

Rebecca Borschtschow/  
Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse

## **Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films**

Die im Dezember 2011 stattgefundenene Tagung zu selbigem Thema ist organisiert worden, um eine Lücke in der aktuellen bildwissenschaftlichen Forschung zu schließen, wenngleich es eine Lücke sein mag, der sich die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die sich explizit mit dem Phänomen des Bildes beschäftigen, kaum bewusst sein mögen. Der vorliegende Tagungsband fokussiert daher die zahlreichen Dimensionen des filmischen Bewegungsbildes in Orientierung an bildwissenschaftlichen Fragestellungen. Dies ist als dringendes Forschungsdesiderat zu sehen, da im aktuellen Diskurs der bildwissenschaftlichen Forschung vor allem das statische Bild im Zentrum des Interesses steht, während dem Bewegtbild bzw. dem Film bisher nur wenig Aufmerksamkeit zugekommen ist. Dies blieb – wenn auch nur im Ansatz explizit bildtheoretisch – den Medien- bzw. Filmwissenschaften vorbehalten.

Mit den versammelten Beiträgen soll ausgelotet werden, inwiefern eine Bildtheorie des Filmes überhaupt möglich oder sinnvoll ist und wie diese aussehen könnte. Die möglichen Spannungspunkte einer solchen Bewegtbildwissenschaft bilden Disziplinen wie natürlich die Medien- und Filmwissenschaft, die Bildwissenschaft, die Philosophie oder die Kunstgeschichte. Die relevanten Elemente aus diesen teils doch sehr unterschiedlichen Gebieten zusammenzuführen und nutzbar zu machen, haben wir uns auf die Fahnen geschrieben und dies spiegelt sich zudem in den hier versammelten Texten wider.

Im Mittelpunkt des vorliegenden Bandes stehen vor allem die Untersuchung der technischen und der kontextuellen Dimension sowie der Wahrnehmungsdimension des filmischen Bildes. Besonders eine Kernfrage der Bildwissenschaft steht im Mittelpunkt: ›Was ist ein Bild?‹

Uns stellt sich die Frage jedoch etwas anders: ›Was ist ein Filmbild?‹, ›Wie unterscheidet es sich von der Schrift oder anderen Medien?‹. ›Welche Voraussetzungen müssen auf Seiten des Rezipienten oder des Mediums für den Gebrauch von Bildern vorhanden sein?‹ usw.

Das, sind aus den Überlegungen der interdisziplinären Forschungsgruppe des Bildwissenschaftlichen Kolloquium[s] der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel hervorgegangen. Unter der Leitung von Hans Jürgen Wulff haben wir uns von 2009 bis 2011 mit der Analyse bildtheoretischer Aspekte des filmischen Bildes innerhalb eines vorrangig bildwissenschaftlichen Kontexts beschäftigt. Im Zentrum stand die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit des Bildes, mit besonderem Schwerpunkt auf das komplexe Bildphänomen Film. Damit wurde einem aktuellen Forschungsdesiderat Rechnung getragen, welches sich u.a. 2009 durch die Gründung der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft (GiB) deutlich herauskristallisiert hat.

Die Tagung, auf der schließlich die Ergebnisse des Bildwissenschaftlichen Kolloquiums zusammen mit anderen bildwissenschaftlichen Vorträgen präsentiert und diskutiert wurden, stellte eine Kooperation des Fachbereichs Medien der Fachhochschule Kiel mit dem Institut für Kunst-, Design- und Medienwissenschaften der Muthesius Kunsthochschule und dem Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel dar.

Zentraler Orientierungsrahmen der Beiträge dieses Tagungsbandes ist das Erfassen des filmischen Bildes im Kontext einer Bildwissenschaft, die unausweichlich an die Grenzen eines akademisch etablierten Bildbegriffs führen muss. In komplexer Annäherung an diese Problematik weisen die versammelten Beiträge das filmische Bild als ein intermediales, multimodales, multicodales, narratives, (technik-)historisch kultiviertes und apparativ gebundenes Repräsentationsfeld aus, das innerhalb verschiedener Dimensionen visuelle und auditive Bedeutungssysteme enthält. Die primären Dimensionen, die ein filmisches Bild strukturieren, lassen sich in drei Bezugssysteme gliedern, die sich je nach Schwerpunkt in den einzelnen Beiträgen auffinden lassen. Demgemäß liegen die Kernbereiche der einzelnen Analysen innerhalb einer technischen<sup>1</sup> [1], einer wahrnehmungstheoretischen [2] und einer kontextuell-narrativen [3] Dimension des filmischen Bewegungsbildes.

Eine primäre Dimension des Bewegungsbildes basiert auf dessen Aktivitätspotential, einer eigenständigen Handlungsdimension, die sowohl über wahrnehmungstheoretische als auch zeichentheoretische Evidenz verfügt. Die Bestimmung des spezifischen Bildhandelns eines Bewegungsbildes in pragma-semiotischer Perspektive konstituiert eine notwendige Anforderung

---

<sup>1</sup> bzw. technisch-historisch.

an eine künftige Filmbildwissenschaft. Zudem müssen hier die Aneignungsleistungen des Rezipienten, die sich weitreichend von denen eines Betrachters statischer Bildformen unterscheiden, ins Zentrum gerückt werden. Die tiefere Analyse der Pole der Materialität und Wirkung des filmischen Bildes im Kontext des performativen Moments des Films stellt somit einen möglichen Untersuchungsgegenstand aktueller bildwissenschaftlicher Forschung dar. Dadurch wird es möglich, der Frage nach der Bedingung der Möglichkeit der spezifisch filmischen Bilderfahrung nachzugehen und das Bild-Sein des Bewegtbildes näher zu bestimmen. Die Beschäftigung mit den Bildern vor dem Hintergrund ihrer Fähigkeit zur Kommunikation visueller Informationen, der die moderne Bildwissenschaft nachgeht, entspricht zwar in weiten Teilen dem Vorgehen der Filmwissenschaft, dennoch sollte der Fokus stärker auf die Frage gelenkt werden, was das spezifisch Bildliche des filmischen (und multimodalen) Bildes ist und wie sich die Bildlichkeit und (Bedeutungs) Struktur(bildung) dynamischer Bilder von derjenigen statischer Bilder unterscheidet. Denn: Der Film allein ist in der Lage Bewegung durch Bewegung wiederzugeben. Und diese Bewegung ist nicht teilbar, ohne dass damit ihre Beschaffenheit und damit die Beschaffenheit des Bildes verändert wird. Wenn nun zu diesem dynamischen Modus des Bildes noch mehrere sinnliche Ebenen hinzukommen, gestaltet sich die Beschreibung des filmischen Bildes als Bild umso schwerer. Bewegtbilder scheinen sich nicht mehr vollends mit den Begriffen einer Bildwissenschaft begreifen zu lassen, die in einer explizit kunstgeschichtlichen Tradition wurzeln. Stattdessen müssen Werkzeuge entwickelt werden, die es erlauben, sich dem aktuellen Medien- bzw. Bildphänomenen zu nähern. Die Texte dieses Tagungsbandes sollen einen ersten Schritt darstellen, die begrifflichen und konzeptionellen Werkzeuge bereitzustellen.

Der Beitrag von Hans Jürgen Wulff widmet sich dem Schwarzkader als elementarstes Gestaltungsmittel des Films und zeigt einzelne Facetten des Umgangs mit Schwarzbildern auf. Dabei definiert Wulff den Schwarzkader als materialen Ausgangspunkt des filmischen Bildes, als dessen ›Nullstufe‹, der ein autonomer Bildstatus zugesprochen werden muss. In Anlehnung an die mittelalterliche Suppositionstheorie von Ockham gelang Wulff der Nachweis einer eigenständigen visuellen Dimension des filmischen Schwarzkaders, die sich über phänomenologische und gleichermaßen semiotische Referenzen nachweisen lässt. Vor allem betont Wulff die syntaktischen und semantischen Funktionen des Schwarzkaders, der erst in Verbindung mit der Prozessualität des Filmes mit Bedeutung versehen werden kann. Dieser Aspekt der Zeitlichkeit des Filmischen bildet für Wulff etwas dem Film eigenes, das das Filmbild von statischen Bildern abgrenzt.

Lars C. Grabbe und Patrick Rupert-Kruse präsentieren daran anschließend den Versuch einer eigenständigen und allgemeinen Bildtheorie des filmischen Bewegungsbildes, wobei das filmische Bild als ein spezifischer Zeitgegenstand analysiert und thematisiert wird. Dazu gehört die Beschreibung des Filmbildes innerhalb der Rezeptionssituation, da es sich einerseits inner-

halb der Erinnerung artikuliert und andererseits als ein Repräsentationsfeld strukturiert, das sich zwischen der Leinwand und dem Rezipienten ›spannt‹. Im Zentrum ihrer Ausführungen steht die Verarbeitung einzelner Bildsysteme (Einstellung, Szene, Sequenz, Film) durch den Rezipienten und dessen Syntheseleistung, die die Rezeptionssituation grundlegend bestimmt.

Marijana Erstić widmet sich in ihrem Beitrag zwei Werken des italienischen Film- und Theater-Regisseurs Luchino Visconti. Mit Hilfe der von Gilles Deleuze als ›kristallin‹ bezeichneten filmischen Bilder beschreibt Erstić eine Konkurrenz aber auch eine einzigartige Verbindung von Malerei und Film in Viscontis Filmen, durch die eine visuelle und narrative Spannung erzeugt wird: eine Interpiktorialität/Intertextualität zwischen bewegten und unbewegten Bildern.

Ines Müller beschreibt die technisch-gestalterisch evozierte Bedeutungsgenerierung im filmischen Bild im Kontext einer Produktionsästhetik. Müller stellt die filmischen Gestaltungsmittel als wesentlich für das Gelingen einer Kommunikation zwischen Film und Zuschauer heraus. Sie lenken den Blick des Zuschauers und arbeiten mit spezifischen filmischen Codes, deren Decodierung sowohl auf kognitiver wie auch auf affektiv-somatischer Ebene die zentrale Rezeptionsbedingung darstellen. Filmische Gestaltungsmittel zeigen sich hierbei als unabdingbar für eine Ästhetik des Films, d.h. sowohl für seine bildliche Sprache und Komposition als auch für die Emotionalisierung des erlebenden Zuschauers.

Rebecca Borschtschow widmet sich in ihrem Beitrag einer technisch-apparativen und gleichermaßen narrativen Dimension des Filmbildes: dem Verhältnis von Bild und Rahmen. Wesentliche Charakteristika des Filmbildes sind nach Borschtschow Bewegtheit und Beweglichkeit sowie Zeitlichkeit und Tonstruktur, die selbst bei ruhenden Bildern einen Ausblick in das Jenseits des Bildes ermöglichen.

Norbert M. Schmitz befasst sich aus einer historischen und ästhetischen Perspektive heraus mit bewegten Bildern und dem grundsätzlichen Problem, inwieweit industriell reproduzierbare Medien mit dem methodischen Gerüst der Kunstgeschichte verstanden bzw. nicht verstanden werden können. Mit Blick auf Rudolf Arnheim und Erwin Panofsky zeigt Schmitz, dass die Abgrenzung von dynamischen und statischen Bildkonzepten weniger eine absolute Bezugsgröße des Wesens der Bilder darstellt, sondern vielmehr Bestandteile unterschiedlicher Subsysteme wie Kunst, Design und Massenkommunikation repräsentiert.

Florian Härle thematisiert in seinem Beitrag den visuellen Grenzbereich performativer Filmperformances im Kontext des Expanded Cinema. Wie der Film auf der Leinwand bringt auch das Expanded Cinema ein Bewegtbild hervor. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass in der installativen Filmperformance der Film nicht auf eine Leinwand projiziert, sondern ein ganzer Raum bespielt wird und das Publikum ebenfalls ein konstitutives Element des Bildlichen darstellt. Zentral für Härles Ausführungen ist vor allem die apparativ-materiale Dimension des Bildes in der Installation, da er vor

allem die Manipulation und Zerstörung des Bildträgers als Mittel der Bilderzeugung hervorhebt: die Entstehung einer radikal materiellen Bildlichkeit aus der ›Nichtung‹ des Bildes (sowohl als Bildobjekt als auch als Bildträger).

Dimitri Liebsch widmet sich einer philosophischen Verhältnisbestimmung von analytischer und phänomenologischer Theorietradition und bezieht sich dabei auf die filmischen Gestaltungsmittel von Kamera und Montage, die innerhalb der phänomenologischen Filmtheorie vor allem nach Vivian Sobchack nicht genügend berücksichtigt werden. Liebsch macht ein bildwissenschaftliches Problem innerhalb beider Theorietraditionen aus und expliziert es innerhalb einer Gegenüberstellung.

Abschließend behandelt Tina Hedwig Kaiser die Wahrnehmungsnischen innerhalb des Film: ein Sehen außerhalb des Handlungsflusses, ein gleichzeitiges Bewusst- und Überwältigtsein den bewegten Oberflächen gegenüber. Kaiser beschreibt Formen der kinetischen und mobilen Erfahrung als eine Form der Wahrnehmung, die im Sehen von Bildern die Körpergebundenheit des Sehens spürbar werden lässt. Die Bildnischen sind für Kaiser schließlich als Schnittstellen anzusehen, an denen die Bild- und Filmwissenschaft zu neuen Möglichkeiten des Austauschs kommt, der sich anhand aktueller Diskurse um Begriffe wie Fläche und Tiefe, Abstraktion und Repräsentation sowie Immersion und Distanzabzeichnet.

Die hier versammelten Beiträge sollen auf die Notwendigkeit hinweisen, den akademischen Diskurs für eine eigenständige Bildwissenschaft audio-visueller Medien zu öffnen. Vor allem dem filmischen Medium mit seinen besonderen multimodalen Strukturelementen und technisch apparativen Dimensionen kommt dabei ein besonderer Stellenwert zu, den es näher zu bestimmen gilt. Der besondere Aktions- und Wirkungsradius, der das filmische Werk auszeichnet, verweist auf ein komplexes System von Sinn- und Bedeutungsbezügen, die gleichermaßen von materialen Eigenschaften und rezeptiven Bedingungen abhängig sind.