

montage/av

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

11/2/2002

Pragmatik des Films

SCHÜREN

Inhalt

Editorial	4
<i>Margrit Tröbler</i> Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm	9
 Forum: Pragmatik des Films	
<i>Roger Odin</i> Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz	42
<i>Angela Keppler / Martin Seel</i> Über den Status filmischer Genres	58
<i>Georg Jongmanns</i> Kommunizieren und Darstellen	69
<i>Eggo Müller</i> Wann ist (Fußball) Unterhaltung? Bemerkungen zu einer Pragmatik der Unterhaltung	78
<i>Vinzenz Hediger</i> „Mogeln, um besser sehen zu können, ohne deswegen den Zuschauer zu täuschen“ Tierfilme, Vertragsbrüche und die Justiziabilität von kommunikativen Kontrakten	87
<i>Albert Meier</i> Comme il faut Das Theater als gute Gesellschaft betrachtet	97
<i>Frank Kessler</i> Historische Pragmatik	104

<i>Ruggero Eugeni</i> Von der themenzentrierten Analyse zur Soziosemiotik des filmischen Texts	113
<i>Simone Winko</i> Emotionskodes und ihre Vermittlung Zur gemeinsamen pragmatischen Basis von Literatur und Film	122
<i>Patrick Vonderau</i> „In the hands of a maniac“ Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel	129
<i>Mathias Wierth-Heining</i> Vor, während und nach der Rezeption Empirische Rezeptionen und kommunikative Kontrakte	147
Nachruf	
<i>Norbert M. Schmitz</i> Das Sehen bleibt erstaunlich Ernst Gombrichs Beitrag zur Medienwissenschaft	159
Call for Papers: Anfänge und Enden	165
Zu den Autoren	168
Impressum	172

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 Heftes 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.

Margrit Tröhler

Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden

Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm¹

Bevor ich begann, mich mit dem Thema zu beschäftigen, schien alles klar: Die Fiktion gehörte zum Spielfilm, der Geschichten erzählt, während der Dokumentarfilm in den Bereich der Nichtfiktion fiel. Doch schon mit dem Begriff der Narration oder allgemeiner gesagt des Narrativen stellte sich das erste Problem: Spielfilme werden allgemein als narrativ bezeichnet, aber von welchem Moment an sind Dokumentarfilme narrativ? – Spätestens bei der nächsten Frage fing das Karussell sich zu drehen an: Wie steht es mit der Biographie oder der Autobiographie, für die angenommen werden darf, dass zumindest die Figur historisch verbürgt ist, die im Zentrum der Erzählung steht und deren mehr oder weniger kohärente Lebensgeschichte wir lesen oder sehen? Wo beginnt da die Fiktion, wo die Narration, und wie lässt sich die „Autofiktion“ historisch verankern? – Das Karussell drehte sich immer schneller. Ich versuchte es von einer anderen Seite her, mit einer anderen Gattung und einem anderen medialen Dispositiv, den Soap-operas, Sitcoms, Serien und Feuilletons im Fernsehen: Sie erzählen Geschichten mit erfundenen Figuren, die klar in einer imaginären *Filmwelt* angesiedelt sind. Diese Figuren, ihre Aussagen, Haltungen und Lebenssituationen müssen nicht historisch belegt und verifizierbar sein. Doch wie kann man sich dann ihre Rezeption als „Nachbarfiguren“ erklären, welche die ZuschauerInnen in ihrem Alltag begleiten und eine beinahe reale Existenz erlangen, so dass Mutter Beimer aus der LINDENSTRASSE auch im wirklichen Leben als Frau Beimer wahrgenommen und angesprochen wird? Und wie finden sich die ZuschauerInnen in einem Doku-Drama zurecht oder

1 Dieser Aufsatz beruht auf einem Gastvortrag, den die Autorin im November 1998 unter dem Titel „Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm“ am Institut für Film- und Theaterwissenschaft and der Freien Universität Berlin gehalten hat. Eine frühere Version des Aufsatzes, der einen zweiten Teil zur Figurenanalyse umfasst, ist erschienen unter dem Titel „Von Vorstellungen und Darstellungen“. In: *Rebus. Blätter zur Psychoanalyse*, Nr. 20, 2002, S. 133–180. Die Studie, auf die sich Vortrag und Aufsätze beziehen, entstand im Rahmen eines Forschungsprojekts des *Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung*. Für Anregungen und Diskussionen danke ich Kathrin Oester.

in einer Doku-Soap, wie die seit ein paar Jahren so beliebten „fiktional-authentischen“ Alltagsreportagen DAS WAHRE LEBEN, ABENTEUER ROBINSON oder BIG BROTHER genannt werden? – Auf dem Karussell ist inzwischen das Schwindelgefühl eingetreten, vor allem wenn wir uns nun noch die Frage stellen, ob wir es bei den folgenden Kinofilmen mit Fiktion oder Nichtfiktion zu tun haben und in welcher Form das Narrative hineinspielt. Dabei denke ich etwa an: DOC'S KINGDOM oder WALK THE WALK von Robert Kramer (USA 1987 und F/CH 1995), THE THIN BLUE LINE von Errol Morris (USA 1987), HISTOIRES D'AMÉRIQUE von Chantal Akerman (F/B 1989), ROGER AND ME von Michael Moore (USA 1989), PARIS IS BURNING von Jennie Livingston (USA 1990), CLOSE-UP oder UND DAS LEBEN GEHT WEITER (ZENDEGI EDAMÉ DÂRAD) von Abbas Kiarostami (Iran 1990 resp. 1992), ARTHUR RIMBAUD – EINE BIOGRAPHIE von RICHARD DINDO (F/CH 1991), CALENDAR von Atom Egoyan (Can/D 1993), CARO DIARIO (LIEBES TAGEBUCH) und APRILE von Nanni Moretti (I/F 1994 und 1998), CÔUTE QUE CÔUTE von Claire Simon (F 1996), NO SEX LAST NIGHT von Sophie Calle und Greg Shephard (F/USA 1997), DER APFEL (SIB) von Samira Makhmalbaf (Iran 1998) oder WANTED von Kim Hopkins (GB 2002).

Mit dieser Einleitung habe ich ein weites Feld von Fragen, Eindrücken und Vorstellungen eröffnet, das den Umgang mit heutigen medialen Produktionen bestimmt und oft konstruktiv verunsichert, indem es den Status der Bilder und Töne in Frage stellt und den Grenzbereich zwischen Fiktion und Dokumentation verschiebt oder gar verwischt. Es ist hier nicht mein Anliegen, diesen Fragestellungen im Einzelnen nachzugehen und konkrete Analysen zu diesem aktuellen Phänomen zu liefern (vgl. dazu Tröhler 1998; 2000a).² Ich möchte

2 Kino- und Fernsehproduktionen, welche sich in den Grenzbereich zwischen Dokumentar- und Spielfilm vorwagen, sind zwar seit den späten 80er Jahren sozusagen transkulturell zu einem medialen Phänomen geworden, jedoch stellen sie keineswegs eine neue Erfindung dar. Denken wir exemplarisch an: MENSCHEN AM SONNTAG von Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer (D 1929), CHRONIQUE D'UN ÉTÉ von Jean Rouch und Edgar Morin (F 1960), ABSCHIED VON GESTERN von Alexander Kluge (D 1966), LOST, LOST, LOST von Jonas Mekas (USA 1975), FAD JAL von Safi Faye (Senegal 1979) oder MOURIR À TRENTE ANS von Romain Goupil (F 1982). – Wie aus den genannten Filmbeispielen zu ersehen ist, geht es mir in diesem Aufsatz nicht um die „Fakes“ oder „Mockumentaries“ wie etwa ZELIG von Woody Allen (USA 1982), THE FORBIDDEN QUEST von Peter Delpeut (NL 1993), SCHILY-BILI SEM SIMEONE (ES WAREN EINST SIEBEN SIMEONE) von Herz Frank und Wladimir Eisner (SU/Lettland 1985/89) oder auch THE BLAIR WITCH PROJECT von Daniel Myrick und Eduardo Sanchez (USA 1999), die ihren Reiz aus einer (Ent-)Täuschung der ZuschauerInnen auf Grund von fiktionalen respektive dokumentarischen Lektürevorgaben ziehen (vgl. dazu etwa Hattendorf 1995; Kessler 1998, 73f.; Odin 2000, 52). Für die Filme, die meinem Aufsatz zu Grunde liegen, könnten hingegen einige der Kriterien, die Bill Nichols für den „*Performative Documentary*“

vielmehr einige Reflexionslinien und Orientierungshilfen durch den Wald der Konzepte anbieten. Obwohl mein Interesse für diese medialen Produktionen letztlich von der Frage nach deren Rezeption gelenkt ist, möchte ich zuerst von einer übergeordneten Warte aus verschiedene Vorstellungen von TheoretikerInnen herauschälen, welche ihren jeweiligen Auffassungen von Fiktion, Nichtfiktion und Narration zu Grunde liegen.

Ich beginne mit zwei Positionen, die je ihren epistemologischen Hintergrund haben, den ich hier nur grob umreißen kann. Ich versuche, diese theoretischen Ausrichtungen nicht als Glaubenssätze zu betrachten, sondern darin Standpunkte und Tendenzen herauszustellen. So hoffe ich, meiner Fragestellung näher zu kommen, auf die es keine eindeutige Antwort gibt (ich bin mir allerdings bewusst, dass auch dies ein Glaubenssatz ist). Die beiden Ausgangspositionen für meine Reflexion betreffen die *Fiktion* und die *Narration*. Dabei geht es einerseits um philosophische Konzepte, andererseits um sprachliche Begriffe – und die beiden Probleme decken sich keineswegs. Wie immer ist die Benennung einer Idee zwar wissenschaftlichen und sozialen Konventionen unterworfen, kann jedoch grundverschiedene Konzeptionen durchscheinen lassen, denn was die eine Theoretikerin als fiktional definiert, ist noch lange nicht das, was ein anderer darunter versteht und was eine dritte eventuell in Begriffen der Narration zu fassen versucht. Doch beginnen wir mit den Konzepten.

Kurz und vereinfachend könnte man festhalten, dass sich das Interesse an der Fiktion auf das *Erfinden* von Geschichten ausrichtet, während sich das Interesse am Narrativen hauptsächlich auf das *Erzählen* und *Darstellen* von Geschichten konzentriert. Die meisten Fiktionstheorien sind durch die (analytische) Sprachphilosophie und die modale Logik angeregt, wohingegen die Narratologie von formalistischen und strukturalistischen Ansätzen aus der Sprach- und Literaturwissenschaft geprägt ist. Hinter diesen beiden Forschungsrichtungen, die über die Literaturtheorie auch in die Filmwissenschaft Eingang gefunden haben, stehen Denktraditionen und Weltanschauungen, die ein tiefer Graben trennt. Auch wenn sie oft denselben Gegenstand bearbeiten, nähern sie sich ihm aus unterschiedlichen, manchmal gegensätzlichen Richtungen, zum Beispiel, was das Verhältnis des Textes oder mehr noch: der Sprache zur Welt der Dinge betrifft. Auf der Bühne der Dichtung, auf der sich Fiktion und Narration einen Disput liefern über die Vorherrschaft der Semantik respektive der Struk-

bespricht, diskutiert werden. Dieser verschiebt ebenfalls die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation, neigt jedoch zur expressiven, essayistischen Collage (Nichols 1994, 92–106). Meine Argumentation situiert sich auf einer anderen Ebene, jener der Weltenkonstruktion, und erfordert deshalb auch eine andere Filmauswahl.

turen, kompromittieren sich beide Parteien, doch sie treten von verschiedenen Seiten her auf, und oft bleibt die Frage der Nichtfiktion im hochgezogenen Vorhang hängen ... Ich werde in einem ersten Schritt versuchen, einige grundlegende Auffassungen, welche die beiden Herangehensweisen bestimmen, vorzustellen (wobei ich stärker auf die in der Filmwissenschaft weniger diskutierten Fiktionstheorien eingehe), um sie danach mit der Vorstellung zum Nichtfiktionalen des Dokumentarfilms zu konfrontieren und über den Vorschlag zu einer begrifflichen Differenzierung die verschiedenen Konzepte in Berührung zu bringen.

Die Vorstellungswelten der Fiktion

Das Fiktionale wird in den Fiktionstheorien als ein Produkt der Imagination verstanden, das mehr oder weniger mittelbar im Verhältnis zu seinem Referenten, der Welt der Wirklichkeit, diskutiert wird. Die Sprache, der mündliche, schriftliche oder auch der filmische Ausdruck stellen nur eine der möglichen Formen des Fiktionalen dar. Als unausgesprochene Grundvoraussetzung gilt oft die Annahme, dass die Welt losgelöst von und vor der Sprache existiert, ja sogar ohne sie. Wahrnehmungen, Erfahrungen und Konventionen entstehen zuerst einmal unabhängig von Sprache in der Gesellschaft, in einer Tradition und in einem Netz von Kodes, die durch soziale Praktiken bestimmt sind. Um sich darin zurecht zu finden, bilden die Menschen Schemata, die nicht oder nicht primär sprachlich bedingt sind. Diese entwickeln sich in einem Wechselspiel von Stabilität und Erneuerung und setzen sich aus Faktischem und Imaginärem zusammen: Fiktion und Realität vermischen sich im gelebten „Mythos“ oder auch in religiösen Ritualen, für welche meist eine archaische Zeit angenommen wird. Solange diese als eine Glaubenssache akzeptiert und *praktiziert* werden, stellt sich die Frage nach der Wahrheit und dem Realen nicht. Ist dies nicht mehr der Fall, taucht das Problem der Referenzialität und damit das Bemühen um die Definition und Abgrenzung von Realität und Fiktion auf (Pavel 1986, 57ff., 80f., 129ff.).

Ohne die interne Diskussion der verschiedenen Ansätze und ihrer Differenzen zu führen und sie in der Theoriegeschichte zu situieren, können wir mit Thomas Pavel zwei extreme Positionen benennen, welche die VertreterInnen der *Segregation* und jene einer *integrationistischen* Haltung einnehmen (ibid., 11ff.). Dazu nur soviel: Für die „Segregationisten“ gibt es nach Pavel keine wahre Existenz ausserhalb der Realität; der Inhalt der fiktionalen Texte ist reine Erfindung und kann keinen Anspruch auf Wahrheit erheben. Die Fiktion ist

damit per se als *Trugbild*, als Täuschung, als Illusion bezeichnet, und die Diskussion wird in Begriffen der Wahrheit geführt. Die klassische analytische Philosophie, etwa in der Position von Bertrand Russell oder bereits von Gottlob Frege, und einige der Vertreter der modalen Logik in der Sprachphilosophie, zu denen auch der junge Wittgenstein gehört, sind von dieser Auffassung geprägt (ibid., 21f.; Dolel 1998, 19 u. 26; Hamburger 1987, 54f.). In einer sehr viel moderateren Weise bekennt sich auch die Sprechakttheorie, zumindest in ihren Anfängen, zu diesem Lager, zum Beispiel mit John R. Searle in den 60er oder Paul Grice in den 70er Jahren (Pavel 1986, 28ff.; Dolel 1998, 11ff.): Sie stellt zwar nicht eigentlich die Frage, ob fiktionale Texte wahre oder falsche Behauptungen machen, jedoch trennt sie diese – ähnlich wie Käte Hamburger ihre eigenständige textpragmatische Position schon in den 50er Jahren begründet – kategorisch von den „Wirklichkeitsaussagen“ des nichtfiktionalen Diskursmodus ab; Hamburger spricht der Fiktion die Kreation einer Schein- oder Pseudowelt zu, die von der referenziellen Welt und den Aussagen über sie losgelöst zu behandeln ist (Hamburger 1987, 56f.).³

Für die Fraktion der „Integrationisten“ hingegen gibt es Pavel zufolge keinen wirklich ontologischen Unterschied zwischen den fiktionalen Darstellungen der Welt und den nichtfiktionalen. In ihrer Skepsis gegenüber jeglichen Texten und jeglicher Wahrnehmung sehen sie alle Diskursformen *willkürlichen* Konventionen unterworfen, die in keiner Verbindung zur Wahrheit stehen. Pavel zählt dazu etwa David Lewis, der in Anlehnung an den empirischen Philosophen David Hume unter Konventionen alle möglichen Regularitäten in wiederkehrenden Situationen versteht, in denen das Verhaltensmuster allgemeinen Erwartungen entspricht, und die unter anderem die Regeln im Umgang mit der Fiktion bestimmen. Pavel reiht hier auch den Anthropologen Victor Turner mit seiner Theorie der „sozialen Dramen“ ein, der in alltäglichen sozialen Praktiken und kulturellen Darstellungen analoge Handlungsabläufe, Spannungsbögen und konventionelle Erfahrungsmuster am Werk sieht. Zu den „Konventionalisten“ gehören nach Pavel aber auch die VerfechterInnen des linguistischen, selbstreferenziellen Paradigmas von Ferdinand de Saussure, das die gesamte semiotische Tradition bestimme, welche Pavel sehr polemisch behandelt. (Ich komme auf die letztgenannte, textuelle Position in Zusammenhang mit den Konzepten der Narration zurück.) Alle diese unterschiedlichen integrationisti-

3 Die Autorin unterscheidet zudem die „Als-Ob-Struktur“ der *täuschend echten*, mimetischen Darstellung der bildenden Künste von der „Als-Struktur“, die in fiktionalen, das heißt für sie in dramatischen, epischen, filmischen und letztlich in allen narrativen Texten, den *Schein von Wirklichkeit* erzeugt, auch dann wenn diese eine unwirkliche Welt erstellen; vgl. 1987, 57–60.

schen Ausrichtungen kommen ohne die Befragung des Verhältnisses der Fiktion zur referenziellen Welt aus (Pavel 1986, 11f. u. 114–135).

Sozusagen eine Zwischenposition vertritt Thomas Pavel selbst, indem er sich gegen die essenzialistischen, philosophischen Ansätze wie gegen die formale Analyse abgrenzt und den Bezug zu den nichtlinguistischen Theorien der Konventionalität und den nichttextuellen Ansätzen der Pragmatik sucht (ibid., 9f. u. 136ff.). Ähnlich betrachtet der Literaturtheoretiker Lubomír Doleš die Fiktionalität als ein *primär semantisches* Phänomen, das er auf der „Achse Repräsentation (Zeichen) – Welt“ angeht. Er versteht Texte als semiotische Objekte, deren „formal and pragmatic aspects are not denied but have an auxiliary theoretical role“ (Doleš 1998, 1–24, hier 2). Dennoch widmet er einen Großteil seines Buches der textuellen Gestaltung der semantischen Weltenorganisation und untersucht auch die narrativen Strukturen des Fiktionalen (ibid., 23, 32ff. u. 145ff.). Umberto Eco hingegen baut seine Fiktionstheorie explizit auf den pragmatischen und textuellen Voraussetzungen der kognitiven Mitarbeit eines (Modell-)Lesers auf: Die fiktionale, weltbildende Komponente erscheint bei ihm als *ein* Bestandteil des Verstehens von narrativen Texten (Eco 1990; 1989).⁴ Mit diesen drei Autoren, auf die ich mich hier beschränke, sind wir bei der *Semantik der möglichen Welten* angelangt, die das Problem nicht metaphysisch in Begriffen der Wahrheit angeht, sondern die Grenzen, Distanzen und Überschneidungen zwischen den Bereichen der Realität und der Fiktion sowie den fiktionalen und den nichtfiktionalen Diskursen auslotet. Sie behandelt die Fiktion als kulturelle Institution aus einer philosophischen und gewissermaßen kulturanthropologischen Sicht und lässt zu deren Begründung mehr oder weniger stark strukturelle, textuelle, das heißt im weiteren Sinne auch sprachliche Bedingungen gelten.

Bevor ich mich nun dem Aufbau fiktionaler Welten widme, möchte ich noch folgenden Aspekt betonen: Die Grenzen zwischen Fiktion und Realität – als Wahrnehmungsformen und Vorstellungsgebilde – sind historisch und kulturell *kontingent* und verschieben sich laufend in einem wechselseitigen Austausch mit gesellschaftlichen Veränderungen. Ebenso wie die Menschen im Mittelalter

4 Der Ansatz von Eco ist von vornherein rezeptiv (kognitiv) ausgerichtet; jedoch benötigt das Theoriegebäude von Doleš, dem er das Begriffspaar „extension/intension“, das auf Freges Unterscheidung zwischen „Sinn“ (*reference*) und „Bedeutung“ (*sense*) zurückgeht, zu Grunde legt, ebenfalls eine zumindest implizite, zuweilen aber auch explizite Leserposition (Doleš 1998, 135ff., 169ff.). Bei Eco (1990, 164ff.) kommt zudem das Argument der *kulturellen* Bedingtheit von fiktionalen Welten ausdrücklicher zum Tragen als bei Pavel und Doleš. Zu den historischen und kulturspezifischen Aspekten von semiotischen, modellbildenden Systemen äußert sich auch Lotman 1981 und 1990.

wohl eine andere Auffassung und einen anderen Umgang mit dem Fiktionalen hatten, musste sich die für die Weiterentwicklung des (westlichen) Kinos so zentrale Gattungsunterscheidung zwischen fiktionalen und dokumentarischen Aufnahmen im Laufe der 20er und 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts erst etablieren (vgl. etwa Diederichs 1986; Cosandey 1993). Diese scheint in manchen außereuropäischen und weniger faktenorientierten Kulturkreisen jedoch auch heute kaum relevant. So beinhalten Spiel- wie Dokumentarfilme in der zentralasiatischen und iranischen Filmtradition viele für mitteleuropäische ZuschauerInnen fantastisch anmutende Elemente, die möglicherweise auf eine andere Grenzziehung zwischen Fiktion und Realität verweisen, und zwar bezüglich der Wahrnehmung von Bildern und literarischen Weltentwürfen wie der Alltagswahrnehmung der Menschen. Und in Bezug auf die Liste der Filme am Anfang dieses Aufsatzes können wir uns fragen, ob sich der Übergang zwischen Fiktionalem und Nichtfiktionalem vielleicht auch in unserer Kultur zur Zeit neu einpendelt...

Auf jeden Fall fließen im Grenzbereich zwischen Fiktion und Realität *kulturelle* Unterschiede und Unterscheidungen zusammen, die ethnischer, alters- und geschlechtsspezifischer Natur sein können und die Produktion und Rezeption von Filmen als einer „sozialen Praxis“ in einer bestimmten Zeit beeinflussen: im Zusammenwirken eines „Erfahrungspotenzials“ im Umgang mit medialen Produktionen und eines „gesellschaftlichen Ortes“, der von verschiedenen, sich immer wieder verändernden Diskursen durchdrungen ist, wie Christof Decker (1998, 46 u. 59) für das Direct Cinema zeigt. Umgekehrt können wir mit Roger Chartier davon ausgehen:

[...] il n'est pas de pratique ni de structure qui ne soit produite par les représentations, contradictoires et affrotées, par lesquelles les individus et les groupes donnent sens au monde qui est le leur.

(Chartier 1989, 1508)

So sind auch die theoretischen Konzepte, die ich hier vorstelle, sowie meine Darlegung von kulturspezifischen und historisch wandelbaren Komponenten geprägt.

Unter diesen Voraussetzungen möchte ich in der Perspektive der erwähnten Fiktionstheorien, die sich auf die Semantik der möglichen Welten stützen, annehmen, dass die Vorstellung des Universums, wie es zumindest die TeilnehmerInnen westlicher Kulturen verstehen, einer *Weltenkonstellation* gleicht. Man kann sich diese wie ein Sonnensystem vorstellen oder wie einen Seifenblasenball, der aus mehreren aneinander haftenden Kammern besteht. Wer sich an die abstrakteren Darstellungen aus der Mengenlehre erinnert, hat mit den Bildern der sich überschneidenden Kreise und den sich daraus ergebenden Teil-

mengen ebemfalls eine gute mentale Hilfskonstruktion zur Hand. Das Univesum umfasst also nebst der *aktuellen* oder *aktualen Welt*, die wir gemeinhin „Wirklichkeit“ oder „Realität“ nennen, zahlreiche andere, alternative Welten. Dabei stellen fiktionale Welten nur *eine* Form von möglichen Welten dar: Während die Logik oder auch die Mathematik von einem Modell der „empty worlds“ ausgehen, versteht die Fiktionstheorie ihre Modelle von fiktionalen möglichen Welten als „furnished worlds“, die immer bereits mit individuellen Eigenschaften ausgestattet sind (Eco 1989, 54f.; Dole el 1998, 15, 22f.). Fiktionale Welten sind somit *nichtaktualisierte, mögliche Zustandsbeschreibungen (states of affairs)*, die von der aktuellen Welt, der Basis, her – durch semiotische Vermittlung – zugänglich sind, auch wenn ihre Gesetze von jenen der „natürlichen“ Welt, die wir in der Fiktion als „realistisch“ wahrnehmen, abweichen (Dole el 1998, 12–24, 115ff.; Eco 1989, 55ff.; Eco 1990, 166ff.; Pavel 1986, 43–72⁵). Die Verbindung oder Zugänglichkeitsrelation (*accessibility*) zwischen den verschiedenen Welten zu erstellen, setzt kulturelle Kompetenzen voraus: Umberto Eco spricht vom enzyklopädischen (Welt-)Wissen, das die LeserInnen oder ZuschauerInnen in allgemeinen „Szenographien“ (oder „frames“) aktivieren, die im Umgang mit Texten durch spezifischeres (Fach-)Wissen aus intertextuellen Szenographien ergänzt werden (Eco 1990, 94–106).⁶ Diese kognitive Verbindung zwischen den Welten kann über ontologische, logische, psychologische, emotionale Aspekte funktionieren.

Von einem *externen* Standpunkt aus betrachtet gibt es Fälle, in denen das Gesagte oder Gezeigte in allen möglichen Alternativen „wahr“ sein muss:⁷ Hier entspricht die Verbindung der Welten in den Begriffen der Logik einer Möglichkeitsbeziehung, die durch die *Notwendigkeit* definiert ist, wie wir es für den Dokumentarfilm (tendenziell) annehmen können. Es gibt andere Situationen, in denen eine Aussage in mindestens einer der möglichen alternativen Welten wahr sein muss, und die Möglichkeitsbeziehung ist sodann ausschließlich durch die *Möglichkeit* – und nicht durch die Notwendigkeit – bestimmt, wie dies grundsätzlich im Spielfilm der Fall ist, der dadurch seine fiktionale Eigen-

5 Pavel würde die Vermittlung zwar nicht als semiotische bezeichnen, sondern eher als durch koordinative, soziale Muster bestimmte (1986, 123ff.), doch auch er vertritt keineswegs einen mimetischen Ansatz: Zwischen der Wahrnehmung fiktionaler und aktueller Welten findet immer eine Übersetzung statt.

6 Im Bereich des Kinos arbeiten die verschiedenen Vertreter einer kognitivistisch inspirierten Schematheorie mit ähnlichen Konzepten, vgl. etwa Bordwell 1985, Branigan 1992, Colin 1992.

7 Viele Grundsätze der Semantik der möglichen Welten des 20. Jahrhunderts gehen auf Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) zurück, so dass Dole el (1999, 41–62) ihn als eigentlichen Begründer dieser Philosophie ansieht.

gesetzlichkeit legitimiert. Betrachtet man diese Weltkonstruktionen von einem *internen* Standpunkt aus, so kann sich jeder Text auf unzählige und unterschiedliche fiktionale und mögliche Welten beziehen, und umgekehrt lässt sich eine dieser Welten durch unzählige Texte immer wieder anders beschreiben und gestalten. Keine der Welten und keiner der Texte muss mit der Realität deckungsgleich sein – auch wenn realistische Weltkonstruktionen dies zuweilen anstreben (Dole el 1989, 170) –, besser: Sie können es gar nicht, denn die Wirklichkeit ist immer größer als jegliche der alternativen Teilwelten, auch wenn diese über jene hinauslappen (wie im Falle des Märchens, des Fantasy- oder des Sciencefiction-Films, aber auch in der Traumwelt und erst recht in einem Traum einer Figur im Film). Fiktionale Welten sind also immer *unvollständig*, *heterogen* und textuell *gestaltet* oder, wie bereits erwähnt, semiotisch vermittelt; sie sind „small worlds“ (Eco 1989; Dole el 1989, 15 u. 22ff.). Für den analytischen Philosophen Nelson Goodman, der eine radikale konstruktivistische Position vertritt, gibt es so nur unzählige Welt-Versionen, die in einem bestimmten Bezugsrahmen mehr oder weniger „richtig“ sind (Goodman 1984, 13–37). Auf dieser Grundlage können wir den Gedanken wagen, dass auch die Welten, die der Dokumentarfilm entwirft, „small worlds“ sind, denn jede semantische Weltkonstruktion ist eine reduzierte, organisierte Darstellung, die in einer diskursiven Dynamik neu perspektiviert wird, dass aber ihr Bezugsrahmen, wenn wir diesen in einem pragmatischen Sinne verstehen, ein anderer ist (ich komme darauf zurück).

Die TeilnehmerInnen einer Kultur kreieren in ihrem Alltag wie bei der Rezeption von Büchern oder Filmen laufend alternative Welten, die mit der wirklichen Welt verglichen werden, welche auch nur eine mögliche, „möblierte“ und reduzierte Welt darstellt und immer eine *Konstruktion* ist: Sie genießt als referenzielle Bezugswelt dennoch einen besonderen Status (vgl. Eco 1989, 56f.; Dole el 1998, 177ff.); Pavel spricht sogar von einer ontologischen Vorherrschaft der aktuellen Welt (1986, 47f. u. 54ff.). Es ist also die Vorstellung von der Wirklichkeit, die die Zugänglichkeit der fiktionalen Welten bestimmt, denn eine bestimmte Form der Grenze oder des Übergangs besteht wahrscheinlich immer, zumindest solange man psychisch und als Mitglied einer kulturellen Gemeinschaft in der Lage ist, zu unterscheiden zwischen dem, was allgemein als real, als in der Wirklichkeit möglich, angesehen wird, und dem, was als diskursives oder fiktionales Universum gelten kann: Keine Kultur verwechselt die aktuelle Welt mit einem imaginären Universum und umgekehrt. (Gewisse Philosophen behaupten heute zwar, dass sich mit dem Computerzeitalter und den virtuellen Bildern diese Sicherheit der Realitätswahrnehmung als Referenz verwischt, ja gar verliert – doch hier sind wir wieder bei den Glaubensfragen.)

Wenn wir noch einmal Thomas Pavel beiziehen, so können wir die Fiktion als *duale Struktur* verstehen: Kinder backen Sandkuchen und tun so, als könne man sie essen; sie verteilen Rollen unter sich, denn es gibt die, welche die Sandkuchen backen und jene, die sie essen. Für die Zeit des Spiels ist diese alternative Welt mit ihrer eigenen Logik völlig real; sie ist also keine Täuschung, kein Trugbild und keine Illusion, sie ist einfach eine Scheinwelt, eine alternative, mögliche Welt: eine „Als-Ob-Struktur“ (Pavel 1986, 54ff.) oder nach Hamburger einfach eine „Als-Struktur“ (Hamburger 1987, 56f., vgl. Anm. 3). Dieses „game of make-believe“, wie es Pavel bezeichnet (1986, 55), ist der Idee des russischen Kultursemiotikers Jurij Lotman nicht unähnlich, der textuelle Weltkonstruktionen als „modellbildende Systeme“ betrachtet, welche einen „spielerischen Mechanismus“ in Gang setzen:

Der spielerische Mechanismus beruht nicht auf der starren gleichzeitigen Koexistenz verschiedener Bedeutungen, sondern auf dem ständigen Bewußtsein, daß jeweils auch andere Bedeutungen als die, die man gerade rezipiert hat, möglich sind. Der spielerische Effekt besteht also darin, daß die verschiedenen Bedeutungen eines Elements nicht starr nebeneinander stehen, sondern ‚oszillieren‘. Jede Sinndeutung stellt einen eigenständigen synchronen Schnitt dar, bewahrt dabei aber zugleich die Erinnerung an die voraufgegangenen Interpretationen und das Bewußtsein für weitere mögliche Deutungen in der Zukunft.

(Lotman 1981, 82f.)⁸

Wenn wir einen Spielfilm sehen, so akzeptieren wir als soziale Konvention – ganz ähnlich wie die Kinder, die Sandkuchen backen –, dass die SchauspielerInnen erfundene, nicht real existierende (fiktive) Figuren verkörpern, Königinnen oder Diebe oder alltägliche NichtheldInnen, die in ihrer Rolle einen Eigennamen tragen und eine Geschichte haben. Für die Zeit des Films kann ihre Welt als real angenommen werden, eine Welt, die ihren eigenen logischen und physikalischen Gesetzen gehorcht und von welcher aus weitere alternative Welten entstehen können (zum Beispiel in einem Film im Film). Wir vergessen dabei dennoch nicht, dass die Figuren SchauspielerInnen sind. Dies zeigt auch die Kritik, die man an ihrem Spiel oder an ihrer symbolischen Rolle, aber auch an der filmischen Inszenierung oder am Drehbuch üben kann, ohne ihre fiktionale

8 Zu den Systemen, die ein reduziertes „Modell der Wirklichkeit“ entwerfen und durch textuelle Strukturen modelliert sind, vgl. zudem Lotman 1993, 300ff.; 1994. Die system- und spieltheoretischen Grundlagen von Lotmans Ansatz sind in die kognitionspsychologische Filmtheorie von Wuss (1993, 35ff.) eingeflossen.

Existenz grundlegend in Frage zu stellen.⁹ Akzeptieren wir die Realitätsebene der Fiktion, so können wir diese Figuren, ihre Beziehungen, ihre Umgebung, die Organisation ihrer Welt mit dem *Bild* vergleichen, das wir uns von der Realität machen, zumindest solange ein Film eine „natürliche“ fiktionale Welt konstruiert, die auf den physikalischen, sozialen, axiologischen und ethischen Gesetzen, die wir für die aktuelle Welt annehmen, beruht (Dole el 1998, 115–128).

„Unmögliche“, das heißt nichtnatürliche oder übernatürliche Welten können manchmal nur noch in Details mit den physikalischen Gesetzen der Wirklichkeit verglichen werden, anders gesagt: Sie stehen zur aktuellen Welt in einem negativen Vergleich. Trotzdem sind sie für sich gesehen plausibel und logisch möglich, ja in ihrer fiktionalen Existenz sogar „real“ (ein falsch verstandener „Realismus“ hat diese Sichtweise manchmal verhindert). Als kooperative LeserInnen bauen wir die neuen Gesetze in unsere Weltvorstellung ein, damit die alternative Welt funktionieren kann, oder wir unterdrücken ihre Unähnlichkeit, um uns darin zurechtzufinden, denn unmöglich sind letztlich nur die unverständlichen Welten (Eco 1989, 64f.; Dole el 1998, u.a. 163f., 222f.; Lotman 1994, 143f.).

Diese Vergleiche zwischen den Welten scheinen stark an die Figuren gebunden: So konstruieren wir „mögliche Personen“ oder „possible counterparts“ (Dole el 1998, 16f.), denen wir menschliche Fähigkeiten und Emotionen zuschreiben (eine Idee, die ich weiter hinten begründen werde). Psychologische Interpretationen halten sogar bezüglich nichtnatürlicher, unrealistischer Welten lange stand. Dies scheinen etwa die Filmkritiken zu *LOST HIGHWAY* von David Lynch (USA 1997) zu bestätigen. Die meisten KritikerInnen haben versucht, die Geschichte dieses Films auf einen pathologischen Zustand der Hauptfigur zurückzuführen. Man sprach von der Schizophrenie oder von der Paranoia der männlichen Hauptfigur, deren Rolle auf zwei Schauspieler aufgeteilt sei, von der psychischen Verwandlung der Figur, die eine andere Identität annehme, was der Film in einer zweiten Figur physisch visualisiere. Nur so konnten manche KritikerInnen dem paradoxen Universum dieses Films einen Sinn abringen. Auch wenn dies vielleicht die dominante Lesart des Films war, bin ich überzeugt davon, dass sie nicht die einzige ist: Dass es mindestens noch eine strukturellere, aber auch eine weniger rationale Lesart von diesem Film gibt, der eine in sich logische, mögliche Welt erstellt, in der die Gesetze der unsrigen jedoch nur noch beschränkt gelten. Eine fantastische Lektüre dieses Films

9 Dies zeigen etwa die Untersuchungen zu Serien- und Filmfiguren von Ang 1985; Fiske 1987; Keppler 1995 u. 1996; Wulff 1996 u. 1997.

verlangt, dass wir unsere Vorstellung von den Existenzbedingungen und den Fähigkeiten, also unser Konzept von einer möglichen Person erweitern und uns mit dem möglichen Anderen auseinandersetzen, während eine abstrakte, selbstreflexive Lesart das psychologische Konzept als solches unterläuft.

Auf der anderen Seite gibt es fiktionale Welten, die sich auf *historische* Ereignisse stützen und mit der aktuellen Welt in einem engeren wechselseitigen Verhältnis stehen, da sie sich an diese anlehnen und von den ZuschauerInnen bis zu einem gewissen Grad direkt mit ihr in Verbindung gebracht werden. Hier gilt grundsätzlich die oben angesprochene Beziehung der Notwendigkeit zwischen den Welten, zumindest zwischen einzelnen ihrer Aspekte. Der semantisch-logische Vergleich – die Verifizierbarkeit der Elemente in einem Spielfilm oder in einem Dokumentarfilm, das heißt allgemein ihre Referenzialität – stellt jedoch nur ein Argument zum Verständnis der Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion dar.

Drehen wir die Perspektive um und gehen vom Kontext aus, in dem Filme gesehen und verstanden werde, so können wir annehmen, dass dabei die gesellschaftsbedingte Auffassung bezüglich des Faktischen respektive die kulturelle Toleranz gegenüber dem Fantastischen ebenso wie die individuelle Einstellung gegenüber einer möglichen Existenz des Übernatürlichen, der Bildungsstand oder die politische Haltung der LeserIn oder ZuschauerIn eine wichtige Rolle spielen. Weiter sind die pragmatischen Bedingungen der „Institution“ des Kinos oder des Fernsehens ausschlaggebend: Damit sind all die paratextuellen und kontextuellen Informationen gemeint, die ZuschauerInnen vor dem Film über Presseerzeugnisse, Ansagen und die Rahmenbedingungen einer Visionierung erhalten und die ihre Lektüre beeinflussen (Odin 1983 und 1990; Kessler 1998, 66ff.; Carroll spricht diesbezüglich von der „Indexierung“ der Filme; vgl. 1996, 232ff.). Denn wenn man ins Kino geht oder bevor man einen Film im Fernsehen, im pädagogischen Umfeld von Schule oder Universität anschaut, weiß man meist, ob man einen Dokumentar- oder einen Spielfilm sehen wird, welche Maßstäbe im Vergleich der Welten anzuwenden sind und in welchem diskursiven Modus sich die Filmbilder und -töne an uns wenden. Die Filmrealität wird daraufhin einerseits an intertextuellen Genrekonventionen und -erwartungen gemessen, die durch gesellschaftliche Rezeptionsgewohnheiten geprägt sind (Schweinitz 1994); andererseits bereiten diese externen Anweisungen vor dem Hintergrund von historisch und kulturell veränderlichem Weltwissen einen Lektüremodus vor, in dem wir grundsätzlich die „fiktiven“ von den „assertiven“ Aussagen unterscheiden können (Plantinga 1987, 48f.; Carroll 1996, 242f.). Anders ausgedrückt: Sie leiten entweder den Glauben an die Realität der Fiktion und deren Aussagen ein oder unterwerfen diese einer Prüfung der

Glaubhaftigkeit (Joly 2002, 154ff.¹⁰). Kombiniert man diese Überlegungen zu den Rezeption Modi oder -haltungen mit einem Begriffspaar aus der Sprechakttheorie von John Searle, so kann man auch vertreten, dass die ZuschauerInnen in Bezug auf das filmische Universum entweder „horizontale“ oder „vertikale“ Konventionen bezüglich der Referenzialität ins Spiel bringen, und nur für letztere muss diese Verbindung „als Aussage über die afilmische Welt akzeptabel“ sein (Kessler 1998, 73; zur Diskussion der Begriffe von Searle, die dieser auf die Produktionsinstanz des Diskurses bezieht vgl. *ibid.*, 64ff.).

Wollen wir uns jedoch dem komplexen Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion nähern, so hilft uns eine außertextuell begründete, kategorische Trennung der beiden diskursiven Modi nicht weiter, denn als ZuschauerInnen schulen und verschieben wir unser Verständnis der beiden Konzepte auch im Umgang mit Filmen und anderen medialen Produktionen. Interessanter scheint es deshalb auch für die Theorie, von einem semiopragmatischen Ansatz bezüglich fiktionaler und nichtfiktionaler „small worlds“ auszugehen und anzunehmen, dass ein Film durch seine Gestaltungsweise ebenfalls Anweisungen zur Bestimmung des Status seiner Bilder zur aktuellen Welt enthält (auch wenn diese alleine nicht ausreichen, um den Lektüremodus festzulegen¹¹). Alle diese Konventionen, die externen wie die internen, sind historisch und kulturell wandelbar. Dennoch scheinen ZuschauerInnen bei der Rezeption eines Films immer über *verschiedenartigste* Hinweise zu verfügen, ob seine Welt eher „realistisch“ oder „fantastisch“, eher „fiktional“ oder „faktisch“ zu lesen ist, und meist müssen sie sich in gemischten, „dyadischen“ oder „hybriden“ Welten zu rechtfinden (Dolel 1989, 128ff., 187ff.; Eco 1989, 55f.; Odin 2000, 55f.).

Ein solcher Fall stellt zum Beispiel die *historische* fiktionale Figur dar, wenn sie von den RezipientInnen nicht nur als plausibel, sondern als verbürgt und damit als „wahr“ oder zumindest als „richtig“ akzeptiert werden soll, vor allem wenn es sich um eine allgemein bekannte Persönlichkeit handelt, von der man – wenn ihr Leben nicht allzu weit zurückliegt – gewisse Dinge einfach weiß. In diesem Fall muss sich die Biographie mit ihrer Tendenz zur Konstruktion eines überhöhten,

10 Interessant scheint mir, dass die Autorin zwischen zwei Glaubensmodalitäten unterscheidet, dem Glauben an die Fiktion (*croiance*) und der Glaubhaftigkeit dokumentarischer Bilder (*crédibilité*), denn: „[...] dans les deux cas de figure nous sommes dans le croire: il faut croire pour rêver, il faut croire pour apprendre“; das heißt: „on croit le supposé vérifiable du documentaire [...] avec la confiance propre à l'apprentissage“ (Joly 2002, 156).

11 Die Semiopragmatik vertritt das Argument von dieser Seite her, um die textuelle Analyse auf den Kontext der Produktions- und Lektürebedingungen von Diskursen hin zu öffnen (Odin 2000, 10). In der Perspektive der Konstruktion fiktionaler Welten gehe ich an dieser Stelle das Konzept bewusst vom anderen Ufer her an.

„mythischen“ Bildes einer Persönlichkeit an den Fakten reiben.¹² Mit anderen Worten: Historische Figuren besitzen eine „transworld-identity“ (Dolel 1998, 17; Eco 1990, 168). Dennoch gibt es auch hier Strategien und Techniken, um von der referenziellen Belegbarkeit abzuweichen und den Anteil der fiktionalen Welt zu vergrößern, indem etwa eine erfundene oder wenig historisch belegte Nebenfigur die „wahre“ Geschichte der historischen Persönlichkeit erzählt (was eine Subjektivierung der Sichtweise bedeutet¹³) oder indem der Film sich explizit auf ein Dokument beruft, das es nicht gibt oder gab, und seine mögliche Welt somit in die Kategorie des Irrealis („was wäre geschehen wenn“) einschreibt. Umgekehrt kann sich ein solcher Spielfilm auch mit historischen Details im Dekor oder gegebenenfalls mit authentifizierenden Bildern schmücken (exemplarische Fälle sind die Verwendung von Schwarzweiß-Aufnahmen im Farbfilm oder von historischen Fotografien), um der zwar nicht frei erfundenen, aber gespielten und deshalb immer verdoppelten historischen Figur Echtheit und Aktualität, das heißt auch den Eindruck von Faktizität zu verleihen (vgl. Comolli 1977): Auch sie bleibt jedoch immer ein „possible counterpart“.

Bezüglich der Freiheiten, die sich ein Spielfilm gegenüber historischen Fakten erlauben kann, kommen wiederum pragmatisch-kulturelle Aspekte zum Tragen, die über die referenzielle Verifizierbarkeit der filmischen Aussage, jedoch auch über die Anweisungen der Institution hinausweisen. So wurde JFK von Oliver Stone (USA 1991) zwar von gewissen Kritikern vorgeworfen, dass er den Bericht der Warren-Kommission ignoriere und eine zweifelhafte Konspirationstheorie über den Mord an John F. Kennedy vertrete. Doch hatte der Film großen Erfolg, und seine Version der Geschichte wurde wohl grundsätzlich nicht in Frage gestellt: denn wir können annehmen, dass die Konspirationstheorie immer noch dominant akzeptiert wird und in den Köpfen vieler Leute sehr wohl „real“ und „glaubhaft“ ist. Hingegen wurde einem Film wie MALCOLM X von Spike Lee (USA 1992) vielfach eine eingeschränkte und vereinfachende, ja tendenziöse Sicht auf die Persönlichkeit und den Mord an Martin Luther King angekreidet. Man hat ihn als propagandistischen Film betitelt, ihm seine Sichtweise dann aber zum Teil auch wieder „verziehen“, da sie von einem afro-amerikanischen Autor gezeichnet ist.¹⁴

12 Vgl. etwa Brinckmann 1997 sowie Taylor 2002, 339–370 zu YOUNG MR. LINCOLN von John Ford (USA 1939).

13 Die potenzielle Zugänglichkeit der Figuren und des filmischen Universums über deren subjektive Sichtweise ist eines der hauptsächlichen Kriterien, fiktionale von nichtfiktionalen Texten zu unterscheiden (Genette 1991, 75ff.; Brinckmann 1997, 11f.).

14 Zu den beiden genannten Filmen und zum postmodernen Dilemma zwischen historischer „Wahrheit“ und Fiktion vgl. Williams 1993 und Rosenthal 1995, 197ff.

Hier spielt also das Bild und das Wissen – das man von einer filmischen Institution respektive von einem Autor und dessen sozialer, ethnischer und ethischer Position besitzt – eine Rolle für die Toleranz in Bezug auf die Konstruktion einer möglichen fiktionalen Welt, die unverkennbar mit „Fakten“ der aktuellen durchdrungen ist. Zudem gesteht man einem Hollywood-Film wahrscheinlich von vornherein einen größeren Grad an Fiktionalität zu als einem Autoren- oder einem *Independent*-Film. Darüber hinaus wird aber auch deutlich, wie stark die aktuelle Welt von dem Bild abhängt, das eine Gesellschaft, eine Gruppe und innerhalb dieser eine einzelne Person sich von dieser Welt oder von einem historischen Ereignis machen (in einer Kultur, zu einem bestimmten Zeitpunkt). Beide genannten Filme verraten klar eine ideologische Haltung; doch – um die Unterscheidung von Pavel zu benutzen – diejenige in JFK vertritt weitgehend eine bereits existierende Auffassung: Die Rückverbindung, die von der Fiktion zur Realität gemacht wird, ist daher *konservativ* und bestätigend. Die Verbindung, die in *MALCOLM X* für die Akzeptanz der fiktionalen Welt nötig ist, kann dagegen als *progressiv*, kreativ oder erneuernd bezeichnet werden: Sie schlägt eine noch nicht bestätigte, eine marginale Sicht auf die Geschichte vor und hat es deshalb schwerer, als plausibel und als glaubhaft akzeptiert zu werden (vgl. Pavel 1986, 57). Der referenzielle Bezug scheint hier in beiden Fällen durch die *doxa*, die dominante, öffentliche Meinung gegeben, welche einen imaginären Referenten konstituiert und höchstens diskursiv verifizierbar ist: In diesem Sinne bezeichnet Eco die aktuelle, referenzielle Welt, auf die sich ZuschauerInnen immer beziehen, um eine fiktionale Welt zu verstehen, grundsätzlich als „doxastische“ (Eco 1989, 56).¹⁵

Was die allgemeinen Voraussetzungen der Theorien fiktionaler Welten angeht, können wir also davon ausgehen, dass fiktionale Texte in der Regel *gemischte* Systeme sind und dass die Heterogenität der Welten, ihre simultane, parallele, manchmal konkurrierende Existenz zur Vorstellung über die aktuelle Welt für die Wahrnehmung und das Verstehen der ZuschauerInnen nicht außergewöhnlich ist (ähnlich wie in der von Lotman beschriebenen Spielsituation). So scheint der Unterschied zwischen einer fiktionalen Semantik und einer nichtfiktionalen Semantik von einem internen Standpunkt aus gesehen eher ein *gradueller* als ein wesentlicher zu sein (ibid., 53 u. 71f.).¹⁶

15 Vor einem ganz anderen theoretischen Hintergrund problematisiert Christa Blümlinger (1998) die Referentialität von dokumentarischen Bildern. Sie analysiert, wie der Film *LEVEL FIVE* (Chris Marker, F 1997) sich auf historische Ereignisse als einen kollektiven Gedächtnisort bezieht und diesen dekonstruiert.

16 Auch Odin (2000, 53ff.) und Boillat (2001, 17ff.) bauen ihre Theorien auf ein graduelles Verständnis der Fiktionalität auf; sie argumentieren dabei sozusagen von der anderen Seite

Zusammenfassend möchte ich festhalten, dass sich die Fiktionstheorien primär für die *Semantik* interessieren. In der Analyse der fiktionalen Welten geht es vorrangig darum, deren Gesetzmäßigkeiten zu beschreiben und in einen Bezug zur aktuellen Welt zu stellen: Der hauptsächliche Problemkreis betrifft somit die *Referenzialität*, wobei diese als logische Verbindung, als pragmatische Voraussetzung und/oder als kognitive Kooperation verstanden werden kann. Letztlich stehen dabei immer die Fragen nach der Interpretation oder Bedeutungszuschreibung im Vordergrund (und so ist die Frage nach der „Wahrheit“, selbst als kritische, nicht ganz aus der Diskussion wegzudenken, wie sich auch in meiner Argumentation feststellen lässt). Obwohl ich mich bisher dem Grenzbereich zwischen Spiel- und Dokumentarfilm aus der Warte der *Fiktionstheorie* angenähert habe, kann ich hier bereits festhalten, dass bezüglich des *Dokumentarfilms*, sozusagen vom andern Ufer her, oft ähnliche Anliegen die Diskussion bestimmen. Zuerst nun aber zu ein paar Konzepten der Narration oder allgemeiner: des Narrativen.

Die Darstellungsmuster des Erzählens

Das Interesse am Narrativen als „Sprach“-Produktion (im weiteren Sinne, also auch auf nichtverbale Sprachen bezogen) liegt auf dem Erzählen als einer dominanten Diskursform, die lange vor allem in fiktionalen Texten analysiert wurde. Diese Denktradition geht auf den russischen und tschechischen Formalismus und auf die Semiotik zurück (wobei ich hier nicht auf die Differenzen zwischen den einzelnen Ansätzen eingehen möchte und mich tendenziell auf die französische Ausrichtung beschränke). In ähnlicher Weise sind diese Theorien – im Gegensatz zu den Fiktionstheorien – von der grundlegenden Auffassung bestimmt, dass es außerhalb der Sprache kein Denken gibt, dass die Sprache, oder allgemeiner und moderner ausgedrückt: das Diskursive das Universum strukturiert, unsere Wahrnehmung und unser Verständnis von Welt konstituiert. Der Diskurs bestimmt die Strukturen und Kodes in einem Text, welche gleichsam unabhängig von der Welt der Dinge erforscht werden, weil es diese Welt außerhalb des Textes zwar gibt, wir sie ohne „Sprache“ jedoch nicht fassen können. Als Grundlage für diese Auffassung gilt bei Saussure der arbiträre Charakter des *sprachlichen* Zeichens. Dieses Zeichen wird als autonomes betrachtet; es besteht in der klassischen Auffassung, die sich mit der Sprache als

her, nämlich der semiotisch-narrativen, die sie je auf ihre Weise mit pragmatischen Aspekten und Elementen der Semantik der möglichen Welten kombinieren.

System (*langue*) auseinandersetzt, unabhängig von seinem Referenten in der sozialen Wirklichkeit und von seinen BenutzerInnen. Doch hat eine Kultursemiotik, wie sie etwa je auf ihre Weise Roman Jakobson, Roland Barthes, Umberto Eco oder Jurij Lotman vertreten, einige dieser Prämissen schon länger in Frage gestellt.¹⁷

Auch die Filmsemiotik hat mit Christian Metz von Anfang an die Arbitrarität des kinematographischen Zeichens problematisiert, das Verhältnis des analogen Bildinhalts zur referenziellen Welt als ein motiviertes, jedoch gestaltetes oder kodiertes (wie man es damals nannte) beschrieben und den Film als eine Sprache (*langage*) ohne Grammatik definiert (Metz 1972). Zudem öffnete sich die französische Narratologie, die in dieser Tradition steht, spätestens in den 90er Jahren zur Leserin oder zum Zuschauer hin, zum Beispiel durch die Konzepte der Enunziation oder der Semiopragmatik (in ähnlicher Weise interessiert sich ihre Stammwissenschaft, die strukturalistische Linguistik, seit den 70er Jahren vermehrt für die SprachbenutzerInnen und deren Sprechhandlungen). Dennoch bleibt die Rezeption in der Narratologie eine theoretische Position, die sich *im Text* spiegelt: Der enunziative Prozess zeigt sich in den Konfigurationen der textuellen Gestaltung, die den Film auf die ZuschauerInnen hin ausrichten.¹⁸

Die Narratologie verfolgt also weitgehend eine interne Analyse auf der Ebene des Textes, ihr Anliegen ist ein formal-poetologisches. Sie beschäftigt sich natürlich auch mit der Semantik, jedoch stärker mit der *Konstruktion von Bedeutung* als mit der Interpretation, das heisst hier dem *Sinn* eines Textes (um die Unterscheidung von Roland Barthes zwischen textueller Bedeutung und außertextuellem Sinn zu benutzen; vgl. etwa Barthes 1964). Diese Forschungsrichtung stellt sich primär die Frage, *wie* das Narrative entsteht, *wie* Texte, also auch Filme, erzählen. Sie kann diese Frage auf der Ebene der semantisch-logischen Tiefenstruktur verfolgen, indem sie die Organisation, den Aufbau und letztlich das System einer *Erzählung* erforscht, unabhängig vom Medium, in dem dieses sich aktualisiert. Darin werden die Figuren durch ihre Handlungen als abstrakte Kräfte oder Aktanten und als Rollen analysiert, wie dies Ende der 20er Jahre bereits der russische Formalist Vladimir Propp und später in unterschiedlicher Weise die französischen Strukturalisten Barthes, Greimas, Bré-

17 Jakobson beschäftigte sich bereits in den 30er Jahren mit nichtsprachlichen Zeichensystemen, die zum Verständnis der Kultur als Text führen vgl. Jakobson 1992; Barthes 1957; Eco 1972; Lotman 1993, 1990.

18 Ein stärker historisiertes und kontextualisiertes Konzept der Enunziation, das dennoch sprachwissenschaftlich begründet ist, entwickelt zum Beispiel Michail M. Bakhtin bereits seit den 30er Jahren; vgl. etwa Bakhtin 1986.

mond oder Todorov unternahmen.¹⁹ – Oder die narratologische Fragestellung bezieht sich weniger auf das Produkt als auf die Produktion, den *Prozess der Narration* an der Oberfläche des Textes, und bewirkt dadurch eine Akzentverschiebung von der inhaltlichen Struktur auf die Seite des Signifikanten und der *Ausdrucksformen*. So erforscht sie die wahrnehmbaren Merkmale, welche die narrativen Strukturen und stilistischen Muster – oder allgemeiner: die Enunziation als Akt und Prozess des Aussagens – in einem Text sichtbar machen. Ansätze in dieser Richtung entwickeln Gérard Genette oder Seymour Chatman für die Literatur²⁰ oder im Bereich des Kinos Christian Metz und die neuere französische Filmnarratologie²¹ und, wenn auch unter anderen Voraussetzungen, ebenfalls die amerikanische neo-formalistische Erzählforschung.²² Auf dieser Ebene spielen die *spezifischen* Ausdrucksformen des Mediums, die sich, je nach Sichtweise, der Erzählung bedienen oder diese überhaupt erst hervorbringen, eine wichtige Rolle, sowie die Tatsache, dass der Film stärker als jedes andere Medium die Aktivitäten des *Erzählens* und des *Zeigens* kombiniert und aufbauend auf der Analogie des fotografischen Bildes und der Bewegung auch seine fiktionalen Bild-Ton-Welten kreiert.²³

Mit dem enunziativen Konzept von Christian Metz in der Kombination mit einem semio-pragmatischen Ansatz, wie ihn Roger Odin seit Anfang der 80er Jahre (Odin 2000)²⁴ oder kürzlich auch Alain Boillat (2001) entwickelt haben,²⁵

19 Vgl. Propp 1975 [1928]; für die französischen Ansätze der 60er Jahre gilt der Band *Communications*, 8, 1966 als historisch wegweisend. Selbstverständlich haben die verschiedenen Autoren ihre Positionen später verfeinert.

20 Genette 1972 und 1983; Chatman 1978 und 1990. Chatmans Fragestellungen sind bereits als vergleichende Studie zu Literatur und Film angelegt.

21 Metz 1997, um hier nur sein letztes Werk zu nennen; Aumont/Marie 1988; Vanoye 1989; Gaudreault/Jost 1990; für einen Überblick zur filmischen Enunziationstheorie französischer Prägung vgl. *Communication*, 38, 1983.

22 Ich nenne auch hier nur die hauptsächlichen Vertreter dieser Ausrichtung: Bordwell 1985; Thompson 1988; Branigan 1992; eine Einführung in diesen Forschungsansatz geben Hartmann/Wulff 2002. – Für einen Überblick über die Differenzen und Ähnlichkeiten zwischen den strukturalistisch und den formalistisch inspirierten Theorien der 80er und 90er Jahre und deren jeweilige epistemologische Hintergründe sowie die Affinitäten der ersteren zur Psychoanalyse und der zweiten zur Kognitionspsychologie vgl. Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992.

23 Ich spiele hier auf die Unterscheidung des *telling/showing* aus der Literaturwissenschaft an, die etwa von Gaudreault (1989, 83–116), Gardies (1993a, 9–23) oder Odin (2000, 26f., 32–35) für den Film neu diskutiert wurde.

24 Odin (1993) formuliert seine Differenzen zum rein textuellen Konzept der Enunziation von Metz. Der Aufsatz macht jedoch auch die Nähe der beiden Theoretiker deutlich.

25 Eine stärker informationstheoretisch und kognitiv geprägte Ausrichtung der „Pragmasemiotik“ entwickelt Wulff 1999.

lassen sich die filmischen Konfigurationen oder Formen der Adressierung auf ihre „Wirkungen“ und ihre pragmatischen Bedingungen hin analysieren: Diese Wirkungen stellen immer vom filmischen Text *und* von der kulturellen Institution des Kinos oder des Fernsehens konstruierte Effekte dar, die als interne und externe Lektüeranweisungen analysiert werden, welche die ZuschauerInnen mitkonstruieren (aufnehmen, ergänzen, umdeuten, zurückweisen). Da ein semio-pragmatisches Konzept der Enunziation jegliche Textproduktion als einen doppelten Prozess des Aussagens und der Lektüre in einem kommunikativen Raum versteht (Odin 1988; 2000, 10), bietet es die Möglichkeit, die Spezifik der *Wirkungskonstruktionen* in Spiel- und in Dokumentarfilmen sowie ihr Zusammenwirken zu untersuchen, in den ersteren nebst den narrativen vermehrt die *beschreibenden*, *argumentativen* und *poetisch-assoziativen* (sprich: lyrischen) Funktionsweisen zu erforschen und in den nichtfiktionalen Filmen verstärkt nach narrativen Dynamiken zu fragen. Denn: die Erzählforschung stützte sich lange Zeit und fast ausschließlich auf fiktionale Texte. Dies hatte zur Folge, was schon Gérard Genette für die Literatur kritisierte, dass die konzeptuelle Differenzierung zwischen Fiktion und Narration ausgeblendet wurde, da fiktionale Texte in dominanter Weise narrativ sind – doch gilt dies weitgehend auch für nichtfiktionale, d.h. referenziell stärker gebundene Texte wie die Geschichtsschreibung (Genette 1991; vgl. auch Ricoeur 1983) oder Dokumentarfilme (Nichols 1981 u. 1991; Jost 1998).

Narrative und fiktionale Aspekte auf der Bühne des Dokumentarischen

Bei näherer Betrachtung können wir feststellen, dass viele Dokumentarfilme narrative Prozesse und Lektüren in Gang setzen, und zwar auf verschiedenen Ebenen, die sich vereinfachend folgendermaßen darstellen lassen. Auch Dokumentarfilme erzählen und gestalten meist eine *Geschichte*, einen Erzählstoff, selbst wenn sie ihn nicht erfinden; sie organisieren diese inhaltlichen Elemente in einer *Erzählung*, in einem Textgebäude, in dem die narrativen Blöcke raumzeitlich angeordnet sind. Dieses wird von der *Narration* als einem dynamischen enunziativen Prozess perspektiviert und von der textuellen Aussageinstanz als Ausdrucks- und Adressierungsmodus strukturiert.²⁶ Die Narration mischt sich

26 Mit dieser Dreiteilung lehne ich mich an die Unterscheidung von Genette (1972, 71ff.) zwischen *histoire*, *récit* und *narration* an. (Sie gleicht jener in *story*, *plot* und *narration*, wie sie Bordwell (1985, 49ff.) diskutiert, auch wenn die beiden Strukturierungen nicht deckungs-

immer mit anderen Modi, ob wir sie im Spielfilm als Beschreibung und Argument charakterisieren (Chatman 1990) oder als lyrisch-poetischen Diskurs (Odin 2000, 141–150) oder im dokumentarischen Bereich als expositorischen, beobachtenden oder interaktiven Modus.²⁷ Alle diese Modi bezeichnen die Enunziation als Akt und Prozess, als abstrakte Produktion von Diskurs. Sie wirken in einem Film zusammen, lassen sich aber durch die formale *und* semantische Anordnung der Informationen, der Bilder und Töne in einem Gesamtzusammenhang charakterisieren und in den Spuren (Konfigurationen, Merkmalen), welche die Enunziation in der Orientierung des Diskurses durch ihre Aussageinstanzen hinterlässt, differenzieren.²⁸ Ich möchte mich hier jedoch auf den Aspekt des Narrativen beschränken und zu dessen Entstehung und Organisation einzig ein paar Momente herausgreifen, die mir auch für den Dokumentarfilm grundlegend erscheinen.²⁹

Dokumentarfilme können als Ganzes einem Modell der Erzählung gehorchen. Vor allem, wenn wir unter Erzählung im klassischen, aristotelischen Sinne einen „geschlossenen Text“ verstehen, der einen Anfang oder Exposition, eine Mitte oder Transformation und ein Ende – verstanden als Wiederherstellung eines alten oder als Etablierung eines neuen Zustandes – aufweist.³⁰ Claude Brémont zufolge bauen die Minimalbedingungen der narrativen Transformation auf einem menschlichen oder vermenschlichten Kernelement auf, welchem der Text Fähigkeiten und Privilegien – wie ein Bewusstsein, Gefühle, die Kraft, Handlung einzuleiten und die Fähigkeit zur Wertung – zuweist (Brémont 1973, 313, 327f.). Durch diese anthropomorphen Eigenschaften werden die Ereignisse – in der klassischen Erzählung – auf ein Ziel hin ausgerichtet: semantische und diskursive Aspekte, makro- und mikrostrukturelle Momente bedingen sich dabei gegenseitig. Wenn wir nun einen Schritt aus der narratologischen Sichtweise herauswagen, so können wir auf dem Hintergrund der Theorien der

gleich sind.) Das verstärkte Interesse für die enunziative Prozesshaftigkeit und die pragmatischen Aspekte von Texten seit den 80er Jahren bringt bezüglich dieser Unterscheidung eine Akzentverschiebung von der Erzählung zur Narration mit sich; vgl. bereits Genette 1983, 11.

27 Vgl. Nichols 1981, 69ff. u. 104ff.; 1991, 32ff.; für eine kritische Diskussion dieser Konzepte von Nichols vgl. Decker 1994.

28 In meinem Verständnis der *textuellen* Aspekte der Enunziation lehne ich mich an Metz (1997, 2–27) an. Hamburger (1987, 57ff.) behandelt ähnliche Fragen aus ihrer sprachlogischen Perspektive in Begriffen des Fiktionalen und nähert sich von dieser Seite einem Konzept der Enunziation an; vgl. Metz 1997, 168ff.

29 Eine differenzierte und umfassendere Bestimmung der Prozesse der Narrativen legt Odin (2000, 25–36) vor.

30 Mit dieser reduzierten sequentiellen Definition der Erzählung wären wohl alle Autoren in *Communication 8* (1966) einverstanden.

möglichen Welten annehmen, dass wir als RezipientInnen *fiktionaler wie nicht-fiktionaler* Texte diese Anhaltspunkte, die wir in der alternativen Welt bezüglich einer Figur vorfinden, ergänzen, bis wir bei der imaginären Konstruktion einer *möglichen Person* angelangt sind.³¹ Wenn in einem weniger klassischen Film die Anhaltspunkte spärlicher sind, die Ereignisse und Handlungen der Figuren weniger kohärent dargeboten werden oder weniger motiviert erscheinen, wenn die Erzählung keinen wirklichen Anfang hat, wir also wenig oder keine Informationen zum Aufbau einer Geschichte erhalten, so konstruieren wir immer noch „mögliche Personen“, wohl solange die Welt, in der sie sich bewegen, einigermaßen konsistent und logisch möglich bleibt.

Dies führt mich zu der Behauptung, dass viele der heutigen Dokumentarfilme ebenfalls eine *diegetische* Welt entstehen lassen.³² Die Diegese ist das *nicht referenziell* begründete Konzept, das die Narratologie zur Erfassung des fiktional-semantischen Universums im Spielfilm einsetzt und das in der filmwissenschaftlichen Diskussion auf den Filmologen Etienne Souriau (1997) zurückgeht. Die Diegese skizziert die Welt, die ein Text aufbaut oder voraussetzt und die nicht an das filmische Medium gebunden ist: Sie ist ein deskriptives Raum-Zeit-Universum von relationalen Strukturen, in dem eine Geschichte sich ereignen kann und das also eine potenzielle Narrativität besitzt (Gardies 1993a, 41ff. u. 1993b, 59ff.; Odin 2000, 17ff.). Da wir mit Eco und Dolel davon ausgehen müssen, dass jeder Text immer nur *small worlds* erstellt, muss die Diegese letztlich als *rezeptive Größe* verstanden werden, als das Ergebnis der mentalen, fiktionalisierenden Aktivität, eine Welt zu konstruieren. Sie ist demnach ein imaginäres Universum, das in der Vorstellung der ZuschauerInnen entsteht,

31 Vgl. Dolel 1998, 13ff. Diese Idee kann mit dem kognitivistisch inspirierten, anthropologischen Konzept des *person schemas* in Verbindung gebracht werden, auf das Smith (1995, 20ff.) seine Theorie der Figurenwahrnehmung (auf der grundlegenden Ebene der *recognition*) aufbaut, auch wenn er sich dabei hauptsächlich aber nicht ausschließlich auf den Spielfilm bezieht. Ähnlich beschreibt Wulff die rezeptive Tätigkeit der „Attribution“, durch welche der „Akteur als ein handlungsfähiges Wesen in einem intentionalen Feld erfasst“ und durch die Zuschreibung von Charaktereigenschaften als „konsistentes Konzept einer Person konstruiert“ wird (1996, 32).

32 Ausgenommen sind dokumentarische Produktionen wie Lehr- oder Industriefilme, die hauptsächlich über den Off-Kommentar eines Experten oder die frontale Adressierung im Bild funktionieren, welche heterogene, unselbstständige Teilwelten zentrieren und zum Zweck der Demonstration in ihr Argument einbauen (vgl. Odin 2000, 129ff.). Auch für den performativen Dokumentarfilm, von dem Bill Nichols spricht (s.o., Anm. 2), gilt oft Ähnliches, zumal dann, wenn dieser ein Puzzle von Teilwelten gestaltet, das durch den stark gelenkten, subjektiv und emotional geprägten Diskurs der filmischen Instanz perspektiviert wird wie etwa in *SURNAME VIET GIVEN NAME NAM* von Trinh T. Minh-ha (USA 1989) (vgl. Nichols 1994, 92ff.).

welche sich am Bild der natürlichen, aktuellen Welt orientiert. Nicht jeder Film gibt uns jedoch genug Anhaltspunkte, um eine diegetische Welt aufzubauen. Folgen wir Odin, so stellt die Figur (einmal mehr!) den Angelpunkt dar, der es den ZuschauerInnen ermöglicht, sich eine textuell vermittelte und erzählte Welt zugänglich zu machen: „[...] je diégétise lorsque je considère que j'ai à faire à un espace habitable par un personnage“ (Odin 2000, 23, Herv.i.O.³³). Und dies gilt, wenn auch nicht zwingend, ebenfalls für den Dokumentarfilm (Odin 2000, 129; Gardies 1993a, 43; Boillat 2001, 121ff.). Dieser Raum wird zu einem *potenziell* narrativen bereits durch die Figuren oder möglichen Personen, die als Kernelemente die Erzählung einleiten, denn analog zu Odin (2000, 22)³⁴ könnten wir sagen: Ich narrativisiere, wenn ich mögliche Personen konstruiere, denen ich menschliche Fähigkeiten (Handlung, soziale Rollen, Interaktion, Intentionen, Emotionen) in einem bewohnbaren Raum zuschreibe – auch dann, wenn der filmische Diskurs diese Erwartungen nicht oder nicht vollständig erfüllt und seine diegetische Welt *eber* über den beschreibenden und beobachtenden Modus aufbaut wie etwa in *DÉLITS FLAGRANTS (AUF FRISCHER TAT)* von Raymond Depardon (F 1994).

Ich möchte diese möglichen Personen wie im Spielfilm als *Figuren* bezeichnen, um sie als Konstruktion zu kennzeichnen: als imaginäre und kulturell bestimmte Konstruktion der ZuschauerInnen *und* als zeichenhafte Konstruktion, die durch die expressiven filmischen Formen und Ausdrucksmittel gelenkt ist.³⁵ Die diegetische, bewohnbare Welt, die wir nach dem Modell der sozialen Welt, welche wir kennen, erstellen, ist immer eine vom Text semantisch und formal organisierte: durch seine spezifische Verteilung der Informationen und die Präsentation der Objekte, Figuren und deren Beziehungen, die der Film über Bilder, Geräusche, verbale Aussagen, durch die Inszenierung seiner Aussageinstanzen sowie durch Montage und andere narrative Strategien vermittelt.

33 Ähnlich argumentiert Branigan (1992, 35), auf den sich Odin auch bezieht. Ich möchte jedoch meine Skepsis darüber ausdrücken, dass die Diegese bereits ein *kausales* zeiträumliches System erstellt. Dole el (1989, 96ff.), der den Begriff der Diegese nicht benutzt, sondern von der semantischen Organisation der fiktionalen Welt spricht, zeigt deutlich, wie diese – über die Figuren – von parallelen (symmetrischen und oppositionellen) und von hierarchischen (jedoch nicht unbedingt kausalen) Beziehungen der Interaktion und der Macht strukturiert ist. Auch Lotman (1993, 300ff., 330ff.) definiert seine systemhaften Weltmodelle vornehmend räumlich und spricht ihre Veränderung durch die Erzählung (bei ihm „Sujet“) der Figur zu.

34 Odin führt sein Argument hinsichtlich der potenziellen Narrativität indes nicht über die Figuren.

35 Ich kann hier nicht näher auf die Indexikalität und den Realitätseindruck der filmischen Bilder eingehen: Beide Aspekte sprechen Problemkreise an, die bei der Konstruktion der diegetischen Welt im Film eine spezifische Funktion einnehmen, die jedoch die diegetisierende Aktivität, die wir auch bei der Lektüre eines Romans anstreben, nicht grundsätzlich verändern (dazu Odin 2000, 19–21).

Die Narration dynamisiert diese Welt in einem Prozess (der auch die Lektüre bestimmt). In der klassischen Erzählung wird dabei ein zeitlich-kausaler Zusammenhang zwischen Handlungselementen geschaffen. Eine Geschichte erzählen kann man aber auch anders als nach diesem Modell. Zu analysieren *wie* der Dokumentarfilm seine Geschichten erzählt, zum Beispiel in mosaikartigen Mustern wie in den Filmen von Frederick Wiseman (vgl. Nichols 1981, 208ff.) oder über eine polyphone Montage der Gleichzeitigkeit wie in neueren ethnographischen Filmen (Marcus 1995), könnte die Auseinandersetzung mit post-modernen Erzählformen im Spielfilm weiterführen, die eher über Parallelitäten und assoziative Vernetzungen funktionieren. Damit ist auch die Frage nach der Erzählhaltung angesprochen, durch welche die Narration die erzählte Welt perspektiviert und die in den genannten Beispielen ihren zentrierenden, übergeordneten Standpunkt aufgibt. Oft bedient sich hier die Enunziation der Mittel der Beschreibung, die das Nebeneinander von Elementen bevorzugt: Durch plastische Verbindungen zwischen den Bildern und Tönen in der Montage entstehen so neue narrative und konzeptuelle Zusammenhänge (vgl. Tröhler 2000a; 2000b; 2001).

Selbst wenn sich die Merkmale der verschiedenen Modi in Dokumentar- und Spielfilm nicht (mehr) grundsätzlich voneinander unterscheiden, kann man sich dafür interessieren, wie die beiden Gattungen die narrativen Momente mit den beschreibenden, argumentativen und poetischen verschränken, um ihre Welten zu konstituieren. Ich möchte davon ausgehen, dass die enunziativen Konfigurationen *in ihrem Zusammenspiel* vielfältige Möglichkeiten bieten, um eine differenzierte pragmatische Haltung (auch in ihren historischen und kulturellen Aspekten) als Aussageposition(en) in einen Film einzuschreiben. Um den wandelbaren Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion auszuloten, müssen ihre diskursiven und referenzialisierenden Funktionen wie ihr axiologischer Standpunkt immer wieder neu untersucht werden: Der Kommentar einer Figur, der sich in einem Dokumentarfilm über die Bilder legt, evoziert oder suggeriert oft mehr als das, was eine assertive Enunziation streng genommen verantworten kann; hingegen versucht die Erzählstimme im Spielfilm sich manchmal mit historischem Material zu authentifizieren und ihren fiktiven Status zu unterlaufen. Das Narrative bezeichnet in beiden Fällen einen Diskursmodus, der einen semantischen Inhalt organisiert und im weitesten Sinne als Geschichte präsentiert, *ob diese erfunden ist oder nicht*.

Damit komme ich zum Verhältnis der Nichtfiktion zur Fiktion. Mit diesen beiden Begriffen können wir den semantisch-logischen und pragmatischen *Status* beschreiben, den die ZuschauerInnen den Bildern und Tönen in Bezug auf die Realität oder die aktuelle Welt zuteilen: die aktuelle Welt, die auch nur eine

mögliche ist, allerdings die möglichste aller möglichen Welten (mit ihren jeweils kulturell spezifischen Möglichkeiten). Wie ich in Bezug auf die historischen fiktionalen Figuren aus der Perspektive der Semantik der möglichen Welten zu zeigen versucht habe, mischen sich auch in die Fiktion meist aktuell mögliche Elemente, und andererseits kreieren wir auch im Dokumentarfilm mögliche Personen und vollbringen dabei eine diegetisierende, ja eine fiktionalisierende Aktivität. Für ein graduelles Verständnis von Fiktionalität möchte ich deshalb der Idee folgen, die erstens das *Fiktionale* nicht mit dem *Fiktiven* gleichsetzt.³⁶ Fiktiv wäre demnach eine Aussageform, die das beinhaltet, was *erfunden* ist, was sich auf einen imaginären Referenten bezieht und somit der Verifizierbarkeit im Vergleich mit den Kriterien, die wir für die Konstruktionen der aktuellen Welt anführen, nicht standhalten muss. Um noch einmal auf das oben angeführte Beispiel zurückzugreifen: Es gibt historische Figuren in Spielfilmen, etwa in einer Biographie, die also ein fiktionaler Diskurs hervorbringt und gestaltet; sie bewegen sich in einem diegetischen Universum, das zumindest teilweise oder in Details fiktiv sein kann: Die biographische Figur ist dennoch nicht erfunden und somit in der hier vorgeschlagenen Unterscheidung nicht fiktiv (ähnlich Odin 2000, 56). Oder: *WALK THE WALK* von Robert Kramer zeigt die Reise dreier Hauptfiguren durch das Europa der Gegenwart. Er stellt diese fiktiven Figuren – professionelle SchauspielerInnen – in einen zeitgenössischen Kontext, in welchem sie zumeist in Interviewsituationen mit historischen, nicht-erfundenen „Personen“ in Kontakt treten. Der Film bleibt von seinem Referenz- und Adressierungsmodus her stark dem Dokumentarischen verpflichtet, obwohl viele Elemente erfunden sind. Die Frage, ob die Figuren nun aber „falsch“ oder „unwahr“ sind, hat darin keinen Platz; auch erscheint die diegetische Welt ihres fiktiven Status wegen kaum weniger „glaubhaft“.

Wir können somit zweitens den Aspekt des *Fingierten*, das ich nicht als Täuschungsabsicht verstehe, beziehen auf das Schauspiel oder die Performance und

36 Ich lehne mich damit an Hamburger (1987, 57ff.) an. Die Autorin unterscheidet zwei Aspekte der Fiktion, die sie mit „fiktiv“ und „fingiert“ bezeichnet und welche ich parallel zu ihrer Unterscheidung in „fiktional“ (den Modus der Fiktion, die textuelle und imaginäre Weltenkonstruktion betreffend) und „fiktiv“ (das, was nur erdacht, erfunden ist) umbenenne. Zu diesen beiden Aspekten des „Fingierens“ (von lat. *ingere*: bilden, erdichten, vortäuschen, vorspiegeln) tritt in den Performance-Künsten die schauspielerische Darstellung, für welche ich den Begriff des „Fingierens“ reservieren möchte, da diese eine aktive, zentrale Funktion bei der Herausbildung von Fiktion einnimmt. Ich benutze den Begriff also in einem eingeschränkten Sinne (und enthebe ihn jeglicher Täuschungsabsicht); vgl. unten. Differenzierte, graduelle Konzepte des Fiktionalen schlagen, wie bereits erwähnt, auch Odin (2000, 47ff.) und Boillat (2001, 31ff.) vor, wobei sie nicht auf den Aspekt der Performance zu sprechen kommen.

die Inszenierung, ein Aspekt, der zur Fiktion zu gehören scheint. Nun wissen wir aber spätestens seit Erving Goffman, dass jeder Mann und jede Frau in ein Rollenspiel eintritt, sobald er oder sie sich in einem sozialen Rahmen befindet (Goffman 1959; 1977). Auch in einem Dokumentarfilm inszenieren sich die Menschen vor der Kamera bewusst oder unbewusst selbst. Dies führt Bill Nichols dazu, von ihnen als „social actors“ zu sprechen, und Maxime Scheinfeigel analysiert sie als „autoperformance“ (Nichols 1991, 120; Scheinfeigel 1989).³⁷ Ob bereits diese Formen der Performance von sozialen Akteuren in einem Film als fikionalisierendes oder gar fiktivisierendes Moment zu betrachten sind oder erst jene, die an eine Verdoppelung der Rolle geknüpft sind, wie dies für SchauspielerInnen, die eine fiktive Figur verkörpern, der Fall ist, bleibt letztlich Ansichtssache oder hängt zumindest von der Fragestellung und der Analyseebene ab. Ich würde hingegen vorschlagen, das Schauspiel im eigentlichen Sinne, die explizite Performance als fingierte zu charakterisieren, als schöpferische Ausdruckskunst der Fiktion. Auf diese Weise können wir auch die sozialen Akteure in einem Dokumentarfilm als Figuren oder mögliche Personen in Bezug auf ihre fikionalisierende Selbstdarstellung hin anschauen. Wir können analysieren, wie sie sich vor der Kamera bewegen, wie sie auftreten, wie sie sich über etwas äußern, wie sie sich zu den anderen verhalten. So urteilen wir über den Auftritt eines Fernsehsprechers, über seine Kleidung, seine Photogenität, so nehmen wir auch die Sprechweise, den regionalen Akzent, die Eigenarten einer Figur im Dokumentarfilm wahr. Auf dieser Ebene wenden wir natürlich gesellschaftliche Kodes an – auch in einem Spielfilm, wo soziale und fingierte Elemente in die Verkörperung einer fiktiven Figur einfließen. Im Grenzbereich zwischen Dokumentation und Fiktion versuchen zeitgenössische Filme, die wie jene von Abbas Kiarostami, Robert Kramer oder Samira Makhmalbaf ihre Geschichten in einer alltäglichen Welt verankern, auf schauspielerischer „Improvisation“ aufbauen und sich dokumentarischer Referenzialisierungen bedienen, diese Kodes zu unterlaufen.

Gehen wir nun noch einen Schritt weiter: Denn es gibt eine Ebene der Fiktion, auf der auch der Dokumentarfilm als gänzlich fiktional bezeichnet werden könnte (wenn dies nicht zu einer begrifflichen Konfusion führen würde). Den Status der Bilder und Töne betreffend gehören beide filmischen Formen nicht zur Realität, sondern zum Diskursiven, das sich hier durch die kinematographische Repräsentation äußert: Sie sind vorfabrizierte Werke, die sich nicht mehr

37 Alexandra Schneider, die das Konzept der Performance für den Familienfilm bearbeitet, gibt eine Übersicht über die Ansätze im dokumentarischen Bereich und erstellt eine Typologie zur filmischen Performancepraxis; Schneider 2001, Kap. III.

verändern und deswegen als Quelle von Einwegkommunikation zu definieren sind. Und sie sind *diskursive Konstruktionen* durch die Auswahl des Gefilmten, durch dessen Inszenierung und Anordnung, Ausrichtung und Adressierung. Eine erste Fiktionalisierung, die durch die Abwesenheit des auf der Leinwand Anwesenden auch eine Irrealisierung bedeutet, findet hier statt; und auf dieser Ebene, welche die filmisch-diskursive oder enunziative Kraft in der Beziehung zum Imaginären bezeichnet, ist wohl die Aussage von Christian Metz, jeder Film sei ein fiktionaler Film, zu situieren.³⁸ Wie ich zu zeigen versucht habe, lassen Dokumentar- wie Spielfilm an diesem anderen Ort der Leinwand zudem mögliche, „möblierte“ und „bewohnbare“ Welten von einiger Substanz und Kohärenz entstehen, sie bauen an einer *diegetischen Welt*, ob in einer fiktiven oder in einer assertiven Aussagehaltung. Auf dieser Ebene könnten sie ebenfalls beide als fiktionale Modi oder Gattungen angesehen werden (was im Experimentalfilm, der den poetisch-lyrischen oder den materiell-selbstreflexiven Diskurs über die Kreation einer Diegese hebt, nicht der Fall ist; seine Welt kann aber dennoch fiktiv begründet sein).

Ähnlich, wenn auch zum Teil in einer anderen Begrifflichkeit, argumentieren Odin (2000, 48ff.) und Boillat (2001, 17ff., 180ff.), die ebenfalls von einem integrativen Standpunkt aus für eine graduelle Auffassung der Konzepte von Fiktion, Nichtfiktion und Narration plädieren, welche in jedem Fall eine differenzierte Befragung verlangen. Ein Film ist somit immer mehr oder weniger fiktional, enthält mehr oder weniger fiktive Elemente, ist mehr oder weniger narrativ oder ist all dies nur in bestimmten Momenten. Ebenso steht es mit der assertiven und der fiktiven Haltung der außertextuellen pragmatischen Aussageposition, die sich in einem Film analysieren, wenn auch nicht immer eindeutig bestimmen lässt (man denke nur an den Fall der Ironie). In ihrem Zusammenspiel können diese verschiedenen Momente und Aspekte dennoch eine dominante Lektüre für einen Film einleiten. Ich plädiere also nicht für die Aufhebung der Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilm, sondern für die genaue pragmatische (institutionelle und diskursive) sowie textuelle (semantische und strukturelle) Analyse.

38 Metz macht diese Aussage, die eine große Polemik in der Filmtheorie ausgelöst hat (vgl. etwa Plantinga 1987, 52f.; Carroll 1996, 224) in seiner psychoanalytischen Studie zum Kino-Signifikanten (2000, 45) im Zusammenhang mit der filmischen Wahrnehmung und dem Imaginären, indem er Theater- und Filmfiktion voneinander abgrenzt. Er kommt später in einer enunziativ-pragmatischen Aussage auf eine ähnliche Idee zurück und differenziert sie im hier besprochenen Sinne (1997, 168). In ihrer radikal konstruktivistischen Auffassung des ethnographischen Films nimmt Trinh T. Minh-ha (1997) die Aussage von Metz in dem hier besprochenen Sinne wieder auf, um ihrerseits provokativ zu formulieren: „There is no such thing as a documentary.“

Gerade mit dem Argument, dass die Unterscheidung zwischen Nichtfiktion und Fiktion weder von narrativen Aspekten noch von filmischen Gestaltungsweisen abhängt, verlagert sich der theoretische Fokus bei Noël Carroll und Carl Plantinga jedoch exklusiv auf die *pragmatischen* Komponenten der „Indizierung“ eines Films in Begriffen der Sprechakttheorien. Sie betonen, dass die Differenz einzig in der (außertextuellen) *Haltung* (*stance* nach Plantinga) liege, welche die Aussage bestimme und den Status der Bilder zum Referenten der aktuellen Welt verdeutliche: Nur so könne – und müsse – zwischen der Wirklichkeitsaussage oder *assertiven* Proposition in Dokumentarfilmen und der *fiktiven* Proposition in Spielfilmen unterschieden werden (Plantinga 1987, 48f.; Carroll 1996, 242f.).

Während die filmische Praxis auf der textuellen wie auf der pragmatischen Ebene in unzähligen Grenzüberschreitungen den Diskurspositionen und Weltentwürfen eine imaginäre Dimension eröffnet, welche – vor dem Hintergrund der aktuellen Diskussionen zur Virtualität in den neuen Medien – die Frage der Referenzialität neu zu stellen vermag, beharren die genannten Autoren auf der strikten konzeptuellen Trennung der beiden Modi von einem externen Standpunkt aus. Es geht ihnen dabei zwar nicht darum, ob die gemachten Aussagen per se wahr oder falsch sind, auch nicht im Dokumentarfilm. Doch während die „fiktiven“ Aussagen im Spielfilm immer in einem metaphorischen Verhältnis zur Welt stehen, soll es die *Intention* der dokumentarischen Enunziationsinstanz sein, assertive oder deklarative Feststellungen *über* die aktuelle Welt zu machen – auch weil dies den Erwartungen der ZuschauerInnen entspreche (Plantinga 1987, 53)!

Frank Kessler (1989, 64ff.) wie Roger Odin (2000, 51) insistieren darauf, dass dieses Argument über die außertextuell begründete Intention der Aussage des Autors durch die Frage nach dem Lektüremodus der ZuschauerInnen ersetzt werden muss. Denn diese können die textuellen wie die pragmatischen Anweisungen ignorieren, auf einen Spielfilm eine dokumentarisierende Lektüre anwenden (Odin 1990) oder in einem Dokumentarfilm nach fiktionalisierenden oder gar fiktivisierenden Momenten suchen. Selbstverständlich entsteht Bedeutung letztlich erst in der Lektüre eines Films, in der immer kulturelle, intersubjektive und individuelle Aspekte einfließen. Was heißt es jedoch, wenn sich im heutigen Zeitpunkt die filmische Praxis verändert und gewisse Filme bei den ZuschauerInnen eine Verunsicherung über Gattungszuordnungen und den Status der Bilder und Töne bewirken, indem sie die Grenzen zwischen Fiktion und Nichtfiktion verschieben? Wenn wir uns beim Sehen eines Films diese Fragen stellen, so sind wir uns nicht im Klaren über die pragmatische Haltung der Aussage, die sich in der Adressierung des Films selbst spiegelt: In den Begriffen

von Odin könnten wir sagen, das wir die diskursive Autorinstanz oder den Erzähler – nicht die empirische Person –, die die Bilder und Töne verantwortet und von der wir ein Bild entwerfen, neu zu positionieren versuchen, zwischen einem „realen“ und einem „fiktiven“ Enunziatär resp. einer Aussageinstanz (Odin 2000, 51f. u. 54ff.). Diese Unsicherheit über den filmischen und pragmatischen Ort der Aussage leitet immer eine *metadiskursive* Lektüre ein, welche die Reflexion über Codes fördert.

Wenn wir uns die Liste der Filme vom Anfang dieses Aufsatz noch einmal in Erinnerung rufen, so können wir uns fragen, welches Bild wir uns von der übergeordneten Aussageinstanz machen, wenn sich der fiktive und der reale Enunziatär annähern? Denn: Im Spielfilm scheint sich diese Instanz oft nicht mehr an einem unhinterfragbaren, anderen Ort außerhalb des Geschehens zu situieren (etwa in ZENDEGI EDAMÉ DÂRAD [UND DAS LEBEN GEHT WEITER] von Kiarostami, in ROSETTA von Luc und Jean-Pierre Dardenne [B/F 1999] oder ZAMANI BARAYE MASTIYE ASHBA [A TIME FOR DRUNKEN HORSES / ZEIT DER TRUNKENEN PFERDE] von Bahman Ghobadi [Iran/F 2000]); im Dokumentarfilm lässt sie sich hingegen nicht mehr so eindeutig – wie dies Roger Odin (2000, 54) vertritt³⁹ – in einer Wirklichkeit verankern, die sie mit dem realen Publikum teilt. Wenn das heisst, dass wir auf sie und ihre Aussagen die Gesetze der aktuellen Welt anwenden, dann scheinen letztere als „énoncés de réalités“ zumindest teilweise verunsichert (in unterschiedlicher Weise etwa in WALK THE WALK oder in ROGER AND ME, in LES VIVANTS ET LES MORTS DE SARAJEVO [LEBEN UND TOD IN SARAJEVO, F 1993, Radovan Tadic] oder in COÛTE QUE COÛTE von Claire Simon). Durch die unentscheidbare Frage der ZuschauerInnen nach der Position des Enunziatärs – der diskursiven Haltung, die man in der filmischen Aussage vermutet, eventuell auf Grund außertextueller, institutioneller Vorgaben sogar anzunehmen berechtigt ist – rückt der pragmatische Status der Bilder in den Zwischenraum einer fiktionalisierenden Prozesshaftigkeit, an einen diskursiven Ort *zwischen* der Welt der Leinwand und der Wirklichkeit, zwischen Fiktion und Nichtfiktion. Wenn wir uns verunsichern lassen, so fordern diese Filme die Auseinandersetzung mit dem pragmatischen und semantischen Bezug der Filmwelt – ob als fiktiver oder glaubhafter – zu ihrem Referenten; so rütteln sie auch an der Vorstellung, die wir uns von der aktuellen Welt machen, und problematisieren – über die seit längerem debattierte Krise der Repräsentation hin-ausführend – den Status der Bilder in unserer Gesellschaft.

39 Obwohl der Autor ein Schichtenmodell der Enunziation entwirft und diese letztlich in einem Film als eine meist gemischte Konstruktion zwischen „fiktiven“ und „realen“ Positionen des Enunziatärs definiert, behandelt er die Frage der Verunsicherung gegenüber heutigen Filmen einzig in der Form der Täuschung durch die „fakes“; vgl. 2000, 52.

Literatur

- Ang, Ien (1985) *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Amsterdam: Uitgeverij SUA.
- Aumont, Jacques / Marie, Michel (1988) *L'analyse de film*. Paris: Nathan.
- Bakhtin, Mikhail M. (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*. Hrsg. v. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Barthes, Roland (1957) *Mythologies*. Paris: Seuil.
[dt. Ausgabe: *Mythen des Alltags*. 20. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.]
- (1964) La structure du fait divers [1962]. In: Ders.: *Essais critiques*. Paris: Seuil, S. 188–197.
- Blümlinger, Christa (1998) Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers Level Five. In: *Montage/AV* 7,2, S. 91–104.
- Boillat, Alain (2001) *La fiction au cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- Brémond, Claude (1973) *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- Brinckmann, Christine N. (1997) Fiktion und Geschichtsmythos in Young Mr. Lincoln [1978]. In: Dies.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos, S. 10–31.
- Carroll, Noël (1996) From Real to Reel. Entangled in Nonfiction Film [1983]. In: Ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, S. 244–252.
- Chartier, Roger (1989) Le monde comme représentation. In: *Annales ESC*, Nr. 6, S. 1505–1520.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Colin, Michel (1992) *Cinéma. Télévision. Cognition*. Nancy: Presses Universitaires.
Communications, Nr. 8, 1966 („L'analyse structurale du récit“).
Communications, Nr. 38, 1983 („Énonciation et cinéma“).
- Comolli, Jean-Louis (1977) La fiction historique. Un corps en trop. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 278, S. 5–16.
- Cosandey, Roland (1993) *Welcome home, Joye! Film um 1910*. Basel/Frankfurt a.M.: Stadtkino Basel / Stroemfeld / Roter Stern (Kintop Schriften. 1.).

- Decker, Christof (1994) Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols. In: *Montage/AV* 3,1, S. 61–82.
- (1998) Die soziale Praxis des Dokumentarfilms. Zur Bedeutung der Rezeptionsforschung für die Dokumentarfilmtheorie. In: *Montage/AV* 7,2, S. 45–61.
- Diederichs, Helmut (1986) *Die Anfänge deutscher Filmkritik*. Stuttgart: Robert Fischer / Owe Wiedleröther.
- Dole el, Lubomír (1998) *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press.
- (1999) *Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule* [engl. 1990]. Dresden/München: Dresden University Press.
- Eco, Umberto (1972) *Einführung in die Semiotik* [ital. 1968]. München: Fink.
- (1989) Small Worlds. In: *Versus*, Nr. 52/53, S. 53–70.
- (1990) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* [ital. 1979]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. London/New York: Methuen.
- Gardies, André (1993a) *Le récit filmique*. Paris: Hachette.
- (1993b) *L'espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Gaudreault, André (1989) *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- / Jost, François (1990) *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan.
- Genette, Gérard (1972) *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
[dt. Ausgabe von „Discours du récit“ (aus *Figures III*) und *Nouveau discours du récit* unter dem Titel: *Die Erzählung*. Mit einem Vorwort hrsg. v. Jürgen Vogt. München: Fink 1994.]
- (1991) Récit fictionnel, récit factuel. In: *Fiction et diction*. Paris: Seuil, S. 65–94.
- Goffman, Erving (1959) *The Presentation of Self in Everyday-Life*. Woodstock: Overlook Press.
- (1977) *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen* [engl. 1974]. Frankfurt: Suhrkamp.
- Goodman, Nelson (1984) *Weisen der Welterzeugung* [engl. 1978]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hartmann, Britta/Wulff, Hans J. (2002) Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik des Kinos. In: *Moderne Film Theorie*. Hrsg. v. Jürgen Felix. Mainz: Bender, S. 191–216.
- Hamburger, Käte (1987) *Die Logik der Dichtung* [1957]. Stuttgart: Deutscher Taschenbuch Verlag/Klett-Cotta.

- Hattendorf, Manfred (1995) Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpouts THE FORBIDDEN QUEST (1993). In: *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Hrsg. v. Manfred Hattendorf. München: Schaudig & Ledig, S. 191–211 (Diskurs Film.).
- Jakobson, Roman (1992) *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Joly, Martine (2002) *L'image et son interprétation*. Paris: Nathan.
- Jost, François (1998) Der Dokumentarfilm: narratologische Ansätze [frz. 1989]. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hrsg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, S. 216–231.
- Keppler, Angela (1995) Person und Figur. Identifikationsangebote im Fernsehen. In: *Montage/AV* 2,4, S. 85–99.
- (1996) Interaktion ohne reales Gegenüber. Zur Wahrnehmung medialer Akteure im Fernsehen. In: *Fernsehen als ‚Beziehungskiste‘. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Hrsg. v. Peter Vorderer. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 11–24.
- Kessler, Frank (1998) Fakt oder Fiktion. Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: *Montage/AV* 7,2, S. 63–78.
- Lotman, Jurij M. (1981) *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*. Leipzig: Reclam.
- (1990) *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1993) *Die Struktur literarischer Texte* [russ. 1970]. 4. Aufl. München: Fink.
- (1994) Mögliche Welten. Gespräch über den Film [1988]. In: *Montage/AV* 3,2, S. 141–150.
- Marcus, George E. (1995) The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. In: *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Hrsg. v. Leslie Devereaux/Roger Hillman. Berkeley [usw.]: University of California Press, S. 35–55.
- Metz, Christian (1972) Das Kino: ‚Langue‘ oder ‚langage‘? [frz. 1964]. In: Ders.: *Semiologie des Kinos*. München: Fink, S. 51–129.
- (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus Publikationen.
- (2000) *Der Imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [frz. 1977]. Münster: Nodus Publikationen.
- Nichols, Bill (1981) *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

- (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1994) *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1983) Pour une sémio-pragmatique du cinéma. In: *Iris* 1,1, S. 67–82.
- (1988) Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémio-pragmatique. In: *Iris* 5,1 (=Nr. 8), S. 121–139.
- (1990) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre [frz. 1984]. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, S. 125–146.
- (1993) L'énonciation contre la pragmatique? In: *Iris*, Nr. 16, S. 165–176.
- (2000) *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck.
- Pavel, Thomas G. (1986) *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Plantinga, Carl (1987) Defining Documentary: Fiction, Non-fiction, and Projected Worlds. In: *Persistence of Vision*, Nr. 5, S. 44–54.
- Propp, Vladimir (1975) *Morphologie des Märchens* [russ. 1928]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ricoeur, Paul (1983) *Temps et récit*. Bd.I. Paris: Seuil.
- Rosenthal, Alan (1995) *Writing Docudrama: Dramatizing Reality for Film and TV*. Boston [usw.]: Focal Press.
- Scheiffele, Maxime (1989) L'acteur en autoperpersonnage. In: *Admiranda*, Nr. 4, S. 22–29.
- Schneider, Alexandra (2001) ‚Die Stars sind wir‘: Die filmische Ordnung des Heimkinos in den Dreissigerjahren. Dissertation, Universität Zürich. [Erscheint 2003, Marburg: Schüren.]
- Schweinitz, Jörg (1994) ‚Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: *Montage/AV* 3,2, S. 99–118.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Souriau, Etienne (1997) Die Struktur des filmischen Universums [frz. 1951]. In: *Montage/AV* 6,2, S. 140–157.
- Stam, Robert / Burgoyne, Robert / Flitterman-Lewis, Sandy (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London/New York: Routledge.
- Taylor, Henry M. (2002) *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg: Schüren.

- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Trinh T., Minh-ha / Eva Hohenberger (1997) Es gibt keinen Dokumentarfilm. Ein Gespräch mit Trinh T. Minh-ha. In: *Frauen und Film*, Nr. 60, S. 87–95.
- Tröhler, Margrit (1998) WALK THE WALK oder: Mit beiden Füßen auf dem Boden der unsicheren Realität. Eine Filmerfahrung im Grenzbereich zwischen Fiktion und Authentizität. In: *Montage/AV* 7,2, S. 79–90.
- (2000a) Kleine Differenzen. Das Eigene und das Fremde in neueren Spiel- und Dokumentarfilmen. In: *Cinema* Jg. 46, S. 118–131 („Heimspiele. Film in der Schweiz seit 1984.“).
- (2000b) Les films à protagonistes multiples et la logique des possibles. In: *Iris*, Nr. 29, S. 85–102.
- (2001) *Plurale Figurenkonstellationen im Spielfilm*. Habilitation, Universität Zürich. [Erscheint 2003, Marburg: Schüren.]
- Vanoye, Francis (1989) *Récit écrit – Récit filmique*. Paris: Nathan.
- Williams, Linda (1993) Mirrors without Memories. Truth, History, and the New Documentary. In: *Film Quarterly* 46,3, S. 9–21.
- Wulff, Hans J. (1996) Charaktersynthese und Paraperson: Das Rollenverhältnis der gespielten Fiktion. In: *Fernsehen als ‚Beziehungskiste‘. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Hrsg. v. Peter Vorderer. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 29–48.
- (1997) La perception des personnages de film. In: *Iris*, Nr. 24, S. 15–32.
- (1999) *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Gunter Narr.
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.

Roger Odin

Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen

Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz

Um den semio-pragmatischen Ansatz zu verstehen, den ich seit einer Reihe von Jahren zu entwickeln versuche¹, ist es vielleicht nicht unnützlich, dieses Modell in den Kontext der französischen Forschung zu stellen. In Frankreich baute die Semiologie und besonders die Film-Semiologie², in der Nachfolge Ferdinand de Saussures, auf der Grundlage der immanenten Analyse auf. Selbst wenn die Semiologie den Zuschauer in Rechnung stellt, ist es immer der vom Film konstruierte Zuschauer.³ Und selbst wenn sie nach der Enunziation fragt, so immer von deren Spuren im Text her.⁴ Dieser textorientierte Zugang hat zweifellos zu sehr positiven Resultaten geführt, vor allem lädt er dazu ein, Filme und Werke generell mit geschärfter Aufmerksamkeit zu betrachten⁵, doch andererseits steht auch fest: Da dieser Ansatz davon ausgeht, dass der Text da ist und man ihn nur zu analysieren braucht, geht er von einem Kommunikationsmodell aus, das eine einfache Übertragung vom Sender zum Empfänger annimmt. Ein solches Modell ist jedoch heute, nach der Entwicklung der Pragmatik, nicht mehr akzeptabel.

Die Semio-Pragmatik zeigt, dass nie ein Text von Sender zu Empfänger übertragen wird, sondern dass die Text-Produktion ein doppelter Prozess ist: der eine spielt sich im Raum der Herstellung ab, der andere in dem der Lektüre. Je mehr von den Determinationen, durch die die Aktanten dieser beiden Räume konstruiert werden, ihnen gemeinsam sind, desto mehr Chancen bestehen, dass die beiden Textproduktionen (die beiden Texte) dicht beieinander liegen. Ziel der Semio-Pragmatik ist es, einen theoretischen Rahmen bereitzustellen, der die Frage nach der Art und Weise, *wie sich die Texte konstruieren*, sowohl im Raum der Herstellung als auch in dem der Lektüre, und die nach den *Wirkungen* dieser Konstruktion ermöglicht. Ausgangspunkt ist die Hypothese, dass sich jede Textproduktionsarbeit durch die Kombination einer begrenzten An-

1 Vgl. Odin 1983, 1994 und vor allem 2000.

2 Zur Darstellung und Diskussion dieses Ansatzes insgesamt vgl. Odin 1990.

3 Zwei Musterbeispiele für diese Perspektive sind Casetti, 1990 und Dayan 1983.

4 Christian Metz (1991; dt. 1997) bekennt sich ausdrücklich zu diesem Ansatz.

5 Raymond Bellour (1979, 21) sieht in diesem Zugewinn an Präzision den wesentlichen Beitrag der Semiologie als solcher.

zahl von *Modi der Sinn- und Affektproduktion* beschreiben lässt, die zu einem jeweils spezifischen *Erfahrungstypus* führt (Erfahrungen, die der Leser macht, Erfahrungen, auf die der Absender [*destinateur*] zielt), und die zusammengenommen unsere *kommunikative Kompetenz* (vgl. Hymes 1974) bilden: der fiktionalisierende, spektakularisierende, fabularisierende, dokumentarisierende, private Modus etc. Die Semio-Pragmatik konzentriert sich darauf, diese Modi zu beschreiben und auf Fragen zu antworten wie: Wann setzt man diesen oder jenen Modus in Gang? Wie werden diese Modi artikuliert bzw. in eine Rangordnung gebracht? Warum mobilisiert man in dem oder jenem Kontext diesen oder jenen Modus oder dieses oder jenes Modus-System?⁶

Der vorliegende Artikel nimmt eine Feststellung zum Ausgangspunkt: Während der Film heute als Kunst betrachtet wird⁷ und die meisten Publikationen, die sich mit ihm beschäftigen – universitäre Arbeiten, Kritiken, Zeitschriftenartikel, selbst populäre Bücher –, ihn in der Terminologie von Kunst und Ästhetik beschreiben oder zumindest deren Etikett in Anspruch nehmen, wird das Fernsehen dem Bereich der Medien zugeordnet, und selbst wenn man dabei von „Medienkultur“ spricht, ist kaum die Rede davon, sich ihm in der Sprache der Kunst oder der Ästhetik zu nähern. Es schien mir interessant, etwas genauer hinzusehen, was dies alles unter dem Gesichtspunkt der Kommunikation bedeuten könnte.

1. Künstlerischer und ästhetischer Modus

Selbst wenn ich im Zuge meiner Überlegungen zu bestimmten Aussagen gelangen sollte, so habe ich doch keineswegs vor, mich in die Jahrhunderte alten Debatten über Kunst und Ästhetik einzumischen (wozu ich keinerlei Kompetenz habe), sondern geeignete Werkzeuge zu entwickeln, mit deren Hilfe sich

6 Im Allgemeinen ist die Anschauung verbreitet, ein neues Modell mache alle vorigen zunichte; mir liegt ganz im Gegenteil daran hervorzuheben, dass der semio-pragmatische Ansatz den traditionellen semiologischen keineswegs verdrängen will: Er begnügt sich damit, letzteren in eine pragmatische Perspektive zu rücken. Wenn die Konstruktion des Textes einmal erklärt ist, behält die immanente Analyse all ihre Gültigkeit und Wirksamkeit. Auf eine gewisse Art könnte man sagen, der semio-pragmatische Ansatz bringe die Vorannahmen der immanenten Analyse ans Licht, denn jede immanente Analyse arbeitet an einem Text, der unter dem Druck von Kontext-Determinationen konstruiert ist, doch entweder ohne sich dieser Konstruktion bewusst zu sein (die naive immanente Analyse), oder, wie meist, aus methodischen oder epistemologischen Gründen, ohne diese zu hinterfragen.

7 Institutionalisiertes Zeichen dieser Anerkennung in Frankreich ist, dass die Ausbildung für den Film den künstlerischen Ausbildungen angegliedert ist.

die Prozesse der Bedeutungsproduktion, die hier am Werk sind, in dieser Perspektive besser erfassen lassen.

Die Ästhetik und das Künstlerische werden oft miteinander vermengt, ich will jedoch zwei Modi konstruieren: den ästhetischen und den Kunst-Modus.⁸ Die Unterscheidung ist nicht neu, doch selbst die Theoretiker, die hiervon ausgehen, wenn sie etwa die Autonomie des ästhetischen Modus behaupten (man kann einen natürlichen Gegenstand im ästhetischen Modus sehen, jedoch nicht im Kunst-Modus), verknüpfen doch meist den Kunst-Modus eng mit dem ästhetischen. „Wenn die ästhetische Erfahrung zugleich einen der Kunst immanenten Zweck und eine ausreichende Begründung für sie bildet“, schreibt Richard Shusterman (1992, 77), „gibt es vielleicht gute Gründe, die Kunst so zu definieren [...]“. Rainer Rochlitz (1994, 36) wiederum hält fest, dass „jedes (Kunst-) Werk zunächst lediglich einen Anspruch auf ästhetische Anerkennung erhebt“, und bemüht sich, die „ästhetischen Kriterien“ des Artistischen zu bestimmen (ebd. Kap.VI.). Und Gérard Genette, obwohl er es für unmöglich hält, diese Kriterien zu definieren, definiert jede künstlerische Produktion „als ein *arte fact* (eine menschliche Hervorbringung) mit ästhetischer Funktion (1994, 10)“ und versichert, die Existenz einer ästhetischen Intention (selbst eines „Jota an ästhetischer Intention“) genüge, um aus jedem Gegenstand ein Kunstwerk zu machen. Man riskiere so zwar, stellt er fest, aus „jedem *arte fact* ein Kunstwerk“ zu machen, aber, setzt er hinzu: „Dieser Exzess, wenn es denn einer ist, würde mich kaum stören, weniger jedenfalls als der gegenteilige (1997, 271)“.

Meine Position ist radikaler: ich werde die beiden Modi völlig getrennt konstruieren (obwohl sie, wie alle Modi, kombiniert auftreten können). Das ist keine philosophische Entscheidung⁹: für mich zielt die Unterscheidung nicht darauf ab, die Modi *in natura* zu charakterisieren; es geht mir nicht darum, die tatsächlichen spezifischen Eigenheiten sichtbar zu machen oder zu beschreiben, was „in unserem Kopf“ vor sich geht (meine Beschreibung der Modi ist nicht kognitiv), sondern eine Reihe von Fragen zu ermöglichen. Die Modi, so wie ich sie begreife, sind theoretische Konstrukte, und die Unterscheidungen haben eine rein *heuristische* Funktion: Ich glaube ganz einfach, wenn man diese

8 Odin verwendet die Begriffe *mode esthétique* und *mode artistique*. Mit „Kunst-Modus“ bzw. „Kunst-Lektüre“ ist im Folgenden also gemeint, dass die jeweiligen Objekte der Institution „Kunst“ zugeordnet werden (Anm. d. Übers.).

9 Für Jean Marie Schaeffer hingegen ist die These, der Begriff des Kunstwerks sei logisch unabhängig von jedem ästhetischen Urteil, im Gegenteil eine philosophische Position. Vgl. Schaeffer 1992, 1993.

Trennung zwischen den beiden Modi vollzieht, kann man sich am besten klar machen, was auf der Ebene der Kommunikation passiert.

Das erste Charakteristikum des ästhetischen Modus, so wie ich ihn konstruiere, ist negativer Art: Der ästhetische Modus basiert nicht auf der Konstruktion eines Enunziators, nicht einmal auf der eines Enunziators der Produktion.¹⁰ Dass der Gegenstand der ästhetischen Lektüre einen Enunziator hat oder nicht hat (der Fall natürlicher Gegenstand versus Artefakt), ist gleichgültig: Die Frage der Konstruktion des Enunziators stellt sich ganz einfach nicht. Man darf diese Situation nicht mit dem verwechseln, was beim fikionalisierenden Modus geschieht: Gewiss verpflichtet sich der fikionalisierende Leser, keine Fragen *an* den Enunziator des Textes (der ja ein fiktiver ist) zu stellen, doch die Frage *nach* dem Enunziator wird natürlich gestellt, denn der Leser wird dazu eingeladen, sogar zwei zu konstruieren: den Enunziator des Textes und den der Produktion. Nichts dergleichen beim ästhetischen Modus: Der Leser sieht den Gegenstand, so wie er sich im Moment der Lektüre darstellt, und die Arbeit der Sinn- und Affektproduktion vollzieht sich, ohne dass er nach dem Kontext der Produktion oder nach dem Enunziator fragt, und dies selbst dann, wenn der Gegenstand dieser Lektüre ein Artefakt ist und also durchaus einen Enunziator hat (wie es bei Filmen der Fall ist).

Doch welche Arbeit setzt diese Lektüre voraus? Während der fikionalisierende Modus darauf beruht, dass ein komplexes System von Prozessen in Gang gesetzt wird, basiert der ästhetische Modus – und das ist eine weitere wichtige Besonderheit – nicht auf einem Ensemble spezifischer Prozesse, nicht einmal auf *einem* wirklich dingfest zu machenden Prozess: Alles, was man sagen kann, ist, dass sich das Subjekt dieser Lektüre auf eine Art Abenteuer, eine Art Forschungsreise einlässt, etwas, das man eine Suche nach Werten nennen könnte. Tatsächlich verhält sich das Subjekt des ästhetischen Modus ein wenig wie das Subjekt eines narrativen Parcours, dessen Gegenstand bzw. Zweck die Suche nach ästhetischen Werten ist. Um Missverständnissen vorzubeugen: Anders als im Fall des fikionalisierenden Modus ist die Narration kein Prozess des ästhetischen Modus – Gegenstand der ästhetischen Lektüre ist es nicht, eine Erzählung hervorzubringen –, der Rückgriff auf das Narrative erfolgt hier auf der *Meta*-Ebene: Es ist eine Art, den Weg des Subjektes zu beschreiben, das sich auf den ästhetischen Modus einlässt.

10 Ich nehme hier die Unterscheidung zwischen „Enunziator des Texts“ und „Enunziator der Produktion“ wieder auf, die ich in *De la fiction* (Odin 2000, 57–59) eingeführt habe (diese Terminologie und besonders die Bezeichnung „Enunziator der Produktion“ ist gewiss nicht sehr befriedigend, aber bis jetzt habe ich keine bessere gefunden).

So betrachtet, verläuft der ästhetische Modus in aufeinanderfolgenden Phasen. Es ist interessant festzuhalten, dass diese *temporalisierte* Strukturierung sich grundsätzlich von der des fikionalisierenden Modus unterscheidet, die rein *logisch* ist (die Narration setzt die Diegetisierung voraus, die *Mise en phase* stützt sich auf die Narration, und das Ganze wird von der Konstruktion des fiktiven Enunziators beherrscht, etc.).¹¹

Lassen wir rasch die verschiedenen Phasen des narrativen ästhetischen Parcours Revue passieren:¹²

Die erste Phase ist der Moment, in dem Subjekt und Objekt zusammentreffen. Dieses Zusammentreffen kann verschiedene Formen annehmen: manchmal ist es ein Dritter, der die Aufmerksamkeit des Subjekts auf den Gegenstand lenkt („Schau, wie schön das ist!“), manchmal ist es das Subjekt selbst, das sich auf die ästhetische Lektüre einlässt und sich als seinen eigenen Absender [*destinateur*] einsetzt (per Selbst-Vertrag), manchmal ist es auch das Objekt, das als Absender fungiert und beim Subjekt das Verlangen hervorruft, sich auf die Suche nach Werten zu begeben; zumeist handelt es sich um eine komplexe Mischung aus mehreren Arten des In-Beziehung-Tretens.

Die zweite Phase entspricht der Ausstattung des Subjekts (*attribution* bei Greimas) mit den Mitteln, die es ihm erlauben, seine Ziele zu erreichen (die Hilfsmittel [*adjuvants*]): In der Semiotik der Narration ist dies die „qualifizierende Sequenz“. Denn es ist klar, dass der ästhetische Modus nicht spontan funktioniert und insbesondere seine Mobilisierung gewisse Qualitäten erfordert, selbst wenn über die Liste dieser Qualitäten keine Einigkeit herrscht (Sensibilität, Symbolisierungsfähigkeit, Vorstellungsvermögen etc.) und man noch keine endgültige Antwort auf die Frage gefunden hat, wie sie weitergegeben werden: Das ist die Kernfrage der ästhetischen Bildung (eine sehr andere Frage als die der künstlerischen Ausbildung, mit der sie allzu oft verwechselt wird).

Die Hauptsequenz besteht darin, dass das Subjekt ästhetische Werte entdeckt (oder nicht). Diese Werte zu finden gelingt nur, wenn verschiedene Widersacher und Widerstände (*opposants* bei Greimas) überwunden worden sind, das heißt alles, was das Subjekt von seiner Suche ablenken, es zerstreuen kann. Und natürlich kann das Subjekt selbst sein eigener Widersacher sein, das heißt, sich neben der Suche nach den ästhetischen Werten des Gegenstandes noch für vie-

11 Zu diesen Begriffen vgl. Odin 2000. Die Tatsache, dass die *Umsetzung* (Praxis) der fikionalisierenden Lektüre oft temporalisiert ist – der Zuschauer beginnt mit der Diegetisierung, dann folgt die Narrativisierung, schließlich die *Mise en phase* (vgl. Odin 2000, Kap. 7) – widerspricht dieser Analyse nicht: Wenn der Zuschauer fikionalisiert, sind alle Prozesse des fikionalisierenden Modus gleichzeitig zur Stelle.

12 Ich folge hier dem narrativen Modell Greimas'. Vgl. Greimas 1966, 172–256 et passim.

les andere interessieren (für die vermittelten Informationen, die erzählte Geschichte, für den Autor usw.), ganz abgesehen davon, dass unter Umständen auch das Objekt selbst bei ihm kein Interesse weckt. Ausdrücklich sei hier darauf hingewiesen, dass die zu findenden Werte nicht die Botschaft des Werkes sind (weder die von der erzählten Geschichte transportierten, noch die des jeweils vorgetragenen Diskurses): Die ästhetischen Werte werden im Zusammentreffen des Subjekts mit dem Objekt konstruiert, in dessen Erkundung durch das Subjekt, im Zusammenhang mit den empfundenen Emotionen und der kognitiven Arbeit, zu der sie Anstoß geben.¹³

Die „glorifizierende Sequenz“ schließlich, die traditionell die Erzählung beschließt, werde ich beschreiben als die Zuschreibung der Werte, die im Lauf der Lektüre zutage gefördert wurden, an das Objekt. Genette hat diesen Vorgang der Objektivierung des Subjektiven schön beschrieben: Das Objekt wird gesehen, als habe es die Werte, die das Subjekt ihm im Lauf der Lektüre zugeschrieben hat, doch das Subjekt denkt nicht, dies selbst getan zu haben: Es glaubt, dass die Werte im Objekt liegen (vgl. Genette 1997, 117).

Die Werte stehen also im Zentrum des ästhetischen Modus, sie rechtfertigen letztlich seine Existenz. Das Problem ist, dass diese Werte nicht nur nicht fest stehen (es kann Schönheit sein, Hässlichkeit, das Erhabene, das Wohlgestaltete, das Neue, die Authentizität, die Widerstandskraft, die Fähigkeit, das Leben umzukrempeln, die Bereicherung des Ich und der Gesellschaft, usw.), sondern auch sehr schwer als solche zu definieren sind. Doch diese Bedenken gefährden das Funktionieren des Modus nicht: Denn das Wesentliche liegt nicht im Gehalt der mobilisierten Werte, sondern in der Bewegung, in der Suche nach ihnen.

Anders als der ästhetische lässt sich der Kunst-Modus als ein Ensemble genau zu bestimmender Prozesse konstruieren. Präziser: Der Kunst-Modus ist durch das In-Gang-Setzen eines vorhergehenden, unabdingbaren Prozesses und einer Reihe fakultativer Prozesse gekennzeichnet. Der unabdingbare Prozess ist, dass der *reale Enunziator der Produktion* als *der Institution Kunst zugehörig* konstruiert wird.¹⁴ Hier findet sich eine ähnliche Situation wie in der, die man als dokumentarisierenden Modus beschreibt, der ebenfalls auf einem einzigen, unabdingbaren Prozess beruht: auf der Konstruktion des Enunziators als eines realen Enunziators, den man in Begriffen von Identität und Wahrheit befragen

13 Hier schließe ich mich einem Gedanken von Nelson Goodman an, für den „in der ästhetischen Erfahrung die Emotionen kognitiv funktionieren (1990, 290)“.

14 Diese Definition folgt dem Paradigma, das die Kunst „institutionell“ definiert. Zu dieser Frage vgl. Weitz 1988 und vor allem Dickie 1988.

kann (vgl. Odin 2000, Kap. 12). Indessen betrifft zwar der unabdingbare Prozess in beiden Fällen die Konstruktion des Enunziators, doch handelt es sich bei der dokumentarisierenden Lektüre um den Enunziator des Textes, im Fall der Kunst-Lektüre hingegen um den Enunziator der Produktion: dessen Konstruktion ist völlig unabhängig davon, ob der Text-Enunziator fiktiv oder real ist (es gibt fiktionale und dokumentarische künstlerische Produktionen). Man wird bemerken, dass diese Definition mit der Tradition bricht, nach der die Kunst im Werk liegt. In der Perspektive, die ich hier vorschlage, ist es der Status des Enunziators, der über den Zugang (oder nicht) zum Raum der Kunst bestimmt, ein Enunziator, der übrigens verschiedene Gesichter annehmen kann: das eines Individuums (Manet, Duchamp), einer Gruppe (die Impressionisten), einer Form (die Literatur), und sogar, wie man noch sehen wird, eines Mediums (der Film).

Diese institutionelle Einordnung genügt, um einer beliebigen Produktion, selbst einem beliebigen Gegenstand (vgl. die Ready Mades), den Zugang zum Raum der Kunst zu eröffnen, und damit könnte man es durchaus schon bewenden lassen. Doch erst wenn dieser Prozess von anderen fortgesetzt wird, kann man wirklich von Kunst-*Lektüre* sprechen: Das Erkennen der Institution ist keine Lektüre, es ist lediglich eine Zuweisung zum Raum der Kunst.

Die Kunst-Lektüre beginnt damit, dass ein Objekt und ein Name in Verbindung gebracht werden: Der Name des Enunziators wird dem Raum der Kunst zugeordnet, der für dessen Status als Künstler bürgt. Das ist es, woran der Künstler Ben denkt, wenn er sagt, „Kunst ist eine Frage des Namens“. Diese Suche nach dem Namen als Auslöser der Kunst-Lektüre ist ganz offensichtlich in den Arbeiten, die sich bemühen, die Produktion der Primitiven der Ethnographie zu entwinden und der Kunst zuzurechnen: Die Suche nach dem Namen des Künstlers ist dort eine Art Obsession. Dieselbe Obsession ist in den Arbeiten über die Anfänge des Films auszumachen. Wenn man den Namen des Film-Autors nicht nennen kann, scheint immer etwas zu fehlen...

Ist der Künstler genannt, so möchte man im Allgemeinen mehr über ihn und den Kontext erfahren, in dem das Werk geschaffen worden ist; daher die biographischen und historischen Forschungen, die den Namen „füllen“ sollen, indem sie ihm einen Inhalt geben. Parallel dazu betrachtet man die Werke in dem Bemühen, zutage zu fördern, was sie mit dem Namen verbindet, das heißt das ihnen eigene System, ihre spezifischen thematischen und stilistischen Strukturen. Kurzum, der Kunst-Modus entwickelt sich in der Konstruktion von Serien und im Vergleich mit den Produktionen anderer Enunziatoren im Bereich der Kunst, sei es synchronisch oder diachronisch: So gelangt man zur Kunstgeschichte.

2. Kunst und Ästhetik im Bereich von Film und Fernsehen

So oberflächlich sie sein mag, scheint mir die Beschreibung dieser zwei Modi Werkzeuge zu liefern, die ein besseres Verständnis von dem ermöglichen, was sich im Bereich von Film und Fernsehen abspielt. Wie steht es also mit der Beziehung von Film und Fernsehen zum ästhetischen und zum Kunst-Modus? Ich werde mich auf eine gewisse Anzahl von Anmerkungen beschränken.

Was den Film angeht, wird man zunächst bemerken, dass es Gebiete gibt, wo der ästhetische und der Kunst-Modus ganz offenbar nichts zu suchen haben: etwa bei der naturwissenschaftlichen oder der angewandten Forschung oder bei der Verwendung des Films als Dokument.¹⁵ In diesen Zusammenhängen findet die Anerkennung des Enunziators in einem anderen institutionellen Rahmen statt (naturwissenschaftliche Forschung und Praxis oder Geschichte) als innerhalb der Institution Kunst, und die aufgebotenen Werte (Objektivität, Informationsgehalt, praktische Effizienz) sind keinesfalls ästhetischer Art.

Andererseits muss man sich sehr deutlich machen, was die Anerkennung des Films als Kunst bedeutet: Für die große Mehrheit der Zuschauer handelt es sich um eine rein institutionelle Zuweisung. Man akzeptiert, dass man im Kino Kunst sieht, weil man uns das gesagt hat, weil man es gelernt hat (siehe das Klischee vom Film als der „siebten Kunst“): Man wird also nicht weiter fragen. Diese Zuweisung hat jedoch meist keine Auswirkungen auf das Verhältnis des Zuschauers zu den Filmen, das in ganz anderen Modi als dem Kunst-Modus zustande kommt. Man geht ins Kino, um sich zu unterhalten (Spiel-Modus), wegen des Stars, der in dem Film spielt, wegen des Spektakels, das dieser uns bietet (spektakularisierender Modus), um im Rhythmus des erzählten Geschehens mitzuschwingen (fiktionalisierender Modus), und immer häufiger, um sich von der Dynamik der Bilder und Klänge erfassen zu lassen (energetischer Modus [vgl. Odin 2000, 160–163]); seltener geht man ins Kino, um die Welt besser kennen zu lernen (dokumentarisierender Modus). Dieselben Modi also, die mobilisiert werden, wenn man fernsieht. Nur die Wichtigkeit bestimmter Modi verändert sich: Das Fernsehen setzt bevorzugt den energetischen (weil es ein *flow*-Medium ist) und den dokumentarisierenden Modus (auf Grund seiner

15 Das bedeutet nicht, dass die Filme, die für diese Bereiche gemacht werden, nicht auch unter dem ästhetischen Modus betrachtet werden können, doch dies erfordert, dass man sie aus dem „Rahmen“ (Goffman) herausnimmt, für den sie gemacht worden sind, wie es bei gewissen experimentellen *found footage*-Produktionen der Fall ist.

Während das Dokument nicht nach dem Kunst-Modus verlangt, steht der Dokumentarfilm, wie man ihn heute liest, am Kreuzungspunkt zwischen dokumentarisierendem und Kunst-Modus. Der Dokumentarfilm ist ein Dokument, hergestellt von einem Filmemacher, der als Künstler anerkannt wird.

privilegierten Stellung in Bezug auf die Konstruktion eines realen Enunziators¹⁶) in Gang. Auf der Ebene der Kommunikation also ist, wenn man den Prozess der Zuweisung beiseite lässt, der Unterschied zwischen Film und Fernsehen hinsichtlich ihrer Beziehung zur Kunst bei weitem nicht so groß, wie man sagt.

So empfiehlt es sich denn, die Weigerung, das Fernsehen dem Raum der Kunst zuzuordnen, zu hinterfragen. Es hat wohl Versuche gegeben, diese Einordnung durchzusetzen, doch sie stützten sich nicht nur meist auf eine Angleichung des Fernsehens an Theater und Kino, sie sind auch im großen und ganzen gescheitert. Die Existenz eines Senders namens Arte sollte kein Anlass zu Illusionen sein: Zwar strahlt Arte Sendungen *über* Kunst, Autorenfilme und Kultursendungen aus, ist jedoch darum selbst keineswegs als ein Enunziator anerkannt, der dem Raum der Kunst angehört. Dabei ist es sicher durchaus möglich, das Fernsehen als Kunst anzuerkennen – oder zumindest einen Teil des Fernsehens (auch der Film hat, wie wir gesehen haben, Sektoren, die nicht den Status von Kunst haben). Die Behauptung, es sei schwierig, bei Fernsehsendungen einen „Autor“ zu finden, die oft vorgebracht wird, um die Verweigerung dieser Anerkennung zu rechtfertigen, hält nicht stand: abgesehen davon, dass diese Behauptung bei Fernsehsendungen unsinnig ist (wie Filme haben diese Macher, und nichts hindert daran, sie als „Autoren“ anzuerkennen), wäre es nicht schwierig, die Erfinder der „Dispositive“¹⁷ als „Autoren“ einzusetzen: diejenigen, die sich ausdenken, auf welche Art die (Unterhaltungsshow-, Diskussions- usw.) Sendungen gedreht werden, oder auf welche Art Fußballspiele, Rad- und Autorennen gefilmt werden, usw. Ein Beleg dafür, dass dies möglich wäre, ist, dass es zumindest einmal in der französischen Fernsehgeschichte stattgefunden hat: bei Jean-Christophe Averty. Als Autor eines spezifischen Fernsehdispositivs anerkannt, ist Averty einer der wenigen Fernsehmacher, der in den Raum der Kunst aufgenommen wurde¹⁸. Man könnte durchaus ins Auge fassen, noch andere Fernseh-„Autoren“ zu konstruieren, die Moderatoren beispielsweise: Jeder von ihnen hat seinen Stil. Woran es in Wirklichkeit mangelt, damit das Fernsehen in den Raum der Kunst aufgenommen wird, ist, dass eine Gruppe (von Sendereignern, Kritikern, Politikern) ihr Interesse darein setzt (und auch auf ihre Kosten kommt), wenn sie den institutionellen Status des Fernsehens verändert, die Dinge in die Hand nimmt (wie es bei der Fotografie getan wor-

16 Zur Erklärung der Beziehungen zwischen Fernsehen, realem Enunziator und dokumentarischer Lektüre vgl. Odin 2000, Kapitel 12.

17 Zu diesem Begriff vgl. die Nr. 25 der Zeitschrift *Hermès* (Paris: CNRS éditions, 1999), die dem Thema „Le dispositif“ gewidmet ist.

18 Höhepunkt dieser Anerkennung war eine Ausstellung im *Espace Electra* in Paris.

den ist) und etwa Zeitschriften gründet, die die Kunst-Lektüre verbreiten, Kassetten oder DVDs der bedeutendsten Sendungen mit dem Label „Kunst“¹⁹ herausgibt, Festivals organisiert, die sich vernehmlich zum Raum der Kunst zählen (und nicht nur Märkte sein wollen) etc. Doch das wird nicht getan, und zwar weil es weniger ‚rentabel‘ ist (oder zumindest weniger ‚rentabel‘ erscheint), dem Fernsehen einen Kunststatus zuzuweisen statt des allgemeinen, den es derzeit hat. Aber dabei steht nicht das Fernsehen als solches zur Debatte.

Kommen wir auf das Kino zurück. Es gibt tatsächlich Kommunikationsbereiche, in denen das Kino nicht so funktioniert, wie ich es beschrieben habe: den Bereich der Cinéphilie, den der Kritik, den der Filmwissenschaft. In diesen Räumen steht nicht nur der Filmemacher als ein in der Welt der Kunst anerkannter Enunziator im Zentrum der Beziehung zu den Filmen, nicht nur mobilisiert die Lektüre den Kunst-Modus in seiner ganzen Spannweite (biographische, historische Studien, Werkanalysen, Vergleiche), sondern man erhebt auch gern Anspruch auf eine ästhetische Methodik. Ich glaube jedoch, dass zwar die Mobilisierung des Kunst-Modus außer Frage steht, ob das aber auch für den ästhetischen Modus gilt, muss sehr sorgfältig überprüft werden.

Die Praxis des Cinéphilen zum Beispiel hat oft mehr mit der Praxis des Sammlers zu tun als mit der Suche nach ästhetischen Werten. Es geht darum, alle Filme dieses oder jenes Autors zu sehen oder alle Filme eines bestimmten Genres, im äußersten Fall alle Filme der Filmgeschichte. In anderen Fällen beschränkt man sich auf die Suche nach Informationen: Man bemüht sich, alles über diesen oder jenen Filmemacher zu erfahren, alles über den Kontext, in dem der Film gedreht wurde, alles über Tricks, usw. Viele Arbeiten zur Filmgeschichte, scheint mir, gehören zu diesen beiden kumulierten Vorgehensweisen.

Ganz im Gegensatz zu dem, was man glauben könnte, impliziert die Filmanalyse den ästhetischen Modus ebenso wenig. Zum einen, weil man Filme aus Perspektiven analysieren kann, die nichts mit der Ästhetik zu tun haben (historische, soziologische, psychoanalytische Analysen, usw.); zum anderen, weil es nicht unbedingt nötig ist, sich auf die Suche nach Werten zu machen, um die Stilfiguren und Strukturen des Films zu entdecken und darzulegen, den man untersucht; man kann sich durchaus auf eine formale Analyse beschränken. Pierre Sorlin unterscheidet zu Recht zwischen diesem Typus von Analysen, die

19 Die Veröffentlichung von Kassetten oder DVDs von Fernsehsendungen gibt es zwar, doch das sind Kultserien oder Dokumentationen. Es wird nicht versucht, Sendungen unter dem Label „Kunst“ zu verbreiten.

er „stilistische“ oder „systemische“ nennt, vom ästhetischen Ansatz.²⁰ Selbst die Analysen also, die sich ostentativ als „ästhetisch“ ausgeben, gehören nicht immer zum ästhetischen Modus. Allgemeiner gesagt: Die Kunst-Lektüre, mit allem, was sie an dokumentarischer Recherche, an Mobilisierung von Werkzeugen und Methoden voraussetzt, begünstigt den Übergang zum ästhetischen Modus kaum: Es braucht mehr Aufgeschlossenheit, sich auf dieses Abenteuer einzulassen. Und die Art des Film-Unterrichts an Schule und Universität scheint mir eher den Kunst-Modus als den ästhetischen zu fördern.

Doch ich habe nicht vor, dagegen aufzubegehren, dass der ästhetische Modus nicht mehr Verbreitung findet: Mein Problem liegt nicht da. Ich wollte hier lediglich zeigen, dass der Rückgriff auf den ästhetischen Modus weniger eng mit dem Kunst-Modus zusammenhängt, als man vielleicht dachte, und dass die Beziehung zwischen diesen beiden Modi nicht immer friedfertig ist. Natürlich kann sich der ästhetische Modus auch innerhalb des Kunst-Modus artikulieren. In diesem Fall setzt der ästhetische Modus, im Unterschied zu dem, was geschieht, wenn er isoliert auftritt, den Autor als den ein, der für die Werte des Werks verantwortlich ist.

Leser, die meine früheren Arbeiten kennen, werden nicht erstaunt sein, wenn ich hier einige Zeilen dem Familienfilm widme. Das ist tatsächlich ein sehr interessanter Fall, denn er hat zwar ganz offensichtlich nichts mit dem Kunst-Modus zu tun (der Familienfilm setzt nicht voraus, dass der Enunziator als der Sphäre der Kunst zugehörig, sondern als Familienmitglied konstruiert wird²¹), doch dafür mobilisiert er ein echt ästhetisches Vorgehen, und dies sowohl auf der Ebene der Herstellung als auch auf dem der Lektüre.

Im Gegensatz zu dem, was meine früheren Artikel vielleicht vermuten lassen – der Familien-Filmer ist nicht nur von einer „Intention in Aktion“ angetrieben, sondern ebenso von einer „vorausgehenden Intention“²²: Wer einen Familienfilm dreht, ist von der Suche nach Schönheit beseelt. Dieses ästhetische Pro-

20 Vgl. Sorlin 1992, 210–212. Der Ästhetik-Begriff, den Sorlin entfaltet, steht dem, den ich hier entwickle, nahe, doch er hebt – ohne sie mit Schweigen zu übergehen – weniger die Suche nach Werten hervor als die Sensibilität für das Werk (die „Macht, zu ergreifen“, S.214).

21 Sicher gibt es auch Familienfilme, die Künstler gemacht haben, um sich in den Raum der Kunst einzuordnen (Brakhage, Mekas, Warhol), aber das sind keine wirklichen Familienfilme in dem Sinne mehr, wie ich diese Kategorie beschrieben habe: ein Familienfilm ist der Film eines Mitglieds einer Familie für die Mitglieder dieser Familie und zum Leben dieser Familie (vgl. Odin 1995.). Die Filme von Brakhage, Mekas und Warhol sind gedreht worden, um von Zuschauern gesehen zu werden und in Begriffen der Kunst (versus privat) gelesen zu werden.

22 Diese Unterscheidung findet sich in Odin 1999. Die Unterscheidung zwischen „vorausgehender Intention“ und „Intention in Aktion“ ist von John R. Searle (1985, 107–109) entlehnt.

gramm zeigt sich in der Auswahl dessen, was gefilmt wird („Ich filme nur, was schön ist“) und in einer gewissen Art zu filmen: Jede Einstellung eines Familienfilms sagt: „Schau, wie schön die Welt ist.“ Genauer gesagt: Die Bewegung der „Schönheitszuweisung“²³ hat nichts mit dem Bemühen um filmische Qualität zu tun; ob die Aufnahme mit feststehender Kamera gemacht wird oder nicht, ob sie scharf ist oder nicht, korrekt belichtet oder nicht, der Ausschnitt gut gewählt ist oder nicht, ist nicht wichtig - was zählt, ist der Vorgang der Auszeichnung: Er soll *zeigen, dass man* etwas Schönes als schön *zeigt*. Daher die ständigen Zooms, die Kamerabewegungen, die in einer einzigen Bewegung die ganze Schönheit einer Landschaft einzufangen suchen, daher die Wiederholungen (dieselbe Landschaft wieder und wieder im selben Blickwinkel gefilmt, als könne der Filmende nicht aufhören, sie zu filmen, so schön findet er sie), daher auch die Stereotypen, denn das Stereotyp (die Postkarte) ist die Garantie für das Schöne (wenn man von dieser Landschaft Postkarten aufgenommen hat, so darum, weil sie schön ist).

Auch die gefilmten Personen manifestieren diesen Wunsch, auf dem Film schön zu erscheinen (die Braut dreht sich vor der Kamera wie ein Mannequin, ein Mann bittet darum zu warten, bis er seinen Krawattenknoten zurechtgerückt hat, um sich filmen zu lassen), und sie beteiligen sich mit ihren Gesten an der Bewegung der „Schönheitszuweisung“ (von ihrem Mann vor den Niagarafällen gefilmt, macht eine Ehefrau unaufhörlich große Gesten mit den Armen, um der Kamera zu zeigen, „wie schön das ist“). Karl Sierek hat in einem fesselnden Artikel gezeigt, dass solche Gesten eine reflexive Bewegung in Gang setzen mit dem Ziel, „das Sehen sichtbar zu machen“ (Sierek 1990, 158), und zwar das Sehen von etwas Schöнем: „man packt Weihnachtsgeschenke aus, sieht sie an und hält sie dann, die Geste der Freude wiederholend, vor die Kamera; man zeigt sie, sich selbst im Mittelpunkt des Bildes wissend, nach außen, mimt also den eigenen Blick, der auf ‚was Schönes‘ gefallen ist“ (159). Und Karl Sierek setzt hinzu, in Anlehnung an eine Beobachtung, die Robert Musil (1978, 523f) in einem Text mit eben dem Titel: „Hier ist es schön“ gemacht hat: Wenn sie zu filmen anfangen, orientieren sich die Amateur-Filmer an Kriterien der Zukunft, sie denken, „hier wird es schön gewesen sein“ (Sierek 1990, 165). Statt also den Augenblick der Gegenwart zu fixieren, konstruiert der Familienfilm einen „Zustand [...], den man später als ‚schönen‘ zu empfinden meint“ (161).

Im Allgemeinen gelangt dieses Vorhaben nicht zum Ziel: Die Suche nach Schönheit, im Bereich der Herstellung obsessiv, ist im Bereich der Lektüre mit

23 Der Ausdruck stammt aus Hubert Damish, *Le jugement de Paris*, S. 18, zitiert nach Aumont 1998, 84.

Sicherheit weniger präsent. Denn der Modus privater Lektüre führt zu Feststellungen, die solcher Lektüre kaum förderlich sind: Alle sind verändert, alt geworden, die Körper sind verfallen, das Leben mit seinem gerüttelt Maß an Schwierigkeiten, Missgeschicken und Dramen ist dahingegangen... Doch der ästhetische Modus ist darum in diesem Raum nicht weniger am Werk. Denn der Familienfilm, in seiner Eigenschaft als zu füllende Form²⁴, erfordert eine Antwort, die jeder Zuschauer selbst aktiv hervorbringen muss. Man kann in dieser Hinsicht von einer echten *hermeneutischen Forderung* sprechen, die zu einer kollektiven oder individuellen Initiative aufruft. Zusammen konstruieren die Familienmitglieder den Film-Text (man redet viel während der Vorführung eines Familienfilms). Durch die gemeinschaftliche Leistung geraten die Familienmitglieder in Einklang mit dem Familienmythos. Der Wert, nach dem in diesem Prozess gesucht wird, ist die Konstituierung einer „affektiven Gemeinschaft“ („Das Zusammen-Sein“ [vgl. Parret 1999]). Parallel dazu „bearbeitet“ der Familienfilm uns von innen, er zwingt uns zum Rückblick auf uns selbst und unsere Beziehung zu den anderen. Unter diesem Gesichtspunkt ist es immer ein Abenteuer, einen Familienfilm anzuschauen, ein zuweilen gefährliches Abenteuer, weil uns der Film zur Konfrontation mit Erlebtem bringen kann, das schwer zu akzeptieren ist. Wenn man sie so beschreibt, gehört die Erfahrung des Familienfilms in jene große Ästhetik, die das ganze Sein einbezieht und die Totalität des Subjekts in seiner Beziehung zum anderen und zur Welt ins Spiel bringt (vgl. Caune 1999, 219 f).

Blicken wir nun auf das Fernsehen zurück. Ich meine in der Tat, die Analyse des Familienfilms kann uns lehren, besser zu verstehen, was dort passiert. Nehmen wir es als gegeben hin, dass das Fernsehen, im Augenblick jedenfalls, nicht den Kunst-Modus mobilisiert. Doch wie steht es mit dem ästhetischen Modus?²⁵

Man hat, wie mir scheint, nicht gesehen, wie förderlich der Kontext des Fernsehens für das Ingangsetzen dieses Modus sein könnte, mehr vielleicht als der Film, zumindest als der Film, den man im Kino sieht. Ins Kino gehen, heißt immer von zuhause weggehen, um *ein Schauspiel* zu sehen, während man in der

24 Der Familienfilm funktioniert nicht so sehr als ein Ensemble von Vorstellungen, sondern als eine Sammlung von Indizien oder Stimuli, die die Sinnproduktion anregen. Vgl. dazu Odin 1995, 27–42.

25 Es gibt unzählige Werke über die Ästhetik des Films, doch meines Wissens sehr wenige über die Ästhetik des Fernsehens. Ein Buch *Esthétique de l'audiovisuel* zu nennen, wie es Pierre Sorlin getan hat (das Audiovisuelle umfasst Film und Fernsehen), ist im französischen Kulturbetrieb sogar als wirklich gewagt und von Seiten der Cinéphilien selbst als Provokation aufgefasst worden.

Wohnung fernsieht, wann man es wünscht, solange man will und unter Umständen, die im Grunde denen beim Familienfilm-Anschauen sehr ähnlich sind. Wie beim Familienfilm könnte man sagen, dass nicht das Fernsehen ein Werk anbietet, sondern dass es die Zuschauer sind, die das Werk schaffen. Zumindest (denn es geht für den Zuschauer nicht wirklich darum, ein Werk zu schaffen) wird der Zuschauer dazu angeregt, sein eigenes Leben zu erkunden und sich auf die Suche nach Werten zu machen. Es ist hier sicher nicht die Rede davon, sich etwas vormachen zu lassen und zu unterschätzen, was Louis Porcher so schön „die Todsünden des Fernsehens“ (vgl. Porcher 1994, 127 ff) nennt (um sie zu diskutieren); vielleicht aber könnte man ein wenig mehr auf den Zuschauer vertrauen²⁶ und einräumen, dass das Fernsehen nicht nur wegen seiner (übrigens sehr realen) Leichtigkeit soviel Erfolg hat, sondern auch, weil der Zuschauer dort tiefere Befriedigung findet. Denn wenn man nur aufgeschlossen ist, bietet das Fernsehen Möglichkeiten zu Begegnungen, die bis dahin unmöglich waren, und es trägt dazu bei, dass man sich Fragen stellt, an die zuvor nicht zu denken war: Auf diese Art kann es zu einer wichtigen Quelle persönlicher Bereicherung werden, d.h. es kann uns dazu bringen, unser Leben umzukrempeln. Diese Auffassung, der zufolge Ästhetik in unmittelbarem Bezug zum Leben steht²⁷, rückt das Fernsehen (und den Familienfilm) in die Nähe mancher zeitgenössischer Kunstproduktionen, die Gegenstände an und für sich zeigen, ohne ästhetischen Wert, die jedoch auf Grund der Beziehung zum Leben des Künstlers und des Betrachters zu einer ästhetischen Lektüre führen.²⁸ Ohne aus dem Fernsehen eine Kunst zu machen, zeigt diese Auffassung, dass das Fernsehen als *Katalysator* funktionieren kann, der es *dem ästhetischen Modus* ermöglicht, sich zu entwickeln.

Schlussbemerkung

Am Ende dieses kurzen Durchgangs ist deutlich geworden, dass man es nicht bei der *doxa* bewenden lassen kann, die uns als Ausgangspunkt gedient hat. Aus der Perspektive der Kommunikation ist die Beziehung zur Kunst und zur Ästhetik im Bereich des Films bei weitem nicht so präsent, wie es die Zahl der Publikationen und Arbeiten vermuten ließe, die diese Beziehung behaupten, und wenn diese Beziehung präsent ist, ist sie immer noch nicht da, wo man sie

26 Das ist auch eine Kritik an mir selbst.

27 Zu dieser Auffassung von Ästhetik vgl. Shusterman 1992, S. 84.

28 Über diese Strömung in der zeitgenössischen Kunst vgl. Ardenne,/Beausse/ Goumarre 1991.

erwarten würde (so z. B. beim Verhältnis von Familienfilm und Ästhetik). Ebenso verhält es sich mit der privilegierten Beziehung des Fernsehens zum ästhetischen Modus. Was die fehlende Beziehung des Fernsehens zur Kunst angeht, so handelt es sich hier eindeutig um eine ökonomisch-kommunikative Entscheidung, nicht um ein Los, das im ‚Wesen‘ der Sache läge. Nun, das alles rüttelt ein wenig an den gängigen Vorstellungen, es widerspricht sogar manchen meiner früheren Behauptungen, aber heißt Forschung nicht auch, seine Meinung zu ändern?

Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer

Literatur

- Ardenne, Paul / Beausse, Pascal / Goumarre, Laurent (1991) *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*. Paris: Dis Voir.
- Aumont, Jacques (1998) *De l'esthétique au présent*. Brüssel: De Boeck.
- Bellour, Raymond (1979) *L'analyse du film*. Paris: Albatros.
- Casetti, Francesco (1990) *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon: P.U.L.
- Caune, Jean (1999) *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*. Grenoble: PUG.
- Dayan, Daniel (1983) *Western graffiti. Jeux d'images et programmation du spectateur dans La chevauchée fantastique de John Ford*. Paris: Clancier-Guenaud.
- Dickie, George (1988) *Evaluating Art*. Philadelphia: Temple University Press.
- Genette, Gérard (1994) *L'œuvre d'art*. Paris: Le Seuil.
- (1997) *La relation esthétique*. Paris: Le Seuil.
- Goodman, Nelson (1990) *Langages de l'art*. Nîmes: Eds. Jacqueline Chambon.
- Greimas, Algirdas Julien (1966) *Sémantique structurale, recherche et méthode*. Paris: Larousse.
- Hymes, Dell H. (1974) *Foundations in Sociolinguistics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Metz, Christian (1991) *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus Publikationen.

- Musil, Robert (1978) *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches* (= *Gesammelte Werke I*). Reinbek: Rowohlt.
- Odin, Roger (1983) Pour une sémio-pragmatique du cinéma. In: *Iris* 1,1, S. 76–82.
- (1990) *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin.
 - (1994) Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audio-visuel. Modes et institutions. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual: Theory and History. 1*. Hrsg. von Jürgen E. Müller. Münster: Nodus Publikationen, S. 33–46.
 - (1995) Le film de famille dans l'institution familiale. In: *Le film de famille, usage privé, usage public*. Hrsg. von Roger Odin. Paris: Méridiens-Klincksieck, S. 27–42.
 - (1999) La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion. In: *Communications* Nr. 68: *Le cinéma en amateur*. Hrsg. von Roger Odin. Paris: Le Seuil 1999, S.47–83.
 - (2000) *De la fiction*. Brüssel: De Boeck.
- Parret, Hermann (1999) *L'esthétique de la communication. L'au-delà de la pragmatique*. Brüssel: Ousia.
- Porcher, Louis (1994) *Télévision, culture, éducation*. Paris: Armand Colin.
- Rochlitz, Rainer (1994) *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris: Gallimard.
- Schaeffer, Jean Marie (1992) *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard.
- (1993) L'œuvre d'art et son évaluation in: *Le beau aujourd'hui*. Hrsg. von Christian Descamps. Paris: Eds. du Centre Georges Pompidou, S. 28–31.
- Searle, John. R. (1985) *L'intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*. Paris: Eds. de Minuit.
- Shusterman, Richard (1992) *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris: Eds. de Minuit.
- Sierek, Karl (1990) „Hier ist es schön.“ Sich sehen im Familienkino. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. von Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, S. 147–167.
- Sorlin, Pierre (1992) *Esthétique de l'audiovisuel*. Paris: Nathan.
- Weitz, Morris (1988) Le rôle de la théorie en esthétique. In: *Philosophie analytique et Esthétique*. Hrsg. von Danielle Lories. Paris: Klincksieck, S. 27–40.

Angela Keppler / Martin Seel

Über den Status filmischer Genres

Das Konzept der kommunikativen Kontrakte erscheint uns ebenso produktiv wie problematisch. Produktiv ist es, weil es die Filmtheorie eng mit der Analyse anderer kommunikativer Formen verbindet; eben deswegen aber ist es auch problematisch, weil es in der Gefahr steht, die Differenz unterschiedlicher kommunikativer Praktiken zu übergehen. Im Blick auf die Frage nach dem Status filmischer Genres, auf die wir uns in diesem Beitrag konzentrieren werden, lässt sich diese Ambivalenz noch einmal anders formulieren. Produktiv ist eine Pragmatik des Aushandelns von kommunikativen Formaten insofern, als das filmische Produkt hierbei im vollen Zusammenhang mit den Verhältnissen von Produktion und Rezeption gesehen wird; problematisch ist es jedoch, wenn dabei Produkte und Gattungen zu bloßen Effekten des kommunikativen Austauschs heruntergespielt werden, denen im Prozess der Verständigung kein eigenes Gewicht zukommt. Diese zweite Schwierigkeit stellt sich natürlich nicht allein im Bereich der Diskussion über filmische Gattungen; sie ist ein Kennzeichen gattungstheoretischer Reflexionen in vielen Domänen. Vielleicht aber ist eine Behebung dieser Schwierigkeit gerade dann möglich, wenn es zu einem Vergleich zwischen unmittelbarer und technisch vermittelter Kommunikation kommt – unter strenger Beachtung der durchaus *unterschiedlichen* Arten und Grade von Verfestigung, die in diesen Bereichen für das Phänomen kommunikativer Gattungen verantwortlich sind.

Einige Schritte in diese Richtung wollen wir im Folgenden zu gehen versuchen. Dabei legen wir besonderes Gewicht auf die Differenz zwischen Gattungen der Face-to-Face-Kommunikation und der Kommunikation im Medium des Films. Nur von dieser Differenz her, so lautet unsere These, lässt sich der Gedanke eines kommunikativen „Aushandelns“ von Bedeutungsmustern auch für den Bereich des Films fruchtbar machen. Diese These wird in zwei Schritten entfaltet. Im Rückgriff auf die Analyse „kommunikativer Gattungen“ versuchen wir zunächst Bedingungen einer Analyse medialer Gattungen zu klären. In einer Diskussion der Beiträge von Francesco Casetti und James Wulff zu einer Pragmatik filmischer Genres werden wir anschließend eine revidierte Auffassung dieser Genres entwickeln.

1. Kommunikative Gattungen

Sucht man nach einem aufschlussreichen Vergleichspunkt für eine pragmatische Theorie filmischer Gattungen, so bietet sich das Konzept der „kommunikativen Gattungen“ an. Dieser Ansatz, der innerhalb der sozialkonstruktivistisch-wissenssoziologischen Tradition entstanden ist und Gattungen sowohl in einen wissenssoziologischen als auch handlungstheoretischen Rahmen stellt, geht davon aus, dass es sich bei Gattungen um kommunikative Handlungsformen handelt, die auf spezifischem Wissen sowohl von Produzenten als auch von Rezipienten beruhen. Kommunikative Vorgänge werden als „Muster zur Lösung kommunikativer Probleme gesellschaftlichen Handelns“ betrachtet und sollen in ihrer Formenvielfalt und konkreten Ausprägung beschrieben werden.

Das Konzept kommunikativer Gattungen ist nicht nur ein theoretischer Ansatz, sondern gleichzeitig ein methodisches Programm: Es fordert dazu auf, Kontexte, Strukturelemente und Muster kommunikativer Vorgänge systematisch zu beschreiben, um auf der Grundlage struktureller Gemeinsamkeiten Typen zu bilden. Hierfür werden drei Analyseebenen unterschieden: Auf der Ebene der *Außenstruktur* werden allgemeine gesellschaftliche Kontextbedingungen in den Blick genommen, die sich auf die Kommunikation niederschlagen können (z.B. soziale Milieus, Geschlecht, Alter, Status). Bei der situativen *Realisierungsebene* stehen Phänomene des interaktiven Austauschs und des engeren sozialen Kontextes, in dem die Kommunikation stattfindet, im Zentrum der Betrachtung (Redezugabfolgen, Paarsequenzen etc.). Auf der Ebene der *Binnenstruktur* schließlich wird die interne Struktur kommunikativer Vorgänge mit ihren typischen Elementen und Mustern untersucht, und zwar unter Berücksichtigung von Semantik, Syntax, Rhetorik, Mimik, Gestik etc.

Für eine Übertragung dieses Programms auf eine Analyse filmischer Kommunikation bedarf es jedoch einer erheblichen Weiterentwicklung und Modifizierung. So wird es einer der Nebeneffekte sein müssen, das methodische Programm der Gattungsanalyse im Hinblick auf die Analyse von durch technische Medien vermittelter Kommunikation – von filmischen Formaten ebenso wie von Sendeformaten des Fernsehens – zu transformieren. Dabei empfiehlt es sich, überall dort zunächst von „Formaten“ zu sprechen, wo es sich *prima facie* um gattungsartige Typisierungen handelt, über deren Eigenständigkeit als *Gattungen* der medialen Präsentation erst im Verlauf der jeweiligen Untersuchung entschieden werden kann.

Für die Umsetzung des übergreifenden methodischen Programms der Mediengattungsanalyse müssen zwei methodische Instrumente miteinander kom-

biniert werden, um so ein unreduziertes Verständnis der Einheit bildlicher und sprachlicher Prozesse gewinnen zu können: ‚hermeneutische Filmanalyse‘ und ‚ethnomethodologische Konversationsanalyse‘. Mit Hilfe einer Filmanalyse ist es möglich, die audiovisuelle Struktur des Materials detailliert zu untersuchen. Für das Vorhaben einer Mediengattungsanalyse, aber auch für eine präzise Filmanalyse ist es aber notwendig, über die für gängige Verfahren der Filmanalyse übliche Berücksichtigung filmsprachlicher Strukturen hinauszugehen und feinste sprachliche Strukturen (inklusive Prosodie und Stimmqualität) zu berücksichtigen. Aus diesem Grund ist es aussichtsreich, auf die Methode der Konversationsanalyse zurückzugreifen, mit deren Hilfe verschiedene Elemente der sprachlichen Kommunikation differenziert, ihr besonderer Charakter beschrieben und ihre typischen Muster herausgearbeitet werden können. Nur diese Methodenkombination erlaubt eine Identifizierung und adäquate Beschreibung der Mikrostrukturen medialer Produkte.

Dabei ist es entscheidend, den Status dieser Produkte und der Gattungen, zu denen sie gehören, richtig zu einzuschätzen. Wie alle Medien existieren sie nur zusammen mit einer Praxis, in der sie als Medien der Kommunikation, Unterhaltung und Information aufgefasst und gebraucht werden. Nur im Rahmen einer sozialen Praxis der Verwendung dieser Produkte – und einer Produktion *für* eine solche Verwendung – lässt sich von medialen Produkten sprechen. Jedoch bedeutet dies nicht, dass diese Produkte nichts weiter als Effekte ihrer Verwendung wären. Vielmehr gewinnen sie in der Verwendung durch beliebige Benutzer einen Eigensinn, über die sich die Betrachter nicht *ohne weiteres* und auch nicht *generell* hinwegsetzen können, wie sehr sie dies von *Fall zu Fall* auch tun mögen. Das mediale Produkt gibt Richtungen seiner Wahrnehmung vor, die von den Zuschauerinnen und Zuschauern teils befolgt werden müssen, teils befolgt werden können und teils befolgt werden sollen.

An dieser Stelle ist ein erster gravierender Unterschied zur mündlichen Kommunikation gegeben: denn anders als bei der Betrachtung von Filmen können die Teilnehmer an einer Konversation jederzeit den Gang der Ereignisse beeinflussen; sie können unterbrechen, Zäsuren markieren, Widerspruch anmelden oder die Verbindlichkeiten des gewählten Gesprächsformats absichtlich oder unabsichtlich verletzen. Die Zuschauer von Filmen dagegen sind bestimmten Verläufen des Gesehenen – der äußeren Abfolge der jeweils sichtbaren Ereignisse, dem Wortwechsel zwischen den Figuren etc. – zwangsläufig ausgesetzt, so lange sie den Film überhaupt verfolgen. So groß ihr Deutungsspielraum auch sein mag, den visuellen und akustischen *Rhythmus* der betrachteten Produkte können sie nicht verändern. Dieser liegt vor, an diesem verändert sich im Lauf der filmischen Kommunikation nichts. Das sind Strukturen des Produkts, in-

nerhalb derer sich erst der Raum für eine Zuweisung von Bedeutungen, Wertungen und Typisierungen bildet. Natürlich ändert sich beispielsweise die Einschätzung des *Tempos* von Filmen ganz erheblich; alte Actionfilme kommen uns heute außerordentlich langsam vor, so langsam, dass sie möglicherweise gar nicht mehr als Actionfilme zählen. Aber in die Geschwindigkeit des Films können die Zuschauer nun einmal auf keine Weise eingreifen, so wie sie beispielsweise die Erzählgeschwindigkeit einer mündlichen Narration durchaus beeinflussen können. Dennoch, und das ist nun wieder das Gemeinsame, hat auch das technisch unvermittelte mündliche Erzählen bestimmte zeit- und kulturbedingte Formen, die durchaus *vorgeben*, wie eine Erzählung zu gliedern, zu beginnen und abzuschließen ist. In der Praxis des Erzählens haben sich Regeln ausgebildet, die Sprecher und Zuhörer beachten müssen (oder besser: die sie nicht nicht beachten können, da es hier erhebliche Variationsmöglichkeiten gibt), wenn sie sich im Modus des Erzählens miteinander verständigen wollen. Die durch frühere kommunikative Praktiken entstandene Vorgabe des Gesprächsformats legt bestimmte Möglichkeiten fest, innerhalb derer ein – je nach Formalisierungs- und Verfestigungsgrad der Gattung – mehr oder weniger weiter Variationsspielraum besteht.

Auch die in filmischen Produkten angelegte potenzielle Rezeption darf nicht mit der tatsächlich stattfindenden faktischen Rezeption gleichgesetzt werden. Dies gilt für die technisch vermittelte Kommunikation generell. Wie die mediale Kommunikation nichts wäre ohne die Vorgaben des medialen Produkts, so wäre andererseits das Medium nichts ohne die Freiheiten seines sozialen Gebrauchs. Diese *Spielräume* der Aneignung medialer Erzeugnisse jedoch wären nicht gegeben, wenn sie nicht in einem *Widerspiel* mit den angeeigneten Strukturen stünden. In der Machart der medialen Produkte treffen die Intentionen der Produzenten und Kommunikatoren auf die Erwartungen der Rezipienten, jedoch ohne dass die eine Seite von der anderen determiniert wäre. Erst in der Brechung durch das gesendete Produkt gewinnt mediale Kommunikation ihre spezifische Dynamik. Der bei der Analyse dieser Produkte leitende Grundsatz sollte sein, dass die Orientierungen, die von ihnen nahegelegt werden, nicht davon zu trennen sind, *wie* sie von ihnen nahegelegt werden. Das Besondere an *Gattungen* der Kommunikation ist gerade, dass sie bereits durch die Art ihres *Verlaufs* eine Orientierung erzeugen, die alles prägt, *was im Verlauf* der jeweiligen kommunikativen Einheit zur Sprache und zur Anschauung kommt. Im Fall von Fernsehsendungen und Spielfilmen lassen sich dabei *Typen medialer Inszenierung* unterscheiden. In der Untersuchung dieser Typen kann ermittelt werden, wie die Form dieser Inszenierungen das kulturelle Wissen konturiert, das von ihnen präsentiert wird.

„Wissen“ ist hierbei ein Oberbegriff für Informationen und ihre Deutung, Relevanzen und ihre Ordnung, Bewertungen und ihre Abstufung, Einstellungen und ihre Gewichtung, mit einem Wort: alles das, was an lebensweltlicher *Orientierung* durch die Art dieser Sendungen vorgegeben und angeboten wird. Filmische Gattungen unterscheiden sich nicht allein dadurch, ob in ihnen Fakten mitgeteilt oder Stories entwickelt werden und wenn ja, wie dies geschieht, sondern immer auch dadurch, was für eine *Einstellung* oder *Sicht* mit faktischen oder nichtfaktischen Ereignissen vermittelt wird. Mit diesen Sichtweisen sind häufig evaluative Gewichtungen verbunden, durch die etwas als wichtig oder unwichtig, ratsam oder bedenklich, zukunftsweisend oder veraltet, als „in“ oder „out“, als lohnend oder vergeblich oder im engeren Sinn als moralisch richtig oder falsch qualifiziert wird. Diesen Formen kultureller – und damit: in verschiedenen Bedeutungen werthafter – Orientierungen, die durch unterschiedliche Gattungen der medialen Kommunikation angeboten werden, ist eine umfassende Analyse des Gebrauchs filmischer Formate auf der Spur. Das, was in diesen Formen kommuniziert wird, ist von dem nicht zu trennen, wie sich Kommunikation an Hand dieser Formen vollzieht.

Die Gattungen des Fernsehens beispielsweise, so haben frühere Untersuchungen von Angela Keppler ergeben, bilden *Konventionen der Weltwahrnehmung* heraus, die als eine Präfiguration von im weitesten Sinn kultureller Orientierungen zu verstehen sind. In der Konfiguration ihrer formalen Gestaltung entwerfen die unterschiedlichen Sendeformate spezifische Sichtweisen der im Rahmen ihrer Inszenierung dramatisierten Ereignisse und Verhältnisse. Auf diese Weise wird den Zuschauern ein *Verständnis* der jeweils gezeigten Situationen angeboten, dem sie in ihrer Aneignung der Sendungen folgen oder auch nicht folgen, dem gegenüber sie sich aber nicht neutral verhalten können. Zugleich bilden sich mit dem Erfolg der jeweiligen Sendegattungen Orientierungsmuster heraus, die sich eben darin als gesellschaftlich *relevante* Formen des Wissens erweisen: sie sind einer Vielzahl von Zuschauern bekannt und werden von einer Vielzahl von Zuschauern in den Haushalt ihrer Kenntnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit übernommen. Es wäre nun interessant, die kulturelle Semantik auch der Genres von Spielfilmen unter diesem Blickwinkel genauer zu untersuchen: um zu verfolgen, wie die durch Filmgenres vermittelten Sichtweisen sich durch die Arten der kommunikativen Aneignung dieser Filme herausbilden und mit der Zeit auch verändern.

2. Grenzen einer Analogie

„Was einen Text ausmacht“, schreibt Francesco Casetti, „können wir erst dann ganz begreifen, wenn wir untersuchen, wie sich Texte an ihre Leser oder Zuschauer wenden, und wie die Leser, für sich oder als Gruppe betrachtet, Texte interpretieren und in ihre alltägliche Lebenspraxis interagieren, d.h.: wenn wir analysieren, wie Texte in einem bestimmten gesellschaftlichen Raum zirkulieren und Wirkung entfalten.“ Dieser Beobachtung können wir ohne Weiteres zustimmen: kommunikative Produkte erhalten ihren genauen Status erst im faktischen Prozess der Kommunikation. Jedoch darf dieser Prozess, wenn es um Formen der medialen Kommunikation geht, nicht allzu schematisch verstanden werden. Die Gefahr eines solchen Schematismus sehen wir dort, wo die filmische Kommunikation lediglich als eine Variante der direkten mündlichen aufgefasst wird. So heißt es bei Casetti, Kommunikation im Bereich der Massenkommunikation sei ebenfalls in hohem Maß Interaktion, „wenn auch zeitlich und räumlich versetzt“. Diese Differenz ist aber alles andere als harmlos. Schon eine räumlich versetzte Kommunikation, wie sie etwa beim Telefonieren gegeben ist, verändert den von Angesicht zu Angesicht stattfindenden Kommunikationsprozess erheblich; die leibliche Interaktion ist hier auf das Spektrum des stimmlichen Austauschs beschränkt. Erst recht ist dies bei einer räumlich und *zeitlich* versetzten Kommunikation der Fall; denn hier findet nicht länger eine *Interaktion* zwischen den Kommunikationsteilnehmern statt. Der Adressat reagiert hier nicht auf die interaktive Handlung eines auf die eine oder andere Weise präsenten Gegenübers, er reagiert jetzt auf das *Produkt* bereits *abgeschlossener* kommunikativer Handlungen, auf deren Gestaltung er durch seine Reaktion selbst keinen Einfluss nehmen kann. Die kommunikativen Sequenzen – ob wir nun an Schriften, Fernsehsendungen oder eben an Filme denken – weisen somit einen ganz anderen Grad der Verfestigung auf, als dies bei Genres der mündlichen Rede der Fall ist.

Dieser Unterschied wird in Casettis Überlegungen zwar immer wieder markiert, jedoch theoretisch nicht wirklich ernst genommen. So heißt es beispielsweise: „Wenn wir mit einem Gesprächspartner *oder einer medialen Mitteilung interagieren* (Hervorh. v. A.K. u. M.S.), nehmen wir kontinuierlich Neubestimmungen der Situation, des Themas, der Modalitäten und der Zielsetzung der Kommunikation vor.“ Art und Grad dieser Neubestimmung aber haben einen durchaus anderen Charakter, je nachdem, ob sich das kommunikative Verhältnis als Beziehung zu einem mitteilenden *Gegenüber* (und somit als echte *Interaktion*) oder aber als Auseinandersetzung allein mit einem kommunikativen *Produkt* (bei möglicherweise vollständiger Unbekanntheit des oder der

Produzenten) vollzieht. Bei Casetti ist immer wieder von einer „Interaktion“ bzw. „Auseinandersetzung“ zwischen „Film und Zuschauer“ die Rede, so als ginge es im einen wie im anderen Fall um dieselbe Prozedur einer Aushandlung gemeinsamer Verfahren und Verständnisse. Dies ist unseres Erachtens jedoch nicht der Fall. Die Verfestigung eines filmischen Produkts hat einen ganz anderen Charakter als diejenige von Gattungen der mündlichen Kommunikation. Die durch die kommunikative Praxis vorbereiteten Bahnen der Face-to-Face-Kommunikation müssen während jeder kommunikativen Sequenz bestätigt oder gegebenenfalls modifiziert werden, und zwar im Austausch der an dieser Kommunikation beteiligten Akteure. Die Schemata der Rede existieren hier nur so, wie sie in der interaktiven Handlung der Kommunikation sozial aufrechterhalten und/oder abgewandelt werden. Die „Objektivität“ dieser Gattungen besteht in der Verbindlichkeit, die ihren Verläufen unter den interagierenden Partnern der Kommunikation zukommt. Nur in den seltensten Fällen werden diese kommunikativen Muster zu *Objekten* der Kommunikation, *über* die sich die Beteiligten verständigen (wenn es zu einer Debatte über die Regeln des kommunikativen Austauschs kommt); auch dann aber sind diese Regeln etwas, das grundsätzlich in der Disposition der Beteiligten steht. Die Betrachtung von Filmen hingegen ist jederzeit auf ein kommunikatives *Objekt* – auf den Film – gerichtet, dessen Verfassung in einem bestimmten Sinn *nicht* zur Disposition der Zuschauer steht. Was zur Disposition steht, und worüber allein „verhandelt“ werden kann, ist die Auffassung, Einordnung, hermeneutisch gesprochen: die Applikation des im Film Dargebotenen. Zwar ist nach dem oben Gesagten das, was hier einem Prozess der Aneignung unterliegt, vom Prozess dieser Aneignung grundsätzlich nicht zu trennen, so dass man auch hier sagen muss: Filme und filmische Genres „gibt“ es nur innerhalb der Praxis ihrer Wahrnehmung und ihres Gebrauchs als diese oder jene Art von Film. Aber „Wahrnehmung“ und „Gebrauch“ haben hier einen anderen Sinn als im Fall der Gattungen der mündlichen Kommunikation, die meist überhaupt keine Objekte einer aufmerksamen oder unaufmerksamen Wahrnehmung sind, nicht zuletzt weil sie keine *Wahrnehmungsobjekte* sind, denen man sich in wiederholter Zuwendung aussetzen könnte. Die Schematisierung, durch die es hier wie dort zu einer Herausbildung von Genres kommt, betrifft im einen Fall das *Medium* des kommunikativen Austauschs, in dem sich seine Partner simultan bewegen, im anderen – filmischen – Fall aber das *Objekt* einer Praxis (der Herstellung und Wahrnehmung), in der den Beteiligten (allein aus technischen und ökonomischen Gründen) sehr unterschiedliche Rollen zukommen. Gewiss ist der Film dabei zugleich ein *Medium* – aber er ist es für Produzenten und Rezipienten nicht in demselben Sinn. Auf der einen Seite ist er ein Medium der Ka-

pitalbildung, der Einflussnahme oder auch der künstlerischen Artikulation – auf der anderen Seite hingegen eines der Unterhaltung, der Wahrnehmung und manchmal auch der Erkenntnis. Der kommunikative Status von Filmen wird daher verkannt, wenn die Ungleichzeitigkeit und Ungleichheit der auf den Film bezogenen Akteure nicht beachtet wird.

Filme sind Medien der Darstellung und Wahrnehmung, die als solche das Objekt einer starken öffentlichen Aufmerksamkeit sind. Welchem Genre ein Film zugerechnet wird, entscheidet sich letztlich erst durch die Aufnahme beim Publikum, also mehr oder weniger lange *nach* seiner Produktion – und dies nicht zuletzt durch die informellen und öffentlichen Wege der Kommunikation *über* das Produkt. Die Dimension der *Aushandlung* von Genrekontrakten spielt sich vor allem hier, auf der Ebene der rezeptiven Auseinandersetzung ab, wie sehr Produzenten und Macher auf diesen Prozess auch Einfluss zu nehmen versuchen mögen. Diese Aushandlung findet also primär unter den Zuschauern statt; sie stellt keine Kommunikation zwischen „Sender“ und „Empfänger“ dar, die sich analog zur mündlichen Kommunikation konzipieren ließe. Diese Verhandlung ist vielmehr auf die Verfassung der fraglichen (Serien von) Produkten bezogen, *denen* ein entsprechender Status zu- oder abgesprochen wird, sei es im Einklang mit den Absichten der Produzenten, sei es in Abweichung von ihnen. Die Kommunikation *im* Medium filmischer Genres, heißt das, ist wesentlich eine Kommunikation *am* Medium von Filmen, an denen sich die Absichten und Fantasien aller Beteiligten vielfach brechen, ohne dass eine Partei diesen Prozess unter- oder abrechnen, geschweige denn kontrollieren könnte.

Deswegen erscheint es uns auch problematisch, filmische Genres mit Casetti als „Instrumente der Verständigung“ aufzufassen, deren Funktion es ist, „einer Übereinkunft zwischen Sender und Empfänger oder zwischen Film und Publikum Vorschub [zu] leisten.“ Angemessener dürfte es sein, Genres als Schauplätze oder Arenen *für* Verständigungen zu verstehen, deren Gehalte niemals vorab feststehen, sondern sich eben erst im Prozess der Ausformung und Aneignung der im jeweiligen Format präsentierten Produkte ergeben. Die Einstellungen, das Wissen und die Werte, um die es in der Herausbildung und Bewahrung solcher Genres geht, diese Faktoren sind wiederum nichts, was auf einer Seite festgelegt und dann instrumentell unter das Volk gebracht oder ihm von Kritikern nahegebracht werden könnte; es handelt sich vielmehr um das stets unbeständige Resultat von Vorgängen komplexer Produktion und Reproduktion, die nach dem Muster einer ein- oder zweiseitigen *Mitteilung* überhaupt nicht zu verstehen sind. Denn die „Mitteilung“, die wir durch Filme enthalten, liegt allein in ihrer audiovisuellen Präsentation, deren Sinn, sobald sie einmal fertig sind, nicht länger unter der Regie von irgend jemandem steht.

Eine gelegentliche Tendenz zur Verschleifung des Status filmischer Genres sehen wir auch bei James Wulff. Die einleuchtende Ausgangsthese, dass filmische Produkte „kommunikativ konstellierte“ sind, wird im Verlauf der Überlegungen des Autors mehr und mehr zu der These, dass die Spezifität dieser Produkte im Grund nichts weiter als ein *Effekt* eines kommunikativen Austauschs ist. Auch diese Konsequenz erscheint uns verfehlt. Sie zeigt sich am deutlichsten in Wulffs Überlegungen zum „Genrekontrakt“, die – nach unserem Verständnis – auf eine weitgehende Entmachtung des Eigensinns der filmischen Produkte zugunsten der produktiven und rezeptiven Intentionalität hinausläuft. „Gattungen“, so schreibt er, „sind definiert durch den Zuwendungs- und Verarbeitungsmodus, die dem Zuschauer zudiktieren sind, nicht durch innere Konditionen oder gar durch substantielle Unterschiede.“

In Passagen wie diesen wird der hilfreiche Pragmatismus verlassen, der das filmische Produkt aus den Kontexten seines herstellenden und aneignenden Gebrauchs versteht. Dieser Gebrauch, der wie jeder Gebrauch vielfältig bedingt ist, muss dennoch als ein *freier* Gebrauch gedacht werden können, der allen Beteiligten Spielräume der Entscheidung offen lässt; andernfalls ergeben Konzepte wie „Kontrakt“ oder „Aushandlung“ keinen Sinn. Diese Spielräume der Entscheidung kann es aber in der Situation des Kinos nur geben, wenn solche Spielräume in den Produkten *selbst* angelegt sind, denn diese sind es ja, vermöge derer Produzenten und Rezipienten miteinander „kommunizieren“. Wenn diese Produkte und die in ihnen angelegten oder freigegebenen Spielräume der Aneignung – nach unserem obigen Postulat – vom Hersteller *nicht* annähernd vollständig kontrolliert werden können, dann muss in der Kommunikation des Kinos von vornherein mit der Verfasstheit der Produkte als einer eigenständigen, analytisch unumgänglichen Komponente gerechnet werden. Kurzum, wir halten die Rede von „inneren Konditionen“ und „substantiellen Unterschieden“ keineswegs für ein kommunikationstheoretisches Sakrileg, sondern für ganz unumgänglich.

Nur sollte man diese Qualitäten nicht substantialistisch deuten. Sie können ihrerseits pragmatistisch aufgefasst werden. Die dramaturgischen Merkmale filmischer Genres sind nichts Erstes, sondern sie stellen eine konstitutive Komponente in dem Verhältnis von Produktion, Produkt und Rezeption dar. Genausowenig aber sind die Intentionen der Hersteller ein Erstes, aus dem alles weitere folgen würde. Denn was so intendiert wird, ist ja ein jeweiliges, genremäßig immer schon – wie immer vorläufig – umrissenes Produkt mit den entsprechenden formalen Eigenschaften, deren Wirkung auf ein Publikum notorisch unterbestimmt bleibt. Die Erwartung eines Publikums bezieht sich stets auf solche filmischen Eigenschaften – Handlungsführung, typische Locations

und Charaktere, Rhythmen, Sprachebenen etc. –, die sich in der Geschichte eines Genres als tragend herausgebildet haben und die nun aber – jedenfalls *for the time being* – tatsächlich tragende, gattungskonstituierende *Eigenschaften* der betreffenden Filme sind. Diese Eigenschaften sind in der Tat innere Merkmale der betreffenden Produkte, Merkmale freilich, um es nochmals zu betonen, die es nicht geben könnte ohne die Praxis des Kinogehens mit allem, was sozial und ökonomisch dazugehört. Eine pragmatische Interpretation filmischer Produkte braucht also deren zentrale Stellung in der kinematografischen Kommunikation nicht zu verleugnen. Der Kontrakt, in den die Kinogehrer eintreten, *handelt* geradezu von den Merkmalen des im Kino veröffentlichten Produkts, *deretwegen* ihre Erwartungen erfüllt, nicht erfüllt und manchmal sogar übererfüllt werden.

Eine Analogie zur Sprache kann unseren Einwand verdeutlichen – nicht zuletzt um zu bestätigen, dass wir linguistische Analogien in der Filmtheorie für zulässig halten. Aus der Tatsache, dass es das Vokabular einer Sprache nur in Praktiken des kommunikativen Austauschs gibt, folgt nicht, dieses Vokabular sei nichts weiter als ein Effekt der Kommunikation. Denn der jeweilige *Sinn* dieses Austausches hängt wesentlich von der Stellung der gebrauchten Worte in einer *Vielheit* dieser Praktiken ab, deren Relationen und Unterschiede von keinem Sprecher der betreffenden Sprache kontrolliert werden können. Gewiss, das Wort *gewinnt* Bedeutung nur im kommunikativen Austausch, aber es gewinnt dort *Bedeutung* – das heißt einen Artikulationswert über die einzelnen Situationen seines Gebrauchs hinaus. Nicht anders verhält es sich mit dem Film. Er 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.

Literatur

- Casetti, Francesco (2001) Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag. In: *Montage/AV* 10,2, S. 155–173.
- Kepler, Angela (1985) *Präsentation und Information. Zur politischen Berichterstattung im Fernsehen*. Tübingen: Narr (Medienbibliothek. B,8.).
- Luckmann, Thomas (1986) Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens. Kommunikative Gattungen. In: *Kultur und Gesellschaft*. René

König, dem Begründer der Sonderhefte, zum 80. Geburtstag gewidmet. Hrsg. von Friedhelm Neidhardt [...]. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 191–211 (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft. 27.).

Wulff, Hans J. (2001) Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage/AV* 10,2, S. 131–154.

Georg Jongmanns

Kommunizieren und Darstellen

Nach der Pragmatik des Films oder der Dramaturgie oder allgemein: nach der Pragmatik von Darstellungsweisen zu fragen, heißt nicht allein, danach zu fragen, wie ein Bild, ein Film, ein Text, ein Musikstück oder dergleichen kommunikativ gebraucht werden. Dies würde bedeuten, dass man sich der Darstellungsweisen nur bedienen muss, um mit ihnen eine Wirkung zu erzielen. Sie sind jedoch nicht als solche vorgegeben oder vorbestimmt. Vielmehr entwickeln sie sich historisch und stehen immer wieder aufs Neue zur Disposition, was nur bedeuten kann, dass sie ihre Geltung im Zuge der kommunikativen Praxis erhalten und wieder verlieren. Was als Darstellung fungiert und als Darstellung Bedeutung erhält, muss sich also kommunikativ entwickeln und in der Kommunikation als wirksam erweisen. Demnach ist es kurzschlüssig und fehlleitend, ein fixes Repertoire von Gestaltungsmitteln, Stilelementen oder Darstellungsweisen vorauszusetzen und ihre pragmatische Dimension einzig darin zu suchen, wie sie situativ benutzt werden. Vielmehr produziert die Kommunikation erst das für sie schlüssige Repertoire, auf das sie sich für eine Weile festlegt und notwendigerweise festlegen muss, um es alsbald wieder abzuändern. Die Pragmatik liegt in den Prozeduren und Reglements, aber auch in den Verwerfungen und Irritationen der Kommunikation, aus denen sie ihre temporär stabilen Muster generiert. Kurz, von Pragmatik kann nur die Rede sein, wenn die kommunikativ-praktische Genese von Darstellungsweisen berücksichtigt wird.

Es obliegt der Kommunikation, darüber zu bestimmen, was ihr als Darstellung gilt. Dies scheint dem gängigen Begriff der Kommunikation zu widersprechen, demzufolge sie in einem von mehreren, miteinander verbundenen Akteuren durchgeführten Prozess besteht. Sie selbst kann – so die verbreitete Annahme – nicht aktiv werden und deswegen auch keine Bestimmungen vornehmen. Wenn indes konstatiert wird, dass die Kommunikation Muster und Regeln erstellt, an denen sie sich im weiteren Vollzug orientiert, hat man es mit selbstreferenziellen Verhältnissen zu tun. Dies legt es nahe, auf die Theorie so-

1 Vgl. zur Diskussion des systemtheoretischen Kommunikationsbegriffs z.B. Luhmann 1981 und 1984, 191–241, 1995 und 1997, 60–91, Fuchs 1993 und 1995, Maresch/Werber 1999.

zialer Systeme zurückzugreifen, die die Selbstreferenz der Kommunikation ausführlich diskutiert hat.¹

Die Kommunikation ist durch drei Aspekte gekennzeichnet: erstens durch eine Mitteilung, zweitens durch die mit ihr gegebenen Information und drittens durch ein Verstehen, wobei das Verstehen den Unterschied zwischen der Mitteilung und der Information markiert. Die Selbstreferenz besteht darin, dass die Mitteilung und ihre Information unterschieden – also verstanden – werden *und* dass dieses Verstehen wiederum Anlass dazu gibt, als eine Mitteilung mitsamt der dazu gehörigen Information unterschieden zu werden. Hier liegt ein formales Schema zu Grunde, das rekursiv immer wieder auf sich selbst Bezug nimmt. Kommt es eine Weile zur Anwendung, so etablieren sich reproduktive Prozeduren und eine Struktur, die weiteres Kommunizieren erleichtert und wahrscheinlicher macht.² Auf diesem Wege werden soziale Systeme generiert, die sich erstens aus den einzelnen kommunikativen Operationen zusammensetzen – und zwar ausschließlich aus ihnen – und in deren Vernetzung weitere Operationen erzeugt werden. Die Sozialsysteme stehen in Differenz zu ihrer jeweiligen Umwelt, können interne Differenzierungen ausbilden und eine hochgradige Komplexität aufbauen.

Betrachten wir die drei notwendigerweise miteinander verbundenen Komponenten der Kommunikation kurz etwas näher: Die Information kennzeichnet die Wahrscheinlichkeit des Eintretens eines aktuellen Systemzustands. Er wird über die Bezeichnungs- und Distinktionsleistungen und somit über die gewählte Semantik bestimmt – so will es jedenfalls die gängige systemtheoretische Auffassung:

Informationen sind stets systemintern konstituierte Zeitunterschiede, nämlich Unterschiede in Systemzuständen, die aus einem Zusammenspiel von selbstreferenziellen und fremdreferenziellen, aber stets systemintern prozessierten Bezeichnungen resultieren.

(Luhmann 1997, 194–195)

2 Ein kommunikationswissenschaftlicher Einwand könnte sich gegen die scheinbar geringe analytische Reichweite des systemtheoretischen Ansatzes richten. In der Zurückhaltung zunächst vorausgesetzter, kommunikativ relevanter Faktoren liegt indes seine Stärke, da er mit wenigen Mitteln begreifbar macht, wie Kommunikation prozessiert, und es ansonsten ihrer Systementwicklung überlässt, welchen Irritationen sie ausgesetzt wird und welche operativen Antworten sie darauf findet – welche Aspekte also relevant werden. Statt auf komplizierte Weise eine Vielzahl heterogener Faktoren zu versammeln, die nicht in jedem Fall kompatibel sind – wie in den Medienwissenschaften häufig zu finden –, setzt der systemtheoretische Kommunikationsbegriff auf eine operative Einheit, die den Aufbau komplexer sozialer Verhältnisse zu beschreiben gestattet. Systemische Komplexität steht hier gegen methodische Komplikationen.

Die Mitteilung kann bei oberflächlicher Betrachtung mit einer bloßen Artikulation verwechselt werden. Sie ist jedoch mehr, da sie als ein auf das Erleben anderer abzielendes, sinnhaft selektiertes Verhalten begriffen wird und folglich als Handlung gilt. Die Theorie sozialer Systeme geht mithin davon aus, dass die Handlung ein integrativer Bestandteil der eigenständig prozessierenden Kommunikation ist und eben nicht mehr – wie bspw. in der semiotischen Pragmatik noch üblich – als eine elementare Einheit auftritt, die von individuellen Handlungsträgern in kommunikativer oder andersartiger Absicht durchgeführt wird. Die Kommunikation ist keine Sonderform der Handlung. Stattdessen werden die Mitteilungen auf Mitteilende zu- und zurückgerechnet und so erst an Individuen gekoppelt. Ob sie sich ihrer Meinung nach dem Verstandenen gemäß verhalten haben oder nicht, spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle.

Soziale Systeme statten sich mit einer Vielzahl von Zurechnungsinstanzen aus, über die sie ihre Anschlussfähigkeit organisieren. Die Massenmedien sind voll davon: Der Star ist ein prominenter Vertreter der Anschlussorganisation, die Moderatorin ihre schwindende Figur. Der Regisseur eines Films bleibt auch dann die erwartungsgemäß hauptverantwortliche Person, wenn er nur einen Bruchteil zur Produktion beigetragen hat. Mehr noch: Es muss nicht nur verstanden werden, dass mit ‚seinem‘ Film eine Information mitgeteilt wird. Zudem muss verstanden werden, dass die Adresse des Regisseurs als Alter Ego fungiert. Das heißt, sie muss zuallererst als *Regisseur* (resp. als Star oder als Moderatorin) verstanden werden und adressabel bleiben, um in zweiter Instanz entsprechende Mitteilungsabsichten zugerechnet zu bekommen. Umgekehrt kann man sich dafür präparieren, als Regisseur zu gelten und den damit verbundenen, diversen Erwartungen begegnen zu können – sich also in die Rolle zu fügen. Um die Zurechnungen auf sich zu provozieren oder doch zumindest zu erleichtern, kann man sich bspw. bemühen, seinen persönlichen Stil besonders kenntlich zu machen. Ob die Bemühungen erfolgreich sind, muss sich indes sozial bewähren, bleibt also eine Sache der praktisch durchgeführten Kommunikation.

Bei der dritten Komponente, beim Unterscheiden der ersten beiden Komponenten kommt es keineswegs darauf an, dass richtig oder konsensorientiert verstanden wird. Sachlich falsches Verstehen ist in einer Kommunikation ebenso wenig auszuschließen wie ein gepflegter Dissens. Überdies ist es nicht einmal notwendig, dass sich eine Kommunikation mit den Kriterien ‚richtig oder falsch‘ bzw. ‚Konsens oder Dissens‘ begreift, um weiterzulaufen. Verständigung ist lediglich ein rationaler Sonderweg, den man einschlagen oder auch unterlassen kann. Die Präferenz liegt eher auf Annahme im Unterschied zur Ablehnung, wobei es durchaus möglich ist, Ablehnungsrisiken einzugehen, um

Annahmeoptionen zu testen. Kommunikation ist vor allem Anschlusskommunikation, die vorher erreichte Zustände und Optionen mit einem Zeitindex ausstattet, aufnimmt und für das weitere Verstehen mitberücksichtigt. Unberücksichtigt bleibt dabei, was und wie die Beteiligten für sich verstehen oder was sie gemeint haben wollen. Dies erhält nur als verstandene, informative Mitteilung einen sozialen Wert.

Die Kommunikation macht sich auf Grund der eigenständigen Rekursivität unabhängig vom Erleben und von den Intentionen und Absichten Einzelner. Das soziale Verstehen muss dementsprechend vom individuell-kognitiven, psychischen Verstehen unterschieden werden. Damit trägt die Systemtheorie dem Umstand Rechnung, dass verschiedene Individuen füreinander systematisch intransparent sind – es ist unmöglich, das Wahrnehmen, Denken und Fühlen anderer selbst wiederum wahrzunehmen, zu denken oder zu fühlen – und dass sie nur insoweit aufeinander rückschließen können, wie es ihr gezeitigtes Verhalten und ihre Beteiligung an der Kommunikation gestatten.

Das kommunikative Operieren und Anschließen wird über Erwartungen strukturiert. Es ist jedoch unzureichend, vom eigenen oder fremden Erleben und Verhalten etwas zu erwarten. Man muss vielmehr Erwartungen erwarten können, um die Annahmewahrscheinlichkeit eines Kommunikationsangebots zu erhöhen. Die Erwartungen richten sich an mögliche Erwartungen anderer und sie richten sich danach, ihrerseits erwartet zu werden (vgl. Luhmann 1984, 411–417). Nur die sich aneinander orientierenden Erwartungen wirken strukturierend und ermöglichen mehr als bloß zufälliges Kommunizieren. Dabei gilt es zu beachten, dass die reflexiven Sinnorientierungen nur selektiv Bezug aufeinander nehmen und von nicht immer vermeidbaren Enttäuschungen oder von unvorhersehbaren Überraschungen gekennzeichnet sind.

Es ist zu keiner Zeit gesichert, dass für alle Beteiligten das Gleiche erwartbar ist. Die Erwartungserwartungen sind nur in einem wahrscheinlichen Maße konfiguriert, somit für niemanden voll durchschaubar und dem individuellen Zugriff entzogen. Die Beteiligten erhalten lediglich ein probabilistisches und regulatives Orientierungsmaß, das sich in Abhängigkeit der aktuell ausgewiesenen Mitteilungen und der ermittelten Information verändert. Sie koordinieren unter Rückgriff auf die Erwartungserwartungen ihr eigenes, kommunikativ relevantes Erleben und Verhalten und schätzen das Erleben und Verhalten anderer ein. Um sich an einer Kommunikation zu beteiligen, muss man sich einerseits an ihre Struktur koppeln, indem man sich selbst erwartbar macht, und andererseits unterstellen, dass auch andere dies tun – unabhängig davon, ob die Unterstellung gerechtfertigt ist oder nicht. Die Leistung eines sozialen Systems liegt somit nicht in der Steuerung des Erlebens und Verhaltens, sondern in der

Bereitstellung von Sinnorientierungen. Gleichzeitig nutzt das Sozialsystem sie zur Strukturierung seiner kommunikativen Operationen.

Die Kommunikation verfährt operativ-strukturell und reguliert sich dabei selbst, ohne auf vorgängige Übereinkünfte oder Normen angewiesen zu sein. Sie erzielt einen Ordnungsaufbau *sui generis*, in deren Verlauf Rollen, Normen, Werte, Programme, dominierende Semantiken, symbolische Generalisierungen (z.B. Recht, Wahrheit, Geld, Liebe) und anderes mehr erzeugt werden und relevant bleiben. Aus dieser systemischen Eigenständigkeit der Kommunikation müssen Konsequenzen gezogen werden. Insofern man einen Vertrag als sozialen Sachverhalt und nicht nur als eine individuelle Erwartungshaltung begreift, kann von einem Vertrag zwischen den Produzenten und Rezipienten eines Films – so wie im Diskussionszusammenhang dieses Beitrags vorgeschlagen – nicht die Rede sein. Es ist weder möglich, der Kommunikation einen impliziten Vertrag vorauszusetzen, weil dabei völlig unklar bleibt, wie die Individuen ohne Kommunikation zu Vertragspartnern werden. Noch ist es nötig, einen explizit ausgehandelten (oder noch auszuhandelnden) Vertrag anzunehmen, der zukünftiges Verstehen mehr oder weniger verbindlich festschreibt. Man muss hinzufügen, dass es nicht nur nicht nötig, sondern in aller Regel unzutreffend ist, die kommunikative Aushandlung und den Abschluss eines Verbindlichkeiten variabel festlegenden Vertrags zwischen Produzenten und Rezipienten zu unterstellen.

Damit können wir zum Eingangsproblem zurückkehren und fragen: Worin besteht die Kommunikativität von Darstellungen und worin liegt ihre pragmatische Dimension? Zunächst kann ausgeschlossen werden, worin sie nicht liegt. Da sich die Kommunikativität von Darstellungen nur im Ordnungsaufbau eines sozialen Systems verwirklichen kann, bedarf sie einer Form, die in das operativ-strukturelle *Procedere* eingepasst ist. Das heißt, sie verwirklicht sich nicht im Denken, im Erleben oder in der Wahrnehmung (und ebenso wenig im Verhalten). Die Wahrnehmungsform (und die Produktionsform), in der die Darstellungen den Rezipienten (von den Produzenten) gegeben sind, ist keinesfalls diejenige Form, über die die Kommunikation verfügen kann.

Obwohl die Produzenten und Rezipienten nicht kommunizieren, sind ihre Artikulationen, die hier allgemein begriffen werden und zu denen auch die gestalterischen Tätigkeiten zählen, und die Wahrnehmungen unverzichtbar, wenn die Kommunikation erfolg- und folgenreich operieren soll. Sie bleiben ihrem operativen Vollzug jedoch äußerlich – und zwar notwendigerweise äußerlich –, denn die ungezählten Wahrnehmungen zum Beispiel der an den Massenmedien (offerierend, konsumierend oder anderweitig) beteiligten Individuen lassen sich keinesfalls in einem ausreichenden Maße synchronisieren und

miteinander abgleichen, um einem einheitlichen System zurechenbar zu sein. Weder greift die Kommunikation operativ auf die Wahrnehmung zurück, noch kann sie sie strukturell unter ihre Kontrolle bringen. Sie verlässt sich stattdessen auf Aufmerksamkeitsniveaus, die die Wahrnehmungen koordinieren und spezifizieren. So werden bspw. das Hören und das Sehen auf einem gemeinsamen attentionalen Niveau koordiniert, um in ein beide Sinnesmodalitäten übergreifendes kognitives (Sub-)System zu münden, mit dem die Audiovisualität des Kinos erlebt wird. Die sich solcherart ausbildenden Spezifikationen der Wahrnehmung sind aufs Engste verknüpft mit der Entwicklung der Massenmedien, verlieren dadurch jedoch nicht ihre eindeutige, kognitive Systemreferenz.

Die aus der gegenseitigen Konditionierung abgeleiteten, jeweiligen Passungen finden die psychisch-kognitiven und die sozialen Systeme in der Kompetenz, auf symbolische Weise Information zu generieren und zu verarbeiten. Symbolisch bedeutet hier, dass die Systeme sich mit einer Regulation der eigenen Struktur und folglich mit einem eigenen Restrukturierungsvermögen ausstatten. So werden sie in die Lage versetzt, intern passende Antworten auf externe Bedingungen zu geben. Wenn soziale Systeme Regeln festlegen und eine Weile durchhalten, machen sie sich für sich selbst wahrscheinlicher (wobei sie sich beim Festlegen wiederum mit hohen Unwahrscheinlichkeiten konfrontiert sehen). Erwartungen werden erwartbarer und die Möglichkeiten, eine informative Mitteilung zu verstehen, werden zugänglicher gemacht.³ Das Schema Produzent/Rezipient, das immer auch personale Zurechnungen einschließt und Erwartungserwartungen bündelt, erfüllt genau diese Funktion. In den Massenmedien und in der Kunst tut es dies in einem besonderen Maße. Unter dem Gesichtspunkt der Kommunikation sind die Produzenten und Rezipienten aufeinander bezogene strukturelle Merkmale, mit denen und an die Erwartbarkeiten gebunden sind. Für die Kommunikation besteht allerdings keine Notwendigkeit dazu, so zu verfahren und sich mittels des Schemas Produzent/Rezipient – im systemtheoretischen Jargon der zurückliegenden Dekade ausgedrückt – selbst zu beobachten.

Den Aufschluss über ein artikulierendes, gestaltendes Individuum geben in einer rein schriftlichen oder bildlichen Kommunikation ausschließlich die verwendeten Kommunikabilien (Texte, Bilder, Filme etc.). Wenn die Mitteilung einem Autor oder einer Regisseurin zugerechnet wird, dann gelingt dies nur auf

3 Man kann auch umgekehrt formulieren: So wie das Verstehen verfährt und seine Unterscheidung setzt, so sind auch die Erwartungserwartungen beschaffen. Es gibt keine Präferenz für die Struktur. Ebenso wenig benötigt ein System eine Zentralstelle, an der seine Regeln erlassen und von der aus sie strukturell durchgesetzt werden (obwohl dies zweifellos möglich ist). Alles hängt von der operativ-strukturellen Performanz ab.

Grund der ausreichenden Kennzeichnung in den darstellerischen Artefakten. Die Signatur und ein persönlicher Stil gewinnen hier ihre soziale Relevanz. Es ist jedoch ebenso möglich, an eine Kommunikabilie mit einer weiteren Kommunikabilie anzuschließen, ohne einen personalen Bezug vorzunehmen. Dies mag bspw. dadurch bedingt sein, dass es keine Anhaltspunkte für einen Autor gibt oder dass die Urheberschaft irrelevant ist und es stattdessen auf die Diskussion wissenschaftlicher Argumente oder die Weiterentwicklung gestalterischer Merkmale ankommt. In diesen Fällen wird die Mitteilung als Darstellung und nicht mehr als zugerechnete Handlung verstanden. Kommunikativ geht es darum, den Anschluss über darstellerische Mittel zu suchen und Verfahren zu entwickeln, diese Form des Anschlusses zu organisieren und erwartbar zu machen.

Eine als Darstellung verstandene Mitteilung kann als ein Format beschrieben werden, das die Erwartbarkeiten ihrer syntaktischen und semantischen Aspekte organisiert.⁴ Mit ihm legt ein soziales System die gültigen Inskriptionen mitsamt ihrer Kombinationsregeln fest (seien sie schriftlicher, bildlicher, musikalischer oder anderer Art) und bestimmt die Bezugnahmen auf die semantischen Erfüllungen und Erfüllungsklassen für die kombinierten Inskriptionen. Bleiben die Kombinatorik und die Bezugnahmen stabil, so kann auch von Konventionen gesprochen werden. Sie leiten sich aus dem Vollzug des sozialen Verstehens ab, können es umgekehrt aber auch anleiten, wenn im Bezug auf die Konventionen wiederum Erwartungen gebildet werden. Genres sind solche fest aggregierten Konventionalisierungen im Sozialsystem der Massenmedien.

Die aktualisierbare Information eines sozialen Systems wird aus allen Merkmalen seiner Darstellungsformate gewonnen. Das bedeutet, dass nicht allein die Bezeichnungsleistungen, sondern überdies auch die syntaktischen Aspekte informativ sind. Dafür kann man sich nun nicht mehr auf die Wahrscheinlichkeit des Auftretens bekannter und bestimmter syntaktischer Merkmale beschränken, wie es in der traditionellen Informationstheorie üblich war. Welche Inskriptionen gelten und welche Regeln auf sie anwendbar sind, muss sich häufig erst erweisen und bleibt veränderbar. Dies zeigt sich in der Musik, dies zeigt sich insbesondere auch bei der bildlichen Kommunikation.

Wie erläutert, greift ein soziales System für seine Strukturierung auf vorher erreichte Zustände – das heißt: auf die vorherige Information – zurück, um daraus weitere Schlüsse zu ziehen. Nicht anders verfährt es mit einem Darstellungsformat. So werden bspw. pikturale Inskriptionen zunächst getestet und anschließend festgelegt, semantische Erfüllungsklassen konstruiert und ge-

4 ‚Syntaktik‘ und ‚Semantik‘ sind hier im Sinne der Symboltheorie Nelson Goodmans gemeint; vgl. dazu Goodman 1995, Elgin 1983 und Goodman/Elgin 1993.

wichtet und gemeinsam zu Darstellungsformaten gebündelt, die sich ihrerseits auf die weiteren Möglichkeiten eines Systems auswirken. Genau in diesem Wechselspiel liegt die pragmatische Dimension der Kommunikation: angepasst an die attentionalen Bedingungen der Wahrnehmung syntaktisch-semantische Wirkungsgrade zu generieren, sie strukturell festzulegen und operativ zu aktualisieren, um sich darüber für weitere Operationen zu restrukturieren (zur Attentionalität und zur symbolischer Operativität der Kommunikation vgl. Jongmanns 2001). Der Beitrag, den eine symboltheoretisch unterrichtete Systemtheorie zur Pragmatik von Darstellungsweisen leisten kann, liegt folglich in dem Hinweis, dass es unzureichend ist, den Einfluss des praktischen Gebrauchs für die Bedeutung eines Zeichens ins Auge zu fassen. Vielmehr kommt es auf die gesamte symbolische, operativ-strukturelle Konstitution und Performanz dessen an, was hier kurz als Darstellungsformat beschrieben wurde.

Literatur

- Bohn, Cornelia (1999) *Schriftlichkeit und Gesellschaft. Kommunikation und Sozialität der Neuzeit*. Opladen und Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Elgin, Catherine Z. (1983) *With Reference to Reference*. Indianapolis und Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Fuchs, Peter (1993) *Moderne Kommunikation. Zur Theorie des operativen Displacements*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1995) *Die Umschrift. Zwei kommunikationstheoretische Studien: „japanische Kommunikation“ und „Autismus“*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goodman, Nelson (1995) *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Übersetzt von Bernd Philippi nach der 2. Aufl. der Originalausgabe (1976). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- / Elgin, Catherine Z. (1993) *Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1981) The Improbability of Communication. In: *International Social Science Journal*, 33,1, S. 122–132.
- (1984) *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- (1986) Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Hrsg. v. H.U. Gumbrecht und K.L. Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 620–672.

- (1988) Wie ist Bewußtsein an Kommunikation beteiligt? In: *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. v. H.U. Gumbrecht und K.L. Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 884–905.
- (1995) Was ist Kommunikation? In: ders., *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 113–124.
- (1996) *Die Realität der Massenmedien*. Zweite, erweiterte Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- (1997) *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jongmanns, Georg (2001) *Bildkommunikation. Ansichten der Systemtheorie*. Phil. Diss. Weimar: Bauhaus-Universität.
- Maresch, Rudolf / Werber, Niels (Hg.) (1999) *Kommunikation, Medien, Macht*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Merten, Klaus (1977) *Kommunikation. Eine Begriffs- und Prozeßanalyse*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Rusch, Gebhard (1999) Eine Kommunikationstheorie für kognitive Systeme. Bausteine einer konstruktivistischen Kommunikations- und Medienwissenschaft. In: *Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft*. Hrsg. v. Gebhard Rusch und Siegfried J. Schmidt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 150–184.
- Schmidt, Siegfried J. (1994) *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Stanitzek, Georg (1996) Was ist Kommunikation? In: *Systemtheorie und Literatur*. Hrsg. v. Jürgen Fohrmann und Harro Müller. München: Fink, S. 21–55.

Eggo Müller

Wann ist (Fußball) Unterhaltung?

Bemerkungen zu einer Pragmatik der Unterhaltung*

‚Unterhaltung‘ sei was unterhalte, so hört und liest man nicht nur im populären Diskurs über Medien und Unterhaltung. Hans-Otto Hügel (1993,120) hat die denkwürdigsten wissenschaftlichen Definitionsversuche dieser Art in seinem Betrag zur „Zweideutigkeit der Unterhaltung“ zusammengetragen und kritisiert. Neben dieser zirkulären Definition hält sich eine andere merkwürdige Auffassung über Unterhaltung hartnäckig im wissenschaftlichen Diskurs, nämlich die Auffassung, dass Unterhaltung begrifflich überhaupt nicht zu fassen sei, weil sich jederman auf seine eigene Art und Weise unterhalte. Und doch enthalten diese beiden Überzeugungen über den Begriff der Unterhaltung, so unsinnig sie auch für sich genommen sein mögen, einen wahren Kern: Unterhaltung ist weder *allein* durch das Unterhaltungsprodukt noch *allein* durch die Unterhaltungsententionen ihrer Produzenten, noch *allein* durch den ‚unterhaltenden‘ Gebrauch in spezifischen Rezeptionssituationen bestimmt. Das Zustandekommen von Unterhaltung ist von vielen Faktoren im kommunikativen Prozess abhängig. Hügel hat deshalb – wie andere auch – ein prozessuales Konzept von Unterhaltung vorgeschlagen:

Wenn Unterhaltung [...] weder vom Objekt noch vom Produzenten noch vom Rezipienten noch vom Medium her allein bestimmt werden kann, liegt es nahe, sie als Prozess, als Vorgang oder als Beziehung aufzufassen (Hügel 1993, 121).

Dieser Vorschlag provoziert gleichsam logisch die Frage, wie dieser Prozess zustandekommt, was die Möglichkeitsbedingungen für sein Zustandekommen sind und welche Faktoren diesen Prozess – historisch und situativ – bestimmen.

In diesem Sinne kann das Phänomen ‚Unterhaltung‘ als Musterfall der Pragmatik gelten – wie umgekehrt Pragmatik als Königsweg zur Konzeptualisierung eines Begriffs der ‚Unterhaltung‘ dienen kann. Denn der Clou des Postulats, dass sich ‚Unterhaltung‘ allein als Prozess begreifen lasse, lässt sich im Rahmen einer pragmatischen Konzeptualisierung des Begriffs voll entfalten.

* Mit Dank an Gerald Jager und Toni Sheldon für die vorurteilslosen Gespräche über die wichtigste Nebensache der Welt.

Wenn Unterhaltung nämlich als ein spezifischer kommunikativer Modus zu betrachten ist, dann ist in pragmatischer Perspektive davon auszugehen, dass sich dieser im je spezifischen institutionellen Rahmen einstellt, in dem die ‚kommunikative Verständigung‘ zwischen Text und Rezipient entsteht.

Wulff (2001) und Casetti (2001) haben in ihren Beiträgen zur Pragmatik in der letzten Ausgabe der *Montage/AV* „Verständigungsvorgänge“ und „kommunikative Kontrakte“ in den Mittelpunkt gerückt und das Phänomen Genre als Kronzeugen ihrer Ausführungen gewählt. Nun ist es aber ein Charakteristikum von Film- oder Fernsehgenres, dass diese nicht nur kulturelle Muster darstellen, die für bestimmte historische Zeiträume relativ stabil sind (sonst wären sie keine Genres), sondern dass sich deren kommunikative Realisierung auch unabhängig von ihrer ästhetischen Qualität einstellt. Auch ein schlechter Thriller ist ein Thriller und wird als solcher erkannt und rezipiert – oder eben gerade nicht. Genres stellen im Kern Muster einer kommunikativen Konstellation dar, in der das ‚kommunikative Vertrauen‘ auf kulturell bereits ausgehandelt und daher nicht weiter zu thematisierenden Kontrakten beruht. Genres sind in gewissem Sinne ‚institutionalisiert‘; und eben das macht Genres medienkulturell so ausgesprochen effizient. Insofern scheint mir das Beispiel ‚Genre‘ eine sehr spezifische pragmatische Konstellation darzustellen, die nicht gerade die geeignetste ist, um das *Potenzial* einer Pragmatik der Medien zu illustrieren.¹

Versteht man wie Casetti „unter *kommunikativer Verständigung* die Auseinandersetzung, die zwischen Teilnehmern eines kommunikativen Austausches stattfindet und bei der es darum geht, was, wie und warum ausgesagt wird“ (2001, 156), dann muss man konstatieren, dass dies im Falle von Genres eigentlich nicht der Fall ist, weil sie auf spezifische Weise ‚institutionalisiert‘ sind: Der ‚Genre-Kontrakt‘ besteht vorab, er wird beim Betrachten eines Films oder eines Fernsehprogramms gegebenenfalls aktiviert – und manchmal auch aktualisiert, weil Genres und damit auch Genre-Kontrakte historische Phänomene sind. Doch nachdem ein Film oder ein Fernsehprogramm als Film oder Fernsehprogramm dies oder jenes Genre erkannt ist, spielen genrespezifisches Wissen und genrespezifische Erwartungen im Rezeptionsprozess eine Rolle –

1 Der nahe liegende Einwand, dass auch Genres historisch immer wieder neu verhandelt und ausgehandelt werden (vgl. dazu Altman 1999, insbes. 69ff.), scheint mir übrigens nicht wirklich stichhaltig zu sein, weil dies kein Dauerzustand ist, sondern ein Übergangsphänomen: ein Zeitraum, in dem der Kontrakt auf Genreniveau gebrochen, das daran gekoppelte Vertrauen enttäuscht und der Kontrakt neu ausgehandelt werden muss. Freilich gelten für die jeweilige Rezeption eines Genretextes die pragmatischen Bedingungen: Seine Bedeutung wird je situativ ‚ausgehandelt‘.

gegebenenfalls solange, bis der Rezipient zu dem Schluss kommt, dass der Film oder das entsprechende Fernsehprogramm doch nicht *diesem*, sondern vielmehr *jenem* Genre zugehört, oder aber, dass die Genrezugehörigkeit uneindeutig bzw. gar nicht zu erkennen ist, also *keine* Rolle spielt. Demnach ginge es bei der Genre-Frage im Rezeptionsprozess um eine absolute Qualität eines Film- oder Fernsehprogramms: Die Live-Übertragung eines Fußballspiels beispielsweise wird auch dann als eine Live-Übertragung eines Fußballspiels erkannt, wenn das Spiel enttäuschend, der Kommentar uninspiriert und die Kameraführung schlecht ist etc. Ob eine solche Übertragung aber die an die Genrekonvention geknüpfte Unterhaltungserwartung erfüllen kann, ist fraglich – das ist von verschiedenen Faktoren abhängig und wird in der Tat erst während des kommunikativen Prozesses zwischen ‚Text‘ und ‚Rezipient‘ ausgehandelt. Denn anders als das bloße Erkennen des Genres und die Aktualisierung der an den „Genrekontrakt“ geknüpften Erwartungen, gründet die Realisierung der institutionell versprochenen respektive erwarteten Unterhaltungsratifikation auf der Erfahrung einer besonderen kommunikativen Qualität.

Eine Situation aus meinem Forschungsalltag mag das illustrieren: Im vorigen Sommer traf ich mich zu Hause in Utrecht mit niederländischen und britischen Freunden, um das mit Spannung erwartete Finale der Fußball-WM zwischen den Mannschaften Brasiliens und Deutschlands gemeinsam im Fernsehen anzuschauen, so wie Milliarden andere Menschen auf der Welt. Nach der rituellen Vorberichterstattung beginnt das Spiel mit einer ebenso unerwarteten wie objektiv² sichtbaren Überlegenheit der deutschen Mannschaft, die ansprechend, wenn auch nicht wirklich ‚schön‘ spielt. Das institutionelle Versprechen, dass das Fernsehen Fußball als Unterhaltung darbietet, scheint sich zu bewahrheiten: Ich, der ich durch die Rezeption der Live-Übertragung dieses Spiels unterhalten werden will, fühle mich durch das Artefakt, das in den ersten Minuten des Spiels zu Stande kommt, unterhalten. Auch meine – alles andere als neutralen und von der Überlegenheit der deutschen Mannschaft alles andere als angehen – niederländischen und britischen Freunde sind das zu ihrem eigenen Erstaunen ebenfalls. Eingefleischten Fans der brasilianischen Mannschaft mag das in dieser Phase des Spiels anders ergangen sein. Doch gegen Ende der ersten Halbzeit wird das eine oder andere große Problem in der Verteidigung der

2 Das objektive Maß deutscher Überlegenheit auf dem Fußballfeld ist der niederländische Kommentar: Wird hier Überlegenheit der Deutschen konstatiert, *ist* „die Mannschaft“, wie sie in den Niederlanden genannt wird, überlegen, denn eigentlich kann sie es *per definitionem* nicht sein: „Wir dürfen nicht vergessen, dass wir nichts Positives über die Deutschen sagen wollen, aber...“, begann Hans Kraaij sr. seinen Kommentar in der Halbzeit der niederländischen Übertragung des Weltmeisterschaftsfinals.

Deutschen deutlich, Ronaldo bekommt seine ersten Chancen, während die Deutschen keine zwingenden Chancen erspielen. Die Spannung steigt, sie ist noch auszuhalten, aber die Gespräche der anwesenden Experten verstummen, die Hände werden schwitzig. Dann ist – endlich! – Halbzeit, Zeit zum Aufatmen, Entspannen, Kommentieren. In den ersten Minuten der zweiten Halbzeit fällt dann bekanntlich schnell die Entscheidung. Der Mann, der ganz allein die Vereinigten Staaten besiegte, kann einen einfachen Ball nicht festhalten, und Ronaldo kann nicht nur den Führungstreffer erzielen, sondern kurz darauf auch das alles entscheidende Zweinull machen. Enttäuschung des deutschen Gastgebers und mit Rücksicht auf diesen nur sanfte Häme seitens der restlichen Anwesenden, die den Deutschen sowieso und dieser Mannschaft erst recht den Sieg nicht gönnen. Die Weltmeisterschaft ist entschieden, die deutsche Mannschaft ‚findet nicht mehr zu ihrem Spiel‘, das brasilianische Team trägt seinerseits nichts zum Aufbau einer reizvollen Begegnung bei, so dass das Geschehen nunmehr ‚vor sich hinplätschert‘. Damit haben die Ereignisse auf dem Platz nicht nur jede Spannung, sondern auch jede Attraktivität verloren. Auch die Kommentatoren von ARD, Nederland 2 und BBC 1, die abwechselnd eingeschaltet werden, schweifen kollektiv ab: Was auf dem Spielfeld geschieht, ist zur Nebensache geworden. Auch bei uns keine schwitzigen Hände mehr, unsere Gespräche beginnen Spiel und WM zu deuten. Wir wählen eine andere Form der Unterhaltung, denn das vom Fernsehen angebotene Artefakt kann unser Unterhaltungsbedürfnis nicht mehr stillen.

Ich will mit diesem Beispiel verdeutlichen, wie fragil das Zustandekommen von Unterhaltung ist, von welchen Faktoren es abhängt, ob ein Unterhaltungsangebot den spezifischen kommunikativen Modus der Unterhaltung realisiert. Ich will dabei (1.) den *institutionellen Rahmen*, (2.) die *ästhetische Qualität* des Artefaktes und (3.) die *rezeptiven Einstellungen in der spezifischen Situation* unterscheiden und damit einer Definition der Pragmatik folgen wie sie Mey gibt:

Pragmatics studies the use of language in human communication as determined by conditions of society (2001, 6).

Mey führt dazu aus:

One may want to distinguish between a *societal* context which is primarily determined by society's institutions, and a *social* context which is primarily created in interaction; the conditions referred to in the above definition are properly societal, not social. On the other hand, and all things being equal, a societal environment can only develop and bloom in

a social context; vice versa, the social can only unfold itself in a societal environment (2001, 333f).

In diesem Sinne lässt sich eine Wechselwirkung zwischen gesellschaftlicher Institutionalisierung (von Unterhaltung) und situativer Realisierung (von Unterhaltung) postulieren, deren Schnittstelle das Artefakt (der Unterhaltung) bildet. Unterhaltung kommt demnach durch ein spezifisches Zusammenwirken dieser Faktoren zustande und ist jenseits ihrer Wechselwirkung nicht zu beschreiben. Doch die meisten Versuche, den Begriff der Unterhaltung zu definieren, beschränken sich auf einen dieser Faktoren und setzen ihn absolut. In pragmatischer Perspektive dagegen ist ihr Zusammenspiel als Möglichkeitsbedingung von Unterhaltung zu beschreiben.

1. Institutionelle Rahmen

Ein Kennzeichen moderner Gesellschaften ist, dass sie ihre kulturelle Reproduktion weitestgehend institutionalisiert haben. Dabei spielen die Medien eine zentrale Rolle (vgl. Thompson 1995). Die Unterhaltungsindustrie, aber auch Einrichtungen des öffentlichen Sektors wie die Unterhaltungsredaktionen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens produzieren die symbolischen Artefakte, die zur Unterhaltung bestimmt sind. Am Beispiel Medienfußball lässt sich vorführen, wie die Vermarktungsformen des kommerzialisierten Fernsehens die Artefakte, aber auch den Profifußball selbst nachhaltig verändert haben mit dem Ziel, Fußball als Unterhaltung zu institutionalisieren (vgl. Maassen 1999). Dabei sorgt eine breite gesellschaftliche Debatte für die diskursive Konstruktion spezifischer Artefakte oder Medien *als* Unterhaltung im Gegensatz zu anderen Artefakten oder Medien mit anderen Aufgaben und Funktionen. Müller-Sachs *Unterhaltungssyndrom* (1981) oder Postmans *Wir amüsieren uns zu Tode* (1986) sind nur zwei Beispiele eines Diskurses, der dem Fernsehen als Medium die wunderbare Kraft zuschreibt, alles zur Unterhaltung zu machen. Die gesellschaftlichen Institutionen der Unterhaltungsproduktion und der gesellschaftliche Diskurs darüber schaffen den institutionellen Rahmen für das Zustandekommen von Unterhaltung, können diese Erfahrung aber nicht garantieren.

2. Ästhetische Qualität des Artefaktes

Nicht nur leiderprobte Fußballfans, aber diese insbesondere, wissen, dass dem so ist: Fußball-Live-Übertragungen im Fernsehen erfüllen nur allzu selten die institutionell angestrebte und versprochene Unterhaltungserfahrung. Wie das

obige Beispiel verdeutlichen sollte, ist die Unterhaltungserfahrung nicht allein vom institutionellen Unterhaltungsversprechen, sondern auch von der Attraktivität des Fußballspiels und seiner Übertragung abhängig. Gumbrecht (1998) sieht diese in der „Epiphanie von Form“ begründet, wie sie das Mannschaftsspiel im glücklichen Fall hervorbringen kann. Im Gegensatz zur Auffassung von Gebauer und Wulf, dass der „moderne Sport [...] Darstellung von Bewegungen“ sei, die „eine mimetische Welt herstellen (1998, 62)“, postuliert Gumbrecht:

Das Spiel ist weder eine Allegorie auf die Alltagswelt, noch kann es in eine einem Alltagszweck dienende Finalität umgewandelt werden. Das Spiel ist, was es ist: die Inszenierung einer Spannung zwischen nichts und etwas, welches, wann immer etwas (und nicht nichts) sich ereignet, entweder, wenn die Verteidigung die Oberhand behält, Entropie oder, wenn der Angriff Erfolg hat, Negentropie als Epiphanie von Form produziert (1998, S. 223).

Dabei kann das ‚Entstehen von Form‘ auch außerhalb des Spielgeschehens durch die mediale Formgebung produziert werden: Prinzipien der Kameraführung, Einstellungswechsel, Zeitlupenwiederholungen etc. lassen sich ebenfalls im Rahmen der von Gumbrecht entworfenen Ästhetik des Mannschaftssports beschreiben. Nicht von ungefähr ist im populären Diskurs über den Fußball seine ‚Schönheit‘ ein zentrales Thema. Während beispielsweise niederländische Nationalmannschaften berühmt dafür sind, ‚schön‘ zu spielen – was in Gumbrechts Begriffen bedeutet, dass sie dem Spiel Form zu geben verstehen –, aber in entscheidenden Spielen leider nicht gewinnen (vgl. Winner 2000), sind deutsche Nationalmannschaften für das genaue Gegenteil bekannt: Sie zerstören den Formgebungswillen der gegnerischen Mannschaft, verhindern die Entstehung von Form, spielen ‚unschön‘, aber sie gewinnen doch häufig die entscheidenden Spiele. Auch die Unbeliebtheit des ausgesprochen effizienten italienischen Catenaggio lässt sich im Rahmen von Gumbrechts Idee der „Epiphanie von Form“ erklären. So konnte im Endspiel der WM in Japan das wider Erwarten relativ ‚schöne‘ Spiel der deutschen Mannschaft – jedenfalls für gewisse Phasen der ersten Halbzeit – selbst die Anerkennung auch ihrer eingefleischtesten Gegner vor meinem häuslichen Fernseher in Utrecht hervorrufen. Und der Sieg der brasilianischen Mannschaft hinterließ auch bei denen, die vor allem *keinen* Sieg der deutschen Mannschaft wünschten, ein schales Gefühl: die Brasilianer verdankten ihren Sieg einem individuellen Fehler, nicht aber der Schönheit ihres Spiels, ihrer Kraft, die Form des Spiels entstehen zu lassen. Die ästhetische Form des Artefakts spielt, wie dieses Beispiel nur andeuten kann, für das

Zustandekommen von Unterhaltung ebenfalls eine Rolle (vgl. Müller 1999, 197ff). Das Spiel muss ‚schön‘ sein, die Spannung muss auszuhalten sein, sonst wird das Spiel entweder zum sprichwörtlichen ‚Zitterspiel‘ oder zum puren Langweiler – beides schlechte Voraussetzungen für die Erfahrung von Unterhaltung. Spannung und Unterhaltung stehen demnach in einem sehr komplexen Verhältnis zueinander: Ein Zuviel an Spannung stört die Unterhaltung ebenso wie ein Zuwenig. Das Zustandekommen von Unterhaltung ist abhängig von der ästhetischen Qualität des Artefakts: Es muss eine gewisse Beteiligung bei gleichzeitiger Distanz ermöglichen.

3. Rezeptive Einstellungen in der spezifischen Situation

Aber auch die Voraussetzungen von institutioneller Rahmung und spezifischer ästhetischer Qualität des Artefakts allein können die Unterhaltungserfahrung nicht garantieren, den Rezipienten nicht zur Unterhaltung zwingen, wenn dieser anders gestimmt ist. Auch der Rezipient muss sich unterhalten wollen und können. Denn auch hier gilt, dass der Wille zur Unterhaltung allein keine hinreichende Voraussetzung des Zustandekommens von Unterhaltung ist. Sie setzt, so wie alle Formen des ästhetischen Genusses, Kennerschaft voraus. Man muss in der Lage sein, die Entstehung von Form bei der Liveübertragung eines Fußballspiels zu erkennen, nicht allein mit schwitzigen Händen dem eigenen Team die Daumen zu drücken und bloß mitzuzittern. Insofern setzt Unterhaltung eine entspannte Situation voraus, in der es wie im obigen Beispiel nicht *ausschließlich* um (nationale) Identität geht, um Gruppenbildung, Selbstkonstruktion und dergleichen identitätspolitische Aspekte der Medienrezeption. Freilich ist dieser Aspekt der Möglichkeitsbedingungen von Unterhaltung der am schwierigsten zu beschreibende, weil er im Vergleich zu den institutionellen Rahmen und der ästhetischen Qualität des Artefakts der am wenigsten manifeste ist. Doch die Rezeptionsforschung lehrt uns, dass auch die individuellen Rezeptionsakte gesellschaftlich strukturiert sind (vgl. Morley 1994). In meinem Beispiel habe ich anzudeuten versucht, dass der Prozess ein fragiler, manchmal wechselhafter ist; dass Unterhaltung sich phasenweise einstellen kann, auch wenn der institutionelle Rahmen totale Unterhaltung verspricht: Die Qualität des Artefakts wie die Gestimmtheit der Rezipienten in der konkreten Situation der Rezeption sind mitentscheidende Faktoren für das Zustandekommen von Unterhaltung.

Methodisch gewendet lautet die These dieser Bemerkungen zur Pragmatik der Unterhaltung, die ich mit Bezug auf das Beispiel des Medienfußballs zu erläutern versucht habe, dass die Pragmatik *eine* Möglichkeit zur Modellierung

des kommunikativen Modus „Unterhaltung“ zur Verfügung stellt, schlicht weil sie fragt, unter welchen Bedingungen ein spezifischer Typ von Kommunikation zustande kommt. Das mag simpel klingen und das pragmatische Vokabular ist sicherlich nicht die einzige Möglichkeit, die Einsicht der Fragilität der Unterhaltung zu formulieren. Doch angesichts der noch immer herrschenden Unsicherheit über den Begriff der Unterhaltung scheint mir seine pragmatische Formulierung die derzeit sinnvollste Möglichkeit zu einer systematischen Konzeptualisierung. Darüber hinaus verweigert sich der pragmatische Zugang allen essenzialistischen oder normativen Definitionen der Unterhaltung: Weder ist das Fernsehen automatisch der institutionelle Rahmen, der gleichsam automatisch Unterhaltung stiftet, noch garantiert die Live-Übertragung eines Fußballspiels Unterhaltung unabhängig von der ästhetischen Qualität des Spiels, noch wird sich der zur Unterhaltung gestimmte Rezipient unabhängig vom spezifischen institutionellen Rahmen und unabhängig von der Qualität des ‚Unterhaltungsangebots‘ wirklich unterhalten können. Doch zugleich bleibt der hier skizzierte systematische Zugang zur Pragmatik der Unterhaltung in gewissen Sinne unspezifisch: Man wird gegen den hier formulierten Vorschlag völlig zurecht einwenden können, dass er das Besondere des Phänomens nicht zu fassen vermag und dass das Gesagte ebenso über Kunst oder andere fragile kommunikative Konstellationen behauptet werden könnte. Darum bleibt es die Aufgabe einer historischen Pragmatik der Unterhaltung, die spezifischen Erscheinungsformen und Praktiken der Unterhaltung auszuarbeiten, schlicht weil Unterhaltung – wie alle kulturellen Phänomene – ein historisches Phänomen ist.

Literatur

- Altman, Rick (1999) *Film/Genre*. London: BFI-Publishing.
- Casetti, Francesco (2001) Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag. In: *Montage/AV* 10,2, S. 155–173.
- Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph (1998) *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbeck: Rowohlt TB.
- Gumbrecht, Hans-Ullrich (1998) Die Schönheit des Mannschaftssports. American Football, im Stadion und im Fernsehen. In: *Medien – Welten – Wirklichkeiten*. Hrsg. v. Gianni Vattimo & Wolfgang Welsch. München: Fink, S. 201–228.

- Hügel, Hans-Otto (1993) Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie. In: *Montage/AV* 2,1, S. 119–141.
- Maassen, Marcel (1999) *Betaalde liefde. Voetbal, van volkssport tot entertainment-industrie*. Nijmegen: Sun.
- Mey, Jacob L. (2001) *Pragmatics. An Introduction*. 2. Aufl. Malden/Oxford: Blackwell.
- Morley, David (1994) Active Audience Theory: Pendulums and Pitfalls. In: *Defining Media Studies. Reflection on the Future of the Field*. Hrsg. v. Mark R. Levy & Michael Gurevitch. New York/Oxford: Oxford University Press, S. 255–261.
- Müller, Eggo (1999) *Paarungsspiele. Die Beziehungshow in der Wirklichkeit des neuen Fernsehens*. Berlin: Edition Sigma.
- Müller-Sachse, Karl H. (1981) *Unterhaltungssyndrom. Massenmediale Praxis und medientheoretische Diskurse*. Frankfurt a.M./ New York: Campus.
- Thompson, John B. (1995) *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Stanford: Stanford U.P.
- Winner, David (2000) *Brilliant Orange. The Neurotic Genius of Dutch Football*. London: Bloomsbury.
- Wulff, Hans J. (2001) Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage/AV* 10,2, S. 131–154.

Vinzenz Hediger

„Mogeln, um besser sehen zu können, ohne deswegen den Zuschauer zu täuschen“

Tierfilme, Vertragsbrüche und die Justiziabilität von kommunikativen Kontrakten

Kommunikation basiert auf einem Kontrakt, auch audiovisuelle, sagt die pragmatische Film- und Medientheorie spätestens seit Francesco Casettis Buch *Dentro lo sguardo* aus dem Jahre 1986. Der Vertragsbegriff will dabei mehr sein als nur eine Metapher; jedenfalls wird sein Gebrauch nicht offen als metaphorisch deklariert. Wie der des juristischen Vertrags dient der Begriff des kommunikativen Kontrakts dazu, das Eingehen eines gegenseitigen Leistungs- und Verpflichtungsverhältnisses zu beschreiben. Genau wie juristische implizieren kommunikative Kontrakte demnach Justiziabilität. Damit die Vereinbarung den Namen Kontrakt verdient, müssen die Partner fürs Nichteinhalten des Vertrags zur Rechenschaft gezogen werden können. Für den Dokumentarfilm beispielsweise formuliert Roger Odin, dass der Enunziator „justiciable d'une interrogation en termes de vérité“ sein müsse: Man muss die Aussageinstanz für den Wahrheitsgehalt ihrer Aussagen zur Rechenschaft ziehen können (Odin 2000, 133). „Interrogation“ heißt im Französischen auch polizeiliche Einvernahme. Was aber ist damit genau gemeint? Wie kann, wenn wir beim Dokumentarfilm bleiben, der Zuschauer im Konfliktfall seine vermeintlich vertraglich garantierten Anrechte auf die Wahrheit des Gezeigten geltend machen? Soll das Lehnvokabular der Justiz in der Medientheorie einen konkreten Sinn haben, muss die Frage nach den Formen der Justiziabilität des „kommunikativen Kontrakts“ geklärt werden. Anhand eines konkreten Falls aus den USA werde ich zu zeigen versuchen, dass die Justiziabilität des kommunikativen Vertragsverhältnisses immer an spezifische institutionelle Rahmungen der Kommunikation gebunden ist. Für die Medienwissenschaft folgt daraus unter anderem, dass diese Rahmungen mit zu bedenken sind, wenn von einem Kontraktcharakter des kommunikativen Verhältnisses die Rede sei soll.

Wie das Beispiel des Tierdokumentarfilms zeigt, scheint der juristische Jargon gerade in Hinsicht auf die Pragmatik dokumentarischer Formate durchaus seine Berechtigung zu haben (würde der Vertragsbegriff als Instrument zur Beschreibung kommunikativer Verhältnisse nicht irgendwie einleuchten, würde

sich eine Begriffsklärung erübrigen). „Wir haben ein Recht darauf, dass das, was wir sehen, der Natur entspricht,“ formulierte eine Studentin vor kurzem in einem Kurs über Tierdokumentarfilme ihre Erwartungen an das Genre. André Bazin umriss den Spielraum dessen, was der Natur noch entspricht, in einem Aufsatz über Louis Malles und Jacques-Yves Cousteaus Unterwasser-Film *LE MONDE DU SILENCE* von 1957. Das Nachstellen oder Inszenieren von Szenen ist im Naturdokumentarfilm unter zwei Bedingungen zulässig: 1. dass man nicht versucht, die Zuschauer zu täuschen, 2. dass die Natur des Ereignisses (seine ursprüngliche Form) seiner Rekonstruktion nicht widerspricht (Bazin 1990, 38). Die Herausforderung, die der Tier- und Naturdokumentarfilm stellt, ist nach Bazin zugleich moralischer und technischer Natur: „Il s’agit en effet tout à la fois de tricher pour mieux voir, et cependant ne pas tromper le spectateur“, es geht darum, zu mogeln, um besser sehen zu können, ohne deswegen die Zuschauer zu täuschen (Bazin 1990, 40). Authentisch ist, was möglich ist, oder vielmehr: was einer Probabilitätsprüfung standhält.

Bazin führt sein Argument zugleich für den Tierfilm und für den ethnographischen Dokumentarfilm, zwei zutiefst verwandte Gattungen. Als Beispiel für eine unzulässige Inszenierung dient ihm *LE CONTINENT PERDU*, ein Film über eine Forscherequipe auf exotischem Trek. Der Film enthält unter anderem eine Nahaufnahme eines Urwaldbewohners in Angriffstellung, der den Forschern auflauert, in der Absicht, neue Exemplare für seine Schrumpfkopfsammlung zu erbeuten. Sollten die Urwaldeinwohner wirklich so gefährlich gewesen sein, wie der Film behauptet, so merkt der große Authentizitätstheoretiker Bazin durchaus genüsslich an, dann hätte der Kameramann diesen Blickpunkt nicht einnehmen können, ohne enthauptet zu werden: „Montrer en premier plan un ‚sauvage‘ couper de tête implique forcément que l’individu n’est pas un sauvage puisqu’il n’a pas coupé la tête de l’operateur“. Probabilität, und mit ihr Plausibilität, ist demnach zunächst eine Frage der inneren Kohärenz des Textes. Ferner beruht die Prüfung dessen, was an beobachtbarem Geschehen möglich und insofern authentisch ist, auf textfremdem Wissen, auf allgemeinem Weltwissen und in Spezialfällen auch auf Expertenwissen. So müssten Zoologen und Tierethologen von Berufs wegen in der Lage sein, das gefilmte Verhalten von Tieren auf seine Übereinstimmung mit sonst beobachtbaren Programmen tierischen Verhaltens zu überprüfen.

Die Angemessenheit des Gezeigten an die „Natur“ ist seit je ein Kriterium für die Beurteilung von Tierfilmen. Andere Erwartungen, die man an Filme des Genres heranträgt, sind größeren historischen Wandlungen unterworfen. So schlagen heute die meisten Tierfilme einen tier- und naturschützerischen Tonfall an. Eine Szene wie die aus *LE MONDE DU SILENCE*, in der Cousteau und seine



Tierschützerische Regungen kennt nur das Haustier, der Schiffshund: Das Hai-Massaker aus LE MONDE DU SILENCE (Louis Malle, Jacques-Yves Cousteau, 1957)

Crew Haifische, die einen verletzten Blauwal angreifen, an Bord der „Calypso“ ziehen und in einem eigentlichen Blutausch töt schlagen, wäre aufgeklärten Zuschauern des Jahres 2002 inakzeptabel und würde bei einer Vorführung in Cannes wohl zu Tumulten führen (im Film wendet sich nur der Borddackel ab und verschwindet – angewidert? gelangweilt? – in Richtung Mannschaftsräume). Die Erwartung, dass das Gezeigte im Tierfilm authentisch ist, erweist sich hingegen als historisch stabil. Für das Genre gilt durchaus auch, was Christof Decker für den amerikanischen Dokumentarfilm der sechziger Jahre formulierte: Es geht in beiden Fällen um die Wahrheit des Performativen (Decker 1998, 57). Beim *direct cinema* stellen sich Fragen wie: „Ist ein bestimmtes Verhalten so, wie dieser Mensch ‚in Wirklichkeit‘ ist? Sind das echte Gefühle, oder spielt dieser Mensch nur eine Rolle?“ Die meisten Tiere sind nicht in der Lage,

1 Diese Aussagen beruhen auf Eintrittsstatistiken des Schweizer Kinoverbandes Procinema (www.procinema.ch).

unaufrichtig zu sein. Von höheren Primaten einmal abgesehen, die aus taktischen Gründen lügen können, kennen Tiere die Unterscheidung zwischen angeborenen Verhaltenstendenzen und der Beherrschung sozialer Rollen nicht. Der Mehrwert an Authentizität, der den Schauwert des Tierfilms ausmacht, stellt sich dann ein, wenn das Verhalten der Tiere in ihrem natürlichen Lebensraum gezeigt wird, unbeeinflusst von der Präsenz von Menschen, ganz so, wie es sich auch zutragen würde, wenn niemand da wäre. In diesem Punkt berühren sich die beiden Dokumentarfilm-Formen. Versucht man im *direct cinema*, die Kamera nach dem „fly on the wall“-Prinzip zu führen, so, als wäre man nicht im Raum, so gilt für den Tierfilm das „fly on a tree“- (oder „fly in a bush“- oder „fly on a grass blade“-)Prinzip. Beide Gattungen kennzeichnen sich dadurch, dass sie gefilmtes Verhalten annäherungsweise so zeigen, als wäre es nicht beobachtet.

Bei allen Gemeinsamkeiten in Anlage und Haltung unterscheiden sich Tierdokumentarfilme von anderen Formen des Dokumentarfilms doch hinsichtlich ihrer Popularität. In der Schweiz, einem der wenigen Länder der Welt, in denen Dokumentarfilme regelmäßig im Kino gezeigt werden, gelten für ethnographische Dokumentarfilme und Filme zu politischen Themen 10.000 Zuschauer als gutes Ergebnis. Spielfilme müssen 100.000 Eintritte verzeichnen, um als erfolgreich zu gelten. Tierdokumentarfilme wie *MICROCOSMOS* oder *NOMADEN DER LÜFTE* hingegen erzielen bis zu 300.000 Eintritte.¹ Ähnliches gilt auch für Tierfilme im Fernsehen. Im französischen Fernsehen sind Tierfilme populärer als Gesundheitssendungen. Tierfilme sahen im Jahr 1995 auf den nationalen Senderketten TF 1 und Antenne 2 im Schnitt 1,8 bis 2,5 Millionen Zuschauer, Sendungen zu Gesundheitsthemen hingegen nur 1,2 bis 1,4 Millionen (Odin 2000, 137). Roger Odin hat den Versuch unternommen, den relativen Mangel an Popularität des Dokumentarfilms theoretisch zu erklären.² Demnach hindern zwei Faktoren den Dokumentarfilm am großen Publikumserfolg: Die Tatsache, dass es einem als Zuschauerin, immer in der Begrifflichkeit von Odins Theorie, schwerer fällt, einen vertrauenswürdigen Enunziator zu konstruieren als im Spielfilm, weil sich immer verschiedene Instanzen (filmische Narration, Erzähler, verschiedene Ebenen der Präsentation von Material) um den Pos-

2 Odins Erklärungsansatz ist problematisch, weil er letztlich ahistorisch bleibt. Versetzen wir uns in eine Situation, in der Wochenschauen noch zum Kinoprogramm gehören, dann entbehrt die Behauptung, Dokumentarfilme seien weniger populär als Spielfilme, jeder Grundlage. Erweitert man den Begriff des Dokumentarischen und schliesst sämtliche nicht-fiktionalen Formate am Fernsehen mit ein, die pädagogische oder Informationsbedürfnisse erfüllen, kommt man auch unter aktuellen Bedingungen zum gleichen Schluss. Um Odins Erklärungsversuch zu stärken, müsste man seinen Geltungsbereich einschränken auf den (abendfüllenden) Dokumentarfilm mit pädagogisch-informationeller Ausrichtung.

ten bewerben. Ferner sind Dokumentarfilme von einem hohen Maß an Unvorhersehbarkeit geprägt. Anders als im Spielfilm, zumal dann, wenn dieser einem klar umrissenen Genre angehört, lässt sich das Maß der zu erwartenden Gratifikationen im nicht-fiktionalen Film nicht wirklich abschätzen.

Nimmt man als Gegenprobe den Tierfilm, der es an Popularität locker mit dem Hollywood-Blockbuster aufnehmen kann, dann leuchtet Odins Erklärungsmodell durchaus ein. Die Geschichte des Tierfilms ist nicht zuletzt eine Geschichte der medial konstruierten Vermittlerfiguren wie Marlin Perkins, Bernhard Grzimek oder David Attenborough. Perkins war Zoodirektor in Chicago und begann Ende der vierziger Jahre, im Regionalfernsehen eine Show mit seinen Zootieren zu bestreiten. Er stieg in den USA rasch zu nationaler Berühmtheit auf und wurde in den sechziger Jahren mit seinen Programmen auch international zum Star (Mitman 1999). Grzimek war ebenfalls Zoodirektor. Er verstand sich bekanntlich auch als Naturschützer; seine Filme reihen sich ansonsten aber nahtlos in die Tradition der Naturforscher-Reiseberichte ein. David Attenborough schließlich ist das britische Pendant zu Grzimek, ein Naturforscher, der Ende der fünfziger Jahre mit Büchern und Fernsehdokumentationen bekannt wurde und mittlerweile in der englischsprachigen Welt einen Bekanntheitsgrad genießt, der sich mit dem von Walt Disney vergleichen lässt. In den großen Tierfilmserien der BBC, die längst den wichtigsten Exportartikel der britischen Audiovisionsindustrie darstellen, figuriert Attenborough als Präsentator, stets in Khaki, den Abenteurer gebend und die gefilmten Tiere ankündigend, als hätte er das Material alles selbst gedreht (was keineswegs der Fall ist). Der filmende Forscher, der Abenteurer und Experte, ist zwar mit dem Enunziator im theoretischen Sinn nicht identisch, er verkörpert aber so etwas wie eine Bauanleitung für die Konstruktion der Aussageinstanz im Tierfilm. In ihm materialisiert sich der „grand imagier“ des Tierfilms, die Ursprungsinstanz, die von der Zuschauerin im pragmatischen Verhältnis an den Film herangetragen wird, ob es sie nun ontologisch gesprochen gibt oder nicht (vgl. dazu auch Gunning 1991, Einleitung).

Mit Odin zu sprechen, ist der Enunziator im Tierfilm ähnlich wenig komplex wie der Enunziator im Spielfilm. Aber auch die zweite Bedingung der Unpopularität des Dokumentarfilms erfüllt der Tierfilm nicht. Nicht nur weckt die Figur des Forschers als Abenteurer dort, wo sie auftaucht, spezifische, denen des fiktionalen Films verwandte Genreerwartungen, die in der Regel auch bedient werden – Tierfilme kommen als abenteuerliche Reisegeschichten vor, oder, wie im Fall von Attenboroughs populären BBC-Serien, als Filme über einzelne Tiere, die im Verlauf der Erzählung mit einem Namen (und anderen Eigenschaften von Figuren) ausgestattet werden. Tierfilme sind zudem auch, von quasifiktio-

nalen Genremustern, die den Filmen oft unterlegt werden, einmal abgesehen, von einer hochgradigen Erwartbarkeit. Lebenszyklen von Zeugung, Geburt und Tod, der Kampf um Nahrung und Techniken des Überlebens, die Bildung von Familienstrukturen, ferner Mitteilung über die relative Bedrohtheit der jeweiligen Tierart: Die Themen und Motive des Tierdokumentarfilms sind überschaubar und verlässlich. Hinsichtlich der Homogenität des Enunziators und der Verlässlichkeit der geleisteten Gratifikationen situiert sich der Tierdokumentarfilm so gesehen näher beim fiktionalen Film als beim herkömmlichen Dokumentarfilm. Die Authentizität des gefilmten Verhaltens im Tierfilm stellt einen Spezialfall des Schauwertes „Realismus“ dar, der in der Filmwerbung für Spielfilme seit den zehner Jahren als Verkaufsargument eingesetzt wird. Gleichwohl handelt es sich um eine dokumentarische Form. Entscheidend ist, wie Frank Kessler festhält, der Status, den der Zuschauer dem Diskurs zuschreibt (Kessler 1998, 77), und gerade weil die Figur des Forscher/ Filmers als Vermittler wahrheitsdefinierter Aussagen in der Regel so deutlich ausgewiesen ist, kann auch für den Tierdokumentarfilm gelten, was Decker für die Rezeption des *direct cinema* festhält: Dass die Praxis des Dokumentaristen „in einem sehr konkreten Sinn als intersubjektive Interaktionsform und als Authentizitätsversprechen aufgefasst und von den Zuschauern permanent auf mögliche ‚Vertragsbrüche‘ hin untersucht“ wird (Decker 1998, 57).

Was aber passiert, wenn ein „Vertragsbruch“ festgestellt wird? Wie steht es konkret um die Justiziabilität von kommunikativen Leistungsverpflichtungen? Wulff weist darauf hin, dass aus „dem Eingehen eines kommunikativen Vertrags [...] kein absoluter Erfüllungsanspruch“ seitens des Publikums resultiere, weil die Produzent-Zuschauer-Bindung in Theater und Kino notwendigerweise eine Varianzerwartung impliziert, also die Erwartung, dass das Gezeigte nicht vollständig den Erwartungen entspricht (Wulff 2001, 144–145). Der kommunikative Vertrag ist aber nicht nur insofern asymmetrisch angelegt, als dem Produzenten stets ein Spielraum ästhetischer Variation gewährt wird. Auch aus Sicht der Rezipienten sind die Verpflichtungen, die im kommunikativen Verhältnis eingegangen werden, nicht wirklich im vertraglichen Sinn bindend. Tatsächlich sind zur Einhaltung des kommunikativen Kontraktes im engen Sinn nur die Anbieter verpflichtet; jedenfalls gibt es direkte Sanktionen nur zu ihren Lasten. Die Produzenten werden für die Nichteinhaltung mit Rezeptionsverweigerung und negativer Mundpropaganda bestraft. Gehört ein Film einem anderen Genre an als in der Werbung signalisiert, spricht sich das rasch herum, und der Film verschwindet nach zwei Wochen aus den Kinos (denn der Spielraum ästhetischer Variation in fiktionalen Formaten ist so wenig unbeschränkt wie der des Mogelns im Tierdokumentarfilm). Allerdings sind die Fälle rar, in

denen ein Produzent der Zuschauerin eine „Geld-zurück-Garantie“ anbietet für den Fall, dass er seinen Teil des Handels nicht einhält. William Castle, Produzent von Billig-Horrorfilmen der fünfziger und sechziger Jahre und bekannt geworden durch den ersten interaktiven Gerichtsfilm (MR. SARDONICUS, Columbia 1961) sowie seine überdrehten Werbeaktionen, bot bei manchen seiner Filme dem Publikum solche Garantien an. In der Regel aber können Produzenten, die nicht halten, was sie versprechen, vom Publikum erst beim nächsten Versuch bestraft werden.

Für die Rezipientinnen der audiovisuellen Kommunikation hingegen gibt es auf den ersten Blick nur Anrechte und keine Verpflichtungen, zumindest solange sie ihre Eingangsverpflichtung erfüllen und die Konsumationsgebühr entrichten (Kinoeintritt, Videomiete, Pay-TV-Gebühr oder TV-Konzessionszahlung). Noch ist es jedenfalls nicht so weit gekommen, dass Oliver Stone die Amokläufer verklagt hätte, die sich durch NATURAL BORN KILLERS zu einer Mordserie inspiriert fühlten. Wäre der Fiktionsvertrag ein Vertrag im strengen juristischen Sinne, hätte der Regisseur seine irregeleiteten Zuschauer auf Nichteinhaltung desselben verklagen können. Offensichtlich hatten sie seinen Film, ein Kunstwerk, das als solches um so leichter zu erkennen war, als es sich um einen von Werbung und Kritik entsprechend ausgewiesenen Autorenfilm handelte, als Gebrauchsanweisung fürs Amoklaufen missbraucht. Stattdessen stand Stone selber vor Gericht. Angehörige von Opfern verlangten von ihm Schadenersatz und beriefen sich auf das Prinzip der Produktheftung, als hätte er wider besseres Wissen schadhafte Autoreifen oder krebserregende Genussmittel unter die Leute gebracht.

Der Begriff des kommunikativen Kontrakts, so scheint es, ist zumindest an den Rändern nicht scharf, und den Anspruch, mehr zu sein als eine Metapher, kann er auf Anhub nicht einlösen. Der Verweis auf den Kauf eines Kinotickets als Moment des Vertragsbeginns ist auch nicht wirklich stichhaltig, handelt es sich doch dabei um das Eingehen eines Kaufvertrags, von dem das, was die Medientheorie als kommunikativen Pakt bezeichnet, nur abgeleitet ist. Oder vielmehr ist dieser Verweis gerade insofern stichhaltig, als er den Blick dafür schärft, dass die Justiziabilität des kommunikativen Kontrakts, soll der Begriff denn wirklich mehr sein als eine Metapher, immer eine entlehnte ist.

Augenfällig wird dies am Beispiel des US-Tierdokumentarfilmers Marty Stouffer. Stouffer gehört in die Tradition von Perkins, Grzimek und Attenborough, aber in eine andere Steuerklasse. Bis Mitte der neunziger Jahre war Stouffer der Superstar unter den amerikanischen Tierfilmern. Allein mit seiner Fernsehserie WILD AMERICA, die von Ende der achtziger Jahre bis 1996 auf PBS lief, soll Stouffer deutlich über 18 Millionen US-\$ verdient haben. Hinzu ka-

men Videoverkäufe und die Einnahmen aus dem Spielfilm *WILD AMERICA* (Warner Bros. 1996), einem Biopic, das in Form eines Abenteuerfilms für die ganze Familie erzählt, wie Stouffer dazu kam, Dokumentarfilme über Amerikas vom Aussterben bedrohte Tiere zu drehen.³ Wenige Wochen, bevor 1996 *WILD AMERICA*, der Spielfilm, ins Kino kam, stand Stouffer in Colorado vor Gericht, angeklagt von einer Naturschutzorganisation, weil er in einem geschützten Wildpark illegal einen Transportpfad angelegt hatte, um Elche auf der Wanderung besser filmen zu können (vgl. dazu auch Bousé 2000). Stouffer wurde von dem Gericht zur Zahlung einer Buße von US-\$ 300.000 verurteilt. Das Gerichtsverfahren hatte zur Folge, dass Stouffers ganze Arbeitsweise zum Gegenstand einer öffentlichen Kontroverse wurde. Die Darsteller von *WILD AMERICA*, zu denen der Sitcom-Star Jonathan Taylor Thomas (bekannt aus der Heimwerker-Show *HOME IMPROVEMENT* mit Tim Allen) zählte, mussten in den Interviews zu dem Film Stellung zu den Vorwürfen nehmen, dass Stouffer seine Tieraufnahmen manipuliere.

Kontroversen dieser Art sind nicht neu. Der Schriftsteller John Burroughs veröffentlichte 1903 in der Zeitschrift *Atlantic Monthly* eine Polemik, in der er Autoren wie Jack London, William J. Long und Ernest Thompson Seton vorwarf, sie beschrieben in ihren Büchern erfundene Begebenheiten mit wilden Tieren, die sie als real darstellten, und trügen so zu einer gefährlichen Sentimentalisierung der Natur bei (Rutts 2001). Wie Mitman (1999) zeigt, bildete ein Kampf um Marktanteile im amerikanischen Schulbuchmarkt den Hintergrund dieser Polemik. Burroughs stand mit seinen sachgerechten, aber eher trockenen Naturbeschreibungen gegen die packenden Schilderungen von Long und Seton auf verlorenem Posten. Burroughs traf gleichwohl den Nerv der Zeit und entfachte mit seinem Artikel eine öffentliche Debatte, die unter dem Namen „nature faker controversy“ in die Geschichte der amerikanischen Medienöffentlichkeit einging. Beendet wurde die Debatte durch eine Intervention von Präsident Theodore Roosevelt, als wildnisgeprüfter Großwildjäger eine anerkannte Autorität in Sachen wilden Tieren. Roosevelt bezog für die Sache von Burroughs Stellung. An der Popularität von Seton, Long und Konsorten änderte allerdings auch das nicht viel.

Marty Stouffer hingegen erlitt durch das Gerichtsverfahren um seine Fernsehserie nicht nur einen Imageschaden. Gravierender war, dass PBS Stouffers Filme einer eingehenden Prüfung unterzog. Der Sender kam zum Schluss, dass mehrere Episoden manipuliertes Material enthielten. Als Konsequenz verzich-

3 Tyman, John (1996) *Wildlife: Marty Stouffer's Apocryphal America*. <http://web.outsidemag.com/magazine/0696/9606diwi.html>.

tete man darauf, den 1997 auslaufenden Vertrag mit Stouffer zu verlängern, obwohl WILD AMERICA zu den populärsten Programmen des unter notorischem Zuschauermangel leidenden Kanals gehörte. Der öffentlich-rechtliche Qualitätssender, der aus einem nationalen Projekt für Bildungsfernsehen hervorgegangen war, hielt die Verbindung mit einem Tierfilmer, der unter Fälschungsverdacht stand, nicht mehr für tragbar. Zu sehr hatte die Glaubwürdigkeit Stouffers gelitten, als dass er weiterhin in der genretypischen Rolle des Vermittlers von Wissen über die Natur auftreten können. „Wenn Stouffer im Vorspann angekündigt hätte, dass gewisse Szenen gestellt sind, würde sich jetzt niemand aufregen,“ ließ sich ein Kollege vernehmen. Mit der Formel von Bazin – Mogen, um besser sehen zu können, ohne deswegen das Publikum zu täuschen – wäre Stouffer durchgekommen. Fraglich bleibt allerdings, ob die Serie mit einer solchen Produktdeklaration versehen ähnlich erfolgreich gewesen wäre. *Fake documentaries* erfreuen sich zwar wachsender Beliebtheit, wie der Erfolg von BLAIR WITCH PROJECT 1999 zeigte; ein Markt für *fake documentaries* mit Tieren ist aber (noch) nicht abzusehen.

Wer den kommunikativen Vertrag nicht einhält, muss damit rechnen, dass er keinen neuen Produktionsvertrag bekommt: So umreißt sich, zumindest in der US-amerikanischen Film- und Fernsehindustrie, der Horizont, der dem kommunikativen Vertrag seine quasi-juristische Gültigkeit verleiht. Der Bruch des kommunikativen Kontraktes führte für Stouffer zur Auflösung des juristischen Kontraktes, auf dem die Möglichkeit der Kommunikation beruht. Die Justiziabilität des kommunikativen Kontraktes ergibt sich, so zeigt sein Fall, konkret erst aus seiner Rückkoppelung an den institutionellen Rahmen der audiovisuellen Kommunikation, der seinerseits wesentlich aus tatsächlich justiziablen Vertragsverhältnissen besteht. Nicht von ungefähr wird Hollywood von Ökonomen als „deal making cluster“ bezeichnet, als industrieller Ballungsraum, dessen primäre Produktionstätigkeit nicht im Herstellen von Unterhaltungsprogrammen, sondern im „deal making“, im Abschließen von Verträgen zur Herstellung von solchen Programmen, besteht (Hoskins et. al. 1997).

Man könnte die Bedingung der Justiziabilität von kommunikativen Kontrakten auch so umreißen: Textbasierte Vertragsverhältnisse beruhen auf textermöglichenden Vertragsverhältnissen, mit denen sie verbunden sind. Der kommunikative Kontrakt bleibt ein Simulacrum eines juristischen Vertragsverhältnisses; seine Erfüllung bildet aber eine der (mehr oder weniger expliziten) Klauseln des textermöglichenden Kontraktes, auf dem er beruht. Wie eng die Verknüpfung von textermöglichenden und textbasierten Vertragsverhältnissen ist, hängt von den faktischen Rahmungen des kommunikativen Verhältnisses ab, ebenso wie von der Textsorte und vom Genre der in Frage stehenden Program-

me. Die Sanktion von PBS gegen Stouffer, die auch eine Sanktion des Senders gegen sich selbst war, fiel nicht zuletzt deshalb so hart aus, weil es sich zugleich um ein besonders populäres Genre handelte und um einen Sender mit einer spezifischen Reputation für Qualitätsprogramme mit Bildungswert. Solche faktischen Rahmungen muss man im Auge behalten, wenn man vom kommunikativen Verhältnis in juristischen Begriffen sprechen will. Denn erst wenn die komplexe Verschränkung von textbasierten und textermöglichenden Vertragsverhältnissen medienwissenschaftlich bedacht und begriffen ist, rechtfertigt sich die Rede vom kommunikativen Kontrakt in einem Sinn, der mehr als nur metaphorisch ist.

Literatur

- Bazin, André (1990) *Le monde du silence*. In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les éditions du cerf, S. 35–40.
- Bousé, Derek (2000) *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Casetti, Francesco (1986) *Dentro lo sguardo*. Milano: Bompiani.
- Decker, Christof (1998) Die soziale Praxis des Dokumentarfilms. Zur Bedeutung der Rezeptionsforschung für die Dokumentarfilmtheorie. In: *Montage A/V* 7,2, S. 45–62.
- Gunning, Tom (1991) *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Hoskins, Colin, McFadyen, Stuart, Finn, Adam (1997) *Global Television and Film. An Introduction to the Economics of the Business*. Oxford: Oxford University Press.
- Kessler, Frank (1998) Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: *Montage A/V* 7,2, S. 63–78.
- Lutts, Ralph H. (2001) *The Nature Fakers. Wildlife, Science, and Sentiment* [1990]. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Mitman, Gregg (1999) *Reel Nature. America's Romance with Wildlife on Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Brüssel: De Boeck & Larcier.
- Wulff, Hans-Jürgen (2001) Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage A/V* 10,2, S. 131–154.

Albert Meier

Comme il faut

Das Theater als gute Gesellschaft betrachtet

Es sind also immer ihrer zwei: einer, der redet oder schreibt, und einer, der zuhört oder liest, und auf den Kontakt zwischen diesen zweien läuft's hinaus; aber dieser Kontakt gibt, je bedeutender er ist, in je höherer Sphäre er wirksam wird, um so mehr das Übergewicht dem Gebenden, während der Empfangende in diesen höheren Sphären immer leichter und dünner wird, ohne daß er freilich je aufhören würde, da zu sein. (Hofmannsthal 2000, 195)

Die Poetik hat das Drama von Anfang an auf Wirkung abgestellt. Seit Aristoteles soll die Vorführung ihre Zuschauer – zumindest ephemere – verändern, wobei die semantische Offenheit des Katharsis-Konzepts freilich irritierend bleibt: Ob es das Publikum ist, das von ‚Jammer‘ (ελεος) und ‚Schauer‘ (φοβος) gereinigt wird, oder ob diese Affekte angesichts des tragischen Geschehens selbst einem Läuterungsprozess unterliegen, darüber vermochte sich die Altphilologie bislang noch nicht zu einigen (vgl. Zelle 2000, 252). Wie es in dieser Hinsicht mit der aristotelischen *Poetik* aber auch bestellt sein mag – in jedem Fall geht sie von einer asymmetrischen Kommunikation aus, worin der einzelne Zuschauer das bloße Akkusativ-Objekt des Geschehens auf der Bühne abgibt. Problematisch sind dabei allein Art und Ausmaß der Steuerbarkeit, und insbesondere in dieser Frage differieren die dramaturgischen Konzepte seit dem griechischen Altertum: Stellt man sich die Wirkung als Lern-Erfolg vor, der von einer rationalen Analyse des Gezeigten zehrt (Gottsched / Brecht), oder wird sie sich nicht vielmehr im Gemüt und folglich unbewusst ereignen (Diderot / Lessing)? Soll es auf dauerhafte Eingriffe in die Lebenspraxis der Zuschauer hinauslaufen (indem das Theater gesellschaftlich praktische Folgen hätte), oder kann es genügen, wenn kurzfristige Erlebnisse organisiert werden, deren Effekt die Aufführung nicht zu überdauern braucht? Letztlich variieren diese Alternativen immer die eine Grundfrage: ob das Theater nach einem aktiven Publikum verlangt oder nach einem passiven – ob es also die zahlenden Gäste bloß bedienen will (die Restaurant-Situation) oder ob es von ihnen eine

Eigenbeteiligung erwartet (wie etwa der Arzt, dessen Heilerfolg die Kooperation des Patienten voraussetzt). Freilich lehrt die Theatergeschichte, dass allein die erste Variante wirklich ernst zu nehmen ist (diejenige Wirkungskonzeption, die den Zuschauern etwas bieten will, ohne über die Finanzierung hinaus mit einer substanziellen Gegenleistung/Kooperation zu rechnen); immerhin sind bislang sämtliche Versuche, von der Bühne aus die Besucher zu Mit-Akteuren zu machen, auf ihre je spezifische Weise gescheitert.¹ Dabei wäre zumindest in der konkreten Theatersituation eine höchst reale Interaktion von Bühne und Parkett technisch hinlänglich unproblematisch, weil sich jede Aufführung durch kontingente Impulse manipulieren ließe (im Unterschied zur Vorführung präfabrizierter und gegen jegliche Intervention aus dem Parterre folglich immunisierter Filme: das Kino-Publikum kann einen Film besten-/schlimmstenfalls beschädigen oder vernichten, aber nicht substanziell verändern bzw. gar mitgestalten).

Das dürfte Methode haben, vielleicht gar auf anthropologische Sachzwänge verweisen und allemal erklären, warum das Theater der Neuzeit an Popularität und sozialer Bedeutung verloren hat. Ein Endspiel um die Fußball-Weltmeisterschaft und ein *Open Air*-Konzert à la Woodstock vermögen weit mehr Menschen zu involvieren, weil sie in unvergleichlich intensiverer Art ‚Gemeinschaft‘ erfahrbar machen. In strikter Analogie zur attischen Tragödie stiften solche modernen Organisationstechniken von Kollektivität gerade dadurch ein Dabei-Sein, dass sie die rationale Distanz zwischen der Darbietung und deren Wahrnehmung suspendieren und insofern das Publikum als unwillkürlichen Empfänger heftigster Reize behandeln (je als reines ‚Gattungswesen‘ im Sinne von Schillers *Schaubühnen*-Aufsatz, für das alle individuellen Konkretionen vorübergehend keine Rolle mehr spielen).

Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – namentlich seit Diderot und Lessing – haben die Dramendichter zumeist gehofft, mit literarischen Mitteln Emotionen zu generieren (der opulenteren Oper ist dies begreiflicherweise noch immer besser gelungen als dem Sprechtheater). Indem man sich um ein Illusionsdrama bemühte, das so wirklichkeitsnah sein wollte, dass die Zuschauer der Differenz von Bühne und Welt vergaßen, sollte zuallererst an die Empfindlichkeit der Zuschauer appelliert werden, um diese auf sittlichere Gefühle zu stimmen (ein Aufbautraining also für die Moral-Muskeln). Die Literaturgeschichte schreibt diesen Paradigmenwechsel als Konsequenz einer

1 Einen der zahllosen empirischen Belege hierfür hat Paul Pörtner geliefert, der in seinem Kriminalstück *Scherenschnitt* (Köln 1964) den Handlungsablauf offen halten wollte, um dem Publikum Gelegenheit zum Eingreifen zu bieten (die Schauspieler hatten dann improvisierend zu reagieren).

‚Emotionalisierung‘ bzw. ‚Sensualisierung‘ im Gefolge der Aufklärung. Unter der Fahne der Rhetorik war die Dichtung vordem (und zwar seit der Antike) als rational kontrollierter, systematisch normierter Kommunikationsvorgang verstanden worden: In der ‚Rede‘-Situation hatten Sprecher und Adressat klar verteilte Rollen vorgefunden und es sollte bloß darauf ankommen, die Botschaft so regelgerecht zu formulieren, dass sie auch optimal wahrgenommen wurde – der Leser (bzw. Hörer) hatte nur die passive Aufgabe, sich den Impulsen nicht zu verweigern, und konnte im Rahmen des geschlossenen Systems ‚Affekten-Lehre‘ gar nicht umhin, automatisch und insofern eben vorhersagbar zu agieren (ein mechanisches Reiz/Reaktions-Schema ist hier anzusetzen).

Ungefähr ab 1750 ist die Literatur (nicht bloß in deutscher Sprache) aber aus dem Bann der Rhetorik herausgetreten; seit dieser Zeit lässt sich den poetischen Werken nicht mehr fraglos ihr bestimmter und einziger Sinn zuschreiben, weil die ästhetische Eigenaktivität des Lesers hinsichtlich der Semantik des Textes mitreden darf, ja diese immer erst in je individueller Weise generieren muss. Symptomatisch hierfür sind die Versuche, die jetzt nicht mehr planbaren, weil subjektiv-relativen Affekte der Rezipienten auf andere Weise doch noch unter Kontrolle zu halten und Konzepte einer zuverlässigen ‚Sympathie-Lenkung‘² diesseits der Affekten-Lehre zu entwickeln. Auch wenn diese, wie etwa Lessings ‚Mitleid‘-Strategie in der *Miss Sara Sampson*, im Wesentlichen auf die Gattung ‚Drama‘ beschränkt bleiben (und bis dato auch die Grundlage aller filmischen Wirkungstheorien bilden dürften), kommt darin doch ein paradoxes Bedürfnis aller neueren Poesie zum Tragen: auf die individuelle Sinnlichkeit jedes Einzelnen im Publikum zu setzen und doch die Folgen der Lektüre bzw. des Theaterbesuchs determinieren zu wollen – die Wirkung also wenigstens in einem gewissen Toleranz-Bereich zu kalkulieren, ohne die Leser durch didaktische Evidenz in ihrer persönlichen Freiheit allzu offensichtlich zu beschneiden. Das ‚epische‘ Theater Bertolt Brechts, das mit Händen zu greifende Affinitäten zur vorlessingschen Lehrsatz-Dramaturgie à la Gottsched aufweist (Meier 1993, 92), hat – mit bekannt geringem Erfolg – den theoretisch aufwändigsten Versuch unternommen, diese Entwicklung umzukehren. Die barocke und auch noch die frühaufklärerische Poetik waren davon ausgegangen, dass die rationale Verstehbarkeit der Handlung wichtiger wäre als deren Einfluss auf die Empfindungen der Rezipienten; die tragischen Affekte dienten hier nur zum probaten Mittel, die Zuschauer zur vernünftigen Analyse zu motivieren. Unter dem Leitbegriff des Sensualismus ist seitdem das subjektive Gefühl in den Vorder-

2 Dieses Problemfeld ist bislang allein für den englischen Raum explizit untersucht worden; vgl. namentlich Habicht/Schabert (1978).

grund getreten und trägt – insbesondere in Gestalt der ‚Spannung‘ – das Interesse am Gezeigten oder Geschriebenen, das sich im Unterhaltungsbegehren kondensiert. Das rhetorische Dichtungsverständnis, für das der Leser bloß ein individualitätsloses Objekt der eigenen Einwirkung war, ist damit obsolet geworden, ohne freilich die Bereitschaft einzuschließen, das Verhalten des Publikums tatsächlich freizugeben: Die traditionelle Poetik der Distanz hat einer Poetik des Interesses weichen müssen, die den Leser/Zuschauer gerade in seiner konkreten Persönlichkeit mit ins Kalkül zieht und so intensiv wie möglich in das literarisch-fiktionale Geschehen involviert. Das bedeutet zugleich, dass die herkömmliche Strenge der Gattungsgrenzen aufweicht (das Bürgerliche Trauerspiel etwa subvertiert die Differenz von Tragödie und Komödie – unterhaltsame Prosaformen verwandeln die goethesche ‚Naturform‘ der Epik von Grund auf). Seitdem sind andere Kommunikationsformen zwischen Text und Publikum vonnöten als zuvor in Zeiten der Regelpoetik, weil über die wechselseitigen Erwartungen keine volle Gewissheit mehr besteht. Auf Seiten der Autoren steht nicht mehr die Bestätigung der Normen durch deren originelle Variation im Vordergrund (‚aemulatio‘), sondern die Verpflichtung auf ständige Regelverletzung (‚innovatio‘); auf Seiten der Leser geht es weniger um den intellektuellen Reiz der Kontrolle über das jeweilige Verhältnis zwischen einer poetischen Realisierung und ihren Vorschriften (um einen Diskurs unter Fachleuten also) als um den primär sinnlichen Reiz der Überraschung und/oder des Mitempfindens. Das betrifft u. a. die Entwicklung eines neuen Konzepts der Informationsvergabe bei Denis Diderot, das Lessing an prominenter Stelle (*Hamburgische Dramaturgie*, 48. Stück) übernommen hat: Sollte der Zuschauer zuvor so wenig Bescheid wissen wie die Protagonisten selbst, um auf Augenhöhe mit diesen deren Verhalten zu beobachten, suchen Diderot/Lessing nun eine Steigerung der Gefühlsintensität dadurch zu erreichen, dass das Publikum zumindest an prekären Wendepunkten mehr weiß als das Bühnen-Personal: „Tout doit être clair pour le spectateur. Confident de chaque personnage, instruit de ce qui s’est passé et de ce qui se passe; il y a cent moments où l’on n’a rien de mieux à faire que de lui déclarer nettement ce qui se passera.“ (Diderot 1980, 368)³

Leser haben nach der Verabschiedung der Rhetorik keine Kompetenz mehr als Kritiker des Gelesenen, sondern werden in ihrer Sinnlichkeit als Menschen

3 Schiller hat diese Strategie in seiner *Verschwörung des Fiesko zu Genua* dadurch auf die Spitze getrieben, dass er das Publikum grundsätzlich präzise über alle Absichten seiner Helden informiert, in einer zentralen Stelle jedoch ein eminent wirksames Desinformations-Kalkül zum Tragen bringt, um *ex negativo* Diderot/Lessings Prinzip um so nachdrücklicher zu bestätigen (vgl. Meier 1987).

angesprochen, von denen weit mehr Empathie denn Analyse gefragt ist. In dieser Hinsicht darf eine reichlich vertrackte Dialektik unterstellt werden: Einerseits fehlt jetzt die kritische Distanz zwischen Leser und Text, was eine erhebliche Limitierung der individuellen Freiheit zur Folge hat, weil die Leser-Reaktionen an Autonomie einbüßen, wenn sie der emotiven Kraft von Texten unterliegen – andererseits gibt es erst jetzt kein Korsett an Regeln mehr, die einfach hinzunehmen wären, sondern ein apriorisches Recht auf individuellen Geschmack, private Wertmaßstäbe und geradezu Launenhaftigkeit im Umgang mit Literatur.⁴ Nur: Diese Spannung scheint weit mehr eine Sache der Poetik als der Inszenierung zu sein, da die Rezeptionsergebnisse *de facto* nach wie vor dem alten Reiz/Reaktions-Schema folgen (die weit offeneren Theoretisierungen mögen in dieser Hinsicht avancierter sein als die von ihnen beanspruchte Empirie).

Für diese komplexe Sozial-Beziehung von Bühne und Publikum dürfte der weit mehr juristisch als ökonomisch konnotierte Vertrags-Gedanke keine optimale Theoretisierung gestatten. Zum einen betrifft die Rede vom ‚Tausch-Verhältnis‘ (Wulff 2001, 134) höchst konkret bloß die Äußerlichkeit, dass für eine Dienstleistung bezahlt werden muss, worin dem Theater/Film keinerlei Sonderrolle zukommt; zum anderen unterstellt die Vertragsidee dort, wo sie genuin metaphorisch eingesetzt wird, eine Freiheit der Wahl *vor* dem Eingehen der jeweiligen Wechselbeziehung zwischen Rezipient und Werk, die es angesichts der Offenheit etwa des Gattungssystems so nicht geben kann; nicht umsonst spricht Schiller am Beispiel seines Erfolgsromans nur ironisch von einem Kontrakt zwischen Autor und Rezipient: „Der Leser des Geistersehers muß gleichsam einen stillschweigenden Vertrag mit dem Verfasser machen, wodurch der letztere sich anheischig macht, seine Imagination wunderbar in Bewegung zu setzen, der Leser aber wechselseitig verspricht, es in der Delikatesse und Wahrheit nicht so genau zu nehmen.“⁵ Vielmehr sind strukturell ‚vorvertragliche‘ Verhältnisse anzunehmen: ein Ausgeliefertsein an die Willkür des Stärkeren, der beim Lesen/Zuschauen immer der Text bzw. die Inszenierung ist, weil der Leser/Zuschauer bei Nicht-Einverständnis am Werk nichts Substanzielles zu ändern vermag, sondern sich höchstens entziehen kann.⁶ Bei ei-

4 Der Film hat von dieser Veränderung während des 18. Jahrhunderts profitiert und seinen Ausgang gleich beim Sensualismus genommen, weshalb heutigen Kinogängern Film-Stile aller Art zuzumuten sind, während etwa die deutsche Literatur vor Lessing aus dem Bewusstsein des Publikums verschwunden ist; an eine Aufführung von Gottscheds *Sterbendem Cato* ist nicht einmal auf einer Studentenbühne zu denken.

5 Schiller an Charlotte und Caroline von Lengefeld, 12. 2. 1789, in: Schiller 1959, 1066.

6 Allerdings sind die Möglichkeiten eines Eingriffs von Außen auf die Bühne beim Theater noch immer größer als beim Film: Die Qualität einer Theater-Aufführung hängt schließlich in

nem ‚Vertrag‘ müsste es überdies eine Appellationsinstanz geben, um einer in ihren Rechten eventuell beeinträchtigten Partei die Schadloshaltung zu garantieren – *in aestheticis* ist damit zum Glück kaum je zu rechnen. Insofern mag man das Verhältnis zwischen den Zuschauern und dem Theater (Text/Bühne/Aufführung) seit der ‚Epochen-Schwelle‘ (Koselleck) um 1750 wohl besser mit den Kategorien der Anstandslehre beschreiben: Die sozialen Funktionen differieren evident, ohne die sonstige Rangleichheit außerhalb des konkreten Kontaktraums zu konterkarieren. Es kommt auf den wechselseitigen ‚Takt‘ an, der von Respekt für die Gegebenheiten geprägt sein muss und stets verspricht, dass die jeweiligen Erwartungen auch eingelöst werden. Es handelt sich ja auch nur scheinbar um ein Verhältnis von Lieferant und Klient, weil in der Tat nur die eine Seite arbeitet, während die andere zahlt; anders als im regulären Geschäftsverkehr, wo der Kunde noch als König ausgegeben wird und in der Tat über einen gewissen Handlungsspielraum verfügt, liegt die Souveränität über die Normen hier freilich auf Seiten der Anbieter.

Dass es in der Kommunikation zwischen dem Theater und seinem Publikum in Wahrheit um ‚angemessenes‘ Benehmen geht, das lässt sich immer dort beobachten, wo eine Konvention missachtet wird (vor allem die je genre-spezifische *bienséance*). Solange sich ein solcher Verstoß gegen die Forderungen des Anstands noch tolerieren lässt (bei vertretbarer Geringfügigkeit), kann und wird man auf beiden Seiten so tun, als habe man gar nichts davon bemerkt. Wird aber eine –vorweg nie genau zu bestimmende – Grenze überschritten, dann kocht die Empörung umso schneller und heftiger hoch. Das braucht keineswegs bloß Sache des Publikums zu sein, das sich in seinen etablierten Ansprüchen betrogen fühlt, wenn eine Inszenierung – in welcher Weise auch immer – die üblichen Bahnen verlässt; das zeigt sich mehr noch auf Seiten der Theaterleute, die vom Publikum allemal die komplementäre Regelerfüllung einfordern, zum wie immer gearteten Spiel gute Miene zu machen (und bei Verweigerung demgegenüber prompt ihren *dégoût* zum Ausdruck bringen). So oder so will man sich in guter Gesellschaft befinden und setzt voraus, dass die jeweiligen Beteiligten das *comme il faut* kennen und zu respektieren wünschen – da über die Inhalte dieser Regel freilich Dissens herrschen mag, sind Peinlichkeiten möglich und haben dann freilich Verstimmung zur Folge, was dennoch kaum je vor Gericht führt (weder im metaphorischen Sinn noch im buchstäblichen: es gibt ja keine einklagbaren Forderungen, die über das Entrichten eines Eintrittspreises und das Zustandekommen der Aufführung hinausgingen, weil weder das Zivilrecht

vieler Hinsicht von der ‚Stimmung‘ ab, die im Publikum herrscht, das sich überdies einmischen könnte, auf diese Macht freilich so gut wie immer verzichtet, um sich nicht in den Geruch des Banausentums zu bringen.

noch das Strafrecht soweit reichen). Überall, wo solche Empfindlichkeiten zum Tragen kommen, hat die Vernunft kein großes Gewicht – die durch Hobbes und Rousseau entwickelte Metapher vom Gesellschafts-, ‚Vertrag‘ scheint für den Sozialkontakt zwischen dem Theater und seinen Zuschauern rationalistisch überspannt zu sein, weshalb ihr Gewinn an Anschaulichkeit zu Lasten der sachlichen Präzision geht. Als instinktive Bereitschaft zur ‚Anständigkeit‘ wie zur ‚Verletztheit‘ ist der komplexe Zusammenhang besser erfasst; von dieser Seite her sollte sich die Produktivität der Regelverletzungen jedenfalls leicht verstehen lassen.

Literatur

- Diderot, Denis (1980) De la poésie dramatique. In: Diderot: *Le drame bourgeois. Fiction II*. Édition critique et annotée, présentée par Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet. Paris: Hermann, S. 323–427.
- Habicht, Werner / Schabert, Ina (Hrsg.) (1978) *Sympathienlenkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie*. München: Fink (Texte und Untersuchungen zur englischen Philologie. 9.).
- Meier, Albert (1987) Des Zuschauers Seele am Zügel. Die ästhetische Vermittlung des Republikanismus in Schillers Verschwörung des Fiesko zu Genua. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 31, S. 117–136.
- Meier, Albert (1993) *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Schiller, Friedrich (1959) *Sämtliche Werke. 5: Erzählungen / Theoretische Schriften*. Auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von Gerhard Fricke † und Herbert G. Göpfert. München: Hanser.
- Wulff, Hans J. (2001) Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage/AV* 10,2, S. 131–154.
- Zelle, Carsten (2000) Katharsis. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 2, H–O. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, gemeinsam mit Georg Braungart u. a. herausgegeben von Harald Fricke. Berlin/New York: de Gruyter, S. 249–252.

Frank Kessler

Historische Pragmatik

Kommt die Rede auf historische Pragmatik, so sind kritische Einwände von gleich zwei Seiten zu erwarten: einerseits von den Historikern, denen solche theoretischen Modelle zu starr erscheinen, um die Vielgestaltigkeit historischer Phänomene adäquat zu erfassen, und andererseits von den Theoretikern, die sich oft nur ungern mit dem Problem der Historizität der von ihnen untersuchten Phänomene belasten. So wendet der Historiker Pierre Sorlin gegen die semio-pragmatische Theorie Roger Odins ein, dass sie zwar vom ‚Zuschauer‘ spräche, diese Kategorie aber letztlich völlig offen halte:

Weil sie nicht deutlich definiert, von welchem Publikum sie spricht, riskiert die Filmtheorie, einem abstrakten Pragmatismus zu huldigen, für den der Zuschauer eigentlich der Analysierende selbst ist, der anhand seiner eigenen Erfahrung sowie der seiner Umgebung untersucht, welche Effekte eines Films sich ihm eröffnen und welche sich ihm verschließen. [...] Die scheinbar so einfache Berücksichtigung institutioneller Determinanten (ein Spielfilm fällt ganz offensichtlich nicht unter dieselbe Instanz wie ein Dokumentarfilm) ist von einer fürchterlichen Komplexität [...]. Bevor man die Praktiken theoretisch zu erfassen sucht, müsste man sich zunächst auf eine differenzielle Untersuchung der zugänglichen Determinanten einlassen – und damit meine ich Determinanten, die nicht leere Hülsen vom Typ „Institution des Propagandafilms“, „Institution des Reklamefilms“ sind, sondern die tatsächlich nachweisbaren sozialen Verhaltensweisen entsprechen, die unter Berücksichtigung ihrer räumlichen und zeitlichen Varianten betrachtet werden. (Sorlin 1984, 15)

Roger Odins Antwort auf diese Kritik ist defensiver Natur: Er zieht einen engen Kreis um die Fragestellungen, die seiner Meinung nach Gegenstand der Pragmatik sind, wobei er das Historische explizit ausklammert:

Ich weiß nicht, warum die Pragmatik die Arbeit der Geschichte oder der Soziologie tun sollte. Es ist völlig klar, dass die Pragmatik, um eine Formulierung von Christian Metz aufzugreifen, niemals wird erklären können „warum dieser Film den Zuschauern in Toulouse nicht gefallen hat“, aber das ist auch nicht ihr Problem. Die Pragmatik, so wie ich sie ver-

stehe, versucht, Fragen von eher allgemeiner Art zu beantworten, wie z. B.: Was tun wir, wenn wir einen Film sehen? Wie lassen sich die unterschiedlichen Interpretationen eines Films erklären? Was heißt es, einen Film als Spielfilm, als Dokument(arfilm), als Kunstwerk zu sehen? [...]. (Odin 1994, 44)

Damit würde sich das Projekt einer historischen Pragmatik also notwendigerweise irgendwo zwischen Skylla und Charybdis bewegen, zwischen dem Vorwurf der unzulässigen Vereinfachung historischer Komplexität und der strategischen Selbstbeschränkung theoretischen Fragens. Wenn es demnach gilt, solche gefährliche Klippen zu umschiffen, so mutet es eher optimistisch an, dass Thomas Elsaesser die historische Pragmatik gar als mögliche Komponente eines „Rettungsboots auf der Titanic“ sieht. Elsaesser (1996, 108) umreißt deren mögliches Feld im Zusammenhang rezeptionsgeschichtlicher Untersuchungen wie folgt:

Daneben könnte man Pragmatik im erweiterten Sinn auch als historische Pragmatik oder Rezeptionsgeschichte verstehen, bzw. umgekehrt, die Rezeptionsgeschichte als Pragmatik ansehen. So würde dies die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass der soziale Rahmen, in dem beispielsweise ein Film gesehen wird, auf den Film rückwirkt und er sich in entscheidender Weise verändert, je nach dem, ob man einen Film im Erstaufführungskino oder auf der Videokassette, ob mit einem in verheißungsvoller Erwartung still gewordenen Publikum oder im Trubel einer Familienfeier am Weihnachtstag im Fernsehen sieht, ob man weiß, dass man ihn sich jederzeit wiederholen kann, oder ob es sich um ein unwie-derbringliches Ereignis handelt.

Das Problem, das sich nun stellt, lautet also: Wie lassen sich derartige Phänomene im Rahmen einer historischen Pragmatik fassen? Denn dass es nicht um das Kartographieren empirischer Rezeptionsakte gehen kann, steht wohl außer Zweifel. Vielleicht wäre es besser, die Frage einfach umzudrehen: Wie wären derartige Phänomene denn zu fassen, *ohne* dass man sich auf das Terrain einer historischen Pragmatik begäbe? Das gilt im Übrigen auch für die „Fragen von eher allgemeiner Art“, die Roger Odin aufwirft: Was heißt es, einen Film als Spielfilm, Dokumentarfilm, als Kunstwerk zu sehen? – Die Antworten werden, abhängig von den jeweiligen historischen Kontexten, durchaus unterschiedlich ausfallen.

Das Projekt einer semio-pragmatischen Theorie, an dem Roger Odin nun seit gut zwanzig Jahren arbeitet, befasst sich vor allem mit zwei komplementären,

aber deutlich zu unterscheidenden Problemfeldern.¹ Einerseits geht es um eine Art idealtypischer Beschreibung der Operationen, die Zuschauer in Gang setzen, damit ein bestimmter Lektüremodus (z. B. die fikionalisierenden oder dokumentarisierenden Lektüren bzw. die Modi des Avantgardekino, der privaten Familienfilme usw.) optimal funktioniert. Andererseits analysiert die Semio-pragmatik, wie Lektürewesen auch gegen die ursprüngliche Ausrichtung eines Texts durch Institutionen eingefordert werden können (z.B. im Filmanalyse-seminar, in dem die fikionalisierende Lektüre so weit wie möglich blockiert und eine dokumentarisierende befördert werden soll: Film X als Dokument einer historischen Periode, eines Montageverfahrens, eines narrativen Modus usw.). Damit stellt sich jedoch die Frage, inwieweit solche Lektüremodi eine transhistorische Gültigkeit beanspruchen können, bzw. inwieweit bei der Arbeit an historischem Material nicht auch andere (graduell oder gar fundamental) verschiedene Rezeptionsweisen postuliert werden müssen. Darüber hinaus gilt es zu untersuchen, innerhalb welcher Institutionen die Filme jeweils gezeigt wurden und welche Konsequenzen dies hat für die Art und Weise, wie sie von den historischen Zuschauern verstanden werden konnten. Dabei geht es, um es noch einmal zu betonen, nicht um die empirischen Rezeptionsakte selbst, sondern um die unterschiedlichen institutionellen Kader, innerhalb deren die Filme jeweils funktionieren.

Am deutlichsten lässt sich dies am Beispiel des frühen Films illustrieren. So lange diese Periode als ein ‚primitives‘ Vorstadium eines späteren, ‚erwachsenen‘ Erzählkinos verstanden wurde, geschah dies ja letztlich auf Grund der stillschweigend vorausgesetzten Annahme, dass hier im Prinzip dieselben Beschreibungskriterien zur Anwendung kommen könnten, die auch für den klassischen Spielfilm gelten (wobei dann allerdings ‚naive‘ Zuschauer unterstellt werden mussten, die trotz der ‚Primitivität‘ der frühen Filme an diesen Gefallen finden konnten). Die Forschung der letzten 25 Jahre hat dagegen gezeigt, dass das frühe Kino in einem durchaus anderen institutionellen Rahmen betrachtet werden muss, will man seinen spezifischen Eigenschaften gerecht werden. Sobald man beginnt, den historischen Kontext der Filme zu rekonstruieren, erweisen sich die scheinbar ‚primitiven‘ Züge als Elemente eines vom narrativen Kino deutlich verschiedenen ästhetischen Paradigmas, das Tom Gunning (1990) bekanntlich mit Hilfe des Begriffs „Kino der Attraktionen“ beschrieben hat.

Seither wurde die Analyse dieses Paradigmas in zahlreichen Untersuchungen weiter verfeinert, wobei immer wieder die erstaunliche Vielschichtigkeit der

1 Vgl. den Beitrag Roger Odins in diesem Heft. Einen der frühesten semio-pragmatischen Theorieentwürfe findet sich bei Odin 1983.

scheinbar ‚simplen‘ frühen Filmaufnahmen herausgearbeitet werden konnte. Hier ein Beispiel, dass mir in Bezug auf die Fruchtbarkeit einer historisch-pragmatischen Herangehensweise besonders interessant scheint. Zugleich wird deutlich, dass „die Berücksichtigung institutioneller Determinanten“ nicht unbedingt „von einer fürchterlichen Komplexität“ ist, wie Pierre Sorlin schreibt, sondern dass sie vielmehr bisweilen erst die Voraussetzung dafür schafft, die Funktion der Filme adäquat zu erfassen.

Uli Jung (2000) beschreibt zwei Filme, die sich in ihrer Machart kaum unterscheiden: Im Mai 1896 filmt der Lumière-Operateur Charles Moisson in Köln die sonntäglichen Kirchgänger beim Verlassen des Doms. Das Gebäude selbst ist nur teilweise zu sehen, Moisson interessiert sich offenbar vor allem für den Menschenstrom (COLOGNE, SORTIE DE LA CATHÉDRALE). Der Trierer Filmpionier Peter Marzen nimmt 1904 in seinem Heimatort praktisch dasselbe Sujet auf (DOM-AUSGANG IN TRIER [Archivtitel]). Die Bilder sind sich in vielem sehr ähnlich, dennoch funktionieren sie in je verschiedenen pragmatischen Zusammenhängen:

Obwohl Moissons Köln-Film und Marzens Trier-Film sich formal so sehr ähneln, könnte es sein, dass sie über ihre Auswertungsmodalitäten unterschiedlichen generischen Modellen zuzuordnen sind. Während der Lumière-Operateur eine für Köln nicht untypische Szene für einen räumlich nicht begrenzten Markt schuf, filmte Marzen zwar ebenfalls eine Szene, die für das gut katholische Trier typisch ist, die er allerdings nur im lokalen Umfeld auszuwerten gedachte.

Im ersten Fall haben wir es mit einem frühen filmischen Städtebild zu tun, im zweiten mit einer Lokalaufnahme; der Unterschied wird lediglich durch die Verwertungsökonomie bestimmt. (Jung 2000, 12)

Die Verwertungsökonomie der Lokalaufnahme² impliziert aber auch einen pragmatischen Status, der sich von dem des Städtebildes unterscheidet und vor allem in einer spezifischen Adressierungsweise seinen Niederschlag findet: im lokalen Bild sollen nicht nur die Örtlichkeiten, sondern vor allem auch Personen wiedererkannt werden (nicht zuletzt wollen die Zuschauer sich selbst auf der Leinwand sehen). Dann erhält der Besuch im Kinematographentheater sogar eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Vorführung privater Filme im Familienkreis, wie sie von Super 8-Abenden her bekannt sind. Sehr aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die folgende Beschreibung aus einer Trierer Tageszeitung vom 14. Juli 1909:

2 Für eine ausführlichere Diskussion des historischen Stellenwerts von Lokalaufnahmen vgl. Jung 2002.

Am interessantesten ist es aber im Kintop, wenn trierische Aufnahmen dem jubelnden Publikum gezeigt werden. Wir sehen dann bei dem Domausgang, bei der Feuerwehrübung, bei dem Einzug der Sänger, auf dem Viehmarkte allbekannte Trierer Gesichter. Die Kinder jubeln laut: elao dän es dän Häns, et Kätt -, die „Größeren“ nennen leiser die Namen ihrer Bekannten. Ein jeder freut sich, irgendein bekanntes Gesicht auf der Leinwand zu erblicken und freut sich besonders, wenn sein eigenes Konterfei ihm entgegenlacht, wie er sich wiederum ärgert, wenn sein eigenes Gesicht ihm mürrisch, unfreundlich, unvorteilhaft entgegenschaut. Der Kino verliert alsdann den Charakter eines eigentlichen Theaters. Die Zuschauer fühlen sich mehr wie zu Hause und können ungeniert ihre Kritik an Bekannten, Freunden und Feinden abgeben. Der Kino ist ein Spiegel von Trier geworden, nicht nur der „Allgemeine Anzeiger“ für behördliche trierische Ereignisse, sondern viel mehr noch das billige, offene Modeblatt für unsere Damenwelt.³

Da die Lokalaufnahme als solche nur innerhalb eines eng umgrenzten geographischen Rahmens wirksam werden kann, ist es im Prinzip möglich, dass ein und derselbe Film andernorts als Städtebild zur Aufführung kommt. Auch der Lumière-Operateur Moisson wird möglicherweise den Domausgang zu Köln vor Ort als lokales Bild gezeigt haben, selbst wenn der Film im Katalog der Firma Lumière 1897 als Städtebild aufgelistet wird.⁴ Der filmische Text öffnet sich also, je nach Vorführungskontext, unterschiedlichen Lektüremodi. Das hier behandelte Phänomen ist keineswegs eine Ausnahme. Aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg lassen sich viele andere Beispiele ähnlicher Art nennen: So präsentiert der Lumière-Operateur Francis Doublier 1898 in den jüdischen Distrikten Südrusslands Landschafts- und Militärbilder als Aktualitäten zur Dreyfus-Affäre (vgl. Bottomore 1993, 71), werden Ansichten aus Afrika, die zunächst von kommerziellen Firmen als Reisebilder ausgewertet wurden, in speziellen Veranstaltungen zur Kolonialpropaganda eingesetzt (Fuhrmann 2002) oder Aufnahmen deutscher Kriegsschiffe zur Werbung für den „Flotten-Gedanken“ (Loiperdinger 2002). In all diesen Fällen resultieren die unter-

3 K. Sch.: In einem ‚trierischen‘ Kinematographen. In: *Trierische Zeitung*, Nr. 326, (Abend-Ausgabe), 14. Juli 1909. Wiederabdruck in *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 9 – Lokale Kinogeschichten*, Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld Verlag, 2000, S. 11–13.

4 Bekanntlich nutzen die Lumière-Operateure auf ihren Reisen den Wunsch der Passanten, sich selbst auf der Leinwand zu sehen, um Werbung für ihre Vorstellungen zu machen (vgl. z. B. Belloi 1995, 30f). Vor Ort kann das Städtebild also als Lokalaufnahme funktionieren, wobei in den Metropolen möglicherweise nicht dieselbe ‚familiäre‘ Atmosphäre geherrscht haben mag wie in dem Trierer Kinematographen-Theater.

schiedlichen Aufführungskontexte in jeweils anderen Adressierungsweisen, denen die historische Analyse Rechnung tragen muss, will sie die Funktionsweise der Filme erfassen.

Theoretischer ausgedrückt bedeutet dies, dass die produktionsseitig intendierte Bedeutungsproduktion innerhalb eines bestimmten Präsentationsrahmens durch eine andere Kontextualisierung ganz oder teilweise blockiert werden kann. Im Rahmen des neuen Kontexts wird gleichzeitig auch durch den Präsentationsmodus eine andere Bedeutungsproduktion intendiert. Um das jeweilige Funktionieren der Texte beschreiben zu können, wird ein idealtypischer Zuschauer unterstellt, der auf die jeweils text- und präsentationsseitig gemachten Angebote eingeht.⁵ Ebenso wie der institutionelle Rahmen können diese Angebote dann unter anderem auf der Grundlage paratextueller und anderer Quellen rekonstruiert werden. Das führt dann gleichzeitig auch zu einer Historisierung der semio-pragmatischen Fragestellungen: Einerseits ginge es um eine Beschreibung der je spezifischen pragmatischen Bedingungen, unter denen in der Frühzeit ein Städtebild als Städtebild und eine Lokalaufnahme als Lokalaufnahme funktioniert, und andererseits um die genaue Bestimmung eines institutionellen Rahmens, innerhalb dessen ein solcher Film, gegen seine von der Produktion her intendierten Funktion, einem anderen Lektüremodus unterworfen werden kann.

Komplementär hierzu kann eine historisch-pragmatische Herangehensweise als heuristisches Prinzip bei der Analyse früher Filme fungieren. Dann werden Hypothesen über die institutionell intendierte Bedeutungsproduktion zum Ausgangspunkt für Analysen formaler Besonderheiten, die sich dem Blick aus heutiger Perspektive nicht mehr ohne weiteres erschließen. Ein Beispiel hierfür wäre die Wiederholung der Rettungsaktion in Edwin S. Porters *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* (Edison 1903), welche die narrative Integration der gezeigten Handlung weitgehend blockiert, die aber innerhalb des institutionellen Rahmens des Kinos der Attraktionen als Variation im Blick auf ein spektakuläres Geschehen durchaus funktional erscheint (vgl. Kessler 1993, 122f).

5 Ich versuche hier die Metapher des „Vertrages“ oder „Paktes“ zu vermeiden (die natürlich nie im Wortsinne gemeint sein kann). Allerdings scheint sie mir auch nicht unbedingt notwendig: Der semio-pragmatische Ansatz Odins kommt jedenfalls ohne sie aus. Odin (1994, 33) beschreibt die Semio-pragmatik sogar als ein „Modell der Nicht-Kommunikation“, womit er vor allem unterstreichen will, dass die produktionsseitige und die rezeptionsseitige Konstruktion von Bedeutung nicht notwendigerweise miteinander korrespondieren, dass also, mit anderen Worten, die „Botschaft“ niemals einfach vom „Sender“ zum „Empfänger“ transportiert werden kann. Zum Problem der hypothetischen Konstruktion historischer Zuschauer vgl. auch Kessler 2000.

Es geht also darum, Hypothesen zu formulieren hinsichtlich der formalen Eigenschaften medialer – in diesem Fall: filmischer – Texte innerhalb eines historisch spezifischen institutionellen Rahmens. Diese Fragestellung weist einige Gemeinsamkeiten auf mit den Analysen des Kunsthistorikers Michael Baxandall (1990), der versucht, Kunstwerke historisch zu erklären. Baxandall geht es dabei um die Suche nach „Form-Ursachen“ (65) und um die Frage: „Warum überhaupt und warum so?“ (60). Prämisse ist dabei, „dass sich historische Gegenstände erklären lassen, indem man sie als *Lösungen* von *Problemen* in *Situationen* behandelt und indem man eine rationale Beziehung zwischen diesen drei Elementen rekonstruiert (71)“. Die Lösung ist dabei das gegebene Objekt, während das Problem und die Situation in ihrer historischen Konstellation aus dem historischen Zusammenhang erschlossen werden müssen und dann gleichzeitig als Prämisse für den Erklärungsversuch fungieren. Baxandall unterscheidet auf der Ebene des Problems zwischen der „Aufgabe“ (im Original: *charge*) und der „Vorgabe“ (im Original: *brief*). Erstere bezieht sich auf die allgemeine Problemstellung – die Aufgabe „Überbrücken“, wenn es um eine Brücke geht, oder aber bestimmte breite generische Kategorien wie „Porträt“, „Stilleben“ usw., mit den ihnen jeweils inhärenten Qualitäten – und letztere auf die konkreten historischen, lokalen usw. Bedingungen, innerhalb deren das Objekt entsteht (66). Oder, deutlicher im Sinne einer historischen Pragmatik formuliert: Die Aufgabe umfasst die „institutionelle und generische Intentionalität“, die Vorgabe dann die „historisch je spezifischen institutionellen Determinanten“ (Kessler 2000, 89).⁶

Gerade die Prämisse Baxandalls, historische Gegenstände ließen sich als „Lösungen von Problemen in Situationen“ behandeln, ähnelt in vielem David Bordwells Projekt einer historischen Poetik:

Poetics thus offers explanations, of an intentionalist, functionalist, or causal sort. It has a propensity to the problem/solution model, to institutional frames of reference, and to rational-agent explanatory assumptions. (1989, 269)

Der Unterschied zwischen historischer Poetik und historischer Pragmatik besteht wohl vor allem darin, dass nicht nur die jeweils historisch spezifischen Verfahren und Konventionen Gegenstand der Analyse sind, sondern vor allem auch die jeweiligen institutionellen Rahmen in ihrer pragmatischen Funktion

6 Der Begriff der „Intentionalität“ (der im Übrigen hier eher im Sinne John R. Searles verstanden werden muss, jedenfalls nicht als eine psychologische Kategorie) gehört durchaus auch zum begrifflichen Instrumentarium Baxandalls. Der Originaltitel des Buches lautet nicht zufällig *Patterns of Intention*.

für die jeweilig intendierten Kommunikationsprozesse. Dabei geht es, um es noch einmal zu sagen, nicht darum, eine wie immer geartete „historische Wahrheit“ zu postulieren oder gar zu behaupten, der entsprechende Kontext lasse sich auf diese Weise getreu rekonstruieren, sondern um ein heuristisches Prinzip, das es ermöglicht, Hypothesen über „Form-Ursachen“ zu formulieren und diese für die Analyse fruchtbar zu machen.⁷

Unter einer historischen Pragmatik wird hier also nicht ein geschlossenes theoretisches Modell verstanden, sondern eher eine Perspektive, welche versucht, Filme innerhalb ihrer historischen institutionellen Rahmen zu betrachten und die jeweilige kommunikative Intentionalität zu rekonstruieren. Diese kann wiederum zur Grundlage für die Formulierung von Hypothesen werden, die helfen, formale Besonderheiten der Filme als Aspekte einer historisch spezifischen Bedeutungsproduktion zu erklären. Eine solche Perspektive erlaubt eine theoretische Reflexion des historischen Quellenmaterials, gleichzeitig öffnet sie aber auch den Blick für die Historizität der Gegenstände, mit denen sich die Theorie auseinandersetzt: „This might be the beginning of a beautiful friendship.“

Literatur

- Baxandall, Michael (1990) *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Belloi, Livio (1995) Lumière und der Augen-Blick. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 4 (Anfänge des dokumentarischen Films), Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern, S. 27–49.
- Bordwell, David (1989) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Bottomore, Stephen (1993) „Zischen und Murren“. Die Dreyfus-Affäre und das frühe Kino. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 2 (Georges Méliès – Magier der Filmkunst), Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern, S. 69–82.
- Elsaesser, Thomas (1996) Pragmatik des Audiovisuellen: Rettungsboot auf der Titanic? In: *Kinoschriften* 4, S. 107–120.

7 Vgl. z. B. Kessler 2001. Hier wird das von Baxandall inspirierte Verfahren eingesetzt zur Analyse des Films *Een telegram uit Mexico* (Louis Chrispijn, NL 1914).

- Fuhrmann, Wolfgang (2002) Locating Early Film Audiences: Voluntary Associations and Colonial Film. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22,3, S. 291–304.
- Gunning, Tom (1990) The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hrsg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 56–62.
- Jung, Uli (2000) Städtebilder und Lokalaufnahmen der Kaiserzeit. Ein auswertungsorientierter Zugang. In: *Filmblatt*, 5,14, S. 9–15.
- (2002) Local Views: A Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22,3, S. 253–273.
- Kessler, Frank (1993) Attraktion, Spannung, Filmform. In: *Montage/AV* 2,2, S. 117–126.
- (2000) Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels. In: *Réseaux*, 99, S. 73–98.
- (2001) Événements et images. Histoire, représentation, fiction. In: *Les institutions de l'image*. Hrsg. v. Jean-Pierre Bertin-Maghit & Béatrice Fleury-Villatte. Paris: Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, S. 67–74.
- Loiperdinger, Martin (2002) The Beginnings of German Film Propaganda: The Navy League as Traveling Exhibitor 1901–1907. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22,3, S. 305–313.
- Odin, Roger (1983) Pour une sémio-pragmatique du cinéma. In: *Iris* 1,1, S. 76–82.
- (1994) Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audio-visuel. Modes et institutions. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual: Theory and History*. 1. Hrsg. v. Jürgen E. Müller. Münster: Nodus Publikationen, S. 33–46.
- Sorlin, Pierre (1984) Promenade dans Rome. In: *Iris* 2,2, S. 5–16.

Ruggero Eugeni

Von der themenzentrierten Analyse zur Soziosemiotik des filmischen Texts

0. Ausgangspunkt

Der Aspekt des Themas von Filmen ist im Zeichen der Hinwendung zu kulturalistischen Ansätzen in der Filmwissenschaft in den letzten Jahren wieder vermehrt ins Zentrum des wissenschaftlichen Interesses gerückt, nicht zuletzt auch in Büchern, die sich mit Gegenständen wie der Repräsentation der Stadt im Kino oder der filmischen Repräsentation von Frauen, Männern, Homosexuellen, kolonialen Gesellschaften, ethnischen Minderheiten oder ähnlichem befassen.

Gerade angesichts der Konjunktur themenzentrierter Analysen stellt sich die Frage, der ich in diesem Beitrag nachgehen möchte: Welches sind die Bedingungen, unter denen sich ein thematischer Zugang zum Film als wissenschaftlich produktiv erweist? Es geht mir dabei keineswegs darum, die Nützlichkeit thematischer Analysen grundsätzlich in Frage zu stellen. Ich vertrete aber die Ansicht, dass thematische Analysen sich innerhalb eines theoretischen Bezugsrahmens ansiedeln sollten, der die Auswahl der Gegenstände motiviert und die Analysemethoden bestimmt und es zudem erlaubt, die Resultate der Analyse in einem größeren Zusammenhang zu sehen. Meiner Meinung nach lässt sich ein solcher theoretischer Bezugsrahmen in einer Soziosemiotik des Textes finden. Darunter ist ein Theoriemodell zu verstehen, das eine Beschreibung davon liefert, wie das soziale Wissen einer bestimmten Kultur in die (filmischen oder nicht filmischen) Texte einfließt, die sie produziert.

Der bislang ausgereifteste Versuch einer theoretischen und methodologischen Fundierung themenzentrierter Analysen wurde in der Literaturwissenschaft unternommen. Ich werde im ersten Abschnitt meines Textes auf die entsprechenden Untersuchungen eingehen, auch um darzulegen, dass gerade die Diskussionen um den Aspekt des Themas in der Literatur die Entwicklung eines größeren theoretischen Bezugsrahmens soziosemiotischen Zuschnitts angezeigt erscheinen lassen. Im zweiten Abschnitt werde ich die Grundzüge einer soziosemiotischen Theorie des Textes skizzieren, um schließlich im dritten Abschnitt ein Beispiel aus dem Bereich des Films zu diskutieren.

1. Das Comeback der themenzentrierten Analyse in der Literaturwissenschaft und ihre Grenzen

Seit Beginn der Achtzigerjahre gibt es in der Literaturwissenschaft zu einer dezidierten Wiederbelegung der thematischen Analyse von Texten zu beobachten.¹ Zurückzuführen ist dies hauptsächlich auf zwei Faktoren. Zum einen bemühten sich die Vertreter der thematischen Analyse um eine Loslösung vom Strukturalismus. Symptomatisch dafür ist die ‚Bekehrung‘ eines strukturalistischen Narratologen der ersten Stunde, Claude Bremond, der drei wichtige Konferenzen zur themenzentrierten Kritik organisierte und in diesem Zusammenhang explizit von der „Aufhebung eines Bannfluchs“ (Bremond/Pavel 1988) sprach. Zum andern fiel ins Gewicht, dass Stimmen, die themenzentrierte Ansätze vertraten, innerhalb von Strömungen wie dem *New Criticism*, den *Women's Studies*, den *Black Studies*, den *Ethnic Studies* etc. neues Gehör fanden. Gemeinsam ist den ‚Thematology‘ oder themenzentriert vorgehenden Literaturwissenschaftlern, dass sie durchwegs von der Notwendigkeit einer Abstützung ihrer Untersuchungen auf einer methodologischen Reflexion ausgingen. Abgesehen davon allerdings fällt es schwer, verbindende Elemente in ihren Studien auszumachen: Zu unterschiedlich sind die Schulen, denen sie angehören, zu unterschiedlich ihre Auffassungen von Literaturwissenschaft und die Methoden, die sie anwenden.

Es waren namentlich zwei Probleme, über die unter den themenzentriert vorgehenden Literaturwissenschaftlern kein Konsens erzielt werden konnte. Das erste Problem betrifft die Unterscheidung zwischen *Thema* und *Motiv*. Einige Vertreter stimmten immerhin darin überein, dass es sich dabei um eine Frage der relativen Größe im Verhältnis zum Text handle. Repräsentativ dafür ist etwa die Definition, die Cesare Segre liefert: „Als Themen bezeichnen wir stereotype Elemente, die einen ganzen Text oder einen großen Teil davon bestimmen; Motive hingegen sind untergeordnete Elemente, und es kann in einem Text viele davon geben.“ (Segre 1985, 348 f)

Eine solche Definition lässt indes einen grundlegenden Aspekt außer Betracht. Eine der Quellen des Motiv-Konzeptes ist die Ikonologie von Erwin Panofsky.² Für Panofsky kennzeichnet sich das Motiv nicht durch seine Größe. Im Zentrum seiner Auffassung steht vielmehr die rein ikonische Natur des Motivs, vorgängig einer narrativen Aufladung (durch die das Motiv zum *Thema*

1 Vgl. die Themenhefte „Du thème en littérature“, *Poétique* Nr. 64, 1985; „Variations sur le thème“, *Communications* Nr. 47, 1988; „Perspectives sur la thématique“, *Strumenti critici* Nr. 60, 1989 sowie Sollors 1993.

2 In ihrer ausgereiftesten Form findet sich Panofskys Theorie in Panofsky 1939, 3–31.

wird) oder einer konzeptuellen Aufladung (die ihm einen *symbolischen* Wert verleiht). Folgt man Panofsky, dann sind die Einheiten, die man als Themen oder Motive bezeichnet, nicht nur verbaler oder konzeptueller Ordnung; sie sind es überhaupt nur bedingt. Ebenso großes oder noch größeres Gewicht kommt bei der Ausformung und Bestimmung von Thema und Motiv den Ebenen der Wahrnehmung und der Erzählung zu (vgl. Roque 1988). Das Problem der relativen Größe von Thema und Motiv stellt sich demnach neu als Problem der Organisation wechselseitiger Bezüge von perzeptiven, narrativen und abstrakt-konzeptuellen Einheiten. Bei der Analyse von Thema und Motiv muss man zudem davon ausgehen, dass gewisse Schlüsseleinheiten oder Verknüpfungspunkte auf einer hierarchisch höheren Ebene anzusiedeln sind und untergeordnete Verknüpfungspunkte bündeln.

Das zweite Problem, das in den Debatten um die themenzentrierte Kritik ungelöst blieb, ist noch grundlegender und betrifft die Definition des Konzeptes des Themas selbst. Die Schwierigkeit liegt darin, ob das Thema mit Bezug auf den Text als immanent oder transzendent definieren werden soll, d.h. ob es sich um eine textuelle, eine intertextuelle oder eine kulturelle Entität handelt. Wählt man die Variante der Immanenz des Themas im Text, dann stellt sich das Problem, ob das Thema nun die *aboutness* des Textes konstituiert (d.h. wesentlich, ob es mit dem *topic* zusammenfällt, dem allgemeinen semantischen Organisationsprinzip des Textes), oder ob es einfach eine seiner Komponenten darstellt. Geht man hingegen von einer Transzendenz des Motivs aus, dann stellt sich die Frage, ob und wie man ein thematisches Feld oder Universum, zu dem ein Text gehört, in angemessener Weise umreißen kann, und wie es um die Übertragbarkeit thematischer Felder in andere kulturelle Kontexte steht. Geht man schließlich davon aus, dass ein Thema zu einem oder mehreren Texten und zu einer oder mehreren Kulturen gehören kann, so stellt sich das Problem, wie sich der Vorgang des Zirkulierens des Themas von einer textuellen und kulturellen Umgebung zur anderen erklären lässt.

Gemeinsam ist diesen Fragen, dass sie auf einen grundsätzlichen Mangel verweisen: Auf das Fehlen einer Theorie, die erklärt, nach welchen Mechanismen die Einheiten, die ein Thema ausmachen, zwischen Texten und kulturellen Umgebungen zirkulieren. Im Hinblick auf eine solche Theorie scheint es deshalb angezeigt, Themen als Verknüpfungspunkte innerhalb eines Netzwerks von sozialem Wissen zu betrachten und die Formen der Organisation von sozialem Wissen innerhalb von kulturellen Universen und von textuellen Systemen zu untersuchen.

2. Zum Projekt einer Soziosemiotik des Textes

Die zwei grundlegenden Probleme, die in den Debatten um die textzentrierte Analyse ungelöst blieben, belegen die Notwendigkeit einer Reflexion über soziales Wissen und dessen Zirkulation von kulturellen Umgebungen zu Texten und umgekehrt. Man könnte auch sagen, dass sie die Erfordernis einer *soziosemiotischen Theorie des Textes* aufzeigen.³ Im Hinblick auf eine solche Theorie zeichnen sich zwei hauptsächliche Stoßrichtungen des Nachdenkens ab. Zum einen bedarf es einer vertieften Auseinandersetzung mit dem sozialen Wissen, seinen Eigenheiten und Organisationsformen. Zum anderen gilt es, ein Modell zu entwickeln, das die Formen und die Dynamik der Zirkulation sozialen Wissens erklärt. Auf beide Punkte möchte ich kurz eingehen.

2.1. Eigenheiten und Organisation des sozialen Wissens

Die erste Stoßrichtung der Untersuchung betrifft die Eigenheiten des sozialen Wissens und die Formen seiner Organisation innerhalb von Kulturen und Texten.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass die Einheiten sozialen Wissens, die gemeinhin als „Themen“ definiert werden, einer näheren Bestimmung bedürfen. Man könnte sagen, dass diese Einheiten innerhalb einer Kultur Knotenpunkte des Wissens konstituieren, und dass diese Knotenpunkte für unterschiedliche Diskursivierungen und Reformulierungen genutzt werden können. Solche Einheiten oder Knotenpunkte können zur Ordnung des *sinnlich Wahrnehmbaren* gehören, also Elemente oder Schemata der Komposition sein, die sich als Spur im kollektiven Gedächtnis von Bildern, Tönen, taktilen Wahrnehmungen etc. konstituieren. Sie können *narrativer* Ordnung sein, d.h. es kann sich um narrative Programme handeln, um *scripts* oder typenhafte Geschichten, die in der Ausformulierung von Texten variiert werden können; und schließlich können sie stärker *abstrakter* und *konzeptueller* Ordnung sein.

Zwischen diesen Einheiten können sich Verbindungen syntagmatischer oder paradigmatischer Art ergeben. Im ersten Fall, der syntagmatischen Verbindung, beziehen sich die Einheiten so aufeinander, dass sie Abfolgen von Einheiten bilden. So entsteht beispielsweise aus einer Reihe von Handlungen eine Erzählung. Im zweiten Fall, der paradigmatischen Verbindung, bilden sich hierarchische Beziehungen heraus, unter denen eine Einheit andere miteinander ver-

3 Ein erster Umriss zu einem solchen Theoriemodell findet sich mit den relevanten Literaturangaben in Eugeni 1999. Die Überlegungen des vorliegenden Textes stellen eine erste Weiterentwicklung der Formulierungen aus diesem Buch dar.

bindet. Eine bestimmte narrative Situation kann beispielsweise dazu genutzt werden, ein komplettes narratives Programm zu einem synchronen Bild gerinnen zu lassen. Paradigmatische Verbindungen erlauben zudem Beziehungen des Austauschs zwischen Einheiten unterschiedlicher Ordnung. So kann beispielsweise die narrative Situation im eben definierten Sinn auf die eine Seite hin mit einer wohldefinierten, leicht erkennbaren ikonografischen Konfiguration verbunden werden, also einer Einheit aus der Ordnung des Wahrnehmbaren, und auf die andere Seite mit einem klar definierten Konzept, das durch die Situation exemplifiziert wird, für das also die Situation ein *exemplum* darstellt⁴. Dies alles setzt voraus, dass innerhalb einer Kultur Mechanismen der Verketzung und ebenso solche der Kontraktion und Expansion derartiger Knotenpunkte des sozialen Wissens vorhanden sind.

Im Sinne der Bestimmung einer Typologie schlage ich vor, unter *Motiven* rekursiv verwendete Einheiten aus der Ordnung des Wahrnehmbaren und insbesondere des Sichtbaren zu verstehen, die ihren Sinn nur innerhalb eines größeren Bezugsrahmens erhalten. Ein Beispiel dafür ist das Motiv des Mannes, der sich im Spiegel anschaut. Ferner schlage ich vor, unter *narrativen Programmen* eine Einheit narrativer Ordnung zu verstehen, die eine bestimmte Entwicklung impliziert. Ein Beispiel hierfür ist die Geschichte des Mannes, der sein Spiegelbild dem Teufel verkauft. Von *Szene* möchte ich sprechen im Bezug auf eine ikonische Konfiguration, die unterschiedliche Motive und verschiedene narrative Programme miteinander verbindet, wie zum Beispiel die Sequenz von dem Mann, der sein Spiegelbild aus dem Spiegel verschwinden sieht; und schließlich schlage ich vor, den Begriff *Thema* nur für konzeptuelle Einheiten zu verwenden, die andere Einheiten zusammenfassen und zu anderen Themen in Beziehung treten können. Ein Beispiel hierfür ist das Thema Doppelgängers.

Die Typologie, die ich bis hierhin vorgeschlagen habe, trägt in dieser Form den Gegenständen des sozialen Wissens noch keine Rechnung. Es lässt sich aber jetzt schon festhalten, dass zumindest ein Teil des sozialen Wissens *meta-textueller* Natur ist, also den Text selbst und die Modalitäten und Situationen seines Gebrauchs betrifft.

4 Ein wichtiger Beitrag zu diesem Punkt ist Bremond (1985; unter dem Titel *Concept and theme* auch in Sollors 1993, 46–59). Laut Bremond führt das Konzept – z.B. die Rousseau'sche „*rêverie*“ – unterschiedliche Themen zusammen, wie etwa den einsamen Spaziergang, während die Themen ihrerseits das Konzept variieren. Es handelt sich dabei um zwei gegensätzliche, aber miteinander verbundene Tendenzen: eine der Thematisierung oder Variation sowie eine der Konzeptualisierung.

2.2. Umriss einer Kartografie der Zirkulation von sozialem Wissen

Die zweite Stoßrichtung bei der Erarbeitung einer soziosemiotischen Theorie des Textes besteht darin, sich ein Bild von der Zirkulation sozialen Wissens zu machen. Dieses Bild muss vier Komponenten Rechnung tragen, wobei jede dieser Komponenten von einer Spannung zwischen zwei gegenläufigen Tendenzen des theoretischen Begreifens begleitet wird.

Die erste Komponente ist die der *Kultur*, zu verstehen als kollektives Reservoir an sozialem Wissen. Innerhalb der Kultur in diesem Sinn lässt sich zum einen eine Tendenz zur Fragmentierung des sozialen Wissens feststellen, wie sie etwa von der neueren Soziologie der Kultur beschreiben wird. Andererseits gibt es die Tendenz zur lokalen und partiellen Systematisierung von Wissen. Vor allem in Untersuchungen strukturalistischer Prägung kommt diese zur Sprache.

Die zweite Komponente ist die *kulturelle Produktion*, zu verstehen als die Gesamtheit der Dispositive, die zur Produktion von Texten und Diskursen dienen. Hier gibt es im theoretischen Begreifen einerseits die Tendenz, den Beitrag individueller Produzenten hervorzuheben. In Anschlag gebracht wird dabei eine Theorie der ästhetischen Produktion, die eigentlich überholt scheint, sich aber in der Diskussion immer noch behauptet. Andererseits gibt es die Tendenz, den Beitrag von Institutionen in den Vordergrund zu stellen; diese Position wird insbesondere im semiopragmatischen Ansatz vertreten. Im Zentrum steht aber in jedem Fall die Bestimmung der *Regeln der Produktion des Diskurses*, die in einer bestimmten Gesellschaft gelten. Es geht um eine Beschreibung des Netzwerks von Konventionen und Mächten, die die Auswahl, das Auftreten und die Beschaffenheit von Wissen in den verschiedenen Formen des Diskurses bestimmen, wie die Zensur, das System der Genres, Textgrammatiken, stilistische Konventionen, Geschmacksgepflogenheiten usw. (vgl. Foucault 1977).

Die dritte Komponente bilden die *Texte*. Texte sind einerseits Mittel der Auswahl und Gewinnung, andererseits solche der Bearbeitung und Neuformulierung von Wissen. Im Text, so können wir mit Barthes sagen, tritt die *Mathesis*, die Gewinnung des in einer Gesellschaft verbreiteten Wissens, in Synergie mit zwei anderen Kräften: der *Mimesis*, dem Spiel der Darstellung der Wirklichkeit, und mit der *Semiosis*, der textuellen Umformulierung von Wissen mittels eines Spiels der Entkoppelung und Neuverknüpfungen von kulturell etablierten Zusammenhängen (vgl. Barthes 1980).

Die vierte Komponente einer soziosemiotischen Theorie ist schließlich die *Rezeption*, das Moment des Konsums, zu verstehen als *Praxis der Verständ-*

gung über Wissen. Die Rezeption besteht einerseits aus der Zuschreibung von Sinn an das textuelle Material, einem Prozess mit verschiedenen semiotischen und kognitiven Aspekten, und andererseits aus der Zuschreibung von Sinn durch das Zuschauersubjekt an sich selbst. Es handelt sich dabei um Prozesse der Konstruktion und Bekräftigung von Identitäten durch die Praktiken des Gebrauchs von Texten, die von einer Interaktion zwischen kulturellen und sozialen Aspekten der Sinnzuschreibung geprägt sind.

3. Ein Beispiel: Das Motiv des hypnotischen Blicks im Kino der zwanziger und dreißiger Jahre

Zum Abschluss möchte ich kurz ein Beispiel anführen, an dem sich die Dynamik der Zirkulation von Motiven und Themen gut veranschaulichen lässt, herausgegriffen aus einer laufenden Untersuchung: das Motiv des hypnotischen Blicks im Kino der zwanziger und dreißiger Jahre. Im Übergang vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert durchläuft das Thema der Hypnose eine Wandlung. Die klassische Szene, die das Paar von Hypnotisiertem und Hypnotiseur inmitten eines Publikums und innerhalb einer bestimmten sozialen Situation zeigt, verschwindet aus dem Repertoire des Diskurses über Hypnose und macht zwei anderen Szenen Platz: der Szene der versteckten Hypnose, die sich zwischen zwei Personen in einer Masse abspielt, und der Szene, in der ein Schau-Hypnotiseur ein ganzes Publikum in Hypnose versetzt (vgl. Eugeni 2002). Das expressionistische Kino übernimmt diese Szenen und baut sie in seine Filme ein. In Fritz Langs *DR. MABUSE, DER SPIELER* (D 1922) etwa stößt man in den Spielsequenzen in der ersten Hälfte des Films auf die Szene der versteckten Hypnose. Der Film führt in diesen Szenen zudem das Motiv der *Augen* des Hypnotiseurs ein, die von einer Maske eingerahmt sind und ihren Blick auf die Zuschauer richten. Damit kommt aber auch schon die zweite Szene des Hypnotiseurs ins Spiel, der einen ganzen Saal in Faszination versetzt, wird doch der Kinosaal durch die direkte Adressierung zum Saal, in dem ein zu hypnotisierendes Publikum sitzt. Die Szene der Massenhypnose bekommt so eine metatextuelle Resonanz: Der Film nährt den Verdacht, dass der Zuschauer selbst in einen Zustand der Hypnose versunken und damit halluzinatorischen Erscheinungen verfallen sei. Noch ausdrücklicher wird dies in einer Sequenz in der zweiten Hälfte des Films, in der das Kinopublikum an den Halluzinationen der Theaterzuschauer teilhat, die Mabuse hypnotisiert. In den amerikanischen Horrorfilmen der frühen Dreißigerjahre wie *DRACULA* (Tod Browning, USA 1931), *THE MUMMY* (Karl Freund, USA 1932) oder *WHITE*

ZOMBIES (Victor Halperin, USA 1932) findet das Mabuse-Motiv von den Augen des Monsters, die auf das Publikum gerichtet sind, eine Wiederaufnahme; man könnte in diesem Zusammenhang von einer metatextuellen Deklination des Hypnosethemas und der modernen Hypnose-Szene sprechen. Schließlich wird der unheimliche Blick losgelöst von spezifischen Filmen zu einem Kennzeichen für das Horror-Genre, und zwar so sehr, dass es selbst in der Werbung zu einem Film wie MAD LOVE (Karl Freund, USA 1935) wird, der bei näherer Betrachtung gar keine Hypnose-Szene enthält (vgl. Belton/Berenstein 1996, 109–114).

Wie es dazu kommen konnte, so kann man abschließend noch einmal festhalten, lässt sich erst dann zufriedenstellend erklären, wenn man ein Theoriemodell entwickelt, das eine Beschreibung für die Zirkulation von Motiven und Themen zwischen einer Kultur und den von ihr produzierten Texten liefert und dabei den Dimensionen der Kultur, der kulturellen Produktion, des Textes und der Rezeption in angemessener Weise Rechnung trägt.

(Aus dem Italienischen von Vinzenz Hediger)

Literatur

- Barthes, Roland (1980) *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung im College de France. Gehalten am 7. Januar 1977*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Belton, John / Berenstein, Rhona Joella (1996) (Hrsg.) *Attack of the Leading Ladies. Gender, Sexuality and Spectatorship in Classic Horror Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Bremond, Claude (1985) Concept et thème. In: *Poétique* Nr. 64, S. 415–423.
- Bremond, Claude / Pavel, Thomas G. (1988) La fin d'un anathème. In: *Communications* Nr. 47: *Variations sur le thème*. Paris: Le Seuil, S. 209–219.
- Eugeni, Ruggero (1999) *Film, sapere, società. Per una sociosemiotica del testo cinematografico*. Mailand: Vita e Pensiero.
- (2002) *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*. Mailand: Vita e Pensiero.
- Foucault, Michel (1977) *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970*. Frankfurt am Main / Wien / Berlin: Ullstein.
- Panofsky, Erwin (1939) *Studies in Iconology: Themes in the Art of Renaissance*. New York: Oxford University Press.

- Roque, Georges (1985) Le peintre et ses motifs In: *Communications* Nr. 47: *Variations sur le thème*. Paris: Le Seuil, S. 133–158.
- Segre, Cesare (1985) Tema/motivo. In: ders., *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Turin: Einaudi, S. 331–359.
- Sollors, Werner (1993) (Hg.) *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge (Mass.) / London: Harvard University Press.

Simone Winko

Emotionskodes und ihre Vermittlung

Zur pragmatischen Basis von Literatur und Film

Einer Literaturwissenschaftlerin mit dezidiert konsumorientierter Beziehung zum Film steht es gut an, sich einer Pragmatik des Films über eine Pragmatik der Literatur zu nähern. Bei aller Verschiedenheit sind Berührungspunkte deutlich, die im Laufe des vorliegenden Beitrages unterstrichen werden.

Pragmatiken der Literatur gibt es einige. Die meisten stammen aus dem angelsächsischen Sprachraum, datieren aus den 1980er und 1990er Jahren und werden nur zögernd von der deutschsprachigen Literaturtheorie aufgenommen.¹ Dabei ist ‚Pragmatik‘ alles andere als ein eindeutiger Begriff, den zu klären nicht Aufgabe dieses Textes sein kann. Statt dessen mag die Frage genügen, was denn die pragmatischen Literaturtheorien kennzeichne. Sie beziehen sich auf linguistische bzw. sprachphilosophische Rahmentheorien, konzeptualisieren das Umgehen mit Literatur in seinen verschiedenen Varianten mit Hilfe eines Kommunikationsmodells; entsprechend situieren sie das Verhältnis zwischen Autor, Text und Leser. Sie konzentrieren sich auf die kommunikativen Strategien der literarischen Interaktion, sind nicht zeichenzentriert; sie interessieren sich weniger für Strukturen als vielmehr für Prozesse und verstehen unter ‚Bedeutung von Literatur‘ eine Größe, die sich aus den kommunikativen Faktoren ergibt. Pragmatische Ansätze nehmen also eine umfassende Perspektive auf Literatur ein. Plausibel sind sie immer dann, wenn Akte der Kommunikation beschrieben werden. Was aber ist mit dem ‚Faktor Text‘?

Im „Call for Papers“ der *Montage/AV* und in den Bezugstexten von Hans J. Wulff und Francesco Casetti (2001) wird von den Stereotypen und den Konventionalisierungen des Kinos gesprochen. Schreibt man diesen eine wichtige Funktion für die Bestimmung des jeweils untersuchten Kulturprodukts zu, dann liegt ein pragmatisches Modell schon recht nahe. Solche Stereotypen und Konventionalisierungen gibt es für Literatur jeder Höhenlage ganz genauso, und sie sind ebenso zentral. Es sind die Muster und Schemata, die Bilder und

1 Siehe etwa die Monographien und Sammelbände von Adams 1985; Sell 1991; Lecercle 1999. Erste Ansätze gab es im deutschsprachigen Raum in den 1970er Jahren. Eine Vorreiterrolle kam der Zeitschrift *Literaturwissenschaft und Linguistik* (etwa mit ihrem Heft zur *Pragmatik und Didaktik der Literatur* 1973) sowie Hess-Lüttich (1980) zu; Gaiser (1993) hat einen institutionellen Ansatz vorgelegt.

sprachlichen Typisierungen, die einen Text als Produkt seiner Kultur bzw. Sprachgemeinschaft ausweisen. Sie bilden als solche auch noch kein Zeichen für triviale oder ‚Schemaliteratur‘, wie von implizit genieästhetischer Warte aus noch immer gern vermutet wird, sondern sind erforderlich, damit ein Text überhaupt funktioniert, z.B. verstanden werden kann. Hier liegt also einer der angekündigten Berührungspunkte, an den ich im Folgenden anknüpfen werde.

Ein für Literatur wie für Film gleichermaßen wichtiges ‚Set‘ solcher Konventionalisierungen und Stereotype bilden die Emotionskodes, die eingesetzt werden, um Gefühle zu vermitteln. Die in der Literaturwissenschaft lange Zeit vernachlässigte Analyse von Emotionen² stellt ein gutes Beispiel für die Notwendigkeit dar, eine pragmatische Theorie der Literatur zu vertreten. Unumgänglich ist eine solche pragmatische Theorie nicht nur dann, wenn man die Produktions- oder die Rezeptionskomponente von Literatur untersucht, sondern auch, wenn man die Texte und ihre Beschaffenheit in den Mittelpunkt des Interesses stellt.

Die Rezeptionsperspektive ist in der wissenschaftlichen, vor allem der empirischen Erforschung emotionaler Phänomene häufiger eingenommen worden. Sowohl für Literatur als auch für den Film liegen erweiterte kognitionspsychologisch orientierte Studien vor. Dennoch wissen wir erst wenig über den Zusammenhang zwischen Emotionen und dem Aufnehmen bzw. Verstehen von Texten. Fragen wie die, welche Bedeutung im Rezeptionsprozess den Emotionen der Leser zukommt und wie sich deren emotionales Wissen auswirkt (etwa Miall 1989; Kneepkens/Zwaan 1995), werden zwar gestellt, doch die Antworten sind fast ebenso unvollständig wie jene auf die Frage, welche Rolle der Textfaktor für die emotionale Reaktion beim Lesen spielt (vgl. Halasz 1991; Cupchik/Leonard/Axelrad/Kalin 1998). Als ein wenn auch nicht überraschendes, so doch wichtiges Ergebnis solcher Untersuchungen ist festzuhalten, dass beim Lesen Emotionen im Hörer hervorgerufen werden, und zwar nicht nur als Folge besonders ‚gefühlsgeladener‘ Texte, sondern als konstitutives Element in jedem Verstehensprozess. Jeder Leser aktiviert emotionales Wissen und überträgt es auf die gelesene Situation, um das auf der fiktionalen Ebene Dargestellte überhaupt verstehen zu können.³ Für Filme dürfte dasselbe gelten.⁴ Die Emo-

2 In der Filmwissenschaft ist die Anerkennung der emotionsvermittelnden Leistung ihres Gegenstandes offenbar selbstverständlicher und weniger wertbesetzt als in der Literaturwissenschaft; vgl. jüngst den umfassenden Beitrag von Eder 2002.

3 So z.B. Graesser/Zwaan 1995. „Verstehen“ sei hier und im Folgenden nicht als normativer Begriff im Sinne eines ‚adäquaten Verstehens‘ aufgefasst.

4 Vgl. hierzu Wilhelm 1993; die Beiträge des *Poetics*-Sonderbandes *Emotions and Cultural Products* 1995; Wulff 2001.

tionen, die den Lese- bzw. Verarbeitungsprozess leiten, haben dabei eine vergleichbare Funktion wie die Schemata, deren Leistung in kognitiv orientierten Modellen des Textverstehens schon lange nachgewiesen worden ist (Rumelhart 1980).

Diese notwendigerweise pragmatisch zu konzipierende Rezeptionsperspektive ist jedoch nur die eine Seite der Medaille; die andere machen die textuellen Strategien aus, mit denen Stimmungen und Emotionen vermittelt werden (vgl. Winko 2003). Wenn Leser im Rezeptionsprozess emotionales Wissen aktivieren, um die Texte bzw. Filme zu verstehen, dann ist es sehr wahrscheinlich, dass sie dies nicht willkürlich tun; denn dafür sind die Reaktionen zu homogen. Vielmehr müssen sie in irgendeiner Weise durch Signale im Text geleitet werden. Welche Rolle spielt also der ‚Faktor Text‘ in der Vermittlung von Emotionen? Auch diese textbezogene Fragestellung lässt sich mit Hilfe eines pragmatischen Ansatzes am besten angehen, oder anders gesagt, bestimmte textuelle Strategien der Informationsvergabe erfordern ebenfalls einen pragmatischen Rahmen, damit sie angemessen konzeptualisiert werden können.

Diese Behauptung setzt eine bestimmte Auffassung des untersuchten Phänomens voraus, für die drei Grundannahmen wichtig sind:

1. Emotionen sind nicht ‚rein subjektiv‘. Die weit verbreitete Meinung, Gefühle seien individuelle Größen, die sich einem objektiven oder auch nur intersubjektiven Zugriff entziehen, basiert auf einer zu engen Auffassung von Stimmungen, Affekten oder Emotionen. Nur in einer Hinsicht bilden sie psychophysische Phänomene, die Menschen auf nur ihnen zugängliche Weise wahrnehmen. Solche Phänomene in Texten ‚finden‘ zu wollen, wäre in der Tat ein abwegiges Unternehmen. Tatsächlich hat man mit der subjektiven Wahrnehmbarkeit jedoch erst einen Aspekt des vielschichtigen Phänomens erfasst; ein weiterer, für Textanalysen erheblich wichtigerer liegt in der sozialen und kulturellen Prägung von Emotionen.

2. Emotionen sind kulturell kodiert. Zum Wissen einer Kultur gehören das Wissen über die psychophysische Beschaffenheit und Ausdrucksform von Emotionen sowie die normierenden ‚emotionalen Regeln‘, die festlegen, in welchen Situationen ein Individuum welche Emotionen fühlen sollte und welche Form des Ausdrucks als adäquat gilt. Das kulturelle Wissen über Emotionen kann propositional, episodisch und prozedural organisiert sein (Foppa 1994, 95f) und beeinflusst über mentale Schemata Wahrnehmung und Deutung der Wirklichkeit. Dieses Wissen bestimmt nicht nur den kommunizierten Ausdruck, sondern bereits die subjektive Wahrnehmung von Emotionen. Semiotisch betrachtet, stellen Emotionen einen eigenständigen Kode dar und sind zugleich selbst kulturell kodiert (Vester 1991, 76, 94ff, passim). Diese Kodierun-

gen repräsentieren das gemeinsame kulturelle Wissen über Emotionen, formen und kontrollieren Wahrnehmung wie auch Ausdruck von Emotionen und prägen das Wissen über emotionsauslösende Situationen. Wie aber kommt dieses Wissen in die Texte?

3. Kulturelles Wissen über Emotionen wird medial gespeichert und vermittelt. Ein solches Speichermedium ist die Sprache. Sprecher können ihre Emotionen und die Emotionen anderer sprachlich sowohl bezeichnen als auch ausdrücken bzw. präsentieren. Für beide Arten der Bezugnahme auf Emotionen stehen verschiedene konventionalisierte sprachliche Mittel zur Verfügung. Zur Thematisierung sind die Propositionen in einem Text zu rechnen, die sich auf Emotionen beziehen und die in aller Regel explizit formuliert werden. Präsentiert werden Emotionen dagegen meist implizit oder indirekt. Zu diesem Zweck lassen sich alle sprachlichen und formalen Mittel einsetzen, mit denen literarische Texte gestaltet werden, also z.B. die Handlungsführung eines Textes und seine Figurengestaltung, Erzählstrategien, etwa die Wahl des Modus, vor allem die Fokalisierung, und der Stimme, unterschiedlich komplexe rhetorische Figuren, zahlreiche syntaktische Mittel sowie Wortwahl, Metrum, Rhythmus und Reim. Da diese Mittel in literarischen Texten häufiger als in nicht-literarischen angewendet werden, stellt die Präsentation von Emotionen eine Analysekategorie dar, die für literarische Texte von besonderer Bedeutung ist (vgl. zum Film Hickethier 1983; Eder 2002).

Im kommunikativen Prozess zwischen Autor, Text und Leser spielen die Emotions-Kodes also für die Gestaltung des Textes eine entscheidende Rolle, und das heißt auch: Merkmale eines Textes lassen sich auf diese Codes hin untersuchen. Nun legt die Redeweise vom „Kode“ es nahe, die Aktivität des Lesers auf ein ‚Dekodieren‘ zu beschränken, also auf eine Entschlüsselungsoperation, der enge Grenzen des Gelingens gesetzt sind. Jedoch sollte diese Redeweise nicht so verstanden werden, dass eine Eins-zu-eins-Übertragung von Inhalten vorausgesetzt wird. Die Metapher verweist vielmehr auf die Prozessstruktur, nicht auf das Resultat der Interaktion. Es geht hier um denselben Typ von Relation wie beim ‚Verstehen‘ (und Analysieren) kognitiver Komponenten: um die Zuordnung von Bedeutung zu einer sprachlichen Größe. Will man emotionale oder auch kognitive Bedeutungen in und von Texten verstehen, bezieht man sich in beiden Fällen auf dieselbe Konstellation. Autor und Leser partizipieren an kulturellen Codes, die im textbasierten Interaktionsprozess eine entscheidende Rolle spielen, (historisch interessierte) Interpreten versuchen, diese zu rekonstruieren. Die Codes können, gerade in den Künsten, vielfältig sein; vorauszusetzen sind sie aber stets, auch als Folie für die ‚wertvolle‘ innovative Abweichung. Ohne solche Codes kann literarische – kognitiv wie emotional

ausgerichtete – Kommunikation nicht funktionieren. Ihre Verwendung im Text legt bestimmte Inferenzen (Graesser/Zwaan 1995, 120ff) aufseiten der Leser nahe, d.h. bestimmte Schlüsse oder Relationierungen, die die Leser veranlassen, das betreffende Textsegment auf eine oder auch mehrere typisierte Weisen zu verarbeiten. In einer Analyse der ‚Emotionen im Text‘ werden die identifizierbaren Codes sowie die jeweils eingesetzten sprachlichen (im Film auch die visuellen und akustischen) Mittel und Textstrategien rekonstruiert.

Um diese, soeben grob skizzierte Relation zwischen Produzent und Rezipient zu beschreiben, scheint mir die in den Beiträgen von Wulff und Casetti (2001) verwendete Metapher vom Vertrag nicht geeignet zu sein, da sie eine zu starke ‚willentliche‘ Komponente enthält und zudem die Rolle der Texte minimiert. Verträge kann man kündigen, auch einseitig brechen; zugleich aber kommuniziert man miteinander. Diese Doppelgleisigkeit ist im Fall der infragestehenden Relation nicht gegeben, da es hier um die Bedingung dafür geht, dass Kommunikation überhaupt zustande kommt. So könnte zwar ein Autor versuchen, die gemeinsame kulturelle Basis zu verlassen und ganz neue sprachliche Mittel einzusetzen, um Emotionen, die er sich vorstellt, im Text zu präsentieren oder um seine eigenen Gefühle auszudrücken. Ein solcher Versuch aber muss scheitern, entweder an der fehlenden Verständlichkeit des Resultats – dann findet keine Kommunikation statt; oder aber daran, dass der Autor sich tatsächlich nicht von den kulturellen Mustern lösen konnte – dann war die Prämisse illusorisch, aber die Kommunikation funktioniert. Sie kommt auch dann zustande, wenn ein Leser mit textuell ‚unangemessenen‘ Gefühlen auf das Gelesene reagiert. Wollte man die kommunikative Grundkonstellation auf eine direkte Beziehung zwischen einem verursachenden Subjekt und seinem anvisierten Partner festlegen, dann wären ihre Möglichkeiten deutlich eingeschränkt. Texte können auch unabhängig von Ziel und Schreibstrategie ihres Verfassers oder von der jeweiligen Realisierung durch die Leser emotionale Codes enthalten.

Fazit: Emotionen zählen mit zu den Konstituenten, die die Bedeutung literarischer Texte bestimmen. In einem kultursemiotisch fundierten, pragmatischen Modell der Literatur lassen sie sich sehr gut erfassen. Die Modell-Basis teilen Literatur und Film, auch wenn letzterer schon wegen der größeren Anzahl seiner möglichen emotionsbindenden Kanäle besser geeignet ist, Gefühle zu vermitteln und zu regulieren. Medial variabel sind – nicht weiter verwunderlich – die eingesetzten Mittel und ihre Verwendungstraditionen.

Literatur

- Adams, Jon-K. (1985) *Pragmatics and Fiction*. Amsterdam: Benjamins.
- Casetti, Francesco (2001) Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag. In: *Montage/AV*, 10,2, S. 155–173.
- Cupchik, Gerald C. / Leonard, Garry / Axelrad, Elise / Kalin, Judith D. (1998) The Landscape of Emotion in Literary Encounters. In: *Cognition and Emotion* 12,6, S. 825–847.
- Eder, Jens (2002) „Noch einmal mit Gefühl“. Zu Figur und Affekt im Spielfilm. In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Hrsg. v. Jan Sellmer & Hans J. Wulff. Marburg: Schüren, S. 93–108.
- Foppa, Klaus (1994) Wie muß man was wissen, um sprechen (und verstehen) zu können? In: *Sprache und Kognition. Perspektiven moderner Sprachpsychologie*. Hrsg. v. Hans-Joachim Kornadt, Joachim Grabowski & Roland Mangold-Allwinn. Heidelberg: Spektrum, S. 93–111.
- Gaiser, Gottlieb (1993) *Literaturgeschichte und literarische Institutionen. Zu einer Pragmatik der Literatur*. Meitingen: Literatur und Wissenschaft.
- Graesser, Arthur C. / Zwaan, Rolf A. (1995) Inference Generation and the Construction of Situation Models. In: *Discourse Comprehension. Essays in Honor of Walter Kintsch*. Hrsg. v. Charles A. Weaver, Suzanne Mannes & Charles R. Fletcher. Hillsdale: Erlbaum, S. 117–139.
- Halasz, Laszlo (1991) Emotional Effect and Reminding in Literary Processing. In: *Poetics* 20,3, S. 247–272.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hrsg.) (1980) *Literatur und Konversation. Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft*. Wiesbaden: Athenaion.
- Hickethier, Knut (1983) Luisens Blässe und die rauchige Stimme der Dietrich. Die Erregungen in den Medien und unsere Gefühle. In: *Ästhetik und Kommunikation* 53/54, S. 65–90.
- Kneepkens, E. W. E. M. / Zwaan, Rolf A. (1995) Emotions and Literary Text Comprehension. In: *Poetics* 23,1–2, S. 125–138.
- Lecerle, Jean-Jacques (1999) *Interpretation as Pragmatics*. Basingstoke: Macmillan.
- Literaturwissenschaft und Linguistik* (Pragmatik und Didaktik der Literatur) (1973, 9/10). Hrsg. v. Eduard Schaefer. Frankfurt a.M.: Athenäum
- Miall, David S. (1989) Beyond the Schema Given: Affective Comprehension of Literary Narratives. In: *Cognition and Emotion* 3,1, S. 55–78.
- Poetics* (Emotions and Cultural Products) (1995, 23, 1/2). Hrsg. v. Nico Frijda u.a. Amsterdam: Elsevier.

- Rumelhart, David E. (1980) Schemata. The Building Blocks of Cognition. In: *Theoretical Issues in Reading Comprehension*. Hrsg. v. R. J. Spiro, B. Bruce & W. Brewer. Hillsdale: Erlbaum, S. 33–58.
- Sell, Roger D. (Hrsg.) (1991) *Literary Pragmatics*. London/New York: Routledge.
- Vester, Heinz-Günter (1991) *Emotion, Gesellschaft und Kultur. Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotionen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Wilhelm, Peter (1993) *Kurze Filmszenen als Stimulusmaterial zur experimentellen Erzeugung der Grundemotionen Angst, Ärger, Ekel, Trauer, Überraschung und Heiterkeit*. Freiburg i. Br.: Psychologisches Institut der Universität Freiburg.
- Winko, Simone (2003) *Kodierte Gefühle. Zur Poetik der Emotionen. Am Beispiel lyrischer und lyriktheoretischer Texte um 1900*. Berlin: E. Schmidt [in Vorbereitung].
- Wulff, Hans Jürgen (2001) Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage/AV*, 10,2, S.131–154.
- Wulff, Hans J. (2001) *Empathie als Dimension des Filmverstehens*. Unveröff. Ms.

Patrick Vonderau

„In the hands of a maniac“

Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel*

Godzilla didn't scare me. It's people that I'm afraid of. (Tobe Hooper)

Als zentraler Bestimmungsgrund des Horrorgenres gilt die vom Produzenten beim Zuschauer intendierte Emotion. „Horror“ basiert auf einem genrespezifischen Affekt-Management.¹ Was aber macht dessen Spezifik aus? Seit dem Ende der „klassischen“ Phase der Genregeschichte in den 1960er Jahren scheint Horror zu einem Schirmbegriff für verschiedene, wenn auch komplementäre Erlebnisformen geworden zu sein. Als Zuschauer mögen wir damit wohligen Schauer verbinden, aber ebenso Ekel, Schreck oder Schock, sogar Heiterkeit angesichts der häufig parodistischen oder komödiantischen Einschläge. Nicht nur die erwünschten Affekte haben sich vervielfacht, sondern auch die Objekte, auf die sie sich beziehen. Monstren im klassischen Sinne, also übernatürliche Entitäten, deren bedrohlicher und abstoßender Charakter an den Reaktionen der positiven Figuren deutlich wird, bilden heute nur noch eine Kategorie von gefühlsmäßigen Bezugspunkten neben anderen (vgl. Carroll 1990, 31ff). Kaum zufällig wird *PSYCHO* (USA 1960, Alfred Hitchcock) oft als „Portalfilm“ für den „modernen“ Horror bezeichnet, hat er doch einen einflussreichen neuen Motivkreis ins Spiel gebracht, in dessen Mittelpunkt der psychopathische Serienmörder steht.² Die genretypische Formel vom „Eindringen des Monsters

* Hans J. Wulff und Britta Hartmann verdanke ich wichtige Anregungen und Hinweise für diesen Aufsatz.

1 In Anlehnung an Eder (2002, 100) verwende ich den Ausdruck „Affekt“ als Oberbegriff für unterschiedliche „mentale Phänomene“, zu denen Emotionen, aber auch Stimmungen, Triebe, Instinkte und Empfindungen zählen. Gemeint ist im Folgenden stets der anhand der Erzählstruktur eines Films als intendiert zu unterstellende Affekt, nicht die historische Rezeption.

2 Bekanntlich greift dieser Motivkreis auf Begebenheiten um Ed Gein, einen Farmer aus Wisconsin, zurück, in dessen Haus Ende der 1950er Jahre die teilweise zu Einrichtungsgegenständen verarbeiteten Überreste von mindestens zwei Leichen gefunden wurden. Robert Bloch hat sich für seinen Roman *Psycho* (1959) hiervon ebenso inspirieren lassen wie zahlreiche Filme, darunter *DERANGED* (USA 1974, Jeff Gillen & Alan Ormsby) oder *THREE ON A MEAT-HOOK* (USA 1972, William Girdler). Zahlreiche filmwissenschaftliche Abhandlungen widmen sich dem Phänomen des Serienmörder-Films, so z.B. Juhnke 2001.

in die Normalität“ hat als narratives Grundmuster zugleich mit den Jahren deutlich an Geltung verloren. Spätestens seit NIGHT OF THE LIVING DEAD (Die Nacht der lebenden Toten, USA 1968, George Romero) oder LAST HOUSE ON THE LEFT (Das letzte Haus links, USA 1972, Wes Craven) steht die „Normalität“ der erzählten Alltagswelt selbst in Frage, und seit Filmen wie HALLOWEEN (Die Nacht des Grauens, USA 1978, John Carpenter) oder SHIVERS (Parasiten-Mörder, CAN 1975, David Cronenberg) kommen die „Monstren“ oftmals nicht mehr von Außen, sondern aus dem Kreis der potenziellen Opfer. Schließlich hat sich auch die Dramaturgie der Affekte in der postklassischen Phase des Genres verändert. Das von Val Lewton und seiner Horror-B-Unit in den 1940ern entwickelte Muster „A love story, three scenes of suggested horror and one of actual violence“ (zit. n. Telotte 1985, 32) erlebte zwanzig Jahre später mit dem *gore*³ seine direkte proportionale Verkehrung. Zumindest nach Ansicht von Kritikern hat es der „moderne“ Horrorfilm unternommen, eine Kunst der Suggestion, des Off-Screens und des *low key* durch einen Stil zu ersetzen, der alle Techniken für explizite Gewaltdarstellungen funktionalisiere, von der Auflösung über die Lichtgestaltung bis zum Schnitt.

Inwiefern kann das Genre in seiner postklassischen Phase also noch über ein spezifisches Affekt-Management definiert werden? Oder anders herum: gehören neuere, gewaltorientierte Serienkiller-Filme wie FRIDAY THE 13TH (Freitag der 13., USA 1980, Sean S. Cunningham) überhaupt dazu? Theoretische Darstellungen zum Horrorfilm sind oftmals entlang von Gegenüberstellungen organisiert, die einen Bruch implizieren zwischen dessen „klassischer“ und „moderner“ Ausprägung, zwischen „Kern“- und „Randbereich“ der generischen Formen. Carroll etwa erklärt in seiner „core theory“ den Slasher- und Splatter-Film⁴ zum Grenzfall, indem er *einen* Affekt – das Schaudern („art horror“) – zum substantiellen Bestimmungsgrund des Genres erhebt (1990, 24). Ethische und ästhetische Begründungen haben mit dazu geführt, die postklassischen Tendenzen wegen ihres „seriellen“ Charakters, der „Plumpheit“ ihrer Inszenierung und ihrem Appell an „niedere“ Affekte auch in der Filmgeschichte zu marginalisieren (vgl. etwa Williams 1996).

3 *Gore* bzw. *Splatter* bezeichnet die vor allem auf die Erregung von Schock und Ekel ausgerichteten, expliziten Darstellungen extremer Gewalthandlungen in Filmen des Horrorgenres; vgl. Rouyer 1997.

4 Unter Slasher-Stalker-Filmen werden Horrorfilme verstanden, in denen ein meist geisteskranker bzw. rachesuchender Serientäter einer Gruppe von Jugendlichen nachspürt und sie sukzessive „aufschlitzt“. S. hierzu etwa Trencansky (2001), Rockoff (2002) und vor allem Dika (1990).



THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (mit freundlicher Genehmigung des Filmmuseums Berlin)

Indes hätte ein Ansatz, der den Horrorfilm eben nicht in seiner Substanz zu fixieren, sondern in der Dynamik seiner Veränderung und in der Differenz zu anderen Genres zu begreifen suchte, nicht nur das „lebendige Genrebewusstsein“ auf seiner Seite (Schweinitz 1994). Ein solcher Ansatz hätte auch den Vorteil, den gesamten Bereich der dem Horror zugeschriebenen Formen einem theoretischen Zugriff zu öffnen. Die folgende Skizze soll hierzu in kleinem Rahmen beitragen, indem sie ausgehend von einer knappen allgemeinen Beschreibung des generischen Affekt-Managements einige Beobachtungen zu den Erlebnisqualitäten des „modernen“ Horrorfilms vorstellt. Anschließend an Überlegungen von Giles (1984), Casetti (2001) und Wulff (1985, 1993, 1999, 2001) möchte ich im Rahmen einer pragmatischen Analyse der Frage nachgehen, welcher Art diese Qualitäten sind, wodurch sie hervorgebracht werden, und inwiefern hierfür neben affektiven auch kognitive und kommunikative Aspekte eine Rolle spielen.

Um es vorweg zu nehmen: unberührt von jeder theoretischen Definition bleibt der Umstand, dass Filme wie die erwähnten gegenwärtig in der Tat zum Horror gezählt werden. Die Splatter-dominierten und Thriller-orientierten Filme des post *Gothic*-Horror prägen das filmkulturell gewusste Paradigma seit den 1960er Jahren und sind längst selbst zu „Klassikern“ geworden, auf die häufig in ironischer oder reflektierender Anspielung Bezug genommen wird.⁵ Für die Unterscheidung eines Horrorfilms von Nachbargenres wie „Psychothriller“ oder „phantastischer Film“, also für die Bestimmung dessen, was „Horror“ ist und was nicht, benötigt der Zuschauer weder eine Typologie rekurrenter Textelemente noch eine formallogisch-systematische Beschreibung des Genres. Er identifiziert den Film anhand des „intertextual relay“ (Neale 1990, 52ff), in dem er steht, d.h. anhand der Systeme und Formen seiner öffentlichkeitswirksamen Vermittlung, und nicht zuletzt anhand des untrügerischen *Gefühls*, in einem Horrorfilm zu sitzen. „Gefühl“ bezieht sich hier auf das „Empfinden innerer Konsistenz“, welches sich gegenüber den verschiedenen Einzelfällen einer generischen Kategorie wie Horror einstellt, *obwohl* diese nicht auf gemeinsamen Eigenschaften basieren (Schweinitz 1994, 110). Dieses „Gefühl“ ist insofern untrügerisch, als es auf der Kompetenz beruht, einen bestimmten Film unter einem kulturell gegebenen Paradigma subsumieren, ihn also auf Ähnlichkeitsbeziehungen hin abtasten zu können, die er zu gewussten Prototypen des Genres unterhält (vgl. Altman 1999, 90ff). Interessant ist dann zunächst die Frage, welche *historisch übergreifenden* „Familienähnlichkeiten“

5 Online-Datenbanken bzw. Kataloge von VHS- und DVD-Vertrieben sowie Websites von Fans des Genres belegen dies anschaulich; vgl. etwa auch Newman 1988.

affektiver Art sich zwischen Filmen annehmen lassen, die im letzten Jahrhundert des Kinos dem Horror zugesprochen wurden.⁶

Eine Antwort muss notwendigerweise kurz ausfallen. Vielleicht reicht es aus, den Horrorfilm in Anlehnung an Leon Festingers kognitive Dissonanztheorie (Festinger 1962) als ein *dissonanz-induzierendes Filmgenre* zu bezeichnen.⁷ Filme werden in der Regel dem Genre zugerechnet, sofern sie beim Zuschauer einen Zustand hervorrufen, der als „beängstigend unstimmig“ erlebt wird. Das Dissonanzerlebnis bezieht sich dabei auf die Evaluation eines mit dem Film gegebenen Objektes. Etwas – z.B. eine Figur oder ein Ereignis – durchkreuzt auf unangenehme Weise unsere Erwartungen und Auffassungen bezüglich von „Welt“, aber auch bezüglich des für das filmische Erzählen und Darstellen Akzeptablen; es wird als eine Nicht-Vereinbarkeit kognitiver Modellvorstellungen bewertet. Beispiele wären in sich widersprüchliche (lebend-tote) Kreaturen wie Franksteins Monstrum oder Zombies, aber auch Doppelgänger, Werwölfe und die zahlreichen Variationen der persönlichkeitsgespaltenen Serienkiller-Figur, für die Norman Bates protoypischen Charakter besaß (Nor-Man, weder Mann noch Frau). Auch bestimmte Ereignisse oder Situationen, die in Erzählmotiven wie „lebendig begraben“ typifiziert sind, können Dissonanz induzieren.⁸ Dissonanz ist schließlich nicht nur ein beunruhigender, sondern auch ein *motivierender Zustand*, der in Spannung versetzt, und zwar im Hinblick auf die Bewältigung der kognitiven Störung. Die Lösung des Unstimmigkeitsgefühls tritt dabei nicht einfach mit dem Ende des Filmtextes bzw. der Bedrohung ein. Ein Teil der Spannung wirkt nach (Mosig 1981, 283), über den Horizont des Erzählens hinaus, denn die Geschichten handeln zwar von der Gefährdung durch und den Kampf gegen das „Andere“, „aber nicht von der Aufhebung der Andersartigkeit. Das Ende der Rezeption ist der Ausstieg aus der Illusionierung der Diegese, aber nicht ihre Normalisierung.“⁹ Auch nach dem Ende des Films bleibt der Horror, das narrativ geschaffene Dissonanzerlebnis, in der Welt des Rezipienten.¹⁰

6 Im US-amerikanischen Sprachgebrauch wird der Begriff „Horror“ oftmals synonym bzw. komplementär zu „Scary Movie“ gebraucht, wobei letzterer Ausdruck enger gefasst ist, sich in der Regel nur auf die Filme des „modernen“ Horrors bezieht.

7 Es sind also gerade Dissonanzerlebnisse, die zur „inneren Konsistenz“ des Genres, zu den spezifischen Formerwartungen des Zuschauers dazugehören.

8 Beispiele hierfür wären *VAMPYR* (DK 1932, C. Th. Dreyer) oder *DEAD OF NIGHT* (GB 1945, A. Cavalcanti, Ch. Chrichton u.a.).

9 So Hans J. Wulff in einer persönlichen Mitteilung v. 15.11.2002.

10 Diese nur knapp umrissene Bestimmung des Horrorfilms unterscheidet sich in dreierlei Hinsicht von Carrolls (1990) Theorie des Genres. Erstens sieht sie Affekte unabhängig von dem Umstand, ob das „Monster“ in der Lebenswelt des Zuschauers rational-wissenschaftlich

Wie ist diese Minimalbeschreibung nun im Hinblick auf die Aktualisierung des Genres seit den 1960er Jahren zu differenzieren? Vom Wandel eines „klassischen“ in ein „modernes“ Paradigma im Sinne einer chrono-logischen Abfolge kann kaum die Rede sein.

Auch lässt sich die Behauptung einer „Verarmung“ des affektiven Repertoires für die postklassische Periode des Horrors nicht belegen. Im Gegenteil, mit den Inszenierungen einher geht oftmals eine spielerische Erkundung der „psychischen Apparatur“ des Genres (Casetti 2001, 166), die sich, was das Affekt-Management betrifft, eher in Form einer *Radikalisierung* denn als Verlust von Genretypik manifestiert. Weiter unten werde ich an einem Beispiel kurz eingehen auf die veränderten Publika, Produktionsweisen, Distributionswege, Auführungs- und Programmierungsformen, in deren Kontext sich das Produkt Horror auf diese Weise ausdifferenzierte. Hier möchte ich mich zunächst auf eine Beschreibung der „neuen“ Erlebnisqualitäten konzentrieren, die dem Genre von verschiedener Seite zugesprochen wurden (vgl. etwa Pinedo 1996).

Bei älteren Horrorfilmen beruht das Erlebnis einer „beängstigenden Unstimmigkeit“ vor allen Dingen auf Figuren oder Ereignissen, die als bedrohlich bzw. abstoßend eingeschätzt werden. Carroll (1990, 13) hat zurecht auf die zentrale Bedeutung des Monsters für das Gefühl des „art-horror“ in Filmen wie *FRANKENSTEIN* (USA 1931, James Whale) hingewiesen. Der „moderne“ Horrorfilm hingegen weist mindestens eine *zusätzliche* affektive Komponente auf, die auch bei einem Mangel an Monstren im klassischen Sinne den Film in der richtigen generischen Kategorie einzuordnen erlaubt.

Der dominante „Effekt“ dieser Filme ist oftmals als der einer „art of ambivalence“ (Paul 1994, 419) beschrieben worden. Ambivalenz ist dabei als eine *tiefgreifende Unsicherheit* des Zuschauers zu verstehen, (a) im Sinne von „*nichts ist sicher*“ – jede der positiven Figuren kann ein Opfer – und auch ein Täter werden (vgl. Wood 1984, 180ff), (b) aber auch im Sinne der *Zwiespältigkeit* des Erlebens einer Geschichte, die grauenvoll und komisch bzw. faszinierend zugleich erscheint (vgl. Staiger 2000, 179ff) – man denke nur an die expliziten und impliziten Verbindungslinien, die in *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (Blutgericht

erklärbar ist oder nicht. Carroll schließt *tales of terror* – d.h. Serienkiller-Filme wie *HALLOWEEN* – aus eben diesem Grunde aus seinen Überlegungen aus. Naturwissenschaftliche Definitionen stellen zwar stabile und verbreitete Modelle bereit, auf die sich Erwartungen beziehen können, aber keineswegs die *einzigsten*. Zweitens beziehe ich auch Ereignisse als formale Objekte des Horrors ein; Carroll hingegen klammert solche Ereignis-zentrierten Erzählungen, die er als *tales of dread* bezeichnet, ebenfalls aus. Drittens verzichtet der vorliegende Text seinerseits auf eine Diskussion des „Paradox“ des Horrors, das bei Carroll einen zentralen Platz einnimmt; mir hingegen scheint es für eine Definition des Genres nicht wesentlich, vgl. hierzu Gaut 1993; 1995 u. Neill 1992, vgl. dazu wiederum Carroll 1995.

in Texas, USA 1974, Tobe Hooper) zwischen der degenerierten Schlächtersfamilie und ihren jugendlichen Opfern geknüpft werden, und an den Wechsel von unmittelbar erschreckenden und komisch-distanzierenden Momenten (etwa in der berühmten Dinner-Szene).

Die Irritation, die Filme dieses Paradigmas begründen, hat weniger ein konkretes formales Objekt, als den Akt der Narration selbst zum Gegenstand. Der Zuschauer befindet sich in einem fortwährend unsicheren Zustand bezüglich der Geschichte und ihrem weiteren Verlauf, und dies führt zu einem *kognitiv induzierten Spannungsempfinden*, das unabhängig von Empathie und Identifikation mit einem Protagonisten funktioniert (Ohler/Nieding 2001, 29).

Ein Differenzierungsmerkmal von Horrorfilmen des jüngeren Typs besteht, so die These, eben in den Erlebnisqualitäten, die mit diesem mittelfristigen Zustand einer verstörenden, dissonanten Spannung einhergehen. Der Produzent und Regisseur John Landis hat sie in dem Dokumentarfilm *THE AMERICAN NIGHTMARE* (USA 2000, Adam Simon) prägnant beschrieben:

When you're watching a Hitchcock movie and you are *in suspense*, you are in suspense, as the director is odd, of being in the hands of a *master*, a master craftsman, who is manipulating the images in a way to lead you *where he wants you to go*. And I think that's a kind of *comfortable scary feeling*. Whereas in some of the films we are talking about, you know, when you're looking at Texas Chainsaw [Massacre], Last House on the Left or something, and you are watching the movie, the people making the movie are *untrustworthy*, you're going: „What the...“, „Wait a minute!“. You know, it's like: „Uugh, we are not supposed to...?“, „What the hell!“ – and you are watching it, and you are not in the hands of a master, you are in the hands of a *maniac*! (Landis in Simon 2000, Herv. PV)

Die Filme „stoßen ab“ und versetzen „in Spannung“. Sie schaffen eine Distanz zum Wertesystem der erzählten Welt, und sie binden zugleich angstvolle Erwartungen an die Instanz, die diese vermittelt. Diese Instanz ist keine Erzählerfigur innerhalb der Fiktion, sondern die *Vorstellung eines „Autors“*, die sich der Zuschauer erst mit dem jeweiligen Film schafft. Auch massenmediale Kommunikation setzt als „cooperative enterprise“ (Giles 1984, 38) zumindest ein gegenseitiges „gentleman trust“ (Shanon 1989, 47) in die Fähigkeit des jeweils anderen voraus, erforderliche Selektionen aus dem Kommunikationsangebot gemäß den Anforderungen des kommunikativen Rahmens zu vollziehen. Wird das kommunikative Vertrauen, die „ontologische Sicherheit“ des Zuschauers untergraben (Giddens 1990, 92; vgl. auch Wulff 2001, 140), so mag er Rück-

schlüsse über die Intentionen des Mitteilenden anstellen, die in der Folge auch zum Bezugspunkt seiner affektiven Orientierung werden können. Einem „konstruierten Autor“¹¹ wird sich das Publikum möglicherweise bei Filmen wie *COLOR ME BLOOD RED* (USA 1965, Hershell Gordon Lewis) gegenüber sehen, bei denen es den Anschein hat, als verliere der Mitteilende die Kontrolle über den Text, seine semantische Dichte und seinen Sinnzusammenhang (vgl. Wulff 2001, 138f). Filme dieser Art vermitteln den Eindruck eines *unzurechnungsfähigen Mitteilenden*, nicht nur, weil dem Gang von Schrecken und Gewalt in seiner Entwicklung keine konventionellen Grenzen gesetzt scheinen, sondern auch, weil die Mitteilung offenbar jedes tieferen Sinns entbehrt („Warum schaue ich mir das überhaupt an?“). Unabhängig davon, welche anthropomorphe Gestalt diese Konstruktion in der Vorstellung jeweils annimmt, ob sie die Züge eines Regisseurs, Produzenten oder Drehbuchautors trägt, vermag sie also, zur Basis eines dissonanten Grundzustandes zu werden.

Dissonanz-Induktion lässt sich in der jüngeren Phase des Genres demnach auf mindestens zwei Ebenen beobachten. Man könnte von einem „mehrstimmigen“ Affekt-Management sprechen: Neben der „Melodie“, einer Emotion wie Furcht, die sich auf die Evaluation konkreter Objekte bezieht, gibt es auch eine „Begleitstimme“, die auf Inferenzen über den Mitteilenden beruht und dem ganzen Film als diffuses Gefühlsmuster unterliegt.¹²

Ein Beispiel bietet sich an: *BLOOD FEAST* (USA 1963, Hershell Gordon Lewis). Der Film gilt als paradigmatisch für die formalen Strategien des jüngeren Horrorkinos.¹³ Strategien, die zunächst insbesondere im Zusammenhang mit den Taktiken von Independent- und Exploitation-Herstellern zu sehen sind, welche sich in einer Marktnische gegenüber Studios und Fernsehen zu positionieren suchten. Veränderte Distributionswege und -formen (über unabhängige Kinos, den Campus-Kreislauf sowie das Drive-In) waren ein Mittel, um das meist jugendliche Publikum zu erreichen; thematische und attraktive Innovationen ein anderes. „If you want to make a picture, they can see that on TV.

11 Jost (1995, 174ff) versteht unter dem „konstruierten Autor“ das anhand von textuellen wie auch paratextuellen *clues* entworfene Vorstellungsbild einer illokutionären Instanz. Die Konstruktion dient in erster Linie der Erfassung der Intentionalität eines Textes.

12 Vgl. Wulff (1985, 59), der von einer „zweiten Stimme“ spricht, „die der Rezipient zum Text anstimmt“. Hierzu auch weiter unten.

13 *BLOOD FEAST*, aber auch *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*, *HALLOWEEN* oder *LAST HOUSE ON THE LEFT* bilden ein Paradigma und zugleich *Ausnahmen* des „modernen“ Horror, da sie in der Folge starken Konventionalisierungen unterlagen. Eine Theorie des jüngeren Horrorkinos stünde also eigentlich vor der Notwendigkeit einer sehr differenzierten Historisierung ihrer Behauptungen – was hier leider nicht zu leisten ist.



„Keep your doors locked!“: *BLOOD FEAST*

You gotta giv'em a show“, lautete schon in den 1950er Jahren die Devise des Horror-Produzenten William Castle (Castle 1976, 64). Doch statt wie Castle Kinosäle mit fliegenden Skeletten und anderen Showelementen auszustatten, integrierten die jüngeren Hersteller diese in die Narration. Lewis und sein Partner David Friedman entdeckten rasch den ökonomischen Vorteil des so

genannten *roughie*: mit einem Tabu wie der expliziten Darstellung von Gewalt zu brechen, brachte einen attraktionellen Mehrwert gegenüber Hollywood bzw. dem Fernsehen und erlaubte es zugleich, selbst einer Low Budget-Produktion noch einen gewissen *production value* einzuhauchen (Juno et.al. 1986, 22). BLOOD FEAST entstand in viereinhalb Tagen Drehzeit mit einem Etat von rund 24.000 Dollar und gilt als äußerst erfolgreicher Wegbereiter für die *gore*-Tendenzen im Horrorkino.

Die ersten Bilder sind unterlegt mit dumpfen, langsamen Paukenschlägen. Es ist Abend, eine Blondine kehrt heim. Während sie ihre Frisur richtet, erfährt sie über das Radio von einem erneuten Mordfall im städtischen Park. Ein Mädchen sei stark verstümmelt worden, die Polizei fordere alle Frauen auf, nach Einbruch der Dunkelheit das Haus nicht zu verlassen: „Keep your doors locked!“ Die Blonde mimt Entsetzen. Sie entkleidet sich, tritt in das Badezimmer und legt ein Buch auf dem Wannenrand ab. Die Paukenschläge werden schneller und lauter, als der Titel groß ins Bild rückt: „Ancient Weird Egyptian Rites“. Kaum liegt sie im Schaumbad, fällt ein Schatten über die Nackte. Ihr Schrei geht in psychedelische Orgelklänge über, als sie ein Messer trifft. Kurz wird in drei Einstellungen der Täter gezeigt, zustechend, dann lächelnd den aufgespießten Fleischlappen betrachtend. Gegenschuss: Der Kopf der Blondin, Blut tritt aus der Augenhöhle und läuft über das Gesicht; sehr langsamer Schwenk über ihren reglosen, entblößten Körper. Groß: die starrenden Augen des *blood and lust*-Killers. Er hackt manisch auf sein Opfer ein, ein abgetrenntes Bein wird in einem Sack verstaut. Blut spült über den Wannenrand, der verbliebene, blutige Beinstumpf, Einblendung in blutigen Lettern über dem Bild einer Pyramide: „Blood Feast“.

Was macht diesen Film, vom Affekt-Management her betrachtet, zu einem „modernen“ Horrorfilm? Wie in manchen „klassischen“ Exemplaren des Genres auch zeigt der Beginn eine abstoßende und bedrohliche Gestalt, deren „monströser“ Charakter in den Reaktionen bzw. im Schicksal einer anderen vereindeutigt wird. Dennoch ist das Erlebnis von BLOOD FEAST, so die Behauptung, nicht primär von figurenbezogenen Emotionen bestimmt, weil solche durch die Informationspolitik der Narration kontinuierlich *blockiert* werden. Zum einen hält die Erzählung wichtige Informationen zurück. Sie gestattet kaum Zugang zu Gefühlen, Motivationen und Konflikten, sondern zeigt die positiven Figuren allenfalls im physischen Sinne „von Innen“. Eine emotionale Orientierung an einzelnen Personen wird auch durch die „formale Armut“ des Films erschwert; Szene und Darstellung sind nur markiert, angedeutet mit wenigen Mitteln, das (wohl unfreiwillig) rollendistante Spiel trägt bei zur unspezifischen „Flachheit“ der bedrohten Protagonisten. – Zum anderen gibt der Film

zuviel an Informationen aus. Ein auf das Los der weiblichen Hauptfigur gerichtetes Spannungs- oder Überraschungsempfinden kann auch deshalb kaum aufkommen, weil die förmliche Ankündigung des Täters mittels auditiver Hinweise und Kadrierung den wahrscheinlichen Verlauf des Geschehens für den Betrachter transparent machen. Transparenz schaffen zudem die genrereflexiven Anspielungen auf *PSYCHO*, die im zeitgenössischen Kontext als virulent vorausgesetzt werden können und sich vom Mordschauplatz Badezimmer bis hin zu einzelnen Einstellungen unterstellen lassen.¹⁴ Zu dem angespielten Wissen verhält sich *BLOOD FEAST* wie eine Antithese, und zwar zunächst in dem Sinne, dass der Film den monströsen Täter am Anfang nicht nur direkt vorstellt, sondern dann auch im Zentrum der Erzählung positioniert. In der informellen Hierarchie der beiden Plotlinien – der Ermittlung und den Verbrechen – stehen der Serienkiller, seine Motivation, Ziele und Methoden deutlich an erster Stelle. Als „Gegenentwurf“ kann die Lewis/Friedman-Produktion zum zweiten auch insofern verstanden werden, als sie immer wieder einen ironischen Modus des Film-Zuschauer-Verhältnisses anbietet. Der Eindruck „uneigentlichen Sprechens“ (Wulff 1999, 261ff) stellt sich u.a. dadurch ein,

- dass der Plot Elemente des Ed Gein-Motivkreises mit denen eines altägyptischen Versepos (2111–2003 v. Chr.) kombiniert, dem Mythos von der Unterwelt-Göttin Ištar, die mit Hilfe eines Blutkultes auf die Erde geholt zu werden verlangte, um alles Leben zu vernichten;
- dass es sich bei dem anfangs eingeführten Frauen-Schlächter um den Feinkosthändler Fuad Rames handelt, der das Opfermahl für die Göttin aus Körperteilen von Subskribentinnen eines von ihm verfassten Buches (s.o.) zum Thema bereitet;
- dass der eigentliche Anstoß für Ramses' Gestaltung des Blutfestes von der bieder-naïven Mrs. Freemond ausgeht, die den Catering-Service für eine Party ihrer Tochter Suzette in Anspruch nimmt – auf der Suche nach etwas ganz besonderem, „something totally different“;
- dass Suzette Vorlesungen in „Ägyptischer Kultur“ besucht, gemeinsam mit ihrem Freund Pete, bei dem es sich um den ermittelnden Detective handelt (dem die offensichtlichen Zusammenhänge zwischen dem behandelten „cult of Ishtar“ und den Morden jedoch dunkel bleiben);
- dass Ramses die erwartungsvolle Festgesellschaft am Ende noch um etwas Geduld bittet, während er Suzette in der Einbauküche zum Niederlegen auf

14 Beispiele hierfür wären die an der gekachelten Wand herabsinkende Hand des Opfers, die Zentralität des Motives Auge, die Choreographie des Stechens mit dem langen Messer, der Einsatz der Musik.

dem Küchentisch nötig (sie missversteht und „spielt mit“; als Fuad mit dem Beil zuschlagen will, tritt die neugierige Mutter ein);

- dass Fuad am Ende vor der Polizei in die Presse eines Müllwagens flüchtet, die vom Fahrer unwissend betätigt wird, so dass er dort verendet, „the garbage he was“ – usw.

Wenn BLOOD FEAST als Horrorfilm insofern nicht „klassisch“ funktioniert, als figurenbezogene Emotionen der Angst und Bedrohung laufend unterdrückt werden, warum verwechseln die Zuschauer den Film dann in der Regel nicht mit einer Parodie oder einem misslungenen Psychothriller?¹⁵ Was macht die filmkulturelle Kategorisierung des billigen Streifens als „moderner Horror“ plausibel? „It ‚speaks‘ something more than it shows“ (Giles 1984, 42), oder eher umgekehrt: der Film zeigt mehr, als er erzählt. BLOOD FEAST rückt *Zeige-Handlungen* in den Vordergrund, verweist also auf den Akt des filmischen Präsentierens selbst (Wulff 1999, 58f). In der Anfangssequenz sind solche deiktischen Gesten vor allem mit der blonden Frau verbunden, deren Körper zugleich zum *Zeigefeld*, zum eigentlichen Schauplatz des Geschehens wird. So lässt sich der langsame Schwenk über die nackte Leiche möglicherweise als Blickpunkt der Killer-Figur, eher aber noch als Hinweis einer extrafiktionalen Instanz erleben, wird er doch von einem plötzlich veränderten Darstellungsmodus begleitet, für den die Anforderungen der narrativen Ökonomie und die Gesetze der Kontinuitätsmontage offenbar nicht gelten: Die Farbdramaturgie ändert sich schlagartig, die anfangs sparsame Auflösung wird im Moment der Tat übertrieben repetitiv und redundant, wechselt zu teilweise unscharfen bzw. unkenntlichen Nah- und Großaufnahmen, setzt für jede Verletzung eine neue Einstellung. Die Gewaltbilder fallen aus dem Kontext heraus, erscheinen als „Teil eines anderen Textes“ (Wulff 1985, 55), der vom Adressaten als Verweis auf die möglichen Intentionen eines Kommunizierenden gelesen werden kann. Kristin Thompson hat den Begriff „Exzess“ herangezogen, um narrativ nicht funktionalisierte Elemente eines Films zu beschreiben, die gegen die Einheit des Werkes „kämpfen“ und seine Form aufrauen, indem sie das Maß des informell Nötigen überschreiten (1981, 290ff). Gerade der jüngere Horrorfilm wurde oftmals mit „exzessiven Zeigehandlungen“ in Verbindung gebracht (vgl. Giles 1984, 41). Was BLOOD FEAST betrifft, so muss die Beobachtung modifiziert werden, denn selbst wenn die oben erwähnten Zeigemomente nicht narra-

15 Natürlich gibt es auch Filme des neueren Horrorkinos, in denen intentional gerichtete Emotionen *nicht* unterdrückt werden. Ein Beispiel hierfür wäre SCREAM (USA 1996, Wes Craven), der sich keineswegs auf dargestellte Gefühle der Wut oder Angst beschränkt (vgl. dagegen Eder 2002, 95).

tiv motiviert sind, bleiben sie doch *funktional auf die Rezeption ausgerichtet*. Zeigehandlungen richten sich als Verständigungshandlungen an andere Menschen, sie „zeigen etwas an“, und in dieser Funktion können sie zur kognitiven Basis für die „beängstigend unstimmige“ Atmosphäre werden, für die affektive „Basslinie“ des Films, welche trotz der komödiantischen Obertöne vernehmbar bleibt. Auch die Ironie, von der oben die Rede war, zeigt etwas an, nämlich eine implizite *Bewertung* der Vorgänge in der erzählten Welt, die im Verbund mit den unmittelbar abstoßenden Gewalthandlungen des Films verstörend unpassend erscheinen mag. Der Adressat muss sich mit dem „konstruierten Autor“ über den kommunikativen Rahmen des Textes erst verständigen, er kann sich auf den „Schulterschluss“ mit dieser Instanz einigen oder ihr die „kalte Schulter“ zeigen und das Kino im Extremfall verlassen.

Dissonanzerlebnisse beziehen sich nicht nur auf die Art des Zeigens, sondern ebenso auf den gezeigten Gegenstand, sofern dieser selbst bereits als verstörend unstimmtig wahrnehmbar wird. Zum Gegenstand von Misshandlungen und Entstellungen werden in BLOOD FEAST nur die Körper junger attraktiver Frauen, und die Gewalttaten sind stets in erotisch konnotierten Handlungsräumen (Bad, Bett, Strand, Swimming-Pool usw.) situationalisiert. Dies ist Teil der Strategie, durch „Doppel-Foci“ der affektiven Orientierung (vgl. Carroll 1999, 31f) – durch die Ausstellung des „Abscheulich-Schönen“ – ein Erlebnis von Ambivalenz zu vermitteln: Ambivalenz in Bezug darauf, wie diese Bilder evaluiert sein wollen, auch hinsichtlich der kommunikativen Rolle, in der sich das Publikum wiederfinden mag, mit „amoralischer Faszination“ (M. Smith 1999, 236) die abrollende Katastrophe betrachtend.

Oft wird im Blick auf den Slasher- und Splatter-Horror die nahe liegende Kritik geäußert, die Filme sprächen in erster Linie Affekte und Instinkte des Zuschauers an und nicht seine kognitiven Kapazitäten, und sie würden das wehrlose Publikum zu diesem Zweck willkürlichen Schock- und Schreckmomenten aussetzen (vgl. u.a. Williams 1991; Sobchak 1998, 285; Wuss 2000, 13). Das Beispiel BLOOD FEAST legt nahe, diese Behauptung etwas zu differenzieren. So „zeigt“ der Film nicht isolierte Gewalt-Szenen, sondern integriert sie in den Zusammenhang des „Gesagten“, in eine übergreifende Affekt-Dramaturgie. Noch einmal der Vergleich zu PSYCHO: Bei Hitchcock stimuliert der Duschmord eine „Angsterwartungserwartung“, die ausreicht, um auch spätere Momente der Suspense furchterregend zu machen, obwohl immer weniger Gewalt gezeigt wird (Wulff 1985, 57f). Im Falle BLOOD FEAST erscheint das Schema umgekehrt: Der Anfang entwirft gewissermaßen nur das *Bedrohungsszenario*¹⁶, das erst im weiteren Verlauf sukzessive in sich ähnelnden, aber

zunehmend gewalttätigeren Szenen realisiert wird. Der Film bedient sich einer *Strategie der Überbietung und Steigerung*, was die Zahl der Opfer, deren Identität, die Wahl der Waffen und schließlich auch den Horror der dargestellten Handlungen betrifft: Schritt für Schritt zeigt er mehr, als die meisten Zuschauer wohl erwarten (bzw. ertragen) können, vom Öffnen eines Schädels über das Herausreißen einer Zunge bis hin zum buchstäblichen Schlachten und Zubereiten von Körpern.¹⁷ Das dissonante Spannungsgefühl, von dem eingangs die Rede war, kann also als ein Erwartungsaffekt bezeichnet werden, der mit dem kommunikativen Verhältnis zwischen Erzähler und Rezipienten zusammenhängt (vgl. Wulff 1993, 328). Die Anspannung des Zuschauers resultiert dabei aus dem Versuch, die kommunikativen Absichten seines Gegenübers zu antizipieren, um die Kontrolle über den Rezeptionsprozess zu behalten, um Schock-, Schreck- und Überraschungsmomenten gewappnet entgegen zu treten – angesichts der Überbietungs-Strategie ein schwieriges Unterfangen. Schock, Schreck und Überraschung bleiben einerseits also gewissermaßen eingebettet in die übergreifende Dramaturgie einer auf den Mitteilenden bezogenen Spannung. Andererseits sind starke Reflexe bzw. Affekte dieser Art notwendig, um die dissonante Grundstimmung des Films selbst über längere Zeit aufrecht zu erhalten (G. Smith 1999, 115).

Dass Horrorfilme wie *BLOOD FEAST* Affekte und Instinkte gegenüber Kognitionsleistungen grundsätzlich begünstigen, scheint wenig plausibel, weil Erwartungsaffekte, wie oben offenkundig geworden sein sollte, nicht nur eine emotive, sondern auch eine kognitive Dimension besitzen (vgl. Wulff 1985, 59). Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf den *Spielcharakter*, der den antizipatorischen Bemühungen des Zuschauers innewohnen kann (Dika 1990, Clover 1992 u.a.). So lassen insbesondere die Slasher-Stalker-Filme mit ihrem Verzicht auf eine klassische Spannungsdramaturgie den narrativen Fortgang weitgehend durchsichtig werden. Sie stimulieren beim Zuschauer Hypothesen, die sich weniger auf den möglichen Ausgang der grausamen Jagd beziehen als auf die Frage, wo der Serienkiller zu sehen sein wird und wann bzw. in welcher Form er zuzuschlagen beabsichtigt – entsprechende Warn- bzw. Hinweiszurufe des Kinopublikums an die Adresse der Filmfiguren gelten als ein Charakteristikum der US-Rezeption (ibid.). Auch *Anspielungen* besitzen neben kognitiven auch affektive Funktionen, insofern sie das Verständnis des Films und sein Erlebnis an den intertextuellen Bezügen orientieren, in denen er steht: Im La-

16 In Abwandlung des von Baird (1998, 2000) vorgeschlagenen Begriff der „threat scene“.

17 Ob Serientäter oder Zombies, die Figuren des *cinema gore* sind funktional für eben diese Strategie, weil sie Überbietung und Steigerung aus ihrer „Natur“ heraus motivieren (vgl. Rouyer 1997).

chen über Filme wie BLOOD FEAST oder THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE drückt sich somit nicht unbedingt eine pervertierte Psyche aus, sondern eine Distanzierung vom Gegenstand des Schreckens, die etwa über den Spaß am populärkulturellen Recycling von filmischer Hochkultur verläuft (vgl. Staiger 2000, 186).

Es ist also offenkundig zu kurz gegriffen, wenn die Rezeption des jüngeren Horrorkinos gelegentlich noch als Akt psychischer Überwältigung bzw. als Einvernahme zwischen sadistischen Gleichgesinnten beschrieben wird. Dies wird nicht erst an soziologischen Studien zu den Zuschauern und Fans des Genres deutlich (Vogelsang 1991; Winter 1995), sondern schon an der affektiven Struktur der Filme selbst, die ich hier exemplarisch zu skizzieren versucht habe. Das Horrorkino ist ein „boot camp for the psyche“ (so der Regisseur Wes Craven treffend) und zugleich eine Art *Kommunikationstraining* (vgl. Casetti 2001, 171). Hinter dieser Behauptung verbirgt sich gewiss keine auf die Lebenswelt zielende Rechtfertigung der erzählten Handlungen und Ereignisse, sondern der Vorschlag, die mit vielen der Filme einhergehende, ethische und emotionale „Verunsicherung“ als eine Funktion der filmischen Strategien selbst zu begreifen.

Literatur

THE AMERICAN NIGHTMARE. USA 2000. *Produktion*: Minerva Pictures. *Buch und Regie*: Adam Simon. *Schnitt*: Paul Carvin. *Kamera*: Immo Horn.

Altman, Rick (1999) *Film/Genre*. London: BFI Publishing.

Baird, Robert (1998) Animalizing Jurassic Park's Dinosaurs: Blockbuster Schemata and Cross-Cultural Cognition in the Threat Scene. In: *Cinema Journal*, 37,4, Sommer 1998, S. 82–103.

Baird, Robert (2000) The Startle Effect. In: *Film Quarterly*, Frühling 2000, hier zit nach www.findarticles.com, v. Autor zuletzt besucht am 06.11.2002.

Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York, London: Routledge.

Carroll, Noël (1995) Enjoying Horror Fictions: A Reply to Gaut. In: *British Journal of Aesthetics*, 35,1, S. 67–72.

Carroll, Noël (1999) Film, Emotion, and Genre. In: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Hrsg. v. Carl Plantinga & Greg M. Smith. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, S. 21–47.

- Casetti, Francesco (2001) Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag. In: *Montage/AV*, 10,2, S. 155–173.
- Castle, William (1976) *Step Right Up! I'm Gonna Scare the Pants Off America. Memoirs of A B-Movie Mogul*. New York: Pharos.
- Clover, Carol (1992) *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. London: Bfi Publishing.
- Dika, Vera (1990) *Games of Terror. Halloween, Friday the 13th and the Films of the Stalker Cycle*. London, Toronto: Associated University Presses.
- Eder, Jens (2002) „Noch einmal mit Gefühl!“ Zu Figur und Affekt im Spielfilm. In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Hrsg. v. Jan Sellmer & Hans J. Wulff. Marburg: Schüren, S. 93–108.
- Festinger, Leon (1962) Cognitive Dissonance. In: *Scientific American*, 207, S. 93–106.
- Gaut, Berys (1993) The Paradox of Horror. In: *British Journal of Aesthetics*, 33,4, S. 333–345.
- Gaut, Berys (1995) The Enjoyment Theory of Horror: A Response to Carroll. In: *British Journal of Aesthetics* 35,3, S. 284–289.
- Giddens, Anthony (1990) *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Giles, Dennis (1984) Conditions of Pleasure in Horror Cinema. In: *Planks of Reason*. Hrsg. v. Barry Keith Grant. Metuchen, N. J.: The Scarecrow Press, S. 38–52.
- Jost, François (1995) The Authorized Narrative. In: *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Hrsg. v. Warren Buckland. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 164–180.
- Juhnke, Karl (2001) *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Juno, Andrea / Pauline, Mark / Ryce, Boyd (1986) Hershell Gordon Lewis. In: *Incredibly Strange Films*, S. 18–35.
- Mosig, Dirk W. (1981) Lovecraft: Der Dissonanz-Faktor in der phantastischen Literatur. In: *H.P. Lovecraft. Stadt ohne Namen. Horrorgeschichten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 278–300.
- Neale, Stephen (1990) Questions of Genre. In: *Screen*, 31,1, 45–66.
- Neill, Alex (1992) On a Paradox of the Heart. In: *Philosophical Studies* 65, S. 53–65.
- Newman, Kim (1988, 2. Aufl.) *Nightmare Movies A Critical History of the Horror Movie from 1968*. London: Bloomsbury.

- Ohler, Peter / Nieding, Gerhild (2002) Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2001. In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Hrsg. v. Jan Sellmer & Hans J. Wulff. Marburg: Schüren, S. 9–40.
- Paul, William (1994) *Laughing Screaming. Modern Hollywood Horror & Comedy*. New York: Columbia University Press.
- Pinedo, Isabel (1996) Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film. In: *Journal of Film and Video*, 48,1–2, S. 17–31.
- Rockoff, Adam (2002) *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978–1986*. Jefferson, N.C.: McFarland.
- Rouyer, Philippe (1997) *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*. Paris: Éditions du Cerf.
- Schweinitz, Jörg (1994) ‚Genre‘ und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: *Montage/AV*, 3,2, S. 99–118.
- Shanon, Benny (1989) Metaphors for language and communication. In: *Revue internationale de systématique* 3,1, S. 42–59.
- Smith, Greg (1999) Local Emotions, Global Moods, and Film Structure. In: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Hrsg. v. Carl Plantinga & Greg M. Smith. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, S. 103–126.
- Smith, Murray (1999) Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances. In: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Hrsg. v. Carl Plantinga & Greg M. Smith. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, S. 217–238.
- Sobchak, Vivian (1998) Der fantastische Film. In: *Geschichte des internationalen Films*. Hrsg. v. Geoffrey Nowell-Smith. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 282–289.
- Staiger, Janet (2000) Hitchcock in Texas: Intertextuality in the Face of Blood and Gore. In: Dies.: *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York, London: New York University Press, S. 179–190.
- Telotte, J.P. (1985) *Dreams of Darkness. Fantasy and the Films of Val Lewton*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Thompson, Kristin (1981) The Concept of Cinematic Excess. In: Dies.: *Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press, S. 287–302.
- Trencansky, Sarah (2001) Final Girls and Terrible Youth: Transgression in 1980s Slasher Horror. In: *Journal of Popular Film and Television*, hier zit. nach www.findarticles.com, v. Autor zuletzt besucht am 06.11.2002.

- Vogelsang, Waldemar (1991) *Jugendliche Video-Cliquen: Action- und Horrorvideos als Kristallisationspunkte einer neuen Fankultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Williams, Linda (1991) Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: *Film Quarterly*, 44,4, S. 2–13.
- Williams, Tony (1996) Trying to survive on the Darker Side: 1980s Family Horror. In: *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Hrsg. v. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, S. 164–180.
- Winter, Rainer (1995) *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. München: Quintessenz.
- Wood, Robin (1984) An Introduction to American Horror Film. In: *Planks of Reason*. Hrsg. v. Barry Keith Grant. Metuchen, N. J.: The Scarecrow Press, S. 164–200.
- Wulff, Hans Jürgen (1985) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: MakS.
- Wulff, Hans Jürgen (1993) Textsemiotik der Spannung. In: *Kodikas / Code*, 16,3–4, S. 325–352.
- Wulff, Hans Jürgen (1999) *Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.
- Wulff, Hans Jürgen (2001) Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage/AV*, 10,2, S.131–154.
- Wuss, Peter (2000) Zur unbewussten Rezeption von Gewalt in den Medien. In: *Medien praktisch*, 2, S. 13–18.

Mathias Wierth-Heining

Vor, während und nach der Rezeption: Empirische Rezeptionen und kommunikative Kontrakte

Die Theorie des kommunikativen Kontraktes stellt einen formalen Komplex von miteinander interagierenden Operationen bereit, in denen die Zuwendung von Rezipienten zum Text aufgebaut wird (Wulff 2001a, 137). Dabei steht *Kontrakt* oder *Vertrag* nicht für eine vorher festgelegte Verbindlichkeit von zu erwartenden und letztlich vorhandenen Gratifikationen, sondern vielmehr für eine dynamische Beziehung zwischen den Vertragspartnern: Die Kontrakte werden ausgehandelt und stehen nicht von vornherein fest. Der prozessuale Charakter des kommunikativen Vertrages wird weiterhin dadurch evident, dass „der“ Kontrakt sich in mehrere Formen aufteilt (ebd., 142), die sowohl chronologisch als auch semantisch unterschieden werden können.

Obwohl die Kontrakt-Metapher sich auf ein allgemeines Modell der kommunikativen Bindungen zwischen Texten und Rezipienten bezieht, das die formale Einbettung des Textes in den Horizont von symbolischem Wissen und rezeptiven Prozessen und deren Gratifikationen beschreiben soll, versuche ich sie zu empirischen Tatsachen der Rezeption in Beziehung zu setzen. Ausgehend davon, dass die Vorstellung wechselseitiger Erwartungen von Text und Rezipienten ebenso eine empirische Basis haben muss wie der reflexive Ausgriff auf Rezeptionsmotive und -leistungen, lässt sich das Grundmodell auch zur Interpretation der besonderen Rezeptionsbedingungen und -verläufe konkreter Rezipienten benutzen. Der Prozess des kommunikativen Vertrages bzw. seiner Sub-/Vorformen als kommunikative Aushandlung wird im Folgenden also binnenanalytisch beleuchtet. Ausgehen werde ich von empirischen Untersuchungen zum Rezeptionshandeln dreier weiblicher Peer-Groups im Alter von 14 bis 17 Jahren. Ich werde die Aushandlungsprozesse in diesen Gruppen aus der Sicht der Rezipientinnen erörtert.

Vor- und Subformen des kommunikativen Kontraktes

Rezipienten wenden sich einem Film nicht erst mit dem Einlösen einer Kinokarte zu. Zuwendung – einschließlich der damit verbundenen Nutzen-Erwartungen – wird bereits in den ersten Momenten selektiven Verhaltens aufgebaut, indem gezielt Vorinformationen zur Erwartungsbildung gesammelt werden. Es erscheint alltagsevident, dass „ein kommunikativer Vertrag mit allen Implikationen erst dann in Kraft treten kann, wenn die Entscheidung zur Aufnahme des kommunikativen Austausches gefallen ist“ (ebd., 137). Trotzdem gehen die Rezipientinnen schon viel früher auf Konditionen des aufzunehmenden kommunikativen Austausches mit einem Text ein, sie treffen *vor-rezeptive* Einstimmungen auf die Rezeption.

Die weitere Aushandlung und Evaluation des Vertrages findet dann in der *eigentlichen Rezeptionsphase* statt. Hier treffen erwartete (oder erwünschte) und tatsächliche Gratifikationen aufeinander.

Die Evaluation endet allerdings nicht mit dem Film. Vielmehr zeigt sich der kommunikative Kontrakt als Teil eines umfassenderen sozialen Ereignisses der Peer-Groups, die *nach-rezeptiv* in eine Phase intersubjektiver Bewertung und Auseinandersetzung des Films resp. seiner Rezeption eintreten.

Vor-rezeptiv: kommunikative Bindungen

Die vor-rezeptiven kommunikativen Zuwendungen korrespondieren mit Rommetveits „*Metakontrakten*“, die ein Teil der notwendigen Bedingungen sind, um Intersubjektivität zu ermöglichen (nach Tindemans 1985, 85f.). Diese bestimmen das Verhältnis des Zuschauers zum Text und beinhalten neben den *semantischen Voreinstellungen* (Einordnung des Films in Kategorien des Textwissens und des Wissens über intentionale Rahmen) die *operationalen Elemente* (betreffen den Umgang des Zuschauers mit dem Text: Empathiebereitschaft, Voreinstellung zur Affekt-Modulation; vgl. Wulff 2001a, 136). Alle diese formalen Vorbestimmungen korrespondieren empirischen Prozessen.

In der zeitlichen Folge der Zuwendung werden zuerst *semantische Voreinstellungen* gebildet. An die ersten Vorinformationen über einen bestimmten Film gelangen die Rezipientinnen entweder direkt durch Trailer (im Kino) oder anhand von Gesprächen mit Freunden (den engeren Kreis der Peer-Group), die schon den oder die Trailer oder sogar den Film gesehen haben. Insbesondere die Trailer wecken Fragen und Interessen nach Genre und Plot („worum geht es?“), sie aktivieren Wissen über Schauspieler und exponieren den Stil, in dem

der Film erzählt und visuell gestaltet ist. Mit diesen Informationen und den aus ihnen ableitbaren Erwartungen wird von den Rezipientinnen – durchaus reversibel – darüber entschieden, ob sie sich weiteren Informationen zuwenden wollen oder nicht.

Die nachfolgende, den Erstkontakt intensivierende Zuwendung geschieht zumeist gezielt selektiv. Die Rezipientinnen registrieren weitere Intertexte, manchmal suchen sie sogar nach Zusatzinformationen, die den jeweiligen Film deutlicher in Horizonte des Textwissens und der intentionalen Rahmen der Rezeption einschließlich der Vergewisserung über Genre-Spezifika rücken. Anhand von Informationen über den Plot und die genrespezifische Ausgestaltung der Geschichte treffen die Rezipientinnen Vorentscheidungen darüber, ob sie sich auf diese (auf Grundlage der bruchstückhaften Information antizipierten) fiktiven Welten einlassen wollen (vgl. ebd., 139f).

Eine derartige Evaluation eines Films im laufenden Kinoprogramm ist der Normalfall der Rezeptionsvorbereitung. In einem Fall jedoch rückte die detailliertere Vorselektion in den Hintergrund: Alle drei Untersuchungsgruppen wollten PEARL HARBOR (USA 2001) trotz erheblicher Genre- und Plot-Bedenken im Kino sehen. Die – ausnahmslos von allen Mädchen umschwärmten – Schauspieler Josh Hartnett und Ben Affleck waren ausreichende Bedingungen für einen Kinobesuch. Das Beispiel spricht dafür, in wie starkem Maße der Austausch zwischen Zuschauern und Filmen durch die Schauspieler vermittelt und bedingt ist.

Die Vorselektionen der Gruppen werden im Normalfall maßgeblich durch deren spezifische Genrepräferenzen bestimmt. Gruppe A (14 bis 15 Jahre) bevorzugt sowohl spannungsorientierte Genres sowie „Teenie-Filme“ verschiedener Genres (von Horror bis Komödie), Gruppe B (15 bis 16 Jahre) bewegt sich zwischen Thriller und Dramen und Gruppe C (16 bis 17 Jahre) ist dem Thriller (und dessen Subgenres), Dramen und teilweise Horrorfilmen zugehört.

Erkennbare gruppenspezifische Genrepräferenz bedeutet hier, dass es intersubjektive Überschneidungen von Vorlieben gibt, die sich aber keineswegs vollständig decken. Trotz der Gruppenpräferenz bleiben die Peers dennoch in sich heterogen. Das hat Konsequenzen: Der letztlich verbindlichen Auswahl eines Filmes gehen Auseinandersetzungen und Kompromisse voraus, bei denen mindestens eines der Mitglieder seine Präferenzen hintanstellen muss. Weiter fällt auf, dass alle Gruppen in ihren Entscheidungsfindungsprozessen asymmetrisch aufgebaut sind. In jeder Peer-Group gibt es Mitglieder, denen (Kino-)Filme insgesamt bedeutsamer sind als anderen und die sich in der Auswahl durchsetzen (Katharina aus Gruppe B: „Ich hätte mir den alleine nicht angesehen!“,

bezogen auf PEARL HARBOR). Insbesondere die *operationalen Elemente*, also „die Bereitschaft zur Empathie, die Voreinstellung auf einen Prozess der imaginativen Affekt-Modulation, die Bereitschaft, in die moralische Evaluation eines Problems einzutreten“ (Wulff 2001a, 136), werden von den einzelnen unterschiedlich konstituiert oder sind verschieden ausgeprägt. Für die kommunikativen Bindungen des einzelnen in die pragmatischen Vorbedingungen eines besonderen Films resp. seiner Rezeption heißt das nicht nur, dass die Mitglieder einer Gruppe differente Erwartungen an den Film bzw. die durch ihn ermöglichten Gratifikationen stellen, sondern dass auch die Relevanz des kommunikativen und sozialen Erlebnisses „Kino“ selbst, im Rahmen des sozialen Ereignisses „gemeinsame Abendgestaltung“, unterschiedlich bewertet wird. Bei allen Untersuchungsgruppen gab es mindestens bei jedem zweiten Kinobesuch ein Mitglied, das nur in groben Zügen wusste, worum es in dem zu sehenden Film ging. Es ist demnach in diversen Fällen keine genauere Erwartung über den Film aufgebaut worden, die ein Netz von Nutzen-Erwartungen über eine allgemeinere Gratifikationserwartung, die sich aus der Gemeinsamkeit des Kinobesuchs herleitet, hinaus konstituieren könnte.

Bewusst ist hier von *vor-rezeptiven kommunikativen Bindungen* die Rede. In dieser Phase der Vorselektion von „Vertrag“ zu sprechen, wäre *überzogen* und würde der Vorstellung einer Verbindlichkeit Vorschub leisten, die es praktisch nicht gibt. In den Gruppen, die durchweg nach dem Motto „erst die Freunde, dann die Medien“ handeln, werden immer wieder Film-Angebote nicht wahrgenommen, die in die engere Wahl gekommen waren und doch nicht besucht wurden, weil sie kurzfristig nicht in die gemeinsame Abendplanung passen, die für die Gruppe das wichtigere soziale Thema war.

Die eigentliche Rezeptionsphase

Aus dem Eingehen eines kommunikativen (im Gegensatz zum rein juristischen) Vertrages resultiert kein unbedingter Erfüllungsanspruch, sondern vielmehr die *Erwartung um Bemühung einer Erfüllung*. Eigene Wünsche, aber auch (nicht-erwartbare) Vorlieben und Virtuosität des Produzenten sollen in einem Freiraum austariert werden.

Eine bare Erfüllung der Zuschauererwartung wäre eine Minimal- oder sogar Untererfüllung des Vertrages – die besondere, sich also vom Nur-Erwartbaren entfernende Ausfaltung der Geschichte oder des Dramas sind Teil des Austausches. Der Vertrag ist darum nicht vollständig sym-

metrisch und lässt sich nicht nur in die Vorstellung einer Tausch-Beziehung auflösen, sondern umfasst die Erwartung einer ästhetischen Differenz zwischen Wissen und Erfüllung. (Wulff 2001a, 144f; Hervorhebung im Original)

Das Vertrauen in die Virtuosität des Produzenten, die Differenz zwischen kommunikativer Bindung und Varianzerwartung unterstützen die Dynamik des Aushandlungsprozesses.

In der eigentlichen Rezeption greifen *situative Elemente* (die die Konstruktion einer gemeinsamen Wirklichkeit gewährleisten), *semantische Voreinstellungen* und *operationale Elemente* ineinander. Damit die operationalen Elemente – eben auch affektiv – erfüllt werden, müssen die semantischen Voreinstellungen für die Rezipientinnen situativ eingelöst werden. Vor-rezeptive Erwartungen, antizipierte Systematisierungen (des Genres, Plots etc.) treffen hier auf das Produkt, von dem die Rezipientinnen sich erhoffen, dass es die Vorankündigungen erfüllen kann. Nachdem sie mit dem Kauf der Kinokarte verbindlich in den „Warenaustausch“ eingetreten sind, erwarten die Rezipientinnen vor allem

- einen konsistenten Illusionierungsprozess,
- eine kohärente Erzählung,
- Intelligibilität einer globalen Textintention,
- eine je unterschiedliche Mischung von Erwartbarem und Überraschendem und
- eine Konsonanz von wahrgenommenem Star-Image und der erzählten Geschichte.

Ganz allgemein gilt als Idealfall eines „guten Kinoerlebnisses“, wenn es intensive empathische Beteiligungen umfasst. In der Filmrezeption kann also ein imaginiertes Szenario aufgebaut werden, in dem Figuren, Handlungen, Szenen und die ganze Geschichte so zugänglich – intelligibel – sind (und die Rezipientinnen davon derart affiziert werden), dass sie nicht nur kognitiv, sondern auch emotional-affektiv nachvollzogen werden (s. Wierth-Heining 2001, 2ff).

Die einzelnen Erwartungen der Rezipientinnen sind in der Rezeption miteinander verbunden. So konnten für manche Zuschauerinnen beispielsweise keine *konstanten* empathischen Nachvollzüge gewährleistet werden bei der Rezeption von

- PEARL HARBOR (USA 2001), weil ihnen zum einen die Darstellung teils zu stereotyp und damit vorhersehbar, zum anderen die Mischung der Genres (Kriegsfilm, Liebesfilm, Melodrama) nicht gelungen erschien oder teilweise zu (unerwartet) „brutal“ war;

- DOPPELMORD (USA 1999) (für die gesamte Gruppe C), THE GLASS HOUSE (USA 2001) (von der gesamten Gruppe B) und HANNIBAL (USA 2001) (von Gruppe C), weil auch diese Filme in Teilen zu stereotyp und erwartbar waren,
- 8MM (USA 1999), weil das (konstruierte) Star-Image Nicolas Cages nicht mit dessen Rolle des Tom Welles vereinbar schien.

Die differierenden Empathiebereitschaften, die in der vor-rezeptiven Phase gebildet wurden, fungieren als anfängliche, potenziell veränderbare Rahmen der Zuwendung. Wurden von den Mädchen keine oder nur sehr wenige Erwartungen in der vor-rezeptiven Phase gebildet, konstituiert sich bei ihnen vor Filmbeginn auch kein Netz aus Nutzen-Erwartungen. Das Netz (semantischer Einstellungen und operationaler Elemente) wird in diesem Fall vielmehr erst *während* der Rezeption ausgebildet, ohne signifikante Vorbedingungen (z.B. war dies bei der kurzfristig entschiedenen Rezeption von 8MM der Fall).

Ganz anders ist die Eingangssituation, wenn in der vor-rezeptiven Phase die Metakontrakte intensiv(er) ausgestaltet wurden. Sie fließen nicht nur in die individuellen und sogar die in der Gruppe aufgebauten Erwartungshorizonte ein, sie sind darüber hinaus Eckpfeiler einer Gratifikationserwartung, die nur eingeschränkt modifizierbar ist.

Die Verbindlichkeit des Netzes an Erwartungen nimmt im Rezeptionsverlauf zu (Wulff 2001a, 140ff.). Die Verbindlichkeit hängt dabei eng mit der *Informationsvergabe* zusammen: Je mehr Informationen die Rezipientinnen im Verlauf der Rezeption erhalten, desto größer ist ihre „Sicherheit“, ihre Einschätzung der Situation und des möglichen weiteren Handlungsverlaufs etc. Die von den Zuschauerinnen in der rezeptiven Arbeit expandierten Szenarien werden bestätigt oder verworfen, und mit der Zeit wird von ihnen eine antizipierende „Systematik“ davon erstellt, was der Film ihnen an Gratifikationen bereitstellen kann und was nicht. Bei allen Filmen in der Untersuchung gab es Elemente, die nicht den (in der Vorselektion gebildeten) Erwartungen entsprachen und somit den angesprochenen konsistenten Illusionierungsprozess wenigstens zeitweise behinderten. Das bedeutet aktualgenetisch kein sofortiges Scheitern der Rezeption, sondern operational zuerst nur eine Veränderung der Modalitäten.

PEARL HARBOR wurde von der gesamten Gruppe B als „kitschig“, weitgehend stereotyp und vorhersehbar eingestuft – trotzdem wurden die Nutzen-Erwartungen der Mädchen soweit erfüllt, dass für sie der „Vertrag“ eingehalten wurde. Damit ist auf die Bedeutsamkeit der subjektiven Wünsche und Interessen verwiesen. PEARL HARBOR galt als gelungener Film, weil die ihnen wich-

tigsten Erwartungen, die an der Tatsache hingen, die beiden männlichen umschwärmten Hauptdarsteller in einem möglichst dramatischen Szenario (Genreerwartung!) zu sehen, erfüllt wurden.

Die symbolische Bezugsgröße des *Stars* ist ein wichtiger Aspekt in der aktualgenetischen (und resultativen) Evaluation sowie ein Bezugspunkt, an dem sich die Komplementarität von Filmproduzent und -rezipient begreifen lässt. Der Star bietet einen symbolgestützten Weg, um sich mittels der Fähigkeit zur Imagination (Smith 1995) in den „Kosmos“ einer Geschichte hineinzufinden (Wulff 2001a, 150). „Interessant sind hier Störungsfälle, weil an ihnen etwas greifbar wird von dem Sinnvorschuss, der durch den Star in einen Film hineingetragen wird“ (ebd.). An einem Beispiel: Im Film *8MM* schränkte Hanna ihren empathischen Prozess teilweise ein, weil (der Star) Nicolas Cage besonders in Racheszenen „zu lieb für so was aussieht“. In ihre Rezeption schleichen sich immer wieder Sympathien oder Dissonanzen in die Figuresynthese ein, die in der Rolle allein nicht verankert sind. Von Hanna wird immer wieder expliziert, dass sich die Dissonanzen weniger aus der ambivalenten Rolle des „Welles“ (Wierth-Heining 2001, 11), sondern vielmehr aus seiner „persönlichen Ausstrahlung“ ergäben.

Nach-rezeptive Evaluation

Ist der aktualgenetische Prozess der Rezeption beendet, schließt damit auch das Kernstück der Rezeption ab, in dem es den Rezipientinnen um das „Rezeptionserlebnis“, den Illusionierungsprozess und die Einlösung von Gratifikationsankündigungen geht. Will man auf die Metapher eines formalen kommunikativen Vertrages zurückkehren, ist die *Ausbehandlung* und vor allem die *Evaluation* der Leistungen, die der Text erfüllen soll, allerdings nicht mit dem Ende der Filmvorführung beendet. Resultativ können Figuren, Handlungen und Szenen besonders im Rahmen gruppenkommunikativer Prozesse noch einmal tiefer nachmodelliert werden, als dies aktualgenetisch der Fall war. Teile der imaginierten Szenarien werden in den Gruppen weiter expandiert. Jedes Mitglied einer Peer-Group bringt seine subjektive, aktualgenetisch getroffene Evaluation in die Diskussionen mit ein. Die hervorstechendsten Beiträge in der gemeinsamen Auseinandersetzung um die *Evaluation des gesamten Filmes* beziehen sich bei allen Gruppen auf die „Lösung“ der Fiktionsproblematik: auf ihre semantische Dichte, Folgerichtigkeit, Wahrscheinlichkeit und Intelligibilität. In den Diskussionen wird kritisch überprüft, ob bestimmte Handlungsverläufe plausibel waren oder ob andere denkbar gewesen wären und eher zur

Kohärenz der Geschichte beigetragen hätten. Dennoch kommt es resultativ zu keiner einzigen völligen Neubewertung des Films. Ein von den Rezipientinnen als schlecht empfundener, die ihn begleitenden und durch ihn ausgelösten Erwartungen nicht einlösender Film wird nachfolgend in der Auseinandersetzung nicht plötzlich als positiv bewertet, selbst wenn Handlungsverläufe und Figuren, die vorher nicht intelligibel waren, resultativ sogar nachvollziehbar werden. Zum einen spricht dieser Umstand dafür, dass hauptsächlich die eigentliche Rezeptionsphase den Ort darstellt, an dem Rezeptionsgratifikationen und -enttäuschungen entstehen. Zum anderen deutet es auf die Besonderheiten hin, die den formalen Rahmungen des kommunikativen Vertrags im Gegensatz zum rein juristischen zukommen: Die Elemente des Vertrages stehen nicht von vornherein fest, sondern werden ausgehandelt. Darum handelt es sich beim Eintreten in die symbolische Austauschbeziehung zwischen Film und Zuschauer um eine *Risikobeziehung* – eine Tatsache, der sich die Rezipientinnen in jeder Phase bewusst sind: trotz aller Vorinformationen muss ein Film den Nutzen-Erwartungen nicht entsprechen. Das Wissen, dass intertextuelle Bezüge zum (kommenden, potenziellen) Primärtext keine Garantien, sondern werbewirtschaftliche Hinweise sind, ist Teil der Mediensozialisation von Zuschauern. So steht allgemein hinter jedem Kinobesuch das Risiko der Unerfüllbarkeit, das dem Vertrauen in die Textproduzenten (Wulff 2001a, 140) komplementär gegenüber steht.

Die Bedeutung des Genres

Genres bilden eine Verständigungsgrundlage zwischen Produzenten und Rezipienten. Dass sich Vorlieben für bestimmte Filme zu einem Großteil auf Genrevorlieben zurückführen lassen, ließ sich bei allen Untersuchungsgruppen feststellen. Wulff gibt die Bedeutung der Orientierungsgröße Genre an:

Genres sind nicht allein Geschichten eines gewissen Typs, sondern implizieren auch Rezeptionsaffekte einer jeweils besonderen Art. Gerade diese spielen in den Prozessen der Selektion oder des Präferierens eine bedeutsame Rolle, koordinieren sie doch die (morphologische) Größe des Genres mit (affektuellen) Effekten in der Rezeption, verknüpfen Text, Rezeptionsemotion und Gratifikationen. (Wulff 2001a, 148)

Gewalttätige Auseinandersetzungen oder andere zwischenmenschliche Interakte haben z.B. in der Komödie andere Bedeutungshorizonte und -tiefen als im Thriller. Somit sind Genres ein „*Instrument zur Verständigung über Bedeutun-*

gen“ (Casetti 2001, 155). Casetti bezeichnet die Genre-Verständigung als einen *vorbereitenden Vertrag* (ebd., 163), der auf festen Erwartungen beruhe, die wiederholt und zuverlässig eingelöst wurden und werden. Die „Vertraglichkeit“ der vor-rezeptiven Zuwendungsformen ist - im Gegensatz zu seiner Bedeutsamkeit für den kommunikativen Vertrag – empirisch nicht nachvollziehbar. Vielmehr handelt es sich um kommunikative Bindungen als Teil mehr oder weniger gezielter Vorselektionen. Nur ein Teil vor-rezeptiver Selektionen gelangt nachfolgend in der jeweiligen Filmrezeption zu einem „Abschluss“ des Kontraktes.

Dass Genre dennoch ein tragendes Element in der Verständigung Film-Zuschauer ist, zeigt folgendes Beispiel: Insbesondere ein Mitglied der Gruppe C, Judith, ordnete *THE CELL* (USA 2000) vor-rezeptiv dem Genre „Psychothriller“ zu. Resultativ war sie mit dem Film insgesamt zufrieden, doch wurden Erwartungen nicht erfüllt, da sie sich ständig gefragt habe, wo das „Psycho“ in diesem Film zu finden wäre. (Der Einordnung „Thriller“ oder „Science-fiction-Thriller“ hätte sie zustimmen können.) Das äußerte sich als Irritation, da es gerade die Vorstellung eines bestimmten Gratifikationstypus verbunden mit erhofften Rezeptionsemotionen war, die für sie dazu geführt hatte, den Film im Kino zu sehen.

Die Verständigung und mögliche Übereinkunft über das Genre sind wichtige, aber nicht alleinige Kriterien für das Scheitern oder den Erfolg einer Rezeption. Die Frage bei Genre-Irritationen ist vielmehr, ob es noch andere adäquate symbolgestützte Wege gibt, um in die Narration hineinzufinden und so einen möglichst „befriedigenden“ Illusionierungsprozess zu etablieren. Bei *PEARL HARBOR* waren dies in erster Linie die Stars, bei *THE CELL* und *GLADIATOR* (USA 2000) der Plot und die Dramaturgie usw.

Fazit

Die Rezeptionen im Kino sind Kommunikationen zwischen den eingeschränkt machtvollen Kommunikatoren Filmproduzent und Rezipient. Die Rezipienten können in der kommunikativen Auseinandersetzung den Film nicht „verändern“, die Filmproduzenten können Rezeptionsaffekte nur begrenzt herstellen und steuern. Kognitive Prozesse sind steuerbar, u.a. weil jeder Zuschauer und jede Zuschauerin unabhängig von ihren Erwartungen bemüht sind, einen Film in seiner globalen Textintention verstehend nachzubilden. Auf kognitiven Verstehensprozessen bauen mögliche affektive Reaktionen erst auf: Rezeptionsaffekte sind als *möglich* einzustufen, weil diese in einer Hierarchie der empathischen

schen Teilnahme von höherer Ordnung sind. Sie ergeben sich erst, wenn die Zuschauerinnen adäquate symbolgestützte Wege gefunden haben, sich in die Narration, die Szenen, die Handlungen und die Figuren hineinzufinden. Die Wahl der symbolgestützten Wege ist bedingt von persönlichen Präferenzen des Genres, der Stars, der Themen usw. Die Frage nach einer Hierarchie der Vor- und Subformen von Teilnahmemodalitäten wie Empathien, Gratifikationen und dergleichen mehr muss hiernach höchst subjektgebunden beantwortet werden - die Relevanz einer Sub- oder Vorform hängt von jeweiligen Vorlieben ab.

Das alles gehört zum intuitiv zugänglichen, in der Mediensozialisation gebildeten und bewusst oder operational gewordenen Wissen der Rezipient(inn)en. Auch dieses Wissen ist dafür verantwortlich, dass es im Kino keinen unbedingten Erfüllungsanspruch gibt, sondern dass das Kinoerlebnis immer mit einem Risiko der Nicht-Erfüllung versehen bleibt.

Ohne die kommunikationspragmatische Metapher des Vertrages als empirischen Begriff zu nehmen, sind die Berührungspunkte zwischen den pragmatischen Konditionen des Austausches im Kino und den tatsächlichen Formen, in denen das Kinogehen Teil jugendlicher Peer-Group-Lebens ist, evident: Mit dem Einlösen der Kinokarte wird ein symbolischer Vertrag in Kraft gesetzt, dessen „Kleingedrucktes“ noch nicht bekannt ist, sondern zuerst nur das „Großgeschriebene“ wie Genre, Auftreten von Stars etc. In der (eigentlichen) Rezeption werden die Modalitäten des Austauschs einerseits weiter ausgehandelt, andererseits wird der Erwartungsrahmen zunehmend evaluiert. Im Laufe der Rezeption steigen Verbindlichkeit und Sicherheit des Verlaufs, die Aushandlungsprozesse nehmen mit stetig zutreffenderen antizipierenden Systematiken der Rezipientinnen ab. Mit dem Schluss des Films endet zwar die unmittelbare Rezeption, nicht aber die Bindung an den Film – weitere Evaluation folgt, in der tiefere Nachmodellierungen des Rezeptionserlebnisses stattfinden können.

Hier nun wird der formale Rahmen des Vertrages überschritten. In den nachfolgenden Diskussionen der Peers kommt es nun zu Auseinandersetzungen, die immer weniger mit einer „Übereinkunft der kommunikativen Teilnehmer“ (Casetti 2001, 157) als mit einem „identitätskonstituierenden Umgang“ (Keppeler 1996, 11ff) zu tun haben. Nach-rezeptiv wird diskutiert,

- wie gut für die einzelnen die Geschichte, Szenen und Handlungen nachvollziehbar waren;
- wie sie sich selbst in verschiedenen Situationen gesehen hätten (*role-taking, role-making*);
- ob Handlungen nicht nur plausibel, sondern auch als reale vorstellbar wären;

- ob sie ähnliche Situationen und entsprechende Emotionen schon (real) erlebt hätten, wie sie reagierten usw.

Es geht um das Verhältnis Äußerung – Realität: Die Kommunikationen der Peers vollziehen sich vor dem Hintergrund ihrer „Weltbilder“, vor dem Hintergrund dessen, was einzelne und andere, die in den kommunikativen Kontext integriert sind, für wahrscheinlich und real halten. „Denn im Grunde genommen ist Kommunikation – wie indirekt auch immer – der Versuch der Verständigung von Individuen und Gruppen über Welt“ (Sottong/Müller 1998, 85). Auch aus diesen „identitätskonstituierenden“ Auseinandersetzungen mit der Vorlage „Film“ erklärt sich ein Nutzen (s. Keppler 1996, 11ff), der die „lustvolle Rezeption“ zur notwendigen Voraussetzung hat. 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.

Literatur

- Barthelmes, Jürgen / Sander, Eckehard (2001) *Erst die Freunde, dann die Medien: Medien als Begleiter in Pubertät und Adoleszenz*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Casetti, Francesco (2001) Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag. In: *Montage / AV*, 10,2, S. 155–173.
- Fiske, John (1987) *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. London: Routledge.
- Keppler, Angela (1996) Interaktion ohne reales Gegenüber. Zur Wahrnehmung medialer Akteure im Fernsehen. In: *Fernsehen als „Beziehungskiste“: parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Hrsg. v. Peter Vorderer. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 11–24.
- Smith, Murray (1995) *Engaging characters. Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Sottong, Hermann / Müller, Michael (1998) *Zwischen Sender und Empfänger: eine Einführung in die Semiotik der Kommunikationsgesellschaft*. Berlin: Erich Schmidt.
- Tindemans, Carlos (1985) Strukturierung des Zuschauerbewusstseins in der Aufführung. In: *Das Drama und seine Inszenierung*. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am

- Main, 1983. Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte unter Mitarb. v. Christel Weiler u. Klaus Schwind. Tübingen: Niemeyer, S. 83–93 (Medien in Forschung und Unterricht. A,16.).
- Wierth-Heining, Mathias (2001) Auszüge empathischer Bewegungen einer Mädchen-Clique im Film „8mm“. Überarbeitete und veränderte Fassung des gleichnamigen Vortrages auf dem 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquium in Paderborn. Manuskript. Marburg.
- Wulff, Hans J. (2001a) Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage / AV* 10,2, S. 131–154.
- (2001b) *Empathie als Dimension der Filmrezeption*. Ms. Kiel.

Norbert M. Schmitz

Nachruf: Das Sehen bleibt erstaunlich

Ernst Gombrichs Beitrag zur Medienwissenschaft

Obgleich die Medienwissenschaften neuerdings stärker auf die Erfahrungen der Kunstwissenschaften im Umgang mit dem Bild eingehen, scheint das Potenzial dieser interdisziplinären Konstellation noch wenig ausgelotet. So scheint es, dass den Medien des 20. Jahrhunderts wohl auch eine Kunstgeschichte der Moderne zur Orientierung dienen müsste, doch könnte es nicht sein, dass gerade deren Autonomieästhetik den bewegten Bildern des Films und der elektronischen Medien fremd bleibt? Dies zu bedenken, gibt Anlass, den unlängst verstorbenen Ernst Gombrich nicht nur zu würdigen, sondern seine Theorie den Medienwissenschaften anzuempfehlen. Denn die Überlegungen des vermeintlich konservativen Kunsthistorikers, dessen Verhältnis zur modernen Kunst seiner Zeit eher distanziert blieb, scheinen mir geeignet, so heterogene Felder wie die derzeitige Revolution in der Biologie der Wahrnehmung, die spezifischen Qualitäten der industriell-technischen Bilder der modernen Massenkommunikation und die Traditionslinien des Bildes in der westlichen Kultur in Beziehung zu setzen. Kurz: sie könnten eine wesentliche Hilfe darstellen, die Geschichte des Bildes über die medialen Brüche der letzten 700 Jahre hinweg zu verstehen.

Gombrichs weit über die Fachgrenzen hinaus wirkende Arbeiten sind das Ergebnis einer bewegten Biographie. Der am 30. März 1909 in Wien als Kind eines bildungsbürgerlichen Anwaltshauses geborene junge Kunsthistoriker studierte zunächst in Wien, wo er noch im Banne der einflussreichen geistesgeschichtlich orientierten Wiener Schule stand. Bald kam er aber in Berührung mit der Gestaltpsychologie etwa eines Wolfgang Köhlers, dessen Berliner Vorlesungen er den stil- und rein formgeschichtlichen Vorträgen des damaligen Stars des Fachs, Heinrich Wölfflin, vorzog. Dieses Interesse führte dazu, dass er zusammen mit seinem Freund Ernst Kris, dem Begründer einer psychoanalytischen Kunsttheorie, eine Studie über die Geschichte der Karikatur schrieb, gewissermaßen als Pendant zu Freuds Abhandlungen über den Witz. Im weiteren sollte eine mehr naturwissenschaftlich orientierte Wahrnehmungspsychologie das Werk des späteren engen Freundes von Karl Popper bestimmen. Ernst Kris holte ihn 1936, als dem jüdischen Österreicher die Möglichkeit auf eine Anstellung zunehmend fragwürdig wurde, ans berühmte Warburg-Institut nach Lon-

don. Dort formierte sich eine junge Elite deutschsprachiger Kunsthistoriker um das Erbe des Vaters der Ikonologie und um Hans Saxl, deren Einfluss auf die angelsächsischen Kunst- und Kulturwissenschaften kaum zu überschätzen ist. Gombrichs klassisches Gelehrtentum blieb in Sprache und Inhalt wiederum nicht unbeeindruckt von der pragmatischen, unhierarchischen und um sachliche Auseinandersetzung bestimmten Diskursformen britischer und amerikanischer Wissenschaft. Ein Sinn für Humor und die Kunst der populären Darstellung gehören ebenso dazu, so dass seine auf ein breites Publikum zielende *Story of Art* bis heute die erfolgreichste Kunstgeschichte geblieben ist. Im Krieg arbeitete er im Abhördienst des BBC, eine Arbeit, die für ihn eine wichtige Erfahrung der Möglichkeiten und Grenzen der Sprache darstellte. Danach kehrte er zunächst als Stipendiat und später Leiter ans Warburg-Institut zurück, wo er bis zu seiner Pensionierung 1976 arbeitete. Seit den fünfziger Jahren bekleidete der schließlich geehrte eine Vielzahl von Gastprofessuren vor allem in den USA. Sir Ernst Gombrich starb am 3.11.2001.

Im Folgenden soll aus der Fülle dieses Lebenswerks vor allem diejenigen Aspekte herausgestellt werden, die diesen Ansatz im scharfen Gegensatz zu den einerseits ästhetisierenden und andererseits schlicht positivistischen Strömungen der Kunstgeschichte stellen, die speziell in der Nachkriegszeit dominierten. Es sollen also die Elemente betont werden, die diese Theorie der Kunst zu einer – um es essayistisch zuzuspitzen – Bildtheorie der Medien machen.

Nun orientierte sich die Autonomieästhetik der klassischen Moderne, und die ihr folgende Kunsttheorie – selbst in der Negation der Mimesis – an der Frage nach dem ‚wahren‘ und ‚ursprünglichen‘ Bild unabhängig von dessen konkreter funktionaler Verwendung. Gombrichs Ästhetik, am kritischen Rationalismus ausgerichtet, stellt hingegen die Frage nach dem ontologischen Wahrheitsgehalt der Repräsentation erst gar nicht, sondern analysiert deren Funktionalität im Rahmen bestimmter kultureller, sozialer und ästhetischer Formationen. Er fasst auch die Realitätskonstruktionen des neuzeitlichen Bildes von der Renaissance bis in die Gegenwart der industriellen Massenmedien als Produkte einer außerordentlichen Leistung der modernen Kultur auf, unbenommen, ob sie sich im Rahmen des gesellschaftlichen Systems Kunst ereigneten oder außerhalb desselben. Gombrich selbst betonte nebenbei immer wieder die historische Bedingtheit dieses Begriffs (1993, 58ff.).

In seiner in den 50er Jahren entwickelten ‚Apologie der Mimesis‘, *Art and Illusion* (1978) – das er 1982 um *The Image and the Eye* ergänzte – zeigt Gombrich, wie in der neuzeitlichen Kunstgeschichte der Raumillusionismus zu einer solchen funktionalen Perfektion getrieben wurde. Für den österreichischen Kunsthistoriker ist der Geltungsgrad der Zentralperspektive von vorne herein

nur ein relativer, insofern sie wohl einen bestimmten Teil des optischen Sehprozesses – eben eine bestimmte Reizkonstellation auf der Retina – als Voraussetzung für deren neuronale Verarbeitung adäquat simuliert, keinesfalls aber irgend eine Sache an sich oder auch nur die menschliche Wahrnehmung vollständig abbildet. Er thematisiert allein, was als Material der Reizung unserer Netzhaut – wie technisch auch immer erzeugt – zur Voraussetzung unserer neuronalen Weltkonstruktion wird. Der Kunstpsychologe geht immer wieder von der Alltagswahrnehmung aus. Für Gombrich bilden wir schon hier Hypothesen über unsere Außenwelt. Es handelt sich also bei Bildern, wie in der ‚natürlichen‘ Wahrnehmung, um Hypothesen über das Sichtbare. Geltung verschafft ihnen allein ihre Brauchbarkeit, eine kulturelle Anpassung an die natürliche Wahrnehmung, die immer wieder, zuletzt eben durch die neuen digitalen Simulationstechniken, optimiert wurde. Das zentralperspektivische Bild zeigt nicht, wie die Sache ist, es wird aber im extremen Fall – z.B. der Trompe-l'œil-Malerei – nur noch schwer vom alltäglichen Augeneindruck unterscheidbar. Eine solche Analyse ließe sich auch auf die Formen des Bewegungssillusionismus anwenden (Schmitz 2000) Dies gilt auch für das industriell generierte Bewegungsbild: nicht die Frage nach den technisch-materialen Voraussetzungen solcher Bewegungssillusion ist entscheidend, sondern die Bewegungsreize auf unserer Netzhaut, dem wir uns alle spätestens beim alltäglichen Fernsehabend nicht entziehen können. Statische wie dynamische Bilder wären so artifizielle Hypothesen über die Außenwelt und damit funktionsanalog zu den ‚natürlichen‘ Repräsentationen der Außenwelt in unserem Gehirn.

Diese ‚Perfektion der Sinnestäuschung‘ garantiert auf einer nächsten Ebene allerdings nicht unbedingt gesellschaftliche Funktionalität, etwa da, wo es – wie in der Werbung – weniger um Augentäuschung, denn um Aufmerksamkeit geht. So analysiert Gombrich nicht nur die Effektivität illusionistischer Verfahren, sondern auch bestimmter ‚Abstraktionsverfahren‘ wie die Darstellungstechniken der Kartographie, des Verkehrsschilds oder der Karikatur und gelegentlich auch den ‚Realismus‘ eines kubistischen Bildes. Voraussetzung solcher Analysen ist aber immer die Rückbindung an die Form menschlicher Wahrnehmung, die überhaupt erst den Rahmen bildet, innerhalb dessen unterschiedliche funktionale Ausdifferenzierungen möglich sind.

Gombrich, der auf die Möglichkeit einer anthropologischen Begründung der Wahrnehmung pochte, fragt also wenig nach dem ‚Kunstwert‘ der Darstellung. Eben dies ließ ihn auch immer ein wenig außerhalb seiner eigenen Disziplin stehen. So wurde seine These der Adäquanz der Zentralperspektive an die Physiologie unserer Augen immer wieder mit der Behauptung verwechselt, damit beschränke er das künstlerische Tun auf die Mimesis. Allerdings richtet sich seine

Perspektive auf die Allgemeinheit einer visuellen Kultur, innerhalb derer das enge System autonomer Kunst nur einen kleinen Teilbereich darstellt. Eben hier öffnet seine Verbindung wahrnehmungsanthropologischer und kulturgeschichtlicher Überlegungen den Blick auf einige Kontinuitäten der Geschichte der Bildmedien.

Nun haben diskursanalytische Arbeiten der letzten Jahre – wie etwa die Jonathan Crarys (1998, 2002) – gezeigt, wie auch dieser Prozess von diskursiven Paradigmen begleitet und durchgesetzt wurde. Dennoch scheint Gombrichs funktionale Perspektive mindestens eine sinnvolle Ergänzung hierzu, da sie zeigen kann, wie die gesellschaftliche Praxis gewissermaßen im Prozess der Falsifikation ihrer Bildtechniken die dominante Bildwelt unserer Gegenwart erzeugte. Er führt die Ästhetik wieder auf einen Boden zurück, auf dem wir erst einmal begreifen, wie erstaunlich nicht nur das tatsächliche Funktionieren unserer Wahrnehmung ist, sondern auch unsere Fähigkeit dies wenigstens partiell und über eine Vielzahl von historischen Zwischenstufen zu simulieren. Hier zeigt sich auch die Differenz zu anderen Positionen der gestaltpsychologischen Kunsttheorie: Gombrich spricht zwar auch über Fehlwahrnehmungen, wie wir sie aus den einschlägigen gestaltpsychologischen Experimenten und deren künstlerischen Verformungen der *optical art* kennen, interessiert sich aber vor allem für die erstaunliche Tatsache, dass ein so hochkomplexes Phänomen wie unsere visuelle Weltkonstruktion im Normalfall eben doch funktioniert bzw. dass es im Laufe der Bildgeschichte gelungen ist, dies zumindest partiell als zentralperspektivische Renaissancemalerei, als Foto oder Film oder heute als Cyberspace auf unterschiedlichen Komplexitätsstufen abzubilden. Zugleich zeigt er damit aber auch die Grenzen der Mimesis auf: Das zentralperspektivische Bild ist eben nichts mehr als eine partielle Simulation bestimmter Aspekte unserer Wahrnehmung, oder um es mit einer köstlichen Formulierung Gombrichs auszudrücken: „Es muß aber immer wieder betont werden, daß die Perspektive eine Gleichung anstrebt: Das Bild soll aussehen wie der abgebildete Gegenstand und der abgebildete Gegenstand wie das Bild. Wenn sie dieses Versprechen eingelöst hat, verbeugt sie sich vor dem Publikum und tritt ab.“ (1978, 282)

Eben dies meint Illusion anstelle einer ontologischen Repräsentation. Die Fähigkeit solche Illusionen zu erzeugen bestimmt denn auch die Geschichte der Medien in Bezug auf die Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung. Das ganze ist also weniger eine Theorie der Kunst denn ein Baustein zu einer funktionellen Ästhetik der Wahrnehmung.

Natürlich wäre Gombrichs nun mittlerweile einige Jahrzehnte alte an Gibson (1973) orientierte Kunstpsychologie um wahrnehmungsbiologische, kulturso-

ziologische, medientechnische und diskursanalytische Überlegungen zu aktualisieren. In der Verbindung der Analyse anthropologischer Konstanten der Wahrnehmung, der historischen Entwicklung ihrer Aneignung durch die sozialen Praxen der Bilderzeugung und der Rekonstruktion der sie begleitenden Diskurse könnte allerdings eine solche funktionale Perspektive einen Weg aus dem Teufelskreis ontologisierender Setzungen und relativistischer Beliebigkeit, wie sie die Diskussion um den westlichen Illusionismus prägte, bahnen.

Literatur

- Crary, Jonathan (1998) *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Hildesheim: Verlag der Kunst.
- (2002) *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Edelman, Gerald E. (1995) *Göttliche Luft, Vernichtendes Feuer. Wie der Geist im Gehirn entsteht*. München: Piper.
- Gibson, James J. (1973) *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*. Weinheim/Basel: Beltz.
- Gombrich, Ernst (1967) Der fruchtbare Moment: Zum Zeitmoment in der bildenden Kunst. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27, S. 293–306; dt. in: *Bild und Auge: Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 40–62.
- (1978) *Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Malerei*. 4. Aufl. München: Belser.
- (1984) *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- (1990) Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen. Wandlungen in der Kunstbetrachtung. In: *Kunsthistoriker in eigener Sache*. Hrsg. von Martina Sitt. Berlin: Dietrich Reimer.
- (1993) *Die Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen. Ein Gespräch mit Didier Eribon*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Maturana, Humberto M. / Varela, Francisco (1987) *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*. Bern/München: Scherz.
- Riedl, Rupert (1980) *Biologie der Erkenntnis. Die stammesgeschichtlichen Grundlagen der Vernunft*. Berlin/Hamburg: Paul Paray.

Schmitz, Norbert (2000) Bewegung als symbolische Form. In: *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Hrsg. von Heinz B. Heller, Matthias Kraus, Thomas Meder, Karl Prümm und Hartmut Winkler. Marburg: Schüren, S. 79–95.

Call for Papers: Anfänge und Enden

Filmanfänge und Filmenden sind besonders exponierte Teile des Films von vielfältiger textueller und kommunikativer Steuerungsfunktion. Dem Filmanfang obliegt es, den Text zu eröffnen, die Eigengesetzlichkeiten der erzählten Welt und des narrativen Diskurses zu etablieren und damit den „Eintritt des Zuschauers in die Fiktion“ (Roger Odin) zu bahnen. Das Ende übernimmt eine Passagenfunktion von der erzählten Welt und dem Geltungsbereich der Fiktion zurück in den Kinosaal und die Alltagswelt des Kinobesuchers. Filmanfänge und Filmenden: textuelle Grenzbereiche, in denen sich der Übergang von Außen nach Innen, vom Kontext zum Text und vice versa vollzieht. Den unterschiedlichen Erscheinungsformen und Funktionen von Filmanfängen und -enden will *Montage/AV* in einem Themenheft nachgehen. Folgende Fragestellungen scheinen uns dabei von besonderem Interesse:

Anfang als „Matrix“ und das Verhältnis von Anfang und Ende

Dem Filmanfang als Textteil von hoher signifikanter Dichte wird eine „Matrix“-Funktion (Thierry Kuntzel) in Hinblick auf den gesamten Film zugeschrieben: Am Anfang liege eine Kondensation textueller Bedeutung vor. Trifft diese Setzung auf sämtliche Erzählmodelle des Films zu? Und zu welchem Zeitpunkt (und für wen) hat der Anfang diese Funktion: von Anbeginn an oder vom Ende des Films her gesehen? In welchem Verhältnis stehen Anfang und Ende, wie greift der Anfang auf das Ende aus, wie bezieht sich dieses auf den Anfang zurück? Eine dramaturgische Weisheit besagt, dass Geschichten „vom Ende her“ entwickelt werden. Lässt sich also das Filmende schlichtweg als „Antwort“ auf die anfänglich aufgeworfenen narrativen Fragen auffassen? Welche anderen Beziehungen bestehen zwischen Anfang und Ende (etwa Reim- oder Rahmungsfunktionen, aber auch solche der Konterkarierung oder Negation des Anfangs durch das Ende)? Und kommt dem Filmende als „Krönung“ der filmischen Struktur eine dem Anfang vergleichbare Matrix-Funktion zu?

Verhältnis von Text und Paratext

Wo beginnt der Film, wo der Prozess seiner Aneignung? Erst im Kino oder bereits mit der Werbekampagne, die ihm vorausgeht? Womit endet er? Welche

symbolisierenden, auch narrativen Funktionen kommen den paratextuellen Elementen des Filmanfangs zu, welche denen des Filmendes? Wie lässt sich der Grenzverlauf zwischen filmischem Text und seinem Paratext medienadäquat bestimmen?

Reflexivität und kommunikativer Kontrakt

Vor allem Anfänge sind ein bevorzugter Bereich reflexiver und metanarrativer Bezugnahmen, etablieren sie doch die Enunziation, die „Informationspolitik“ der Erzählung und das pragmatische Verhältnis. Sie weisen in die „Regeln des Spiels“ ein, welche dadurch hervorgekehrt werden. Wie vollziehen sich solche Prozesse am Filmanfang? Und in welchem Verhältnis stehen die reflexiven Bezugnahmen auf den Mitteilungsakt zum einsetzenden Illusionierungsprozess? Behindern/verzögern sie die Kontraktbildung zwischen Film und Zuschauer? Und wie tragen reflexive Gesten am Filmende zur Entdiegetisierung, Denarrativisierung und Desillusionierung bei?

Bauformen, Konventionen und Personalstile des Anfangs und des Endes

Welche typischen Eröffnungs- und Schließungsformen (auch –formeln) haben sich filmhistorisch herausgebildet? Welche Rezepte für „gelungene“ Anfänge und Enden bieten die Filmdramaturgien? Welches Kalkül liegt ihnen zu Grunde? Wie dienen beispielsweise Genre-Indikationen am Anfang zum Aufbau (aber auch zur Durchbrechung) spezifischer Erwartungen? Wie lässt sich das (Spannungs-)Verhältnis zwischen dem „happy end“ (und den mit diesem verbundenen ideologischen Implikationen) und genrespezifischen Schlusslösungen beschreiben? Impliziert ein definitives Ende zugleich die Lösung solcher Widersprüche? Wie lassen sich die Effekte „übertriebener“ oder doppeldeutiger Enden beschreiben? Wann ist ein Filmende offen? Wie gestalten sich Anfang und Ende in seriellen Dramaturgien? Und in welchen Strategien des Anfangs und des Endes offenbaren sich Personalstile, die „Handschrift“ eines Regisseurs? Schließlich: Welche Formen und Konventionen des Anfangs und des Endes lassen sich für nicht-fiktionale, nicht-narrative, auch für experimentelle filmische Formen beschreiben?

Historische Veränderungen und kulturelle Differenzen von Eröffnungs- und Schlussformeln

Inwiefern wäre eine (zu entwickelnde) „Poetik“ des Filmanfangs und des Filmendes Indikator filmhistorischer Veränderungen des Erzählens, aber auch kultureller Unterschiede hinsichtlich narrativer Formen und Traditionen? Wie lässt sich die Untersuchung der Strategien der Filmeröffnung und des Filmschlusses an die großen filmhistorischen und filmkulturellen Entwicklungslinien rückbinden? Ein Beispiel wäre der Übergang vom attraktionellen, monstrativen Modus des frühen Kinos zum Kino der narrativen Integration, der sich auch in der einsetzenden Konventionalisierung von Eröffnungs- und Schlussformeln zeigt.

Variationen und Remakes

Bei Adaptionen wie bei Neuverfilmungen eines Stoffes sind es häufig insbesondere der Filmanfang und das Filmende, die deutlich verändert werden. Auch nach Testvorführungen stehen zumeist diese Teile des Films zur Disposition (auffällig sind die anderen Filmenden in „director's cuts“). Welche Überlegungen liegen solchen Variationen zu Grunde? Welche Vorstellungen vom Zielpublikum sind hierbei bestimmend? Welche Aufschlüsse lassen sich aus dem Vergleich der Varianten gewinnen?

Alle interessierten Leserinnen und Leser sind hiermit eingeladen, zur Erkundung dieses Gegenstandsfeldes beizutragen. Die Redaktion nimmt bis zum 31. Mai 2003 gerne Artikel (15–20 Manuskriptseiten) entgegen. Die Auswahl der Beiträge erfolgt Mitte Juni. Das Heft soll als Ausgabe 12/2/2003 im November 2003 erscheinen. Mit Themenvorschlägen und Rückfragen wenden Sie sich bitte an:

Britta Hartmann
Körnerstr. 11
D-10785 Berlin
Tel./Fax: +49 / 030 / 2628420
e-mail: britta.hart@snaifu.de

Zu den Autoren

Ruggero Eugeni, Prof. Dr., geb. 1960, ist Professor für Semiotik der Medien an der Università Cattolica Brescia. Studien der Filmwissenschaft und der AV-Medienwissenschaft u.a. bei Francesco Casetti. Sein aktuelles Forschungsinteresse gilt der Art und Weise, in der Filme Modelle der Beziehung zwischen Film und Zuschauer konstruieren; als Grundlage dient ihm dabei die Analyse der Darstellung von Hypnose im Film. Zu Ruggeris jüngsten Publikationen zählen *Invito al cinema di Stanley Kubrick* (Milano: Mursia, nuova ed. 2001), *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia* (Milano: I.S.U. Università cattolica 1999), *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico* (Milano: Vita e Pensiero 1999), *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi* (Milano: Vita e Pensiero 2002).

Vinzenz Hediger, Dr. phil., geb. 1969. Forschungsassistent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, arbeitet derzeit an einem Buchprojekt über Tierfilme und Tiere im Film. Er ist nicht Vegetarier und hat unter anderem ein Buch über Trailer veröffentlicht, *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912* (Marburg: Schüren 2001).

Georg Jongmanns, Dr. phil., geb. 1968, promovierte mit einer systemtheoretischen Arbeit zur Bildkommunikation (erscheint 2003). Seine Forschungsschwerpunkte sind Aufmerksamkeit, Bildlichkeit, Kommunikation, Systeme und ihre Strukturen, Zeit. Gegenwärtig arbeitet er als Hochschulplaner und -berater.

Angela Keppler, Prof. Dr. rer. soc., Professorin für Medien- und Kommunikationswissenschaft mit kulturwissenschaftlichem Schwerpunkt an der Universität Mannheim. Ausgew. Veröffentlichungen: *Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*. Frankfurt: Suhrkamp 1994; *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt: Fischer 1994; *Verschränkte Gegenwart. Medien- und Kommunikationsforschung als Untersuchung kultureller Transformationen*. In: *Soziologische Revue 2000. / Sonderheft 5*. Hrsg. v. R. Münch, C. Jauß u. C. Stark. München: Oldenbourg 2000; *Visuelle Gestalt und sozialer Gehalt. Zum kulturellen Gebrauch fotografischer Bilder*. In: Neumann-Braun, K. (Hrsg.), *Medienkultur und Kulturkritik*. Opladen: Westdeutscher Verlag 2002.

Frank Kessler, Prof. Dr., geb. 1957, lehrt Film- und Fernsehgeschichte an der Universität Utrecht. Mitherausgeber von *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, Autor zahlreicher Aufsätze zu Filmgeschichte und -theorie. Zuletzt als Gastherausgeber verantwortlich für ein Heft des *Historical Journal for Film, Radio and Television* zum Thema „Visible Evidence – But of What? Reassessing Early Non-Fiction“ (2002).

Albert Meier, Prof. Dr., 1952 in München geboren; Studium der Germanistik, Philosophie und Italianistik an der Ludwig-Maximilians-Universität; 1980 Promotion zum Dr. phil. an der Universität Bremen (*Georg Büchners Ästhetik*); 1981–90 wissenschaftlicher Mitarbeiter bzw. Assistent an der Universität Regensburg; 1990 Habilitation an der Universität Regensburg (*Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*); seit 1995 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Forschungsschwerpunkte: deutsch-italienische Literaturbeziehungen (speziell: Italienreisen); Geschichte der Poetik und Ästhetik; Literatur des 17. Jahrhunderts; Literatur der Nachkriegszeit und der ›Wende‹; Probleme der Prosa.

Eggo Müller, Dr., geb. 1960, Assistenzprofessor am Institut für Medien und Re/präsentation der Universität Utrecht. Studium der Theaterwissenschaft, Neueren Deutschen Literatur und Linguistik an der Freien Universität Berlin, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Audiovisuelle Medien der Universität Hildesheim, danach Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Assistent an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam. Arbeitsschwerpunkte sind Fernsehen, populäre Kultur und Unterhaltung. Veröffentlichungen u.a. *Paarungsspiele. Beziehungsshow in der Wirklichkeit des neuen Fernsehens* (Berlin: Edition Sigma 1999); Mitherausgeber u.a. von *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft* (Berlin: Edition Sigma 1988) sowie *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand... Strukturen des Films als Erlebnispotentiale* (Berlin: Vistas 2001).

Roger Odin, Prof. Dr., geb. 1939, lehrt audiovisuelle Kommunikation am Institut für Film und audiovisuelle Medien der Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III. Autor von *Cinéma et production de sens* (Paris: Armand Colin 1990) und *De la fiction* (Brüssel: De Boeck, 2000). Herausgeber von unter anderem *Cinémas et Réalités* (mit Jean-Charles Lyant, Saint-Etienne: C.I.E.R.E.C. 1984), *Le film de famille* (Paris: Méridiens-Klincksieck 1995), *L'âge d'or du cinéma documentaire: Europe années 50* (2 Bände, Paris:

L'Harmattan 1998) und *Le cinéma en amateur* (= *Communications* Nr. 68, Paris: Le Seuil 1999).

Norbert M. Schmitz, Prof. Dr., lehrt Ästhetik an der Muthesius-Fachhochschule für Kunst und Gestaltung, Kiel. Kunst- und Medienwissenschaftler. Lehrtätigkeiten an Universitäten und Kunsthochschulen in Wuppertal, Bochum, Linz und Zürich. Publikationen: *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne* (Weimar: VDG 1994). Zuletzt: Bewegung als symbolische Form, in: *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaften*, hrsg. v. Heinz B. Heller u.a. (Marburg: Schüren, 2000, S. 79–98), Der Film der klassischen Avantgarde oder die gescheiterte Autonomie des Kinos, in: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*, Sonderband Text + Kritik, IX/01 hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold (München: Boorberg 2001, S. 138–154), *Formen interaktiver Medienkunst* (Frankfurt: Suhrkamp, als Mitherausgeber).

Martin Seel ist Professor für Philosophie an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Buchveröffentlichungen: *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt: Suhrkamp 1985; *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt: Suhrkamp 1991; *Versuch über die Form des Glücks*. Frankfurt: Suhrkamp 1995; *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt: Suhrkamp 1996; *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser 2000; *Vom Handwerk der Philosophie*. München: Hanser 2000; *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*. Frankfurt: Suhrkamp 2002.

Margrit Tröhler, PD Dr., geb. 1961, Lehrbeauftragte am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Promotion in Paris zum Thema *Le produit anthropomorphe ou les figurations du corps humain dans le film publicitaire* (Villeneuve d'Ascq: Septentrion 1997); 2002 Habilitation an der Universität Zürich zu den „Pluralen Figurenkonstellationen im Spielfilm“. Autorin zahlreicher Aufsätze zu Filmtheorie und -geschichte und zu den Schwerpunkten Figurentheorie, Figurenkonstellationen in Film und Fernsehen, Verhältnis von Fiktion und Nichtfiktion; von 1982 bis 2001 Redaktionsmitglied von *Iris* (Paris/Iowa); Mitherausgeberin von *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz* (Marburg: Schüren 2001).

Patrick Vonderau, geb. 1968, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für zeitbasierte Medien der Universität der Künste Berlin; arbeitet an einer Dissertation über die schwedisch-deutschen Filmbeziehungen in den 1920er und

1930er Jahren; Mitherausgeber der *Montage/AV*, Aufsätze zu Filmgeschichte und Filmtheorie.

Mathias Wierth-Heining, Dipl.-Päd., geb. 1971, Studium der Pädagogik, Psychologie und Soziologie. Zur Zeit Promotion in Marburg zum Thema „Jugendliche Positionen zum Film: Bedeutungskonstruktionen im Rezeptionshandeln weiblicher Peer-groups“ (Arbeitstitel). Schwerpunkte: Jugend-/Jugendkulturforschung, Rezeptionsforschung. Veröffentlichungen: *Filmgewalt und Lebensphase Jugend: ein Beitrag zur Faszination Jugendlicher an medialer Gewalt* (München: Kopäd 2000); Auszüge empathischer Bewegungen einer Mädchenclique im Film 8MM. In: *15. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*. Hrsg. v. Andrea Nolte (Marburg: Schüren 2003, im Druck).

Simone Winko, PD Dr., studierte Germanistik, Philosophie und Anglistik in Kiel und München. Seit 1994 ist sie Wissenschaftliche Assistentin am Institut für Germanistik II, Neuere deutsche Literatur und Medienkultur in Hamburg. Habilitation 2001. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Literaturtheorie, Theorie der Wertung von Literatur, Kanonbildung und Literatur um 1900. Veröffentlichungen in Auswahl: *Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren*. Braunschweig: Vieweg 1991; zusammen mit Renate v. Heydebrand: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik, Geschichte, Legitimation*. Paderborn: Schöningh 1996; mit Fotis Jannidis, Gerhard Lauer und Matias Martinez (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer 1999.

montage/av 11/2/2002

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Robin Curtis (Berlin),
Jörg Frieß (Potsdam), Britta Hartmann
(Berlin), Judith Keilbach (Berlin), Frank
Kessler (Utrecht), Stephen Lowry
(Stuttgart), Jörg Schweinitz (Bochum),
Patrick Vonderau (Berlin), Hans J.
Wulff (Kiel)

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hart-
mann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin,
Tel./Fax: 030 / 262 84 20

e-mail: montage@snaflu.de

Die Redaktion freut sich über unange-
fordert eingesandte Artikel.

Titel: Sabine Bach und Hanns Zischler
in BERLIN CHAMISSOPLATZ (BRD 1980,
Rudolf Thome) (mit freundlicher Ge-
nehmigung des Deutschen Filmmuse-
ums Berlin, Deutsche Kinemathek).

Bildnachweise: Vinzenz Hediger, Pat-
rick Vonderau, Deutsches Filmmuseum
Berlin – Deutsche Kinemathek

Preis: Zwei Hefte im Jahr. Einzelheft:
€ 12,80 / SFr 22,60; Abo € 22,- / SFr
38,10 / Studentenabo: € 18,50 / SFr 32,30

Verlag: Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
Tel.: 06421-63084 Fax: 06421-681190
e-mail: info@schueren-verlag.de

www.schueren-verlag.de

Gestaltung: Erik Schüßler

Druck: Difo-Druck, Bamberg

Anzeigen: Katrin Ahnemann
e-mail: ahnemann@schueren-verlag.de

© Schüren Verlag

Neuerscheinung

Burkhard Röwekamp

Vom film noir zur méthode noire

**Die Evolution filmischer
Schwarzmalerei**



AUFLENDE
Schriften zum Film

SCHÜREN

Burkhard Röwekamp
Vom film noir zur méthode noire
Die Evolution filmischer
Schwarzmalerei
240 S., Pb., 300, teilw. farb. Abb.
€ 19,80/SFr 34,40
ISBN 3-89472-344-0

Die Arbeit dokumentiert und
analysiert die Entwicklung des
Noir-Films anschaulich von den
Anfängen bis in die Gegenwart,
von „A Bout De Souffle“ über
„Chinatown“ bis hin zu „L.A
Confidential“.
Eine ausführliche Literatur- und
Filmliste rundet die Arbeit ab.

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schueren-verlag.de