

Ausgabe 17 vom Januar 2013

IMAGE 17

Herausgeber/innen: Rebecca Borschtschow,
Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse

Inhalt

Jörg R.J. Schirra.....	3
<u>Editorial</u>	
Rebecca Borschtschow/ Dr. Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse.....	4
<u>Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films</u>	
Hans Jürgen Wulff.....	9
<u>Schwarzbilder. Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem</u>	
Dr. Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse.....	27
<u>Filmische Perspektiven holonisch-mnemonischer Repräsentation. Versuch einer allgemeinen Bildtheorie des Films</u>	
Marijana Erstić.....	42
<u>Jenseits der Starrheit des Gemäldes. Luchino Viscontis kristalline Filmwelten am Beispiel von <i>Gruppo di famiglia in un interno (Gewalt und Leidenschaft)</i></u>	

Ines Müller.....	52
<u>Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer</u>	
Rebecca Borschtschow.....	75
<u>Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage</u>	
Norbert M. Schmitz.....	85
<u>Arnheim versus Panofsky/Modernismus versus Ikonologie. Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild</u>	
Florian Härle.....	105
<u>Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen. Ansatz einer Interpretationsmethode</u>	
Dimitri Liebsch.....	125
<u>Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie</u>	
Tina Hedwig Kaiser.....	150
<u>Schärfe, Fläche, Tiefe – wenn die Filmbilder sich der Narration entziehen. Bildnischen des Spielfilms als Verbindungslinien der Bild- und Filmwissenschaft</u>	
<u>Impressum</u>	158

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Jörg R.J. Schirra

Editorial

Verehrte Leserinnen und Leser,

die IMAGE-Ausgabe 17 versammelt Ausarbeitungen von Vorträgen, die Ende 2011 auf der Tagung »Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films« präsentiert wurden. Deren Organisatoren Borschtschow, Grabbe und Rupert-Kruse sind auch die Herausgeber dieser Ausgabe. Sie führen im ersten Beitrag in das Thema ein und geben einen Überblick über die weiteren neun lesenswerten Beiträge.

Im Namen aller Herausgeber wünsche ich Ihnen eine anregende Lektüre.

Mit besten Grüßen

J.R.J. Schirra

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 technischen¹ [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

¹ 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.

Hans J. Wulff

Schwarzbilder. Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem¹

Abstract

Black is the colour of the night, and a moment of blackness intermits fade-in and fade-out. The black of the screen is not yet an image, even though we are hearing the voices. The black screen can be an image if it shows the fact that nothing is to be seen. Black frames are elementary means of cinematographic composition and signification, with syntactical as well as semantic functions.

The article shows how blackness in films works; in the end, diverse functions of uses of black frames are systematized in a three-part model of supposition.

Schwarz ist die Nacht und Schwarz ist es zwischen Ab- und Aufblenden. Schwarz ist noch kein Bild, obwohl wir die Stimmen schon hören; und Schwarz kann doch ein Bild sein, wenn es zeigt, dass man nichts sehen kann. Schwarzkader ist der Ausgangspunkt des filmischen Bildes, so, wie es unter anderer Perspektive die weiße Leinwand ist. Schwarzkader gehört zu den elementarsten Gestaltungsmitteln des Films, als Teil des photographischen Abbildungsapparates und als rein graphisches Mittel. Aus dem Schwarz der Maske und dem Schwarz und Weiß des eigentlichen Bildes komponiert sich manches Filmbild. Schwarzkader rhythmisiert Bild folgen. Schwarz ist raumlos. Der Beitrag wird versuchen, Facetten des Umgangs mit Schwarzbild zu erfassen und darzustellen.

Am Ende werden die verschiedenen Funktionskreise des Film-Schwarz in einem dreistufigen Suppositionsmodell zusammengeführt.

¹ Für zahlreiche Hinweise danke ich Christine Noll Brinckmann und Ludger Kaczmarek.

›Schwarzkader ist der Ausgangspunkt des filmischen Bildes, so, wie es unter anderer Perspektive die weiße Leinwand ist.«

1. Projektionslicht: Die Zeit des Films

Das Kino ist dunkel, wenn die Vorstellung beginnt. Das Umgebungslicht wird heruntergefahren, nur die grünen Notausgangsbeleuchtungen glimmen noch. Eine Idealvorstellung des Kinos sieht es mit schwarzem Samt ausgeschlagen. Das Filmmuseum in München oder das inzwischen nicht mehr existierende ›unsichtbare Kino‹ Peter Kubelkas in New York mögen die bekanntesten Beispiele sein.

Erst das Licht der Projektion macht den Raum wieder hell. Aber es ist das Licht der Projektion, kein Raumlicht. Das Projektionslicht legt fest: Jetzt ist die Zeit des Films, die Zeit der Bilder. Nun regiert das Jetzt des Films, die Ausrichtung des Zuschauers nach vorne. Damit sinkt auch das Raumschwarz in den Rang der reinen Rahmenbedingung. Im Kino muss es dunkel sein, damit das Projektionslicht den Raum ganz füllen kann.

Es wird wieder Schwärze geben. Aber nun ist es das Filmschwarz, nicht mehr das Raum-schwarz. Es ist projiziertes Schwarz, nicht das Schwarz der natürlichen Umgebung.

Ich kann erkennen, dass es Schwarz ist. Es ist das Schwarz des Bildes, das sich als Grau von der Leinwand abhebt. Wäre der Projektor aus, wäre es kein Filmschwarz.

2. Visualität des Filmbildes

Die weiße Leinwand, das schwarze Bild, die monochrome Farbtafel: Sie treten im Film auf, aber sie markieren Grenzpunkte. Wie im Theater der Vorhang sich öffnet und den Blick auf den illusionären Raum des Spiels eröffnet, öffnet sich manchmal das Bild aus einem Nicht-Bild, aus einem Null-Bild. Die Vorführung beginnt auf monochromem Schwarz; die Musik hebt an, die Titel markieren den Anfang des Films. Er ist noch nicht Bild geworden, aber das Null-Bild ist ein Vorspiel. Es gehört zur Konvention der Vorstellung, dass sich das Bild aus dem Null-Bild ergeben wird.

Der Ton kommt dazu. *Dr. Crippen lebt* (BRD 1958, Engels) beginnt mit mehreren Sekunden Schwarzbild. Dazu spielt eine Eröffnungsmusik. Erst als sie zurückgenommen wird, in szenische Musik übergeht, öffnet sich auch das Bild mit einer Aufblende: Wir sehen die Tower Bridge, eine Schrift: ›London‹ ist überblendet. Die Geschichte kann beginnen.

Manchmal beginnt die Geschichte mit Schwarzbild, eine Stimme erzählt die Vorgeschichte, gibt das Motto des Films an oder einen Hinweis auf die tiefere Bedeutung dessen, was wir sehen werden. Chris Markers *La Jetée*

(F 1962) beginnt schwarz. Eine Erzählerstimme hebt an: »Dies ist die Geschichte eines Menschen, der von einem Bild aus seiner Kindheit gezeichnet wurde...«.²

Das Schwarz des Anfangs verheißt das Bild, das erst kommen wird. Es ist ein visuelles Vorspiel, dient der Vorbereitung, baut Spannung auf; die Musik, die dem Schwarz zur Seite gestellt ist, beschreibt und induziert eine Atmosphäre, eine Stimmung, in die sich das Bild einfügen wird.

Die Erzählung hat begonnen. Aber sie hat noch keine Zeit, würde das bedeuten.

Ähnlich markiert auch die Ablende auf Schwarz oder die Aufblende auf Weiß oder der Einschub monochromer Farbtafeln ein momentanes Versinken der Zeit. Das Bild tritt zurück und mit ihm die Zeit, die in ihm aufgehoben ist und die ihm zugehört. Visualität wird entzogen, als würde der Bildraum von einem Vorhang verschlossen, um sich dann an anderer Stelle wieder zu öffnen. Das Spiel kann wieder anheben.

Doch ist das Schwarz des Filmanfangs, auf das in Weiß die Schrift erscheint, etwas anderes als das Schwarz, in das eine Szene abgedunkelt wird. Es ist das Schwarz der Schriftfläche, nicht das Schwarz, das ein kommendes Bild ankündigt oder gar verheißt. Wenn also die Kapitelüberschriften in *Záhrada (Der Garten, SLO 1995, Sulík)* die Erzählung unterbrechen, signalisiert das Schwarz nicht das Ausbleiben des Bildes oder seine Verweigerung, sondern ist ein klarer Hinweis darauf: Dies ist ein Stück des Films, das nicht Bild ist, sondern Schrift.

Ein ähnliches Schwarz unterliegt oft jenen Filmen, die eine musikalische Ouvertüre haben, die so den Beginn der Vorstellung markieren, ohne dass der Film schon visuelle Fülle erreicht hätte; es ist ein Minimum an Bildlichkeit, aber es gehört zum Bildprogramm des Films. So beginnt *Lawrence of Arabia* (GB 1962, Lean) mit einem fast fünfminütigem Schwarzbild, zu dem die Eröffnungsmusik erklingt. Auch hier: Der Film hat begonnen, aber er ist noch nicht Bild geworden. Es ist Schwarz der Bildverkündigung, weil der Zuschauer weiß, dass nach dem Schwarz des Anfangs die Erzählung sich als Strom der Bilder sich vor ihm ausbreiten wird.

Wenn ich einen Film von Woody Allen sehe, darf ich erwarten, dass er mit immer gleich gestalteten Schrifttafeln in immer gleicher Schrift einsetzt – man hört klassische oder Jazzmusik, dazu Weiß auf Schwarz die Credit-Angaben in einer Windsor-Type, mittig platziert. Ich weiß dann auch, dass ich in der Impressums-Phase des Films bin, auf einer anderen Ebene der Signifikation also als derjenigen der Darstellung der Geschichte. Noch wird nicht erzählt. Darum auch gehört das Schwarz derartiger Anfänge dem Äußerem

² Die Literatur ist immer wieder auf diesen Textanfang eingegangen – es ist auch die Stimme eines Mannes, der seine Geschichte verloren hat. In Christa Blümlingers Analyse heißt es: »Von diesem Bild [!] ausgehend taucht eine unzusammenhängende Kette von Erinnerungsbildern auf, die der Held nur mit Mühe einordnen kann. Seine Erinnerungen sind achronologisch, fragmentarisch, mit Schmerzen verbunden und größtenteils vom Vergessen überschattet. Was der Mann verloren zu haben scheint, ist nicht das Gedächtnis, sondern es ist die Erzählung, der Text« (1997: 65).

des Films zu, noch nicht zu seiner Bildschicht. Wollte man sich des Bildes der ›Akte‹ aus der Konvention geschriebener Dramentexte bedienen: Die Titel sind die Angaben, die die äußeren Daten der folgenden Szene benennen. Oder man könnte das Verhältnis in der Metapher des Buchs bestimmen, in dem Titel und Impressum zum Buch gehören, aber nicht zu seinem Inhalt. Sie zeigen meist den Inhalt an, ohne ihm selbst anzugehören.

3. Schwarz und die Verästelung des Bild-Text-Verhältnisses

Gleichwohl führt die Musik unter dem Schwarz der Anfänge in den *mood* der folgenden Geschichte ein.

Dass Filme mit Schwarzkader beginnen, die die Schriften der Titelsequenz zeigen, ist nichts Besonderes. Dass gelegentlich nicht Musik dieser ersten Phase des Films unterlegt ist, sondern Dialoge das Schwarz begleiten, ist sehr selten. Eine Einführung in die soziale Welt des Films betreibt beispielsweise *Children of Men* (USA/GB 2006, Cuarón) am Anfang: Wir hören unter Schwarzbild Telefonstimmen, die die relevanten Daten über die diegetische Welt mitteilen.

Komplexer ist der Öko-Thriller *Michael Clayton* (USA 2007, Gilroy), der mit einer atemlos vorgetragenen Aussage über ein durch und durch geheimnisvolles Geschehen beginnt, ausgestoßen von einem älteren Mann, von dem man nicht sicher sein kann, dass er nicht paranoid ist. Nach diversen Sekunden öffnet sich das Bild, doch wir sehen weder den Sprecher noch denjenigen, mit dem er spricht, und auch nicht den Raum, in dem das Gespräch stattfindet, sondern eine lange Folge von Bildern leerer Büros, technischer Überwachungsanlagen, Bilder von Reinigungskräften, die oft erst in den hinteren, der Kamera entfernten Räumen arbeiten. Erst nach dem Ende des fast dreiminütigen Monologs öffnet sich eine Tür, hinter der ein Konferenzraum liegt, in dem mehr als ein Dutzend Männer äußerst geschäftig arbeiten. Das ankündigende Schwarz, die erregte Stimme und die Bilder: nein, das fügt sich nicht, eine Deckungssynthese kann der Zuschauer nicht herstellen, der Titel eröffnet ein Rätsel. Dass der Stimme kein Bild folgt, sondern ihr Aufnahmen großer und teurer Büros außerhalb der Arbeitszeiten zugeordnet werden: Das ist der Bruch, der zum Thema werden wird. Es wird aber eingeleitet mit Bildern, die ganz anderes zeigen als das, was man erwarten würde.

Und wenn der Erzählerstimme ein Bild folgt, das doch die Erzählung nicht einzulösen scheint oder das in einem ganz unklaren Verhältnis zum Text steht, so eröffnet sich eine Frage, ja, ein Rätsel. Am Beginn des Dokumentarfilms *Der Rebell* (D 2004, Jan Peter) über den neonazistischen Aktivistin und Terroristen Odfried Hepp skizziert ein Erzähler zu Schwarzfilm den historischen Kontext. Das folgende Bild zeigt in gleißendem Licht eine Detailaufnahme eines Mannes, aus einer Perspektive hinter dem Ohr. Das Gesicht ist

nicht zu erkennen. Wir sehen, dass eine Maskenbildnerin am Gesicht arbeitet, schließlich einen schütterten Bart anklebt – alles in Detailaufnahmen, die das Gesicht nicht zeigen. Erst danach wird die Spannung zwischen Erzählung und Bild halbwegs aufgelöst (immerhin weiß der Zuschauer immer noch nicht, ob er den Protagonisten des Films sieht oder einem Zuschauer, der ihn spielt; dass der Bart nur halb angeklebt ist, mag diesen Zweifel noch unterstützen). Das Schwarz des Beginns könnte man vielleicht weglassen, gleich mit dem Detailbild beginnen; es unterstreicht und emphatisiert aber die Distanz, die zwischen Text und Bild aufklafft, es vereinnahmt den Zuschauer, weil es ihn im Unklaren lässt.

Trop belle pour toi (F 1989, Bertrand Blier) beginnt nochmals anders: Auch hier weiße Schrift auf schwarzem Grund; unter dem Schwarz aber liegt szenisches Geräusch, das sich verändert: Es hebt an mit einem kollektiven Gemurmel, wie es in einem Konzertsaal vor Beginn der Vorführung zu hören ist – einige Instrumente werden gestimmt; dann aber scheint sich der Ton nach draußen zu bewegen, ein belebter Platz mit den Geräuschen fahrender Autos. Der Film klärt nicht auf, welcher Ort oder welche Ortsbewegung akustisch dargestellt ist. Die erste Szene wird einen Raumton haben, der mit dem Vorhergehenden nichts zu tun hat. So sehr gemeinhin die Kontinuität des Tons unter dem abwesenden Bild beachtet wird, so sehr wird die Konvention hier gebrochen.

4. Schwarz: Das Nicht-sehen-Können der Figuren

Schwarz signifizierte Nacht.

Oder die Abwesenheit von Licht. In einer Höhle, die letzte Kerze ist ausgegangen. Das Schwarz des Bildes zeigt das Nicht-sehen-Können der Figuren in der Höhle. Es ist ein Bild, das subjektiv eingefärbt ist, weil es sich der Dunkelheit des Handlungsraums unterwirft. Es bleibt ein naturalistisches Bild, auch wenn der Zuschauer die Figuren nicht mehr sehen kann.

Manchmal repräsentiert und markiert das Schwarz den Lidschlag einer Figur, deren subjektiven Blick die Kamera imitiert. Die Welt, die das Bild gezeigt hatte, bleibt bestehen, sie verschwindet hinter dem Bild, dessen Schwärze Teil dieser Welt selbst ist.

Eine radikale Zuspitzung der visuellen Restriktion des Räumlichen, bei dem dennoch das Wissen, dass dem Schwarz des Bildes ein Raum vor der Kamera korrespondiert, ist *Buried* von Rodrigo Cortés (ESP/USA/F 2010). Der Film beginnt mit minutenlangen Schwarzblenden und findet im weiteren Verlauf regelmäßig zu dieser Bildverweigerung zurück. *Buried* spielt ohne Szenenwechsel in einem Sarg, dessen Dunkel nur gelegentlich durch Feuerzeugflackern erhellt wird. Hier erwacht der im Irak tätige Truckfahrer Paul (Ryan Reynolds), ohne zu wissen, wie er in diese Situation geraten ist. Ein im Sarg hinterlegtes Feuerzeug und ein Mobiltelefon lassen bald auf ein Komplott

schließen. Das Schwarz wird signifikant als Darstellung der Dunkelheit, in der sich der Protagonist bewegen muss.³

Manchmal wird gegen diese rigorose Unterwerfung des Filmbildes unter das in der Erzählwelt gegebene Szenario verstoßen. Dann sieht man Figuren in einem nur vorgeblich finsternen Raum. Sie leuchten mit Taschenlampen, um dem Zuschauer klar zu machen: Hier ist es stockfinster! Dabei kann jener die Details des Raums erkennen, ohne die Hilfe der Lampen. In solchen Szenen wird die Fingiertheit der Erzählung deutlich. Aus naturalistischem Spiel wird Theater.

Oft genug geht es nicht um das Nicht-Sehen der Figuren, sondern um das Sehen des Zuschauers. Er hat als Zuschauer eines Films das Recht, zu sehen, was geschieht. Jedes Nicht-sehen-Können ist signifikant, weil das Sehen-Machen zu den grundlegendsten Aufgaben gehört, die ein Film zu erfüllen hat.

Gerade mit dieser Pflicht kann ironisch umgegangen werden. Manchmal wird im Schwarz des Bildes die Position der Kamera selbst greifbar, die sich gerade nicht darum bemüht, einen optimalen und freien Blick auf das Geschehen zu erlangen (um wiederum dem Zuschauer einen ungetrübten Blick darauf zu ermöglichen). Ich erinnere mich an einen Film, in dem eine Szene den Streit eines Ehepaares zeigt. Die Kamera ist im Küchenschrank untergebracht. Man hört den Streit, aber man sieht nur gelegentlich die Küche, weil die Schranktür nur dann und wann, in rhythmisch auf den schnellen Dialog abgestimmter Folge geöffnet wird. Man empfindet die Szene als ein augenzwinkerndes Verstoßen gegen die Regeln der Vierten Wand und der Guten Sichtbarkeit.

5. Schwarzkader und Blindheit

Tatsächliches Bild-Schwarz kann aber auch in einem engeren Sinne mit Informationen über die Figuren aufgeladen werden, ohne dass die Bild-Strategie des Naturalismus zentral würde – als Hinweis auf die subjektive Kondition eines Blinden, als Ausdruck der Wahrnehmung einer Figur mit verbundenen Augen etc.

Manchmal dient der Wechsel von Schwarz zu bildlicher Darstellung der Reflexion über die Figuren; wenn in Robert Bentons *Places in the Heart* (*Ein Platz im Herzen*, USA 1984) eine Figur in die Küche geht, das Licht an-

³ Brinckmann (2007: 81) klassifiziert derartiges Schwarz als *diegetisch-subjektives Licht*. Dagegen gehören Schwarzblenden zum *nondiegetischen Licht*: »Sie gehören zur Hollywood-Grammatik und finden sich in unzähligen Filmen, um Pausen oder Einschnitte zu markieren; von den Zuschauern werden sie nur unterschwellig registriert, also mühelos als nondiegetische Signale verbucht« (BRINCKMANN 2007: 85; vgl. 85f. zu den Funktionshorizonten farbiger Blenden). *Buried* greift das mindestens seit dem Mittelalter verbreitete Motiv des »Lebendig-begraben!« auf, das Bondeson (2002) auf eine Urangst zurückführt. Insofern wäre das Schwarz der Leinwand durch ein tiefenpsychologisches Motiv über alle narrative Subjektivisierung zusätzlich semantisch erschlossen.

macht – und zur eigenen Überraschung ebenso wie der des Zuschauers feststellt, dass ein blindes Familienmitglied in der stockfinsternen Küche gesessen und Bohnen gebrochen hat: Dann ist Anlass für einen kurzen irritierten Lacher gegeben wie auch zu einem kurzen Nachdenken darüber, dass ein Blinder kein Licht braucht, um arbeiten zu können. Auch derartige Formen sind eindeutig Bildschwarz.

In *In the Valley of Elah* (USA 2007, Paul Haggis) findet sich eine winzige Nachtszene (ca. 25:00): Die vergangene Szene ist vorbei, Abblende auf Schwarz. Das Schwarz bleibt länger stehen als erwartet, die Stimme des toten Sohnes am Telefon, das Gespräch, das man im Film immer wieder hört. Der Vater träumt, er ist die Quelle oder der Ort der Stimme, es ist Stimmenerinnerung, nicht die Stimme im Jetzt der Szene, kein aktueller Sound. Man beginnt zu verstehen: Das Schwarz signalisiert den Schlaf des Vaters. Er erwacht, als das Bild wiederkommt, die Stimme des Sohnes ist verstummt. Ein Schwarz, das dem Doppel von Ab- und Aufblende zuzugehören schien, das sich aber als nur akustisches Bild in der Phantasie des schlafenden Mannes herausstellt.

Manchmal geht das Schwarz von der einen in eine andere Funktion oder Bedeutung über. In *La double vie de Véronique* (*Die zwei Leben der Veronika*, PL/F 1991) von Krzysztof Kieslowski sehen wir am Ende des ersten Filmdrittels aus der Perspektive der polnischen Weronika, wie die Trauergäste Erde auf das Glasfenster ihres Sarges werfen, bis das Bild zur Gänze in Schwarz übergegangen ist. Doch das Schwarz scheint sich im Moment zu wandeln: Die französische Véronique knipst im Liebesakt das Licht an, als reagierte sie unbewusst auf den Tod der Seelenverwandten in diesem Moment.⁴ Es ist nicht dieser Schluss, der hier interessiert, sondern sein Anlass: Aus dem Schwarz des Nicht-Sehens wird ein anderes, ebenso motiviertes Schwarz, und es ist die während der Schwarzphase sich verändernde Motivation des gleichen Schwarz, die nach einer Erklärung verlangt. Erst in einem Schluss, der den ganzen Film (und die so unklare Beziehung zwischen den beiden Heldinnen) erfasst, wird das Schwarz erschlossen – als eine geheime Verbindung, die den Tod der Einen mit der Anderen verbindet, zu einem Moment, der nicht aus der Handlung heraus begriffen werden könnte.

⁴ Den Hinweis verdanke ich Fabienne Will.

6. Schwarz als Bildverweigerung⁵

Was geschieht, wenn das Bild schwarz wird? Dann wird zuallererst vermutet, die Schwärze gehöre zum Film, den ich gerade sehe. Es ist ein ›Bild-Schwarz‹, Teil eines signifikativen Prozesses, basiert auf einer Zeigehandlung.

Aber es ist noch nicht ein Schwarz, das notwendig dem nächsten Raumbild zugehört.⁶ Manche experimentelle Filme bieten das Schwarz, unterbrechen es durch blitzlichtartige Bildeinbrüche, kehren zum Schwarz zurück. Das Schwarz ist Teil dieser Filme. Alejandro González Iñárritus Mexiko-Episode aus dem Omnibus-Film *11'09''01 – September 11* (GB 2002) zeigt Schwarz; im Ton hört man ein kaum verständliches Stimmengewirr, eine Ton-Montage aus den Telefonaten, die vor dem Zusammenbruch der New Yorker Doppeltürme geführt wurden; wenige Flash-Bilder von Menschen, die in die Tiefe stürzen, unterbrechen das Schwarz. Das Schwarz ist signifikativ aufgeladen, es wird befragt als Hinweis auf die Unzeigbarkeit des Geschehens, vielleicht auch als Weigerung, das Attentat durch Visualisierung zu dramatisieren (und damit zu fiktionalisieren).⁷

⁵ Ich übernehme den Begriff von Gebauer (2000), interpretiere ihn hier aber radikal pragmatisch, als klaren Hinweis auf den Akt des Zeigens. Insofern ist das Schwarz im oben genannten Beispiel *Buried* eigentlich keine Bildverweigerung, sondern eine Darstellung des Nicht-Sehen-Könnens resp. des Nichts-Sehens einer Figur des Films, also selbst motiviert. *Bildverweigerungen* dagegen basieren auf einer Entscheidung der kommunikativen Instanz, lassen sich nur indirekt auf den Inhalt des (erwarteten, aber eben nicht gezeigten) Bildes beziehen. Hier geht es um Fragen der Dezenz, der Zulässigkeit u.a., vielleicht auch um einen verborgenen Diskurs über Zeigbarkeit im Allgemeinen oder über die den Film umgreifende Klammer einer ›Ethik des Zeigens‹. Insofern ist die Tatsache, dass der dramatisch so wichtige Akt des Ohr-Abschneidens in dem van-Gogh-Film *Lust for Life* (USA 1956, Vincent Minnelli) im Off des Bildes geschieht und nur akustisch angezeigt wird, eine ganz andere Form der Darstellungsverweigerung als das Schwarzkader, das in Alejandro González Iñárritus 9/11-Episode (s.u.) zum Einsatz kommt, das über die Frage der Zeigbarkeit des Geschehens selbst nachzudenken scheint.

Ein kurioses Beispiel der Bildverweigerung aus einem eher bildhygienischen Grund entstammt einer nichtverwendeten Szene aus dem Film *Scott Pilgrim vs. the World* (*Scott Pilgrim gegen den Rest der Welt*, USA 2010, Edgar Wright), die sich auf der DVD-Ausgabe des Films findet: Sie zeigt zwei Minuten lang Schwarzkader; eine der Figuren, die wichtige Details der Geschichte mitteilt, ist nackt, sollte deshalb nicht gezeigt werden. Den Hinweis verdanke ich Julian Lucks.

⁶ Sofern ein nächstes Bild überhaupt kommt. Man mag Derek Jarmans *Blue* (GB 1993) als Nullstufe des Bildes, als rein emotionales Bild oder als konsequente Bildverweigerung ansehen: Das Blau mündet in keine filmphotographische Raumdarstellung ein.

Ein eher kuriozes Beispiel für ein durch Schwarzbild realisiertes Bildverbot stammt aus Dänemark; hier hatte »die dänische Radio- und Fernsehbehörde [Radio- og TV-nævnet] von ihrem Recht Gebrauch gemacht, eine von ihr erteilte Sendeerlaubnis einstweilen einzuziehen und *TV Danmark* eine Stunde Schwarzbild zu verordnen [...] weil der Privatsender eine dramaturgisch in sich geschlossene Folge einer Reality-Serie auf gekünstelte Art und Weise in vier Teile gegliedert und durch Werbeblöcke unterbrochen hatte. Laut Gesetz sind Reklameunterbrechungen von Programmen nur bei Übertragungen von Sportanlässen oder anderen Ereignissen erlaubt, wenn diese auch vor Ort eine Pause für das Publikum vorsehen« (BÄHLER 2005: 71).

⁷ Zur Bildverweigerung in einem theologisch-sakralen Verständnis, vgl. SCHWEBEL 2006, der ›das Bilderverbot mit der Unverfügbarkeit Gottes gegenüber menschlichen Vorstellungsgehalten‹, wie es in der Theologie diskutiert worden ist, zusammenbringt. Das Argument lässt sich ohne weiteres mit einer bilddiskursiven Überlegung zusammenbringen, die die Wahl von Schwarzbild als Hinweis auf die Unzeigbarkeit eines Geschehens setzt oder im Schwarz gerade umgekehrt das Bildwissen des Zuschauers aktiviert. vgl. in diesem Zusammenhang auch die Tradition der Schwarzmalerei, die auf einen philosophisch-theologischen Disput im 16. Jahrhundert fußt und die – in allerdings verändertem diskursiven Kontext, in dem es eher um das Empfinden der Gegenstandslosigkeit des Bildes geht (vgl. MALEWITSCH 1980: 65f.) – in Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat auf schwarzem Grund* (1919) kulminierte; den Hinweis danke ich Beat Wyss.

Ganz anders gelagert ist der Schluss von *The Wrestler* (USA 2008, Darren Aronofsky): Wir sehen den Protagonisten im Ring; der todbringende Herzanfall ist nicht mehr aufzuhalten; er steigt auf eine Ecke des Rings, reckt sich in Siegerpose, wird bejubelt; dann setzt er zum Sprung auf den Gegner an – und die Kamera folgt ihm nicht, zeigt die leere Decke der Halle. Schwarzbild, es steht allzu lange. Eine Stimme skandiert den Beginn eines Songs, es ist Bruce Springsteen, der den Titelsong anstimmt. Erst nach den ersten Zeilen beginnen die Rolltitel des Abspans. Das Lied läuft weiter. Der Sprung des Helden ist der Sprung in den nun fast sicheren Tod. Er ist ein Sprung aus dem Bild, die Kamera zeigt nicht mehr, was weiter geschieht. Der Sprung ist auch so etwas wie ein Doppelpunkt in eine weitere Entwicklung, aus der der Zuschauer ausgeschlossen ist: ein dramaturgischer Vorhalt. Das Schwarz thematisiert die Schwere dessen, was wir gesehen haben. Der Film ist noch nicht zu Ende, aber er zeigt nicht mehr. Zeit zur Reflexion. Erst dann wird klar: Es ist der Schluss.

Das Schwarz kann eine Bild-Verweigerung sein. Dann muss es auf seine Intentionalität befragt werden, weil sich ein Feld der Fragen öffnet, die nach Antwort verlangen. Der Film gibt die für ihn so zentrale Tätigkeit des Zeigens auf, obwohl das Gezeigte noch nicht abgeschlossen ist und grundsätzlich auch zeigbar wäre.

Ein Akt der Dezenz im Zeigen: Mehrere Morde und der finale Selbstmord werden in Peter Lorres *Der Verlorene* (BRD 1951) durch die Abdeckung des Bildes durch die Figur des Mörders bzw. am Ende durch die Lokomotive, die den Protagonisten zermalmt, in Schwarz transformiert. Das mag durchaus ambivalent sein: Weil so eine Leerstelle entsteht und der Zuschauer das Geschehen visuell imaginieren muss – zumindest in einem formalen Sinne, sonst hätte er die Erzählung nicht verstanden.⁸

7. Ausgelassene Bilder

Manchmal sind Schwarzbilder Hinweise auf Ausgelassenes. Wenn eine Szene mit einer Ablende nach Schwarz endet, ist es wie ein Tuch, das das, was noch geschieht, verdeckt. Beides ist enthalten: das Zeigen auf das, was nicht gezeigt wird, und zugleich der Hinweis darauf, dass das, was nicht gezeigt wird, unwichtig ist. Oder vielleicht auch darauf, dass man das, was nun geschieht, nicht zeigen darf. Gerade im Hollywood-Film wird mancher Beischlaf

⁸ Derartige Abdeckungen des Bildes durch Akteure des Films könnte man (auch wenn tatsächlich Schwarzkader folgt) als *dunkle Bilder* von *echtem Schwarzbild* unterscheiden. Immerhin scheint das Schwarz noch zum Raum der Szene zu gehören und nicht einem eigenen Repertoire des filmischen Zeigens zu entstammen. Ich werde auf die Differenzierung hier aber verzichten. Vgl. auch SIEREK 2011: 433, der von einer »blickhemmenden« Funktion des Schwarz als Spezifikum ostasiatischer Bildtheorie handelt.

unter dem Schwarz des Bildes verborgen oder durch Symboliken substituiert.⁹

Das Schwarz steht in keinem dieser Fälle allein und nur für sich, sondern es verweist auf Bilder, die nicht zu sehen sind. Auf mögliche Bilder, die man nicht zeigen will oder kann. Dieses Schwarz steht nicht mehr in Funktion des Zeigens, sondern ist auf einer höheren Ebene der Kommunikation mit dem Zuschauer angesiedelt. Es zeigt etwas, das man nicht zeigen darf, und es zeigt, dass man es nicht zeigen darf.

Es mag auch sein, dass sich unter dem Schwarz eine essentielle Transition der einen in die andere Szene verbirgt. Dann geht das Erzählen weiter. In Jim Jarmuschs *Dead Man* (USA 1995) findet man eine Szene, die zwei Männer zeigt, sie sprechen miteinander. Ablende auf Schwarz. Ein Schuss fällt. Nun sehen wir den einen der Männer, der an einem Lagerfeuer den Unterarm des anderen aufisst (die genaue Beschreibung findet sich bei BRINCKMANN 2001: 92). Nur akustisch ist die Szene des Mordes und dessen, was folgt, repräsentiert, kondensiert auf das Allernotwendigste. Die Handlung geht voran, das Schwarz signalisiert eine Veränderung des Modus der Darstellung, keinen Übergang auf etwas anderes. Die Veränderung des Zeittaktes der Szene vor dem Schwarz, der (nicht-sichtbaren) Szene unter dem Schwarz und der danach macht letztere so ungemein überraschend – weil der Übergang von einem friedlichen Gespräch zu einem Mord und zu einem kannibalistischen Akt so wenig erwartbar ist.

8. Punktuiierung

Anderes Schwarz ist nicht-signifikativ gesetzt. Es gehört zu den Punktuiierungen, zu den syntaktischen Mitteln des Films, die Ordnungen anzeigen. Das Schwarz, das Ab- und Aufblende verbindet (auch wenn es vielleicht nur ganz kurz ist), signalisiert eine Ellipse und gehört zum wohlgeformten Schema des Szenenübergangs.¹⁰

Schwarzkader dient manchmal als Interpunktion, als harter Trenner zwischen Segmenten. Das Bild tritt zurück, es verschwindet wie hinter einem Vorhang; erst danach tritt es wieder hervor. Schwarzkader ist dann aber keine Pause, keine Bildverzögerung. Sondern es indiziert einen Raum- und Zeitsprung. Es segmentiert auf eine äußerliche Weise den Fortgang der Erzählung und die Geltung der Regel, nur Wesentliches zu erzählen.

Manchmal dient es als rhythmischer Bildphasen-Unterbrecher wie in der Diashow.

⁹ Vgl. TUCK 2007. MEISCHKEA 1995 untersuchte die Auffüllungen von Schwarzphasen in expliziten Darstellungen des Geschlechtsverkehrs und konnte zeigen, dass die Versuchspersonen zur Auffüllung derartiger Ellipsen auf stereotype Wissensbestände zurückgriffen, mit denen sie die sexuelle Episode sinnvoll interpretieren und vervollständigen konnten.

¹⁰ Vgl. neben zahlreichen Einführungen in elementare Formen der Montage auch GLASSNER 2001.

In diesem Sinne heißt es bei Katz: »Das Ab- und Aufblenden [auf Schwarz] trennt Szenen, während Überblendung und Schnitt Szenen verbinden. Ins Schwarze gehen und aus dem Schwarzen kommen unterbricht die Erzählung, selbst wenn es schnell geschieht und die Pause kurz ist« (KATZ 1998: 436).

Dieses Schwarz trennt und bindet gleichzeitig zusammen. Es trennt, weil es das Ende der ersten Szene anzeigt. Es trennt, weil nun die Kontinuität des szenischen Geschehens aufgegeben wird. Es bindet zusammen, weil eine neue Szene folgen wird, die die Erzählung fortsetzt. Und es bindet zusammen, weil es die Konzentration der Erzählung auf das Wesentliche unterstreicht. Auch die nächste Szene wird Essentielles enthalten.

9. Schwarzkaderphasen als emotionale Nullpunkte

In gewissem Sinne könnte man manche Schwarzkader als Alternativen zu *freeze frames* ansehen, die als statische Elemente zwischen zwei Szenen und zwischen zwei Bewegtbildern stehen. Sie zeigen den Schluss einer Szene, wenn alle Akteure bereits abgetreten sind, oder den Anfang, bevor die Handlung beginnt. Die Zeit wird angehalten, sie fällt aus dem fließenden Modus der Darstellung heraus. Das Standbild wirkt wie ein Innehalten, bewirkt ein momentanes Heraustreten aus der Kontinuität der Erzählung. Standbilder könnten in den meisten Fällen auch durch einen harten Schnitt oder eine Blende ersetzt werden. Manchmal bedarf es aber eines schärferen Bruchs, insbesondere dann, »wenn die nachfolgende Einstellung durch eine vollkommen entgegengesetzte Stimmungslage geprägt ist« (ARIJON 2000: 678). Schwarzkader dient dann als Pausenelement. Will man Arijon folgen, tritt der Zuschauer dabei aus der szenischen Emotion heraus, er stellt seine »emotionale Uhr auf Null zurück« (ARIJON 2000: 678) – und wird damit bereit, in die so andere Emotionalität der folgenden Szene einzutreten.¹¹ Derartige Schwarzbilder stünden dann im funktionalen Horizont der dramaturgischen Vorbereitung von Emotionen der Rezeption, sie würden im Affektmanagement des Zuschauers aufgehen, mit dem er sich in die Szenen einschwingt.

10. Nichtsignifikatives und signifikatives Schwarz

Das Schwarzbild gehört in allen seinen Formen zum Film.

Wenn das Licht zusammenbricht, weil die Projektorlampe defekt ist: Dann ist das Schwarz der Leinwand kein Bild-Schwarz mehr. Dann ist es

¹¹ Arijon verweist auf einen Szenenübergang in Michelangelo Antonionis Film *Le Amiche* (I 1955): »Eine Szene, die den Streit eines Mädchens mit seinem Liebhaber zeigt, geht mit einer Abblende und einer kurzen Schwarzfilmphase zu Ende. Die neue Szene beginnt mit einem abrupten Schnitt und zeigt die Bergung der Leiche des Mädchens aus einem Fluss« (ARIJON 2000: 678).

schlicht dunkel. Und weil es im Kino nur dunkel zu sein hat, wenn die Dunkelheit auch etwas bedeutet, kehrt man zurück in die Realität vor den Bedeutungen, in die Leib-Realität des Zuschauers.

Weil wir das Schwarz als Signifikanten erwarten, ist es möglich, im Kino zu sein, ohne Angst zu haben, auch wenn man sich panisch vor der Dunkelheit fürchtet. Weil die Dunkelheit im Kino gar keine Dunkelheit ist, sondern ein Zeichen, das auf Dunkelheit verweist. Aber es ist nicht die Dunkelheit selbst.

Das Bildschwarz ist nämlich ein leuchtendes Schwarz. Ich erkenne den Rahmen des Projektionsbildes, ich sehe, dass ich nichts sehe. Darum darf man Dunkelheit im Kino und die Abwesenheit des Bildes nicht verwechseln. Zumal das Grundlicht aus Notbeleuchtung und Anzeige des Notausgangs erhalten bleibt.

11. Schwarz und (anwesend-abwesender) Raum

Es geht hier nicht um die Farbe Schwarz, sondern um Schwarz als Opposition zum Bild. Die Abblende erfolgt nach Schwarz, nur im Ausnahmefall nach Weiß (wie in Fassbinders *Effi Briest*, BRD 1974) oder nach einer anderen Farbe. Man darf vermuten, dass das Schwarz im Kino deshalb so zentral ist, weil es das Nicht-Sehen – also die Abwesenheit des Bildes – signifiziert.¹²

Schwarzbild ist Bild ohne Raum. Die Abblende nimmt nicht allein die Farben, die Konturen, die szenischen Relationen des Bildes zurück, sondern vor allem den Raum.

Obwohl das Schwarzbild selbst raumlos ist, bleibt der Raum als imaginärer Schemen aber doch erhalten. Darum ist man nicht überrascht, wenn man das gleiche Bild wie vor dem Schwarz sieht, wenn die Aufblende es wieder sichtbar macht – es ist Zeit vergangen. Man ist aber auch nicht überrascht, wenn nun ein anderes Bild auftritt: Weil das Raumbild ausgebleicht und nur noch als Schimäre anwesend ist, kann es ersetzt werden. Immerhin gehört es einem syntaktischen Schema an, das den Bild-Wechsel vorsieht.

¹² Damit wäre das Schwarz tatsächlich aus der Kinoerfahrung selbst motiviert, verweist es doch auf die Verdunkelung des Raums, die nötig ist, bevor das Bild erscheinen kann. Auf Fernsaherfahrung kann sich das Schwarz des Nicht-Bildes nicht berufen. Möglicherweise könnte sich hier das in der Literatur zahlreich nachweisbare *whiteout* – die Aussetzung der Wahrnehmung von Figuren unter der Bedingung vor allem einer von Schnee ausgelösten Überflutung des Wahrnehmungsfeldes mit Licht sowie die damit zusammenhängenden Störungen der Rezeption – durchsetzen können; vgl. zur Darstellung dieser Erfahrung in der Literatur der letzten 200 Jahre (FROST 2011). Die Motivation der Farbe Schwarz ist unklar. Max Raphael, der in einer der wenigen Untersuchungen ihrer signifikativen Leistungen die Farbe Schwarz als »Farbe der Nacht« ansah und sie dem Schlaf, dem Traum, dem Unterbewussten und dem Triebhaften zuordnete, sah sie in der Geschichte der Malerei in enger Beziehung zu den Bedeutungshorizonten von Tod und Trauer, dem Dämonischen, Unbewussten, Bedrohlichen, dem Mystischen oder dem Pathetischen. Das Schwarz hat bei ihm die allgemeine Charakteristik der Unbestimmtheit, signifiziert die Auflösung aller Inhalte (vgl. RAPHAEL 1984: 30f.). Darin knüpft er an das Programm einer radikal gegenstandslosen Malerei an, wie es z.B. von Malewitsch (1980) vertreten wurde. Vgl. SIEREK 2011, der zur Beschreibung von Funktionen des Schwarz im neueren chinesischen Kino an Überlegungen Raphaels anknüpft.

Der Schemen des Raums wird festgehalten, auch wenn man den Raum nicht mehr sieht. Wenn einer das Licht ausmacht und es wird schwarz, und wenn dann einer das Licht wieder anmacht und wir sehen den gleichen Raum wie vor dem Erlöschen der Lampe: Dann sind wir nicht überrascht, weil der Raum zum unsichtbaren Horizont des Schwarzen gehört hat.

So abstrakt der Raum wird, der dem Schwarz zugehört, so sehr kann man mit ihm spielen. Aus dem einen Schwarz wird ein anderes.

Einer macht das Licht aus Schwarzkader [= der Raum ist dunkel, der Zuschauer kann nichts mehr sehen]/Subjektive auf einer Lokomotive, die aus einem Tunnel herausfährt [= das Schwarz ist zur Darstellung des Nicht-sehen-Könnens einer Figur geworden].

Im Verlauf der Schwärze wurde hier der Raum moduliert, er ist ein anderer geworden. Der Zuschauer kann erst mit dem neuen Bild entscheiden, ob der der Schwärze assoziierte Raum der gleiche geblieben ist (das Licht könnte ja auch wieder angehen!) oder ob es zu einem Szenenwechsel kam (den wir selbst nicht gesehen haben und der im Schwarz elliptisiert wurde). Das Schwarz ist intentional bezogen auf die vorhergehende Szene, eine zweite könnte folgen; ist die folgende Szene aber anders und ist das Schwarz anders motiviert, so muss es selbst – in einem winzigen Akt zeitlich rückwärtsgerichteter Aktivität – neu gefasst werden. Es ist ein Schwarz, das eng mit dem Fluss des Filmsehens verbunden ist. Sowohl mit seinen retentionalen wie auch seinen protentionalen Qualitäten.

12. Symbolisierungen und reflexive Wendungen

Manchmal wird die Abblende auf Schwarz nicht zur Segmentierung zweier Szenen verwendet, sondern rein spielerisch als ›innerszenische Abblendek. Ein Beispiel findet sich in der Anfangsphase von François Truffauts *Jules et Jim* (F 1961) – eine Kutschfahrt, ein Gespräch zu dritt, eine ungenaue Pause der Interaktion. Schwarzblende/Aufblende, das Gespräch geht weiter. Keine tiefere Bedeutung, sondern ein augenzwinkernd gesetzter Verweis des Films auf sich selbst. Neue-Welle-Kino eben.

Ein ganz anderes Beispiel entstammt Truffauts *Les deux Anglaises et le Continent* (F 1971), während der Episode auf der Insel in einem Schweizer See: Die Liebenden finden endlich zueinander, sie umarmen einander im Bett. Abblende, als solle der eigentliche Beischlaf ausgespart bleiben. Doch das Schwarzkader steht ungewöhnlich lange, das Bild blendet auf die gleiche Szene wieder auf. Irritation: Ist das Schwarz hier inhaltlich motiviert? Kann man es als Hinweis auf die Dezenz lesen, die die Regie davon abhält, hier allzu Intimes zu zeigen? Kann man es gar inhaltlich wenden und als Signal für die Sprachlosigkeit dessen nehmen, was die Frau erfahren hat und immer noch erfährt?

Die Abblende ist reflexiv gesetzt, weil sie die »guten Erwartungen« des Zuschauers thematisiert, seine Unterstellung der »erfüllten Sexualität« vertiefend: Der Beischlaf ist vollzogen, das Paar ist vereint. Man könnte interpretativ weiter ausgreifen: Die Frau ist nun eine andere, sie hat eine neue Körper- und Selbsterfahrung zum ersten Mal erkundet – die lange Schwarzphase könnte eine Symbolisierung dieser subjektiven Tatsache sein. Das Thema der Erfüllung wird vom Film sofort wieder aufgegriffen, den symbolischen Impuls, der sich aus der Geschichte zu ergeben scheint, aufgreifend: Die Frau sagt, sie sei noch ganz passiv, es sei, als spiele der Mann allein. Sie benennt ein subjektives Thema und Lernziel. Erneute Umarmung, erneute Abblende. Die nun zügige Aufblende zeigt die Trennung des Paares am nächsten Morgen.

Die so lang stehende Schwärze des Bildes lässt sich nicht mehr nur als syntaktisches Funktionszeichen interpretieren, sondern verlangt nach Deutung. Eine Aufladung mit der subjektiven Bedeutung dessen, was wir gesehen haben, bietet sich an. Der Film unterstützt diese suchende Bewegung nach dem tieferen Sinn, wenn er das gleiche Thema sofort wieder aufgreift. Die Szene scheint abgeschlossen, der erste Eindruck, der Konvention: Abblenden indiziert Szenenenden! folgend. Aber der Abschluss ist nicht finit, dafür steht das Schwarz zu lang. Die Dauer der Schwärze könnte ein Fehler sein, aber sie könnte auch auf etwas anderes hindeuten. Dass die Szene sich dann doch nicht als beendet erweist, macht die schon begonnene zusätzliche Sinnbemühung stark, die in die Rezeption der nächsten Bilder noch hineinwirkt.¹³

¹³ Ein Extremfall ist vielleicht Stanley Kubricks Film *2001 – A Space Odyssey* (USA 1968): Unter einem längeren initialen Schwarz erklingen Takte aus György Ligetis requiemartigem Stück *Atmospheres*. Erst nach diesem dreißigsekündigen Vorspiel öffnet sich das Bild: Wir sehen auf strahlendem Blau das MGM-Logo. Neue Musik – die ersten Takte von Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra*; wir sehen den Titel über einem Bild, das den Aufgang einer Sonne über einem schwach beleuchteten Planeten zeigt. Danach endet die Musik, es beginnt der Film, eine Wüstenlandschaft, das Rauschen des Windes. Die beiden Musiken, die die Themen-Extreme des ganzen Filmes signifizieren, sind schon zu Beginn harsch gegeneinander gestellt. Strauss' Stück als Markierung und Begleitung des Zivilisatorischen, verbunden mit der Objektivität der Welt und einem photographischen Modus, der sie wiedergeben kann; dagegen Ligetis Musik als Symbolisierung einer Realität jenseits des Figuralen, vielleicht auch als Symbol einer Realität vor der Schöpfung, einer Realität außerhalb der Zeit und des Raumes.

Ein anderer Extremfall ist Michelangelo Antonionis Film *Professione: Reporter* (I 1973), der in seinem Film nicht nur Bedeutungspotentiale der Farbe Weiß auszuhorchen versucht, sondern der ganz am Ende zu Schwarz übergeht: Der bis dahin so dominante Bilddiskurs wird »zur eindeutigen Privilegierung der *Sprache* in einem vor schwarzem Hintergrund stattfindenden Schlussmonolog des Journalisten über einen Blinden, der nach dem Wiedergewinnen seiner Sehkraft Selbstmord verübt hat« (SIEREK 1990: 432), fortgeführt. Dass auch hier Schwarz mit einer reflexiven Haltung, ja einer Skepsis gegenüber dem visuellen Zeigemodus des Films verbunden ist, sei nur am Rande festgehalten. Eher als Augenzwinkern endet die letzte Folge der Fernsehserie *The Sopranos* (USA 1999-2007): Sie brach mitten in einem Song urplötzlich ab, eine der Figuren hatte es noch geschafft, eine Parklücke zu finden, klingelt bei einem Freund, der sich aufmacht zu öffnen – als Ton und Bild plötzlich verschwinden und nur ein schwarzer Bildschirm zurückbleibt, lange stehen bleibt, bevor die letzten Abspanncredits über das Bild-Schwarz laufen. Einige Zuschauer waren wohl so irritiert, dass sie den Schluss für eine Sendestörung hielten – wiederum ein Indiz dafür, dass derartiges Schwarzbild eng mit den Dramaturgien der Gestaltschließung, der Finalisierung von Geschichten verbunden ist.

13. Bilder und ihre dekontextualisierten Bedeutungspotenziale

Das umgebende Schwarz enthebt das Bild seiner Kontexte. Das Bild wird zum Fundstück, so, wie man manchmal Schnappschüsse auf dem Flohmarkt findet. Was sie zeigen, in welcher Situation sie entstanden sind, all dies bleibt im Dunkel. Bilder können wie Rätsel sein. Setzt man isolierte Filmbilder in einen Rahmen von Schwarzbild, geschieht ähnliches. Die Bilder werden enigmatisch, enthüllen Bedeutungspotenziale, die sie im Kontext vielleicht nie aktivieren würden.

Chris Markers *Sans Soleil* (F 1983) macht den Wechsel von Schwarz und Bild zum Thema der Exposition. ›Das erste Bild, von dem er mir erzählte, war das von drei Kindern in Island‹, sagt der weibliche Voice-Over; erst nach sieben Sekunden öffnet sich das Bild der Kinder, bleibt für sechs Sekunden stehen, die Stimme schweigt; das Bild versinkt wieder im Schwarz. Für ihn sei es ein Bild des Glücks, und er habe mehrfach versucht, es mit anderen Bildern zu kombinieren, erzählt die Stimme, aber das sei nie geglückt. Nach sieben Sekunden sieht man ein Flugzeug, das auf einem Aufzug im Inneren eines Flugzeugträgers verschwindet. Erneutes Schwarz; die Stimme erzählt, dass der Mann einmal einen Film mit diesem Bild angefangen habe, umrahmt von einem langen Stück Schwarz: Und wenn der Zuschauer das Glück nicht sehen könne, dann sehe er das Schwarz. Erst danach kommt der Titel (›Sans Soleil‹ in vier Sprachen, in farbiger Schrift, auf schwarzem Grund). Marker entbindet die beiden Bilder des Anfangs ihres normalen Zusammenhangs, setzt sie isoliert wie Photographien. Er thematisiert die Bilder als Bilder, horcht ihre Fähigkeit aus, für sich allein Bedeutungserlebnisse in der Rezeption zu induzieren. Die Kinder und das Flugzeug verweigern den Zusammenhang, bleiben rabiāt getrennt. Das Schwarz bettet sie in eine rhythmische Gestalt ein, die eher an eine Dia-Show als an Film erinnert.¹⁴

14. Nichtbilder als Symbole

Wenn in einer Todesszene die Blende auf Weiß aufgezo-gen wird, als Übergang ins Licht, entsteht ein weißes Nicht-Bild. Im Kontext ist es erst als ›Weiß des Todes‹ lesbar.

Das Weiß ist ein Nichtbild, weil es nichts zeigt.

¹⁴ Der Voice-Over-Text des Anfangs: ›Das erste Bild, von dem er mir erzählte, zeigt drei Kinder auf einer Straße in Island, 1965. Er sagte mir, es sei für ihn das Bild des Glücks, und auch, dass er mehrmals versucht habe, es mit andern Bildern in Verbindung zu bringen – aber das sei nie gelungen. Er schrieb mir: [...] ich werde es eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films setzen, und lange nur schwarzes Startband darauf folgen lassen. Wenn man nicht das Glück in dem Bild gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarz sehen‹. Vgl. zum Umgang mit Schwarz in Markers Film u.a. SCHERER 2001: 145ff. Ihr geht es um die Unzeigbarkeit mancher abstrakter Gegenstände und deren Rolle in den Strategien des Sehen-Machens im essayistischen Film.

Aber man könnte es auch lesen als ›Versinken des Bildlichen‹. Als subjektive Andeutung des Aufhörens des Sehens, die den Verweis auf etwas, das man einmal im Bild erkennen konnte, noch in sich trägt. Das Weiß ist ein ›Bild nach dem Bild‹, ein Zeitbild im wirklichen Sinne.

Doch ist das Weiß am Ende einer Sterbeszene eine subjektive Aufnahme? Oder ist es nicht vielmehr ein Symbol? Durchaus also als arbiträres Zeichen zu lesen, durch seine Konventionalität und Kulturalität gestützt?

15. Suppositionen

Der Begriff der *Supposition* mag dem Einen oder der Anderen aus der mittelalterlichen Logik und Semiotik bekannt sein. Man versteht darunter in einem durchaus vortheoretischen Sinne ein Gefüge von Annahmen, Hypothesen oder Vermutungen, die dazu dienen, einem Zeichen Sinn zuzuweisen. Das gleiche Zeichen kann in verschiedene Suppositionsbeziehungen eintreten, möglicherweise sogar mehrere Suppositionen zugleich realisieren. Ich werde versuchen, die bis hier zusammengetragenen Überlegungen in eine Dreiteilung suppositioneller Bezüge zu synthetisieren:¹⁵

(1) *suppositio materialis* = das Bild zeigt, was man sieht

Schwarz zeigt etwas, das Schwarz ist

Schwarz zeigt, dass jemand nichts sieht (= Negation des Bildes)

- Eintreten des Schlafs
- Indikation der Blindheit
- ein Lidschlag

(2) *suppositio formalis* = das Bild indiziert formale Größen des Textes

Schwarz signalisiert formale Elemente des Films

- Titel
- Kapitelüberschriften
- Ende

Schwarz signalisiert formale Elemente des Erzählens

- Grenze zwischen Szenen/filmische Interpunktion (Abblende/Aufblende)
- Schwarz indiziert Ellipsen (Raum- und Zeitsprünge)

(3) *suppositio symbolica et reflexiva* = das Bild symbolisiert das, was es zeigt, oder verweist auf die Tatsache des Zeigens

Schwarz als Indikator des Übergangs von einem Zustand in einen anderen

¹⁵ Auf die Darstellung der eigenen Formen der nichtsignifikativen Verwendungen des Schwarz etwa im Experimentalfilm habe ich hier verzichtet. Hier wird im Extremfall das Schwarz als reiner Zeichenkörper eingesetzt, um etwa in Peter Kubelkas *Arnulf Rainer* (A 1960) in einer streng komponierten rhythmischen Folge mit Blankfilm zu alternieren (im Ton wiederholt sich die Alternation mit unbespieltem und mit weißem Rauschen bespieltem Perforationsband). Ähnlich verfährt auch Guy Debord in seinem Anti-Film *Hurléments en faveur de Sade* (F 1952), der auf der Tonspur Fragmente literarischer und politischer Diskurse montiert, visuell auf die Alternation von Schwarz und Weiß reduziert.

- Tod einer Figur

Schwarz verbirgt Bilder

- Bilder, die zu zeigen verboten ist
- Bilder, die zu zeigen sich nicht ziemt
- Bilder, die nicht zur Verfügung stehen
- Bilder, die man nicht zeigen will/Bildverweigerungen/Zensur

Das Schwarzbild des Films ist so in alle Ebenen der filmischen Signifikation eingebunden. Immer trägt es substantielle oder formale Bedeutungen und Funktionen, die erst im Kontext des filmischen Textes erschlossen werden können. Man mag das Schwarzbild als Nullstufe des filmischen Bildes ansehen, das sich aber selbst in dieser minimalistischen Auffassung klar von allen Formen des stehenden Bildes unterscheidet.

Niemand sieht das Schwarz im Film. Es verschwindet in seinen Funktionen und Bedeutungen. Gerade darum ist es so aufschlussreich für ein Verständnis der Bildlichkeit des Films.

Literatur

- ARIJON, DANIEL: *Grammatik der Filmsprache. Das Handbuch*. Frankfurt/M. [Zweitausendeins] 2000
- BÄHLER, REGULA: Zur Strafe eine Stunde Schwarzbild. In: *Medialex*, 10(2), 2005, S. 71-72
- BLÜMLINGER, CHRISTA: La Jetée. Nachhall eines Symptom-Films. In: KÄMPER, BIRGIT; THOMAS TODE (Hrsg.): *Chris Marker. Filmessayist*. München [Institut Français de Munich/Cicim] 1997, S. 64-72
- BONDESON, JAN: *Lebendig begraben. Geschichte einer Urangst*. Hamburg [Hoffmann & Campe] 2002
- BRINCKMANN, CHRISTINE N.: Unsägliche Genüsse. In: *Montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 10(2), 2001, S. 77-94
- BRINCKMANN, CHRISTINE N.: Diegetisches und nondiegetisches Licht. In: *Montage/AV*, 16(2), 2007, S. 71-91
- FROST, SABINE: *Whiteout. Schneefälle und Weißeinbrüche in der Literatur ab 1800*. Bielefeld [Transcript] 2011
- GEBAUER, GUNTER: Bildbereitschaft und Bildverweigerung. In: BELTING, HANS; DIETMAR KAMPER (Hrsg.): *Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion*. München [Fink] 2000, S. 55-66
- GLASSNER, ANDREW: A Change of Scene. In: *Computer Graphics and Applications*, 21(3), 2001, S. 86-92
- KATZ, STEVEN D.: *Shot by Shot – Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films. Das Handbuch*. Frankfurt/M. [Zweitausendeins] 1998
- MALEWITSCH, KASIMIR. S.: *Die gegenstandslose Welt*. Faks.-Nachdr. der Ausg.

- von 1927. Mainz [Kupferberg] 1980
- MEISCHKEA, HENDRIKA: Implicit Sexual Portrayals in the Movies: Interpretations of Young Women. In: *Journal of Sex Research*, 32(1), 1995, S. 29-36
- RAPHAEL, MAX: *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*. Frankfurt/Main [Qumran] 1984
- SCHERER, CHRISTINA: *Ivens, Marker, Godard, Jarman – Erinnerung im Essayfilm*. München [Fink] 2001
- SCHWEBEL, HORST: Bildverweigerung im Bild. Mystik – eine vergessene Kategorie in der Kunst der Gegenwart. In: *tà katoptrizómena – Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik*, 39, 2006, <http://www.theomag.de/39/hs3.htm> [Letzter Zugriff: 18.10.2013]
- SIEREK, KARL: Die weiße Leinwand. In: WULFF, HANS J. (Hrsg.): *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Berlin '89. Akten*. Münster [MAKS Publikationen] 1990, S. 421-432
- SIEREK, KARL: Farbvolumen, Schattenfläche und gleißende Inversion. Drei Typen des Schwarzbilds im chinesischen Film. In: KIRSTEN, GUIDO; KARL SIEREK (Hrsg.): *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*. Marburg [Schüren] 2011, S. 431-448
- TUCK, GRECK: The Pleasure of Invisible Sex: Cinematic Meaning, Sexual ›Metaphors‹ and the Phenomenology of Editing in Classical Hollywood Cinema. In: McDONALD, TAMAR JEFFERS; ELIZABETH WELLS (Hrsg.): *Realities and Remediations: The Limits of Representation*. Newcastle [Cambridge Scholars Publishing] 2007, S. 1-13

Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse

**Filmische Perspektiven holonisch-
mnemonischer Repräsentation.
Versuch einer allgemeinen
Bildtheorie des Films**

Abstract

Film is a prototype of the moving image and a complex and multimodal construct. He generates meaning based on the principles of movement and time. Additionally film contains an intercodal systemic relationship of image, sound and scripture, therefore he is able to be operative in different representational levels of communication. In the perspective of an independent theory of the moving image we have to understand film as an intermedial, multimodal and multicodal construct. For that reason film is to be understood as a specific time object, a mnemonic construct that tightens between recipient and screen. We could describe film as a holonic metasystem of pictorial representation that is based on different types of connected representational subsystems. We are focused on the processes of reception that assimilates the different representational systems (shot, scene, sequence, film) and the different ways of synthesis. Supplemental is the dynamic structure of the film, the expansion in time that indicates a complex pictorial status in which the singular term image or picture is highly problematical.

Film ist der Prototyp des Bewegungsbildes, ein komplexes und multimodales Konstrukt. Er generiert Bedeutung auf Basis der Prinzipien von Bewegung und Zeit. Zusätzlich beinhaltet Film eine systemische Verhältnisbestimmung von Bild, Ton und Schrift und ist daher in der Lage in verschiedenen Reprä-

sentations-Graden der Kommunikation zu operieren. In der Perspektive einer Bildtheorie des filmischen Bewegungsbildes muss Film als ein intermediales, multimodales und multicodales Konstrukt begriffen werden. Aus diesem Grund wird das filmische Bild als ein spezifischer Zeitgegenstand thematisiert, ein mnemonisches Konstrukt, das sich zwischen der Leinwand und dem Rezipienten spannt. Wir können Film als ein holonisches Meta-Bildsystem beschreiben, das sich aus unterschiedlichen Typen von miteinander verknüpften Sub-Bildsystemen zusammensetzt. Im Zentrum der Ausführungen steht die Verarbeitung der einzelnen Bildsysteme (Einstellung, Szene, Sequenz, Film) durch den Rezipienten und dessen Syntheseleistung, die die Rezeptionssituation grundlegend bestimmt. Vor allem wird dabei auf die dynamische Struktur des Films hingewiesen, seiner Ausdehnung in der Zeit, die den Begriff des Bildes (als Singular) problematisch macht.

1. Bildtheoretische Vorüberlegungen

Statische Bilder werden in der modernen Bildwissenschaft vor allem vor dem Hintergrund ihrer Fähigkeit zur Kommunikation visueller Informationen untersucht. Für das Verständnis des Phänomens der Bildkommunikation ist dabei nicht nur die Einordnung der Bilder in einen ästhetischen, historischen oder soziologischen Kontext notwendig, sondern auch die Analyse der rezeptiven Seite – also des Betrachters. Dadurch kann dem Telos der Bildwissenschaft entsprochen werden, deren Sinn vor allem darin besteht, das Bild-Sein näher zu bestimmen und damit zusammenhängend die Frage: »Was ist Bildkompetenz?« Oder kantisch formuliert: »Was ist die Bedingung der Möglichkeit von Bilderfahrung?« (vgl. SACHS-HOMBACH/TOTZKE 2011: 9ff.).

Konstitutiv für einen modernen Bildbegriff ist jedoch, dass er sowohl statische als auch dynamische Bewegtbildtypen beinhaltet. Der Film als Prototyp des bewegten Bildes ist dabei als ein komplexes und vor allem multimodal organisiertes Konstrukt zu verstehen, das Bedeutung zunächst einmal über die Momente Bewegung und Zeit als *dispositive Grundmodi* generiert. Zudem ist es dem Film inhärent, einen intercodalen systemischen Zusammenhang von Bild, Ton und Schrift herzustellen, was es ihm ermöglicht, über unterschiedliche (re)präsentische Ebenen der Kommunikation wirksam zu werden.

Deutet man den Begriff des Filmbildes in einem ersten Versuch im grammatischen Singular, eben als *ein Bild*, so zeigt sich dieser Versuch lediglich als statisches Unterfangen, welches dem dynamischen Charakter des filmischen Bewegungsbildes nicht gerecht werden kann. Vor allem wenn man bedenkt, dass Theoretiker wie u.a. Roland Barthes dem Film über das einzelne Standbild nahezukommen versuchen (vgl. BARTHES 1990: 47ff.), während andere sich auf die einzelne Einstellung als Bild beziehen (vgl. METZ 1972; 1973) oder sich jenseits dieser technischen Deskription bewegen und sich auf

das Bild als eine Sinn- oder Bedeutungseinheit beziehen (vgl. DELEUZE 1997a; 1997b).¹

Vor diesem Hintergrund erscheint es sinnvoll, den Begriff des Bildes für den Film zu überdenken und eine Neudefinition anzustreben. Eine bildwissenschaftliche Erfassung des Phänomens des filmischen Bildes wird folglich unausweichlich – vielleicht sogar notwendig – an die Grenzen des traditionellen Bildbegriffs führen.

Will man das filmische Bild umfassend beschreiben, ist es daher am ehesten als ein intermediales, multimodales und multicodales Repräsentationsfeld zu bezeichnen, dem nicht zwingend ein konkreter Bild-Status zugeschrieben werden muss. Die einzigen Elemente, die dem Film als Repräsentationsfeld immer als Qualitäten zugeschrieben werden können, sind dessen Zeitlichkeit (Filme haben eine Dauer des Zeigens und Gezeigt-Werdens) und das Moment der Bewegung als Grundmodus, der jedoch lediglich auf apparativer Ebene notwendig erfüllt werden muss. Dies ergibt sich aus der Tatsache, dass das filmische Bild statische Bildformate wie Fotografien, aber auch andere visuell oder optisch darstellende Medien wie Zeitungen usw. imitieren bzw. assimilieren kann. Der Film muss sich daher nicht grundlegend als Bild zeigen, sondern kann ebenso als Display oder Nicht-Bild in Erscheinung treten (dies ist vor allem innerhalb des funktionalen Horizonts filmischer Bilder, wie etwa der Blende, der Fall).

Innerhalb einer modernen Bildwissenschaft kann sich dem filmischen Bild grundlegend über die allgemeine phänomenale Beschreibung derjenigen Prozesse genähert werden, die sich durch die Strukturierung des Repräsentationsfeldes innerhalb seiner aktuellen Rezeption zwischen Zuschauer und filmischem Bild abspielen. Dazu gehört die Beschreibung der Struktur des Filmbildes innerhalb der Rezeptionssituation. Diese artikuliert sich einerseits als ein mnemonisches Konstrukt – nämlich innerhalb der Erinnerung – und andererseits als ein technisches und funktionales Repräsentationsfeld.

Beschreibbar wird das filmische Bild als Ganzes daher nur, wenn diese Elemente miteinbezogen werden und man das Filmbild als ein holonisches Meta-Bildsystem versteht, das sich aus unterschiedlichen und miteinander interagierenden Sub-Bildsystemen zusammensetzt. Was das genau bedeutet, sollen die folgenden Ausführungen klären.

¹ Zudem beziehen sich die Ausführungen zum Deiktischen des filmischen Bildes primär auf dessen visuellen Gehalt, während die auditive Dimension weitestgehend außer Acht gelassen wird.

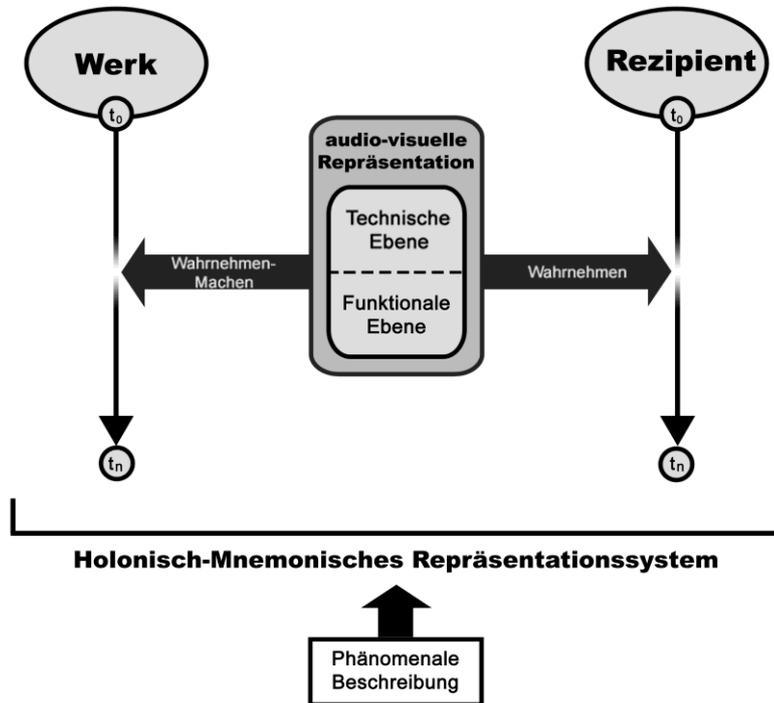


Abb.1:
Elemente einer Bildtheorie des Film (eigene Darstellung)

Ausgehend von Abbildung 1 soll zunächst auf die einzelnen Elemente und Begriffe einer möglichen Bildtheorie des Films eingegangen werden, um so 1.) die Strukturierung des filmischen Bildes zwischen Projektion und mentaler Repräsentation herauszuarbeiten, 2.) den Film als holonisch-mnemonisches Repräsentationssystem beschreibbar zu machen und 3.) durch Einbeziehung der semantisch-signifikativen Prozesse der Rezeption des filmischen Bildes eine Typologie bildhafter Elementaria vorzuschlagen.

2. Das filmische Bild als Repräsentationsfeld

Das filmische Bild kann in einem ersten Schritt auf einer Basis beschrieben werden, welche eine Analyse derjenigen Prozesse beinhaltet, die sich durch die Strukturierung eines Repräsentationsfeldes innerhalb der aktuellen Rezeption zwischen Zuschauer und filmischem Bild abspielen. Dazu gehört u.a. die Beschreibung der Modellierung und Struktur der mentalen Repräsentation des Films während der Rezeption zwischen Wahrnehmen und Wahrnehmen-Machen.

Das Filmbild existiert in diesem Diskurs grundsätzlich gleichzeitig in zwei Medien bzw. auf zwei Erscheinungsflächen: einer materiellen und einer

immateriellen. Zum einen existiert es als sukzessive dynamische Erscheinung in einem Strom der Bilder auf der Leinwand, dem Fernseher oder Monitor; zum anderen kommt es auf einer *mentalen Matrix* zur Erscheinung, die ebenfalls als dynamisch anzusehen ist, jedoch nicht in einer Sukzession, sondern in einer Koexistenz der Bilder.

Auf der materiellen Erscheinungsfläche manifestiert sich in unserer Betrachtung das *flüchtige Jetzt* der multimodalen Bilder, während sich auf mentaler Ebene ein vielgestaltiges Konstrukt entwickelt, das sowohl Protention und Retention als auch aktuelle Rezeption in sich vereint. Dies strukturiert sich in einer Verweisungsganzheit (vgl. ISER 1994: 245) bzw. einem *Relationenbild*, als rein virtuelle phänomenale Wirkungsmacht. Balázs spricht in Bezug auf diese Verweisungsganzheit auch von einem *Gesamtbild* – der Szene oder des ganzen Films –, das aus einer Synthese der einzeln wahrgenommenen Einstellungen und Szenen entsteht: »Das, was in der Synthese entsteht, ist etwas [...] ganz Neues und Besonderes. Ein rhythmisches Gebilde, das optisch erlebt wird und doch nicht sichtbar ist« (BALÁZS 2001: 53).

Auf eben diese imaginative Rezeptionsarbeit des Zuschauers bezieht sich auch Eisenstein mit seinem Ausruf »Der Erkennende ist ein Aufbauender!« (2006: 81) und verweist damit auf ein *verallgemeinertes Bild*, wie er es nennt, das der Rezipient als neue Ganzheit mental aus den Montagestücken synthetisiert (vgl. EISENSTEIN 2006: 115f.).

Dieses verallgemeinerte Bild dringt ins Bewusstsein und ins Gefühl, und durch die Gesamtheit bleibt jedes Detail im Gefühl und im Gedächtnis, untrennbar vom Ganzen, erhalten. Das kann eine Vorstellung aus dem Bereich des Akustischen sein, etwa ein rhythmisches oder melodisches Tonbild, oder eine plastische Vorstellung, in der die einzelnen Elemente einer sich eingepprägten Reihe enthalten sind. Auf diese oder jene Weise geht eine Reihe von Vorstellungen in die Wahrnehmung, ins Bewusstsein ein, wodurch ein in sich abgeschlossenes verallgemeinertes Bild entsteht, zu dem sich die einzelnen Elemente vereinigen. (EISENSTEIN 2006: 166)

Eisenstein beschreibt hier die Modellierung einer Verweisungsganzheit als wirkungsmächtige Virtualität, deren Konstitution unsere Erfahrungen mit dem Film beeinflusst und strukturiert.² Dabei ist es zwingend notwendig, dass der Film dergestalt konzipiert ist, dass er den Rezipienten aktiv an der Erschaffung dieses verallgemeinerten Bildes beteiligt, da dieses »Fleisch vom Fleische der Vorstellung des Zuschauers« (EISENSTEIN 2006: 178) ist. Nur dann ist Film als ein lebendiges Kunstwerk zu verstehen, das in der Lage ist, affektiv und kognitiv auf den Betrachter einzuwirken.³ Schließlich beruht die Kraft der Monta-

² Iser spricht vom *virtuellen Ort des Werks*, wobei das Werk das Konstituiertsein des medialen Textes im *Rezeptionsbewusstsein* des Rezipienten bezeichnet (vgl. ISER 1994: 39; 154).

³ Eisenstein formuliert diesen Schaffensprozess als immersives Erlebnis: »Ein Kunstwerk ist ja auch, dynamisch verstanden, ein Prozess der Entstehung verallgemeinerter Bilder im Gefühl und im Verstand des Betrachters. Hierin liegt die Besonderheit eines wirklich lebendigen Kunstwerkes im Gegensatz zu einem leblosen, das dem Betrachter die dargestellten Resultate irgendeines abgeschlossenen Schaffensprozesses mitteilt, anstatt ihn in den ablaufenden Prozess hineinzuziehen« (EISENSTEIN 2006: 167).

ge darauf, »dass Emotionen und Verstand des Zuschauers am schöpferischen Prozeß teilnehmen« (EISENSTEIN 2006: 177).⁴

Einerseits verlangt der Film folglich nach vorhandenen Dispositionen auf Seiten des Rezipienten, andererseits erzeugt er sie durch immanente perceptionsgeleitete Strukturen selbst (vgl. WUSS 1993: 58). Wir haben es daher bei der Filmerfahrung mit einem hochgradig von Seiten des filmischen Stimulusmaterials kontrollierten Akts der Rezeption zu tun, der sich grundlegend über das zeitlich-narrative Moment des Films, zwischen den Polen Retention, Perception und Protention, strukturiert:

Der Text selbst ist weder Erwartung noch Erinnerung, so dass die Dialektik von Vorblick und Rückkoppelung zum Anstoß wird, eine Synthese zu bilden, durch die die Zeichenbeziehungen identifiziert und ihre Äquivalenz repräsentiert werden können. Solche Synthesen indes sind von eigentümlicher Natur. Sie sind weder in der Sprachlichkeit des Textes manifestiert, noch sind sie reines Phantasma der Einbildungskraft des Lesers. Die Projektion, die sich hier vollzieht, verläuft auch nicht eingleisig. So gewiss sie eine Projektion des Lesers ist, die von ihm ausgeht, so gewiss bleibt sie gelenkt durch die Zeichen, die sich in ihn »hineinprojizieren«. (ISER 1994: 219)

3. Filmische Bilderfahrung zwischen Jetzt-Bild, Bild-Erinnerung und Bild-Erwartung

Film als Werk manifestiert sich als das *Dazwischen* von Medium und Rezipient, rezeptiv geschieht dies im Wechselspiel von Erinnerung, Wahrnehmung und Antizipation.⁵ Dieser Prozess wiederum wird durch die einzelnen Segmente oder Einstellungen des Films gesteuert.

Der zeitliche Fluss der filmischen Bilder auf der Leinwand lenkt den Blick des Rezipienten, indem er ihn zeitlich und dramaturgisch geordnete Bilder, Situationen und Geschehnisse zeigt bzw. erblicken lässt. Der ständige Blickpunktwechsel ist in der Montage der Einstellungen festgelegt, durch den Schnitt zwischen den Einstellungen kommt es – zunächst auf einer rein technischen Ebene – zu einer Abhebung der textuellen Perspektiven voneinander, so dass diese sich gegenseitig organisieren. Das Gesehene sinkt in die Erinnerung und bildet den Horizont, den aktuell artikulierten Rezeptionsaugenblick, indem es *retentional-protentionale Vektoren*⁶ formt, die wiederum den Blick auf bestimmte Elemente des Kommenden und schließlich Aktuellen

⁴ Dies erlaubt es dem Rezipienten, sich in den Film gleichsam *einzuschreiben*: »Wir veranlassen unsere Phantasie, vor uns eine Reihe unserem Thema entsprechender konkreter Bilder oder konkreter Situationen entstehen zu lassen. Die Gesamtheit dieser Phantasiebilder löst in uns die gesuchte Emotion aus, die entsprechende Empfindung, das entsprechende Erleben. Dabei wird das Material dieser von der Phantasie gemalten Bilder entsprechend den Charaktermerkmalen des Menschen, den der Schauspieler gerade verkörpert, ganz verschiedenartig sein« (EISENSTEIN 2006: 181).

⁵ Dazu auch Karl-Dietmar Möller: »Die Struktur eines Films ist nicht synoptisch, sondern nur als Strukturierungsprozess in Zeit (z.B. rezeptionsbezogen) zu beschreiben. In solchen prozessualen Beschreibungen können auch Präspezifizierungen (z.B. Antizipationen und Non-Events) und Retrospezifizierungen (rückwirkende Bestimmungen von Funktionen etc.) erfasst werden« (MÖLLER 1984: 58).

⁶ Iser spricht von protentionalen Richtungsstrahlen (vgl. ISER 1994: 189).

lenken. Auf diese Weise bleiben innerhalb des Rezeptionsprozesses Vergangenheit und Zukunft immer bis zu einem gewissen Grad gegenwärtig, so dass der Rezipient die Segmente des Films mental als ein virtuelles Beziehungsnetz modelliert. Möglich wird diese Modellierung nur, da der Rezipient über ein subjektives Zeitbewusstsein verfügt, welches die »Gegebenheit von Wahrnehmungsgegenständen ermöglich[t], insbesondere die Gegebenheit von spezifischen Zeitgegenständen (Ereignisse, Melodien, Bewegungen usw.)« (LOHMAR 2008: 9). Das Konstrukt Film konstituiert sich folglich als ein spezifischer Zeitgegenstand, wobei in der Wahrnehmung Retention und Protention als selbsteffektive Ausprägungen der Zeitkonstitution bedeutsam werden (Abbildung 2).

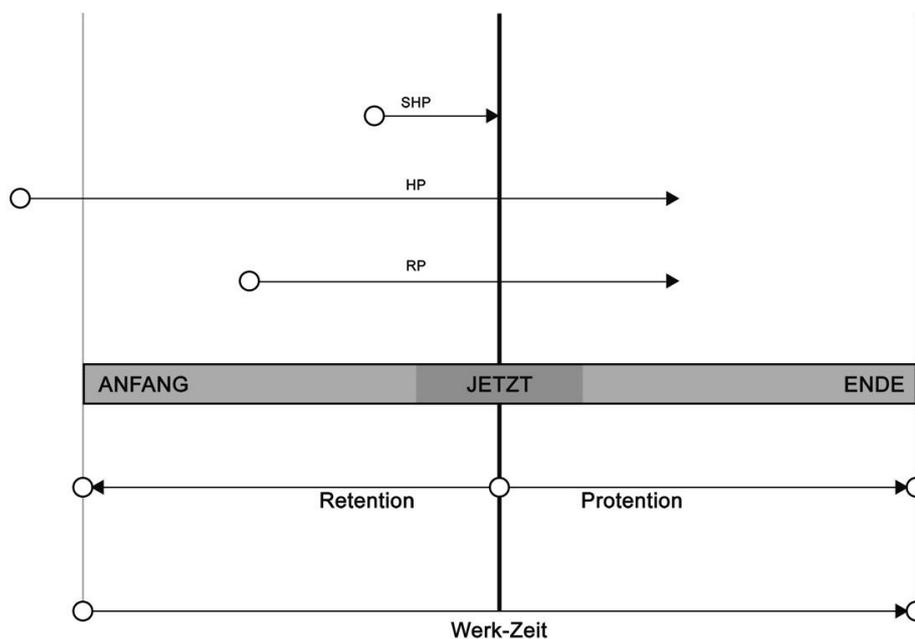


Abb.2:
Zeitliche Vektoren filmischer Bilderfahrung, eigene Darstellung

Retention ist »für die Konstitution der Dauer von Daten entscheidend« (LOHMAR 2008: 9), als Funktion einer erinnernden Vergegenständlichung und Aktualisierungsmoment. Die Protention hingegen manifestiert die »Erwartung des Kommenden« (LOHMAR 2008: 95). Die an dieser Stelle relevanten Zeitmodulationen lassen sich in folgendes Schema aufteilen (vgl. LOHMAR 2008: 95ff.).

Zuerst die Retentions-Protention (RP): Hier hängt der Erwartungs-Inhalt mit bereits vergangenen Retentionsinhalten innerhalb einer Werk-Zeit zusammen. Wir können somit im Film Bilder, Szenenelemente und Einstellungen erwarten, die in logischer Kausalität mit den bereits gesehenen Filmelementen zusammenhängen (z.B. Ein Junge wird verprügelt, erlernt die Kunst der Selbstverteidigung... wir können erwarten, dass er diese Fähigkeit auch einsetzen wird).

Dann die Hyletischen-Protentionen-auf-der-Basis-vergangener-Erfahrung (HP): Sie erlauben eine Erwartung des Kommenden aufgrund schon früher gemachter Erfahrungen (die in dem jetzigen Erfahrungskontext noch nicht gegeben sind), z.B. erkennen wir Filmfiguren bereits anhand der Schrittgeräusche im Nebenzimmer, da wir diese Erzählkonvention bereits erlernt haben, oder erhalten über das Genre eine spezifische Erwartung, die wir auch bei Filmen voraussetzen können, die wir nicht kennen. Ebenfalls der Star-Kult lässt Elemente erwarten, die bereits mit dem Star *hinten* der Figur assoziiert sind. Hier sind Aspekte relevant, die sich ebenfalls auf Seh-Gewohnheiten, Stereotype-Muster oder Kulturationsaspekte beziehen können.

Zuletzt die Starren-Hyletischen-Protentionen (SHP): Diese orientieren sich hingegen – konservativ-induktiv – an der gegenwärtigen Jetzt-Situation des wahrnehmbaren Filmbildes und korrelieren noch direkt mit den »gerade abgelaufenen Phasen der Retention« (LOHMAR 2008: 97). Diese Protention beschreibt das aktive Zeitempfinden in der Jetzt-Situation der Rezeption. Hier befindet sich der Rezipient durch ein zeitliches Involvement quasi *in einer Szene* und erlebt diese im Jetzt als ein Jetzt. Da wir innerlich dazu neigen, die Szene zeitlich konsistent im Jetzt wahrzunehmen, kann die Starre-Hyletische-Protention gerade durch radikalen Schnitt, Blende- und Montagestrategien *destabilisiert* werden. Da diese Elemente die Jetzt-Situation irritieren, können sie den Rezipienten dazu zwingen, sich in einer folgenden Einstellung eine neue Zeit-Konsistenz zu generieren.

4. Semantisch-signifikative Prozesse: Bildung von Bildtypologien

Darauf aufbauend ist anzunehmen, dass semantisch-signifikative Prozesse auf der nächsthöheren Ebene der Rezeption greifen, die eine differenzierte Klassifizierung filmischer Bilder ermöglichen. Hier kann möglicherweise eine Typologie filmischer Bilder erarbeitet werden, die den *Film als Ganzes* als ein holonisches Meta-Bildsystem beschreibbar machen, das sich aus unterschiedlichen und miteinander interagierenden Sub-Bildsystemen zusammensetzt. Diese Bildtypen lassen sich entweder über die technische Ebene oder über die funktionale Ebene der audio-visuellen Repräsentation herleiten. Exemplarisch soll im Folgenden auf das Einstellungs-Bild, das Szenische Bild und das Sequenz-Bild eingegangen werden.

Zunächst soll jedoch Film als holonisches Meta-Bildsystem (Abbildung 3) erläutert werden, da diese Konzeption grundlegend ist für die weiteren Überlegungen. Der Begriff des *Holons* wurde von dem Sozialphilosophen Arthur Koestler geprägt, der damit eine Beschreibung der Architektur komplexer Systeme anstrebte. Koestler wandte den Begriff vor allem auf soziale Strukturen an, betonte jedoch auch dessen Gebrauch zur Beschreibung artifizierlicher Systeme, wie Sprache oder der Musik. Heute findet der Begriff des

Holons vor allem in der Informatik zur Beschreibung der Selbstorganisation komplexer Agentensysteme im Kontext der Künstlichen Intelligenz Anwendung.

Mit dem Begriff *Holon* bezeichnet Koestler »Sub-Einheiten, die – je nachdem, wie man sie betrachtet – gewisse Eigenschaften aufweisen, die ganzheitlich, und andere, die fragmentarisch sind« (1968: 58). So sind für ihn Phoneme, Wörter und Sätze autonome Ganzheiten, aber zugleich auch Bestandteile höherer Einheiten.

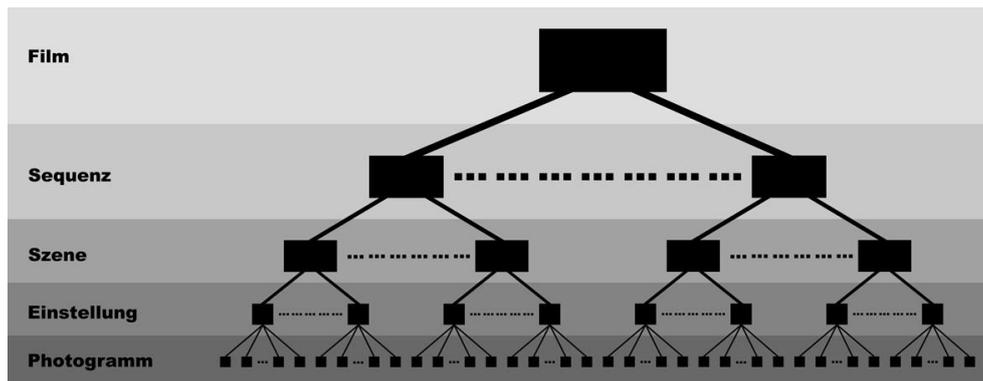


Abb. 3:
Film als holonisches Meta-Bildsystem, eigene Darstellung

Als Ganzheiten sind diese Elemente auf der einen Seite in sich geschlossen, stabil, vollständig und streben ihre Autonomie an. Die andere Seite schaut in der Hierarchie als ein *Teil* eines Größeren nach oben und strebt eine Kooperation an. Eben diese Elemente werden Holone genannt. Der Begriff ist eine Wortneuschöpfung aus dem Griechischen *holos*, welches »das Ganze« bedeutet und dem Suffix *on*, das man als »Teil« übersetzen kann, wie z.B. in Proton oder Neutron.

Das Konstrukt des Holons bietet sich für eine bildwissenschaftliche Beschreibung des Bildsystems Film an, da hierdurch eine Beschreibung und Verknüpfung der einzelnen Bildebenen möglich wird. Angefangen mit dem Photogramm, dem filmischen Einzelbild auf dem Filmstreifen, das einerseits als Einheit betrachtet werden kann (vgl. BARTHES 1990), aber ebenso – und vor allem – ein kontextualisiertes Bild ist, das sich in einen Strom weiterer Einzelbilder einordnet – nahezu in diesem Strom verschwindet –, um die erste relevante Größe einer explizit filmbildwissenschaftlichen Betrachtung zu bilden: die Einstellung. Zwar arbeitet der Film – innerhalb des technisch-apparativen Kontextes – mit Einzelbildern und somit statischen Bildtypen, »[doch] gibt er uns kein Photogramm, sondern ein Durchschnittsbild, dem dann nicht etwa noch Bewegung hinzugefügt oder hinzugezählt würde – Bewegung ist im Gegenteil im Durchschnittsbild unmittelbar gegeben« (DELEUZE 1997a: 14).

Der Film allein ist in der Lage Bewegung durch Bewegung wiederzugeben. Und diese Bewegung ist nicht teilbar, ohne dass man damit ihre Be-

schaffenheit und damit die Beschaffenheit des Bildes ändert: »Das einzelne photographische Teilbild ist in keiner Weise mehr Hauptsache. Es erhält erst Wert als organischer Bestandteil des ganzen Filmbandes als einer Menge von Einzelbildern, deren [Bewegungs]phasen zeitlich und örtlich verschieden sind« (HARMS 2009: 62).⁷

Auf der Ebene der Einstellung konstituiert sich zum ersten Mal in dem Schaubild das Bewegungsbild eben als eine Einstellung. Hier verbindet sich nun die visuelle Ebene *irreduzibel* – jedenfalls wenn man vom Filmischen sprechen möchte – mit der auditiven Ebene und bildet ein komplexes dynamisches System repräsentischer Elemente oder Holone.

Doch sind auch die Einstellungen nicht zwingend als Einheiten zu betrachten, da sie – wie schon die Photogramme – sich ebenfalls zu höheren Einheiten verbinden, die wiederum Szenen genannt werden können. Die Bestimmung einer Szene als repräsentische Einheit ist nun allerdings nicht mehr über die bloße technische Ebene möglich (eine Einstellung wird durch einen Schnitt am Anfang und Ende als Einheit markiert), sondern verlangt eine inhaltliche oder funktionale Bestimmung (z.B. Einheit der Handlung, des Raumes, der Figuren, der Zeit). Die einzelnen Szenen wiederum reihen sich zu Sequenzen (so könnte etwa die Aktstruktur des Films als Sequenzstruktur beschrieben werden), die wiederum in ihrer Reihung den Film als holonisches Meta-Bildsystem strukturieren, das sich aus mehreren untergeordneten (re)präsentischen Holonen zusammensetzt.

5. Technische und funktionale Ebene

In einer ersten Orientierung zeigt sich das holonisch-mnemonische⁸ Repräsentationssystem in eine technische und funktionale Ebene klassifizierbar: Technische und funktionale Ebene sind wechselwirksame Bestimmungsgrößen die explizit im Akt der aktiven Rezeption synthetisiert werden.⁹

Die apparative Bewegung filmischer Projektion (von 24 Bildern pro Sekunde) ist die grundlegende Bedingung der Möglichkeit filmischer Repräsentation und ist daher auf der technischen Ebene der Photogramme anzusiedeln. Variiert das Motiv der belichteten Einzelbilder, bedingt durch eine Veränderung in der abgebildeten Bewegungsphase, so entsteht ein Bewe-

⁷ Siehe dazu ebenfalls Balázs: »Die Bilder sind also gleichsam mit einer Bedeutungstendenz geladen, die sich erst im Augenblick ihrer Berührung mit einem anderen Bild (ob gesehen oder gedacht) auslöst. [...] Die Bilder kleben nicht nur als Zelluloidstückchen aneinander. Sie kleben auch inhaltlich durch die unaufhaltsame Induktion eines Beziehungsstromes« (BALÁZS 2001: 42f.).

⁸ Die Beschreibung der Filmwahrnehmung als holonisch-mnemonischer Prozess orientiert sich an der Tatsache, dass das Jetzt-Bild als Holon zwischen den Polen der Protention und Retention anzusiedeln ist und sich während der Betrachtung stets mit der retentionalen (Re-)Präsentation verbindet und dadurch ebenfalls die protentionale (Re-)Präsentation neu strukturiert – diese Rezeptionsintervalle sind folglich dynamisch miteinander verbunden, bilden aber dennoch zu jedem bestimmten Zeitpunkt eine gesonderte holonische Einheit.

⁹ Eine ähnliche Schichtung des filmischen Bildes schlägt auch Möller vor, wenn er von repräsentischer und kinematografischer Schicht des Filmbildes spricht (vgl. MÖLLER 1984: 45ff.).

gungseindruck während der Rezeptionssituation (Stroboskopeffekt und Nachbildeffekt). Grundsätzlich gilt das materielle filmische Bild als Bewegungsbild, nicht ausschließlich aufgrund der Tatsache, dass sich hier Bilder in Bewegung befinden, sondern weil eine »Gleichzeitigkeit von Figur und Bewegung« (PAECH 2006: 99) generiert wird. In dieser Perspektive ist kinematographische Bewegung die »Figuration der (mechanischen) Abfolge figuraler Differenzen bzw. Ähnlichkeiten auf der Kinoleinwand« (PAECH 2006: 99).

Die apparative Struktur filmischer Projektion determiniert den Film zudem als eine ausgedehnte Zeiteinheit mit je individuell ausgedehnter Werk-Zeit. Bestimmend für das filmische Bild wird weiterhin das Nacheinander bildlicher Einheiten, beginnend auf der Ebene der Einstellungs-Bilder, welches mit der Statik herkömmlicher Bildmedien bricht. Durch die Möglichkeit des Nacheinander und den Wechsel von Einstellungen wird demgemäß eine determinierte Bildfolge erzeugt die über zeitliche Ausdehnung und Dauer verfügt.

Neben der zeitlichen Ausdehnung von Bewegung konstituiert sich zudem eine ausgedehnte Erzählhandlung auf Ebene des Szenischen-Bildes, die sich über eine Folge von durch den Rezipienten synthetisierten Einstellungs-Bildern vermittelt, und im Verlauf der Werk-Zeit mental evaluiert werden muss. In dieser Perspektive korreliert Zeitlichkeit des filmischen Bildes mit der Möglichkeit Erzählzeit und erzählte Zeit in einen wechselseitigen Bestimmungszusammenhang zu überführen.

Das Medium Film zeigt sich in dieser ersten Annäherung als ein Bild-Konstrukt, welches Bedeutungen und Erzählfolgen herstellen kann und in hohem Maß auf der Zeigehandlung des »wahrnehmen machen« basiert: Film zeigt sich als Verschmelzung von Erzählung und Bild. In dieser Perspektive konstituiert sich das Medium Film, als Instanz der Bild-Vermittlung, über die beiden Pole Zeigen und Sagen.

Diesbezüglich artikuliert sich auf der technischen Ebene zudem die Art und Weise wie der Film als darstellende Instanz konstituiert ist und das »wahrnehmen machen« ermöglicht. Hierbei strukturieren die Elemente Einstellung, Schnitt und Montage die *Bewegung*, *Zeitlichkeit* und den Raumeindruck: Die Einstellung inszeniert, der Schnitt arrangiert und die Montage rhythmisiert das Filmbild (vgl. DECKER/KRAH 2008: 227).

Das »primäre Element« der technischen Ebene und des filmischen Zeigens bildet die wahrnehmungswirksame Einstellung: In dieser Perspektive lässt sich von dem *Einstellungs-Bild* als erster (und kleinster) Schicht des Filmbildes sprechen, welches direkt in der Aktualrezeption das zeitliche Jetzt-Bild der filmischen Bildvermittlung konstituiert (*Jetzt-Bild-Situation*).

Die spezifischen Formen der Bildlichkeit, die durch Schnitttechnik oder Montage erzeugt werden, lassen sich in ihrer materialen Differenz und Eigenständigkeit als *Montage-Bilder* klassifizieren. Während der Rezeptionssituation lagern sich weiterhin die bereits gesehenen *Einstellungs-Bilder* in der *Bild-Erinnerung* des Rezipienten ab und gehen demgemäß in die Sedimentschicht

der funktionalen Ebene ein und konstituieren die filmische Erzählhandlung: Die bildliche Mnemotechnik fungiert als filmische Rezeptionsstrategie.

Hier greift die funktionale Ebene des Gezeigten, welche den Inhalt, die Aussage und die Entwicklung einer *Erzählhandlung* beschreibt. Die funktionalen Elemente Thema, Motiv, Figurenkonstellation und Handlungsverlauf (Komponenten, Ereignisse, Klimax, retardierendes Moment etc.) strukturieren dabei Inhalt und Entwicklung der Erzählhandlung. Die funktionale Ebene ist grundsätzlich auf das zeitliche Jetzt-Bild der filmischen Bildvermittlung durch die Einstellung auf technischer Ebene angewiesen, sonst hätte der Rezipient keinerlei Informationen zur Verfügung, um das Verstehen und Erleben eines Films zu gewährleisten. Die bereits gesehenen Jetzt-Bilder werden weiterhin in der Erinnerung des Rezipienten gespeichert und gehen in die funktionale Ebene ein und konstituieren die Erzählhandlung aus der Erinnerung als eine retentionale Rezeptionsstrategie.

Da die Geschichte aber im ›Jetzt‹ der Rezeption nicht abreißt, wird diese zeitlich in die Zukunft gedehnt, als Erwartungshaltung des Rezipienten und Hypothesenprozess. Diese Erwartungshaltung weist eine inhärente Kausalität – als logische Verbindung – zu der *Bild-Erinnerung* und zur *Jetzt-Bild-Situation* auf. Die *Bild-Erwartung* fungiert dann ebenfalls als Modus der funktionalen Ebene und ist zentrale Bestimmungsgröße einer *szenisch-virtuellen Rezeptionsleistung* als Retentions-Protention. Das ›primäre Element‹ der funktionalen Ebene und des konsistenten filmischen Sagens bildet die wahrnehmungswirksame Szene¹⁰. Diese manifestiert sich als zeitlich ausgedehnte Einheit einer kontinuierlichen Handlungsfolge, wobei Kontinuität als exklusiver Rezeptionseffekt zu beschreiben ist: In dieser Perspektive lässt sich von einem *Szenischen-Bild* als erweiterter Schicht des Filmbildes sprechen, welches nur direkt durch die Rezeption generiert wird.

Die spezifische Rezeptionsleistung ist das Generieren von Konsistenz und Kontinuität der zentralen Elemente der Handlung im zeitlichen Verlauf, wobei retentionale Bild-Erinnerung, Jetzt-Bild-Situation und retentional-protentionale Bild-Erwartung konsistent zu einem *Szenischen-Bild* synthetisiert werden müssen. Zentrale Elemente der filmischen Handlung, die in ihren einzelnen Ausprägungen zentrale Bestimmungsgrößen der szenischen Dimension und des Szenischen-Bildes darstellen, sind die im PKS-Modell von Peter Wuss differenzierten Strukturebenen Perzeption, Konzept und Stereotyp und für unser Theoriemodell überaus relevant: Perzeptionsgeleitete Strukturen beziehen sich auf die Tatsache, dass eine anfangs »recht unauffällige Reizkonfiguration über Repetition allmählich auffälliger wird« (WUSS 1993: 58). Durch ihre mehrfache Wiederholung innerhalb des Films können so bestimmte Ereignisse oder Situationen eine bemerkenswerte wahrnehmungsevidente Kraft entfalten. Konzeptgeleitete Strukturen erlauben dem Rezipienten mittels narrativer Wissensbestände und Weltwissens eine kognitive Organisation der

¹⁰ Zur Szene heißt es bei Wulff: »Die Szene enthält eine Reihe von Handlungen, die zeitlich und/oder räumlich kontinuierlich zusammenhängen und meist als Folge von Einstellungen realisiert sind« (WULFF 2011: o.S.).

filmischen Erzählung. Bezogen auf die Handlung des Films bedeutet dies, dass diese als eine Kette evidenter Vorgänge von Ursache und Wirkung beschrieben werden kann und somit als semantisch stabile und konzeptuell fundierte Struktur im Gedächtnis gespeichert wird (vgl. WUSS 1993: 58). Stereotypgeleitete Strukturen sind Reizkonfigurationen, die durch wiederholten kommunikativen Gebrauch beim Publikum eingeschliffen sind und folglich dem kulturellen Code angehören. Sie beziehen sich auf filmkompositorische Gestaltungsphänomene, die sich innerhalb einer Medienkultur gebildet haben und in einer größeren Gruppe von Filmen unverändert, d. h. invariant bleiben (vgl. WUSS 1993: 60). Stereotypgeleitete Strukturen können sich in Form von Figurentypen und Sounddesign herausbilden, aber auch innerhalb bekannter Handlungsmuster oder stereotyper Kamerahandlungen und Montageformen.

Das Szenische-Bild ist somit die rezeptiv gestützte Form des Filmbildes, in der gleichzeitig die Spaltung und die Zusammengehörigkeit von Aktuellem und Virtuellem möglich werden. In dieser Perspektive stabilisieren sich die vorübergehende Gegenwart und die sich bewahrende Vergangenheit virtuell im Modus des Szenischen-Bildes: Ermöglicht wird dies durch die szenisch-virtuelle Rezeptionsleistung des Rezipienten.

Das *Sequenz-Bild* beschreibt diesbezüglich eine komplexere Version des *Szenischen-Bildes*, da hier eine Folge von Szenen als eine dominante Einheit zusammengefasst wird, welche dann eine einzelne Phase in der Entwicklung der Erzählung dokumentiert.

Es zeigt sich als evident, die zeitliche Dimension filmischer Bildlichkeit zu betrachten, da nur durch deren Integration die komplexe Ebene des Szenischen und des Sequenziellen erfasst werden kann. Um mit Deleuze zu sagen:

Die einfache Sukzession affiziert die vorübergehende Gegenwart, aber jede Gegenwart koexistiert mit einer Vergangenheit und einer Zukunft, ohne die sie selbst gar nicht vorübergehen könnte. Es gehört zum Film, diese Vergangenheit und diese Zukunft zu erfassen, die mit dem gegenwärtigen Bild koexistieren. (DELEUZE 1997b: 57)

Die Ebenen des *Szenischen-* und des *Sequenz-Bildes* können hinsichtlich der Strukturierung bestimmter filmischer Bildtypen noch näher bestimmt werden.

6. Schluss

So könnte es in Anlehnung an die Arbeiten von Metz oder Deleuze sinnvoll sein, Konzeptionen wie die Metz'schen Syntagmen, das Affekt- oder Erinnerungsbild von Deleuze hinsichtlich ihrer Zuordnung zu diesen beiden Ebenen des filmischen Bildes neu zu ordnen. Schnitte, Blenden oder Zwischentitel können einerseits von der technischen Ebene her bestimmt werden, indem man festlegt, dass sich zwischen zwei Schnitten eine Einstellung befindet, doch können sie auch funktional in ihrer Rolle als Interpunktionsbilder beschrieben werden. Dagegen sind das Affektbild oder das Erinnerungsbild als semantische oder phänomenale Bildeinheiten beschreibbar: sie sollen einen

phänomenalen Gehalt wie eine Emotion induzieren oder bestimmte semantische Prozesse auslösen.

Eine weitere Dimension entsteht durch die multimodale Synthese von Bild und Ton: So lässt sich der Bildton als Handlungsphänomen ausweisen, um intentionale Bedeutungsprozesse innerhalb der Diegese zu initiieren, und Fremdtone bzw. Filmmusik als Rezeptionsschablone bestimmen, durch die ein Bildinhalt erst aufgrund tonaler Strukturen adäquat gedeutet und erlebt wird. Doch vor allem sollen diese beiden modal differenten Repräsentationsformen eine Einheit im Sinne eines audio-visuellen Holons gedacht werden. Eine detaillierte Ausarbeitung dieser Bildtypen und einiger anderer Punkte, die in diesem Beitrag angesprochen worden sind, steht jedoch noch aus.

Dennoch scheinen die Fragen und Probleme, welche die vorangegangenen Ausführungen mit sich bringen, zentral zu sein, um der Bedingung der Möglichkeit der spezifisch filmischen Bilderfahrung nachzugehen und das Bild-Sein des Bewegtbildes näher bestimmen zu können. Die Beschäftigung mit den Bildern vor dem Hintergrund ihrer Fähigkeit zur Kommunikation visueller Informationen, welcher 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. Dass sich solche und ähnliche Fragen bereits in der frühen Filmtheorie finden, ist exemplarisch an den Kommentaren von Balázs und Eisenstein zum *Gesamtbild* oder *verallgemeinerten Bild* diskutiert worden. Doch vor allem die Definition von Film als *rhythmische Gebilde* (vgl. BALÁZS 2001: 53) wirft die Frage nach der Nützlichkeit und Funktionalität eines Bildbegriffs für den modernen Film auf, der – wenn man unsere Thesen aufgreift und fortführt – am besten als (Re-)Präsentationsfeld¹¹ oder (Re-)Präsentationsakt¹² bzw. performative (Re-)Präsentation beschrieben werden kann, das sich nur im irreduziblen Zusammenspiel von Erscheinung und Wahrnehmung zwischen Medium und Rezipient formiert: »Das kinematografische Bild ist als Bild immer nur greifbar in der Zeit, in der es sich als Wahrnehmung eines leibhaft gegenwärtigen Zuschauers verwirklicht« (KAPPELHOFF 2008: 312).

Literatur

BALÁZS, BELA.: *Der Geist des Film*. Frankfurt/M.[Suhrkamp] 2001.

BARTHES, ROLAND: Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins. In: BARTHES, ROLAND (Hrsg.): *Der entgegenkommende*

¹¹ Mit diesem Ausdruck soll zum einen dem Film als audio-visuellem Medium Rechnung getragen werden, zum anderen der Möglichkeit des Films, sowohl realistische als auch abstrakte Darstellungen zu (re-)präsentieren.

¹² In Anlehnung an den Bildakt (vgl. BREDEKAMP 2010).

- und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III.* Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990, S. 47-66
- BREDEKAMP, HORST: *Theorie des Bildakts.* Berlin [Suhrkamp] 2010
- DECKER, JAN-OLIVER; HANS KRAH: Zeichen(-Systeme) im Film. In: *Zeitschrift für Semiotik*, 30(3-4), 2008, S. 225-235
- DELEUZE, GILLES: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997a
- DELEUZE, GILLES: *Das Zeit-Bild. Kino 2.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997b
- EISENSTEIN, SERGEJ M.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2006
- HARMS, RUDOLF: *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen.* Mit einer Einleitung herausgegeben von Birgit Recki. Hamburg [Meiner] 2009
- ISER, EOLFGANG: *Der Akt des Lesens.* München [Fink] 1994
- KAPPELHOFF, HERMANN: Die Anschaulichkeit des Sozialen und die Utopie Film. Eisensteins Theorie des Bewegungsbildes. In: BOEHM, GOTTFRIED; BIRGIT MERSMANN; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt.* München [Fink] 2008, S. 301-321
- KOESTLER, ARTUHER: *Das Gespenst in der Maschine.* Wien [Molden] 1968
- LOHMAR, DIETER: Phänomenologie der schwachen Phantasie. Untersuchungen der Psychologie, Cognitive Science, Neurologie und Phänomenologie zur Funktion der Phantasie in der Wahrnehmung. Dordrecht [Springer] 2008
- METZ, CHRISTIAN: *Semiologie des Films.* München [Fink] 1972
- METZ, CHRISTIAN: *Sprache und Film.* Frankfurt/M. [Athenäum] 1973
- MÖLLER, KARL-FIETMAR: Schichten des Filmbildes und Ebenen des Films. In: *Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik.* Münster [MakS Publikationen] 1984, S. 45-85
- PAECH, JOACHIM: Was ist ein kinematographisches Bewegungsbild? In: KOEBNER, THOMAS; FABIENNE LIPTAY; THOMAS MEDER (Hrsg.): *Bildtheorie und Film.* München [Edition Text + Kritik] 2006, S. 92-108
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; RAINER TOTZKE: Einleitung. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; RAINER TOTZKE (Hrsg.): *Bilder – Sehen – Denken. Zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung.* Köln [Halem] 2011, S. 9-12
- WULFF, HANS J.: Sequenz und Szene. In: *Lexikon der Filmbegriffe.* Christian-Albrechts-Universität zu Kiel [Kiel] 2011.
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php> [Letzter Zugriff: 12.09.2012]
- WUSS, PETER: *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß.* Berlin [Edition Sigma] 1993

Marijana Erstić

**Jenseits der Starrheit des Gemäldes.
Luchino Viscontis kristalline
Filmwelten am Beispiel von *Gruppo
di famiglia in un interno (Gewalt
und Leidenschaft)***

Abstract

The films of Luchino Visconti, according to Gilles Deleuze, provide examples of the ›crystal-image‹. ›Crystal-images‹ become manifest through Visconti's use of mirror in his films. This analysis of the film *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) asks whether a ›crystal-image‹ does not also result from Visconti's use of paintings.

Die Filme Luchino Viscontis stellen Gilles Deleuze zufolge Beispiele des Kristallbildes dar. Die Kristallbilder manifestieren sich bei Visconti im Einsatz der Spiegel im Film. Ob ein Kristallbild auch dann entsteht, wenn an die Stelle der Spiegel die Gemälde treten – dieser Frage geht der Aufsatz am Beispiel des Films *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) nach.

Die Problematik des bewegten Bildes im populären Film ist seit Erwin Panofskys Essay *Stil und Medium im Film* (erste Fassung unter dem Titel *On Movies*, 1936) immer wieder ein Bestandteil der bildwissenschaftlichen Überlegungen, insoweit, dass vor allem das Element der filmischen Bewegung und der filmischen Zeit in den Vordergrund gerückt wird (vgl. PANOFSKY 1999: 19-57). Eine spezifisch filmische Spannung entsteht dann, wenn in das ›bewegte‹ Bild jene unbewegten hineinkomponiert werden. Doch entsteht die

Bewegung im Film nicht nur aus der Kamerabewegung sondern auch oder sogar vor allem durch die Fragmentierung und die Montage. Bereits vor den Bildwissenschaftlern haben sich mit dem Thema des unbewegten Tableau innerhalb des vermeintlich bewegten Filmbildes auf je unterschiedliche Art und Weise verschiedene Filmemacher auseinandergesetzt, ausgehend von Giovanni Pastrone (z.B. in *Cabiria*, 1914) über Otto Preminger (z.B. in *Laura*, 1944) bis hin zu Michaelangelo Antonioni (z.B. in *Blow Up*, 1966) oder Stanley Kubrick (z.B. in *Barry Lyndon*, 1975), um nur einige wenige zu nennen. In die höchst unvollständige Reihe dieser Filmgrößen gehört unzweifelhaft der italienische Film- und Theater-Regisseur Luchino Visconti.

In seinem vorletzten Film *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) spielt die Malerei sogar eine titelgebende Rolle – »Ein Familienportrait in einem Innenraum« (deutscher Verleihtitel *Gewalt und Leidenschaft*). Es ist ein Vexierspiel aus Tableau, Film und vielleicht auch Kammerstück-Theater, das hier zum Vorschein kommt. Mithilfe der spezifischen und von Gilles Deleuze als »kristallin« bezeichneten Filmbildern entsteht hier eine Konkurrenz, aber auch eine einzigartige Verbindung von Malerei und Film.

Gruppo di famiglia in un interno ist die Geschichte eines Intellektuellen meiner Generation, [...]. Der Professor ist ein Sammler von »Conversation pieces«, jenem englischen Malereigenre des achtzehnten Jahrhunderts, das die aristokratischen oder großbürgerlichen Familien darstellte, samt ihren Kindern, ihren Bediensteten, ihren Hündchen; entzückende, elegante, anmutige Figuren, an denen das Reizvolle die Versuchung ist, die Leidenschaften und die Gesichter jenseits der Starre eines Gemäldes zu ersinnen. Mein Film ist solch ein »Conversation piece«: das Porträt einer Familie. (FALDINI/FOFI 1984: 232)

Mit dieser Äußerung beschrieb Visconti eine zweifache Funktion der Malerei in diesem Film, eine formal-ästhetische sowie eine inhaltliche (in einer deutschen Visconti-Monographie weisen die Verfasser auf die Doppelbedeutung hin, denn »zum einen meint er, »Gruppenbild einer Familie von innen« (gesehen), zum anderen ist er dem englischen Fachausdruck »Conversation piece« nachgebildet« (SCHÜTTE 1975: 131; vgl. auch VENUS 1998: 149-169). Die Gemälde – in diesem Falle vorrangig die »Conversation pieces« des englischen Rokoko-Malers Arthur Davis – spielten für den Filmplot eine konstitutive Rolle (auf die Idee zu dem Film ist Visconti während eines Krankenhausaufenthaltes durch eine Studie über die »Conversation pieces« von Mario Praz gekommen (vgl. DE GIUSTI 1985: 138; TONETTI 1983: 169f.).

Dabei handelt es sich um eine zumeist in einer Landschaft angesiedelte Gattung der Malerei des 18. Jahrhunderts. Der die »Conversation pieces« ironisierende Filmtitel bezieht sich dabei als »Familiengruppenbild in einem Innenraum« auf die grundlegende Täuschung des Filmprotagonisten (vgl. JANSEN/SCHÜTTE 1975: 132f.). In dieser Bedeutung enthält der Titel zudem einen impliziten Hinweis auf den Antagonismus zwischen den »unbewegten« Tafelbildern und den »bewegten« Filmbildern, aber auch auf ihre Übereinstimmungen, Verschmelzungen, Hybridisierungen. Visconti konstruiert seinen vorletzten Film – sowohl im Hinblick auf den Inhalt, als auch auf die Form – vermittels des Kontrastierens der unterschiedlichen Bild-, Zeit- und Medien-

charakteren der Malerei und des Films (zur Frage nach der Möglichkeit medialer Repräsentationen vgl. MÜLLER 1996: 197ff.).

Doch vor der Filmanalyse werden die wichtigsten Elemente des viscontianischen Kristallbildes skizziert, wie es vom französischen Philosophen Gilles Deleuze beschrieben wurde. Die Filme Luchino Viscontis zeigen Deleuze zufolge vier fundamentale Elemente auf, die sich leitmotivisch durch sein ganzes Werk hindurchziehen. Das erste dieser Elemente ist die Problematisierung des Lebens der ehemals reichen Aristokratie, eine edle, aber zerbrechliche Welt, die in einem – so das zweite Element – Zustand der Dekomposition inbegriffen ist. Die aristokratische Welt und ihr Zerfall: Beide Merkmale werden durch die visuelle Seite der Filme ausgedrückt, und die großen Kompositionen Viscontis besitzen, so Deleuze, einen »Sättigungsgrad, der ihre Verfinsterung bestimmt« (DELEUZE 1997: 129). Die Ursache des Dekompositionsprozesses liege in der Vergangenheit, die in dieser aristokratischen Welt künstlich zu überleben versucht und die von Deleuze als synthetischer Kristall charakterisiert wird (vgl. DELEUZE 1997: 128f.). Die Geschichte – das, so Deleuze, dritte Element – besitzt die Funktion eines Katalysators innerhalb des Dekompositionsprozesses (vgl. DELEUZE 1997: 129f.). Sie beschleunigt die Zersetzung des Kristalls. Auch das vierte und letzte der von Deleuze angesprochenen Elemente ist ein Element der Zeit. Es handle sich um die Vorstellung oder die Enthüllung, so Deleuze, etwas käme zu spät. Dies sei kein in der Zeit sich ereignender Unfall, sondern eine Dimension der Zeit selbst und diese setze sich der statischen Dimension der Vergangenheit entgegen (vgl. DELEUZE 1997: 130). Diese verlorene Zeit werde allerdings bei Visconti gerade durch die Filme und durch die visuelle Problematisierung des Schönen wiedergefunden (BACON 1998; SCHÜLER 1995).

Geradezu anekdotisch ist Viscontis Wiedererweckung der verlorenen Zeit geworden. Es mussten nicht nur die Blumen echte Blumen, das Kerzenlicht echtes Kerzenlicht, der Moselaner echter Moselaner, sondern auch die Schränke voller historischer Gegenstände sein. Und doch wird durch diese Sättigung des Filmbildes die Atmosphäre der vergangenen Sinnlichkeit (vgl. KAPPELHOFF 2008: 181ff.) nicht nur wiedererweckt, sondern auch musealisiert. Die Frage lautet also, ob mit den Filmen das Schöne nicht mumifiziert werde und damit jenes erreicht werden soll, was die Kunst immer schon erschuf – eine Musealisierung des Schönen. Und mehr noch – Visconti scheint dies zu wissen und damit zu spielen, sind doch der Tod und mit ihm die Unbeweglichkeit – die stets mit der Schönheit einhergehen – in seinen Filmen allgegenwärtig. Nicht von ungefähr schließt Deleuze seine Überlegungen zu Visconti mit der These eines italienischen Filmkritikers, dem zufolge »das Schöne bei Visconti wirklich zu einer Dimension (wird), es spielt die Rolle der vierten Dimension« (DELEUZE 1997: 131).

Solche musealisierten, mumifizierenden Gedächtnisbilder zeigen zwar die Vergangenheit, sie sind jedoch in die Zukunft gerichtet, denn nur so kann die Vergangenheit reaktiviert werden, in die Aktualität einerseits der Figuren andererseits der Zuschauer hineinbrechen, wenn auch zu spät. Das von Vis-

conti inszenierte Gedächtnis ist der »memoire« um 1900 verpflichtet, ein Gedächtnis, das einen Prozess der Erinnerung »in die Zukunft« darstellt (vgl. HÜLK 2012: 7ff.).

Der auffallendste mediale Ort eines solchen Verhängnis-Spiels mit der Zeit, der Geschichte und dem Kristall einer entschwindenden Welt ist der Spiegel, und seine metaphorische Kraft wurde bereits in dem Erstlingswerk des Regisseurs eingesetzt. Die Spiegelungen auf den Film-Bildern verdoppeln in den Filmen Viscontis die Figuren, sie verdrängen diese aus dem Bild und weisen somit auf eine zeitliche Determiniertheit und die Konstante des Selbstverkennens. Dies bezeugt auch ein Beispiel aus dem Film *Il Gattopardo* (*Der Leopard*) aus dem Jahr 1963 – wie *Gruppo di famiglia in un interno* (*Gewalt und Leidenschaft*) ebenfalls mit Burt Lancaster in der Hauptrolle. Es ist ein berühmtes Beispiel des Kristallbildes, das in diesem Film seine Inszenierung findet. Nicht mit der Gegenwart und den sensomotorischen Vorgängen werden die Figuren seit Visconti konfrontiert, sondern mit den virtuellen Bildern einer neben der Gegenwart gleichberechtigt existierenden Vergangenheit:

Die kristalline Ordnung schafft Unbestimmtheits- und Ununterscheidbarkeitszonen, weil sie die Wahrnehmungsbilder von ihrer motorischen Fortsetzung abschneidet und mit einem virtuellen Bild, einem Spiegelbild verknüpft, das dem Gedächtnis angehört. (BALKE 1998: 73)

Im Falle des Kristallbildes ist der Unterschied zwischen einem aktuellen und einem virtuellen Bild nicht mehr deutlich, er existiert zwar noch *de jure*, *de facto* aber wird die Zuschreibung unmöglich gemacht. Das aktuelle und das virtuelle Bild befinden sich, so Mirjam Schaub, in einem »Kreislauf des gegenseitigen Austausches, der die Differenz zwischen beiden Kategorien umspielt und sie auf eine phänomenologische Ununterscheidbarkeitszone (*l'indiscernabilité*) zurückführt« (SCHAUB 2003: 133). Diese Ununterscheidbarkeitszone nennt Deleuze »objektive Illusion«:

Das bekannteste Beispiel liefert der Spiegel. Die Zerrspiegel, die Konkav- und Konvexspiegel und die venezianischen Spiegel sind untrennbar von einem Kreislauf [...]. Der Kreislauf (*le circuit*) ist selbst ein Austausch (*un échange*): das Spiegelbild ist in Bezug auf die aktuelle Person, die es einfängt, virtuell, aber zugleich ist es aktuell im Spiegel, der von der Person nicht mehr als eine einfache Virtualität zurückläßt und sie aus dem Bild – »hors-champ« – verdrängt. [...] Wenn die virtuellen Bilder sich derart vermehren, wird die ganze Aktualität der Person von ihnen absorbiert, während die Person nur noch eine Virtualität unter anderen ist. (DELEUZE 1997: 97)

In einer der berühmtesten Spiegelsequenzen des Films *Il Gattopardo* wird gerade dies vorgeführt: Der Principe Salina steht vor einem Spiegel, die Kamera erfasst zunächst sowohl ihn als auch die Spiegelung. Nach einem Schnitt ist der Fürst nur noch als eine Spiegelung in einem Affektbild – in der Nahaufnahme – zu sehen. Die Einstellung verharrt für einige Sekunden auf dem Gesicht des Fürsten, eine Träne rinnt über sein Gesicht. Die Ränder des Spiegels sind längst nicht mehr zu sehen, der Zuschauer vergisst, dass es sich um eine Spiegelung handelt. In diesem Moment des »Vergessens« ist das Virtuelle an die Stelle des Aktuellen getreten, die Illusion an die Stelle des

Wahrhaftigen. Der Schnitt bildet in dieser Situation einen Sprung vom Realen ins Imaginäre, von der Jetzt-Zeit in die Vergangenheit, einen ›Sprung im Spiegel‹ (vgl. BLÜMLINGER 1990). Interessant ist, dass sich die beiden Einstellungen als ein Schuss/Gegenschuss-Verfahren mit dem Spiegel entpuppen. Es ist so, als ob das Spiegelbild zurückschaut, das Virtuelle das Aktuelle im Griff hat, auf die vergangene Rolle des Menschen hindeutet. Diese Koaleszenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunftsvorausdeutung macht dann auch die reine Zeit im bergsonianischen Sinne des Wortes aus – die Zeit als ›durée‹, als Dauer. Bei Deleuze heißt es:

[Das] aktuelle und das virtuelle Bild koexistieren gemeinsam, beide Bilder treten in einen Kreislauf, der uns beständig von einem auf das andere verweist, sie bilden ein und dieselbe ›Szene‹, in der die Personen zwar dem Realen angehören, aber dennoch eine Rolle spielen. (DELEUZE 1997: 109)

Es ist die Verabschiedung des Fürsten von seiner Jugend und auch von seinem Leben, es ist aber auch die Verabschiedung einer ganzen Klasse divinöser Figuren, die in diesem Film inszeniert wird.

Im Film *Gruppo di famiglia in un interno* treten an die Stelle des Spiegels scheinbar die Gemälde, an die Stelle der Familie eine Familiencollage. Damit zurück zur Handlung des Films. In der Hauptrolle auch hier Burt Lancaster als ein ehemaliger Professor. Des Professors frühere Tätigkeit als Naturwissenschaftler scheint ihn in gesellschaftlich-politische Schwierigkeiten gebracht zu haben. Seine Ehe ist, wie es die Rückblenden suggerieren, gescheitert und die wiederkehrende Erinnerung an die Mutter ist eine deutliche Hommage an Marcel Proust. Interessant ist, dass man als Zuschauer in die Rückblenden regelrecht hineintappt, die Einrichtung der Wohnung hat sich in diesen Szenen nämlich genauso wenig verändert wie die formale Seite der Aufnahme. In diese Welt vereinsamter Ich-Konflikte und Erinnerungen dringt eine wahrhaftige Familie ein, in vorderster Front eine gewisse Marchesa Bianca (Silvana Mangano), mit ihrer Tochter Lietta, deren Verlobtem Stefano und mit ihrem Geliebten Konrad. Die Familie möchte eine Wohnung des Palastes anmieten; sie wird die Wohnung völlig umgestalten. Bei einem Abendessen, zu dem der Professor seine unmöglichen Mieter zum Schluss des Films einlädt, entlarvt sich die bisweilen mysteriöse Familie. Die geradezu theatrale Einheit des Ortes und der Zeit ist für die Konstitution der beiden folgenden Sequenzen bezeichnend, spricht doch aus ihrem Kontrast die Kluft zwischen Realität und Wunsch, die die Figur des Professore auszeichnet.

Auch die Tatsache, dass der an den Rollstuhl gefesselte Visconti diesen Film in den Innenräumen drehen musste, spricht hier für eine Verbindung nicht nur mit der Malerei sondern auch mit dem Theater. Mit *Gruppo di famiglia in un interno* wurde ein Kammerstück inszeniert.

Zu Beginn der Sequenz sitzen vier Personen am Tisch: Der Professore am oberen Ende des Tisches, in der ersten Einstellung als eine Rückenfigur, mit der sich der Zuschauer identifizieren kann, in Szene gesetzt. Stefano und Lietta sitzen zu seiner Rechten, Konrad zu seiner Linken. Die zunächst harmonische Konversation – gesprochen wird über den vorzüglichen Wein des

Professore und über seine Liebe zu den ›Conversation pieces‹ – entspricht der gelassen-eleganten Atmosphäre des Raums, in dem sie stattfindet. Alles ist im Speiseraum in rokokohaften, leichten Pastellfarben gehalten. Es dominieren das helle Blau-Gold der Wände und das glänzende Orange-Gold der Kerzen, Leuchter, Fensterdraperien. Der Farbgestaltung hat wohl die Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts Pate gestanden, eine, so Visconti, »unschuldige Zeit der Fabeln, [...] ein märchenhaftes und ein wenig feenhaftes goldenes Zeitalter« (zit. nach SCHIFANO 1988: 278). Die dunkel gekleideten und vor einem hellblauen oder leicht rötlichen Hintergrund platzierten Personen werden von goldenen Kerzen und leuchtenden Weinkaraffen wie ›tableaux‹ eingerahmt. Die Kameraperspektiven loten alle Möglichkeiten einer ›al di là del fessità del quadro/Jenseits der Starre des Gemäldes‹ sich abspielenden, narrativen Montage aus. Im Hintergrund an der Wand sind hin und wieder die englischen Gruppenporträts zu erahnen, namentlich jene etwas steifen Darstellungen Arthur Davis'. Am Tisch, so scheint es, sitzt dagegen eine wahrhaftige Familie. Durch die Schnitte entstehen die Fragmentierung und die Rhythmisierung des Bilderflusses.

Dies bringt in die Darstellung des Gesprächs Bewegung hinein, so, als ob die mehrfigurigen filmischen Kompositionen gar nicht anders präsentiert werden können, ohne gleichzeitig zum Tableau zu erstarren. Die Bewegung entsteht hier nicht aus der Bewegung der Kamera heraus sondern aus der Fragmentierung, der Montage und der Zusammensetzung von Einstellungen.

Mit der Ankunft Marchesa Biancas mischen sich jedoch in die feenhaftes Speisesaalharmonie die Anzeichen einer Tragödie bei, und auch in diesem Film ist »das Speisezimmer [...] der Ort der Begegnungen und Zusammenstöße zwischen den Figuren... um eine Bienenkönigin ... Und die Dramen brechen aus« (VISCONTI 2003: 15).

Bei Biancas furienartigem Einmarschieren durch den dunklen Korridor bleibt die Kamera still und zeigt sie leicht von unten, um ihre Stärke und ihr Selbstbewusstsein zu betonen. Im Speisesaal erwähnt Bianca, ihr Mann habe noch am selben Tag nach Spanien fliegen müssen, ihr Monolog und das daran anknüpfende Gespräch wird jedoch im Salon fortgesetzt. Die Anordnung der Personen im Salon und das Verhältnis der beiden Personengruppen zueinander werden von nun an für die politischen Ideen und Lebenshaltungen stehen, die sie jeweils vertreten. Marchesa, Lietta und Stefano nehmen auf dem Sofa Platz. Der Professor und Konrad – die Familienlosen – beanspruchen für sich Plätze auf der gegenüberliegenden Seite. Marchesa Bianca führt ihre Geschichte zu Ende: Ihr Mann habe darauf bestanden, dass sie die Beziehung mit Konrad abbricht. Konrad erwidert: Biancas Ehemann, ein militanter Faschist, hätte zusammen mit seinen Verbündeten einen Staatsstreich geplant. Er, Konrad, habe die Polizei darüber informiert. Als dies deutlich wird, entpuppt sich Stefano als ein faschistischer Sympathisant und bezeichnet Konrad als einen ›Verräter‹ (auch der Filmproduzent dieses entschieden antifaschistischen Films stand im Verdacht neofaschistischer Sympathien; vgl. JANSEN/SCHÜTTE 1975: 131). Es kommt zur verbalen und auch körperlichen

Gewalt, Konrad wird auf Anordnung Biancas aus der Wohnung des Professors gewiesen. Zwar hat sich der Professor als ein linker Denker erwiesen, um der Ruhe willen verzichtet er zunächst auf Konrads Anwesenheit. Danach setzt er verblüffender Weise zu einem Liebesbekenntnis an seine Untermieter an: ›Wenn es jemals unmöglichere Mieter gab, ich hatte sie. Doch dann fing ich an zu denken, dass sie meine Familie sein könnten.‹

Auf die Liebesbekenntnis folgt ein Schnitt auf die überraschten Gesichter von Stefano, Lietta und Bianca. Der Professor führt dennoch mit seiner Liebeserklärung fort, behauptet, die neue Familie hätte ihn zum Leben erweckt, schaut schließlich zu den Bildern: Vor dem 360-Grad-Kameraschwenk – einer Plansequenz im kleinen – findet – wie in der Spiegelzene des *Leoparden* – wieder ein Schnitt statt. Der Schnitt markiert auch hier die Gratwanderung vom Realen ins Imaginäre. Auch scheint der Schwenk zunächst aus subjektiver Sicht zu erfolgen, bis sich dies am Ende des Schwenks als irreführend erweist, ist doch der Professor jetzt als eine Rückenfigur zu sehen. Durch das Fenster dringt Tageslicht in den Salon ein, der Professor trägt ein anderes Jackett als während des Abendessens, nach einem Schnitt wird das jetzt leere Sofa gezeigt. Während des Kameraschwenks hat offensichtlich eine Zeitraffung stattgefunden: ein neuer Tag ist angebrochen. Folglich war auch die Liebeserklärung des Professors an die künstliche Collage-Familie ins Leere gerichtet.

Doch die Einsamkeit findet nicht nur in der Gegenwart statt, sie bezieht sich auch auf die Vergangenheit. Anders als in der Spiegelsequenz des *Gattopardo* wird in *Gruppo di famiglia in un interno* angedeutet, dass der Professor auch zu seinen historischen Vorbildern keine Verbindung mehr hat. Sie sind nicht das Alter Ego seines Inneren. Auch ist die Voraussetzung hier eine andere als beim Spiegelbild aus *Il Gattopardo*. In der Tat ist nur das Spiegelbild virtuell, weil es ein Bild zeigt, das nur in Abhängigkeit von einem aktuell anwesenden, aber selbst nicht sichtbaren Modell entsteht, darauf hat bereits Miriam Schaub hingewiesen. Auch die Photographien gelten, so Schaub, als virtuell, weil sie auf eine einstmalige Anwesenheit der abgelichteten Personen verweisen. Wenn es wichtig ist, dass die Referenzobjekte direkte Spuren auf den Bildern hinterlassen, dann scheiden die Gemälde als Kandidaten für virtuelle Bilder aus (vgl. SCHAUB 2003: 134). In letzter Konsequenz heißt dies nicht nur, dass es sich hier auf formalästhetischer Ebene um keine Kristallbilder im engeren Sinne handelt.

Inhaltlich bedeutet es, zwischen den imaginären Familien des Professors haben immer schon unüberwindbare Mauern bestanden. Die Zeitebenen des Professors und seiner Porträts bilden keine Koaleszenz, also keine Verschmelzung wie die Spiegelbilder des *Gattopardo*. Sie ereignen sich auf vollkommen anderen Zeitebenen und Vergangenheitsschichten. Dies ist inhaltlich der Grund der Illusion des Protagonisten und auf der Ebene des Rezipienten ein Hinweis auf diese Illusion.

Und doch sind auch die Gemälde zusammen mit der gesamten anachronistischen Einrichtung des Palazzo der Grund für den Eindruck eines syn-

thetischen Kristalls, der in sich die Vergangenheit – z.B. die Kindheit oder die Ehe des Professore – beinhaltet, in dem die Vergangenheit buchstäblich künstlich überlebt. Durch die Substituierung des Lebens durch die Gemälde erweist sich der Film als eine zeitgenössische, in vielerlei Hinsicht immer noch aktuelle Konsequenz des gesamten viscontischen Œuvres.

Dem angesprochenen Konflikt zwischen dem Professore und seiner imaginären Familie entsprechend ist der Film visuell auf unübersehbaren Gegensätzen aufgebaut. Durch differierende Wohnungseinrichtungen werden unterschiedliche Moral- und Familienvorstellungen sowie Charakterzüge hervorgehoben. Die englischen Konversationsstücke des 18. Jahrhunderts und Arthur Davis werden mit der Pop-Art und der amerikanischen Farbfeldmalerei konfrontiert, um auf die verschiedenen Zeitschichten, in denen die Protagonisten leben, hinzuweisen. Arien und Violinkonzerte Mozarts werden mit der zeitgenössischen Schlagermusik kombiniert, die (anfangs noch) strengen moralischen Ansichten des Professore mit sexueller Großzügigkeit. Zwar kann die vulgäre, nur auf Äußerlichkeiten fixierte Welt der Industriellenfrauen, -töchter und -söhne dem Familienideal des Professore unmöglich entsprechen. Der zwischen Ideal und Wirklichkeit ausgetragene Konflikt dekurviert aber seine eigenen, aus der angedeuteten Vergangenheit und rezenter geheimer Verzückerung resultierenden Brüche und Selbstlügen, die in dem »letzten Abendmahl« der neuen Familie kulminiert. In diesem werden alle Kompositionsmöglichkeiten durchgespielt. Einzeldarstellungen wechseln sich mit Gruppenporträts ab, sitzende, stehende, sich langsam bewegende Figuren sind hier genauso präsent wie die miteinander kämpfenden Personen oder die Rückenfiguren. Als Bindeglied und Rhythmus-Geber fungiert hier die Montage. Mittels des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens und der Nahaufnahmen im Speiseraum und im Salon entsteht hier die Bewegung. Der 360-Grad-Kameraschwenk im Salon bescheinigt den Gemälden im Vergleich dazu, so scheint es, vielmehr ihre Starre. Denn die Kamera kreist an den Gemälden vorbei, ohne von ihnen etwas hervorzuheben, wie dies das menschliche Auge tun würde. Es ist, als ob ein toter Blick an der festgehaltenen toten Zeit vorbeizieht.

Die Figuren-Darstellungen von Arthur Davis werden sodann den Mietern des Professors und der in der Zeit verlaufenden Bewegung der Montage entgegengesetzt. Doch während die Außenporträts des Professors nicht nur als Gemälde sondern auch in ihrer Darstellung starr sind, erscheinen die in die Räume eingesperrten Protagonisten im Film durchaus lebendig und bewegt, ob sie sich gegenseitig verführen, miteinander speisen oder gegeneinander kämpfen.

Bei dem Streitgespräch zwischen Konrad, Marchesa und Stefano zum Schluss des Films, auch dies geläufig im Schuss/Gegenschuss-Verfahren gefilmt, ist das Gesicht die affekt-tragende Komponente. Jenseits der Starrheit des Gemäldes bedeutet hier nicht nur die Montage sondern auch den Ausdruck der Leidenschaften, präsentiert durch die mimische Entladung. Das Gesicht und die Montage sind Elemente, mit denen die Filmbilder »al di là

della fissità del quadro inszeniert werden – nicht nur bei Visconti (ERSTIĆ 2008: 12; FALDINI/FOFI 1984: 232). Die Facetten des Filmbildes sind hier die Spannungen zwischen den Tableaux und der Schnitte/Montage, zwischen den Porträts und der zurückgenommenen Miene des Professors und den mimischen und verbalen Entgleisungen seiner Untermieter. Doch ob bewegt oder unbewegt – beide Bildarten können die Zeit zurückdrehen, die Schönheit – jene Silvana Manganos, jene Helmut Bergers, jene Burt Lancasters – für die zukünftigen Betrachter konservieren.

Literatur

- BACON, HENRY: *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge [Cambridge UP] 1998
- BALKE, FRIEDRICH: *Gilles Deleuze*. Frankfurt/M. [Campus] 1998
- BLÜMLINGER, CHRISTA (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien [Sonderzahl] 1990
- DE GIUSTI, LUCIANO.: *I film di Luchino Visconti*. Rom [Gremese] 1985
- DELEUZE, GILLES: *Kino II. Das Zeit-Bild*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997
- ERSTIĆ, MARIJANA: Kristalliner Verfall. Luchino Viscontis (Familien-)Bilder 'al di là della fissità del quadro'. Heidelberg [Winter] 2008
- FALDINI, FRANCA; FOFI FOFFREDO (Hrsg.): *Il Cinema italiano d'oggi. 1970-1984. Raccontato dai suoi protagonisti*. Mailand [Arnoldo Mondadori] 1984
- HÜLK, WALBURGA.: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Budelair, Flaubert, Taine, Valery*. Bielefeld [Transcript] 2012
- KAPPELHOFF, HERMANN: *Visconti: Die Sinnlichkeit einer anderen Zeit*. <http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/media/abstract002.pdf> [Letzter Zugriff: 11.03.2012]
- KAPPELHOFF, HERMANN: Der Geschmack vergangener Sinnlichkeit. Viscontis kinematographische Historien. In: KOEBNER, THOMAS; IRMBERT SCHENK (Hrsg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München [Edition Text und Kritik] 2008, S. 181-201
- MÜLLER, JUERGEN E.: *Intermedialität. Formen medialer kultureller Kommunikation*. Münster [Nodus] 1996
- PANOFSKY, ERWIN: Stil und Medium im Film. In: PANOFSKY, ERWIN: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Mit Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher*. Aus dem Amerikanischen von Rainer Grundmann und Helmut Färber. Frankfurt/M. [Fischer] 1999, S. 19-57
- SCHAUB, MIRIJAM: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. München [Fink] 2003
- SCHIFANO, LAURENCE: *Luchino Visconti. Fürst des Films*. Gernsbach [Katz] 1988
- SCHÜLER, ROLF: *Visconti*. Berlin [Filmkunsthaus] 1995

- SCHÜTTE, WOLFRAM: Kommentierte Filmografie. In: JANSEN, PETER W.; WOLFRAM SCHÜTTE (Hrsg.): *Luchino Visconti*. München [Hanser] 1975
- TONETTI, CLARETTA: *Luchino Visconti*. London [Columbus Books] 1983
- VENUS, JOCHEN: Luchino Viscontis ›Gruppo di famiglia in un interno‹. ›Klassisches‹ oder ›modernes‹ Kino? In: ROLOFF, VOLKER; HELMUT SCHANZE; DIETRICH SCHEUNEMANN (Hrsg.): *Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens*. München [Fink] 1998, S. 149-169
- VISCONTI, LUCHINO: Ich, Luchino Visconti. In: STORCH, WOLFGANG (Hrsg.): *Götterdämmerung. Luchino Viscontis deutsche Trilogie*. Berlin [Bertz + Fischer] 2003, S. 11-20

Ines Müller

Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer

Abstract

Light, colour, camera work – these are the main aspects for the aesthetic realisation of filmic material. Whether symbolically reserved, poetically fancy or clean documental – the visual arrangement influences decisively the audience's mood and is therefore an integral part of the narrative style: The camera as narrating authority. Everything shown in the image and how it is presented is fundamental for generating meaning. The filmic design elements are essential for the successful communication between film and audience. They direct the audience's view and work with specific filmic codes, which are to be decoded. The design elements determine the film's aesthetics and are responsible for emotionalising the viewer. This essay focuses on the visual composition of a movie and puts an emphasis on the following three aspects: The obvious field of pictorial design, the sub-textual field of lighting as well as the subtle field of colour.

Licht, Farbe, Kamerastil – das sind wesentliche Aspekte bei der ästhetischen Umsetzung eines Filmstoffs. Ob symbolisch distanziert, poetisch verspielt oder dokumentarisch nüchtern – die visuelle Gestaltung beeinflusst entscheidend die Gefühlslage des Zuschauers und ist damit integraler Bestandteil des Erzählstils: die Kamera als erzählerische Instanz. Alles was im Bild gezeigt wird und wie es gezeigt wird ist für die Bedeutungsbildung elementar. Die filmischen Gestaltungsmittel sind dabei wesentlich für das Gelingen einer Kommunikation zwischen Film und Zuschauer. Sie lenken den Blick des Zu-

schauers und arbeiten mit spezifischen filmischen Codes, die es zu entschlüsseln gilt. Die filmischen Gestaltungsmittel sind es, die die Ästhetik des Films bestimmen und damit für die Emotionalisierung des Zuschauers verantwortlich zeichnen. Der Aufsatz legt den Schwerpunkt auf den visuellen Look eines Films und stellt drei Aspekte besonders heraus: Den offensichtlichen Bereich der Bildgestaltung, den unterschweligen Bereich des Lichts sowie den subtilen Bereich der Farbe.

1. Vorbemerkung

Mein Interesse an einer Fragestellung, die sich im Wesentlichen auf die Wahrnehmungsdimension des filmischen Bildes bezieht – und hier insbesondere auf die Emotionalisierung des Zuschauers durch die Möglichkeiten der Filmästhetik – hat zwei Ursachen: Zum einen habe ich lange Zeit als Kamerafrau auf der Seite der Produzierenden gewirkt, musste mir also (gemeinsam mit dem Regisseur) überlegen, welche filmischen Gestaltungsmittel ich einsetze, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen, die den Zuschauer in die Geschichte führt – sie den Film erleben lässt. Zum anderen habe ich als Lehrerin bzw. Lehrbeauftragte für audiovisuelle Medien die Gelegenheit gehabt, Reaktionen von Schülerinnen und Schülern, und in meinen Filmseminaren an der Universität, Reaktionen der Studierenden auf Filmausschnitte hautnah zu beobachten und dabei festgestellt, wie groß der Anteil der Vorerfahrungen des Zuschauers in Bezug auf die Emotionalisierung ist. In vielen Anschlussgesprächen und -aktionen nach den Filmen wurde deutlich, dass ästhetische Gestaltungsmittel wirken, aber wie stark und in welche Richtung die Wirkung ging, war subjektiv ganz verschieden.

Welche Möglichkeiten zur Emotionalisierung hat der Bildgestalter also tatsächlich und wovon hängen sie ab? Der Grund, dieser Frage noch einmal nach zu gehen und eben auch aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten, ist also letztendlich in meinen jeweils unterschiedlichen Berufserfahrungen zu suchen. Und da ich zurzeit hauptsächlich in Lehr-Lern-Verhältnissen stehe, liegt mein Fokus immer auch darauf, wie ich diese Erkenntnisse im Rahmen von Bildungsprozessen thematisieren kann. Dabei liegt der Schwerpunkt meiner Betrachtungen auf den Gestaltungsmitteln, für die in erster Linie die Kameraarbeit verantwortlich ist.

2. Vom Wort zum Bild

Im Film werden Inhalte visuell vermittelt, Ästhetik und Gestaltung rücken in den Mittelpunkt, denn die Fragen, die sich stellen, sind: Wie unterstützen die gestalterischen filmischen Mittel den Inhalt? Und wie lassen sich die Wahrnehmungssinne des Zuschauers ansprechen, wie Empfindungen hervorru-

fen? Wie lenkt die Kamera den Blick, die Wahrnehmung, das emotionale Mit-Erleben und das ästhetische Empfinden? Die Kamera bildet nicht einfach nur ab, was vor ihr passiert. Alles, was im Bild gezeigt wird und wie es gezeigt wird, ist für die Bedeutungsbildung und die Wirkung wichtig (vgl. auch MIKOS 2003). Dabei sind die filmischen Gestaltungsmittel wesentlicher Bestandteil und deren kunstvoller Einsatz Voraussetzung einer gelungenen Kommunikation zwischen dem Film und dem Zuschauer. Sie sind es, die den Blick des Zuschauers lenken, für die Ästhetik und die Emotionalisierung verantwortlich sind.



Abb. 1:
Paris, Texas (D/F 1984, Wenders, Kamera: Robby Müller)

Zu diesen Gestaltungsmitteln gehört zunächst einmal der Kamerastil, der sich in der Wahl und Kombination von Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven und -bewegungen, sowie der Kadrierung zeigt. Hinzu kommen der Einsatz von Farbe und Licht, Ton, Sound und Musik, nicht zu vergessen die Ausstattung und natürlich der Schnitt bzw. die Montage (vgl. auch MIKOS 2003). Die filmische Inszenierung kann nicht unter dem Aspekt der inhaltlichen Aussage gesehen werden, ohne dabei die »Übertragung des Inszenierten in die Bilder, die Ausgestaltung der fotografischen Form« (PRÜMM 2006: 16) zu betrachten. Von entscheidender Bedeutung für das Filmverstehen ist daher, die Funktion und Wirkung dieser filmischen Gestaltungsmittel zu kennen, die Kompetenz zu entwickeln, Bilder »lesen« zu lernen.

Durch die inzwischen einerseits nahezu unbegrenzte digitale Reproduzierbarkeit von Bildern, auch von Kunstwerken, und andererseits durch die neuen Formen der visuellen Kommunikation, massenhaft wie individuell, ist der mit dem Begriff *Iconic Turn* (vgl. BÖHM 1994) verbundene veränderte Blick auf das Bild nicht auf das künstlerische Bild einzuengen, wie Schule es im Wesentlichen tut. Die Vorstellung von der Autonomie des Bildes, das sich nur vom Bild selbst her verstehen lässt, ist angesichts »der Suggestivkraft von Bildern in der öffentlichen Verständigung« (SAUERLÄNDER 2003: 408), wie Wilibald Sauerländer es formuliert, und der Bedeutung von Bildern für die Urteils- und Meinungsbildung nicht länger aufrecht zu halten. Mit dem *Iconic Turn* wird darauf hingewiesen, dass gesellschaftliche Ereignisse und Vorgänge nicht nur sprachlich vermittelt und verhandelt werden können, sondern

sich in der Weltwahrnehmung und -darstellung eine Wende vom Wort zum Bild vollzogen hat und Bilder zu einem zentralen Steuerungsinstrument für Politik und Ökonomie geworden sind (vgl. SAUERLÄNDER 2003).

Bazon Brock beschreibt diesen Wandel als den Übergang vom Weltbild, das begrifflich die Welt beschreibt und erschließt, zur Bilderwelt, die als organisierte Bildereinheit etwas über die Welt mitteilt: »Die allgemeine Zustimmung zum Gegenstand der Mitteilung wird durch das Bild und nicht durch Begriffe organisiert« (BROCK 2010: 118). Mit diesem Wandel wird endgültig deutlich, dass Bilder nicht nur eine Angelegenheit der Kunst sind, sondern Bedeutung für alle Lebensbereiche haben und ein entsprechender Bilddiskurs von Nöten ist, der alle Disziplinen umfasst.

Mit dem Begriff *Iconic Turn* ist zwangsläufig auch eine Sprachkritik verbunden, die das Sehen, das *Denken in* und *über* Bilder als erkenntnisrelevant für das Weltverstehen wiederentdeckt und das Nachdenken über das Bild als eigenständigen Gegenstand propagiert. Es geht dabei nicht darum, das Bild über die Sprache zu stellen, sondern um eine Neubestimmung des Verhältnisses von Sprache und Bild. Um die Wertigkeit des Bildes bei dieser Verhältnisbestimmung deutlich zu machen, sei darauf hingewiesen, dass es Bilder sind, die sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts in das kollektive Gedächtnis eingebrannt haben: Der Angriff auf das World Trade Center und seine verheerenden Folgen wurde ebenso von Millionen Fernsehzuschauer gleichzeitig konsumiert wie der Luftangriff auf Bagdad.

3. Bildlesekompetenz

Vor dem Hintergrund des *Iconic Turns* stellt sich die Frage, inwieweit sich diese fundamentale Veränderung in der Weltwahrnehmung auch in Bildungsprozessen widerspiegelt. Legt man die Evaluationsfächer der PISA-Studien zugrunde, so wird man vergeblich Fragen zum Bildverstehen suchen und kann somit davon ausgehen, dass visuelle Alphabetisierung nicht im Bildungskanon vorkommt. So gehen wir viele Jahre zur Schule und die wesentlichen Dinge, die wir dort in der Regel lernen, sind das Lesen und Schreiben, der Umgang mit Büchern und Texten. Und dann verlassen wir eines Tages die Schule und stellen fest, dass wir uns in einer Welt befinden, die nicht durch Texte und Bücher, sondern hauptsächlich durch [bewegte] Bilder bestimmt ist. Die Auseinandersetzung mit Anderen und Anderem findet im Wesentlichen über die Symbolik der Bilder statt.

Dabei werden Informationen auf mehreren Ebenen vermittelt – bewusst und unbewusst – welche oft in Bruchteilen von Sekunden entschlüsselt werden müssen. Bilder lassen sich aber nicht ohne weiteres in ihrer Bedeutung erfassen, weil sie eben nicht nur abbilden. Neben ihrem Realitätsbezug, der durch Zeichen vermittelt wird, die auf einer gesellschaftlichen Konvention beruhen, haben Bilder oft einen symbolischen Gehalt, einen ›Subtext‹, der,

über die Mitteilungsebene hinausgehend, oft auch eine Bedeutungsebene hat, die Nicht-Vorhandenes sichtbar machen will. Nach Anna Rüegg sind es vor allem vier Bildcodes, deren Decodierung notwendig ist, um visuelle Verschlüsselungen zu lösen. Einerseits handelt es sich um zwei vorkulturelle, archetypische Codes, andererseits sind es zwei Codes, die auf kulturell erworbene Vereinbarungen zurück zu führen sind.

Der *biologische Code* lässt uns auf alles reagieren, was mit Lebenserhaltung und -bedrohung sowie Sexualität zusammenhängt. In Bruchteilen von Sekunden, so Anna Rüegg, reagieren Betrachter auf entsprechende Bildmotive, die solche phylogenetischen Signale enthalten, »da alle Rezipierenden intuitiv nach dem von der Natur vorprogrammierten genetischen Verhaltensmuster reagieren. Erst nach der vorgedanklichen Reaktion kann durch Wissen, Denken und Sprache das Geschehe durchschaut werden« (RÜEGG 2007: 13). Ähnlich verhält es sich beim *archaischen Code*, der auf Gestik und Mimik rekurriert. Auch hier werden beim Betrachter oder besser: Empfänger der Signale vorgedankliche Emotionen ausgelöst, die einen Urteils- und Meinungsprozess auslösen. Eine Analyse kann erst im Anschluss an die spontane, visuelle Eindrucksbildung erfolgen.

Der *konventionale Code*, der Zeichen benutzt, ist ein kulturell vermittelter. Zeichen sind eindeutig, weil ihre Bedeutung nach gesellschaftlichen Vereinbarungen festgelegt ist, so wie Verkehrszeichen oder Sportpiktogramme, aber auch bei der Sprache. Sie können erlernt werden und ermöglichen damit Verstehen und Orientierung: »So ist ein ›konventioneller‹ [sic] Serienfilm leichter zu lesen als ein anspruchsvoller Spielfilm« (DOELKER 2003: 93), der zwar nicht auf Konventionen verzichtet, aber häufig konventionelle Darbietungen kreativ durchbricht (vgl. DOELKER 2003).

Ebenfalls gesellschaftlich vermittelt, aber mehrdeutig, ist der *kategoriale Code*, der sich auf Symbole bezieht. Symbolische Botschaften werden intuitiv und emotional aufgenommen, sie können jedoch nicht zugeordnet werden, wenn sie nicht konventionalisiert sind. Das bedeutet nach Franz Josef Röhl, dass die Mitteilung eines Bildes, »die nicht über den manifesten Inhalt vermittelt wird, sondern hauptsächlich über (audio-)visuelle Botschaften« (RÖLL 1998: 152), als Subtext dem Bild immanent ist, der wiederum beim Betrachter symbolische Kontexte aktiviert, die ihm in seiner Biografie begegnet sind. Ernst Schreckenberg führt dazu aus: »Mit dem Begriff des Subtextes sind im Grunde alle seine Zeichenstrukturen gemeint, die ein (nicht analysierender) Zuschauer nicht bewusst wahrnimmt, die ihn aber gleichwohl in seiner Rezeption steuert« (zit. in RÖLL 1998: 149).

Röhl weist in seinem Buch *Mythen und Symbole in populären Medien* nach, dass Medien, und hier vor allem das Bewegtbild, symbolische Subtexte beinhalten, die Botschaften transportieren, die mit Hilfe von »z.B. Farbe, Dekor, Bildgestaltung, Bildeinstellung, Musikeinsatz und Montage« (1998: 152) vermittelt werden. Besonders deutlich wird dies bei Kameraperspektiven und -bewegungen, die ja immer einen Sinnzusammenhang zwischen den Objekten bzw. Personen herstellen (z.B. oben – unten, links – rechts).

Diese hier dargestellten vier Codes treten natürlich nicht immer alleine auf, sondern oft im Mix, in Überlagerungen von Codes. Dies bezeichnet Doelker als flexiblen Code »wo keine feste, auf Vereinbarungen beruhenden oder verlässlichen Bedeutungen ausgemacht werden können. [...] Flexibel heißt, dass eine Bedeutung konstituiert wird, die nur in diesem Zusammenhang gilt« (DOELKER 2003: 93). Diese Überlagerungen führen zu semantischen Schichtungen. Das kann z. B. heißen, dass der Betrachter bei einem Bild zunächst von einem biologischen Code, der Lebensbedrohung zum Ausdruck bringt, angesprochen wird, bevor ein kategorialer Code z. B. Verzweiflung signalisiert. Diese Überlagerungen von Codes führen oft zu Verstärkungen der Emotionen beim Betrachter, weil sie tiefere Schichten erreichen.

Streng genommen sind diese Codes den Bildern jedoch nicht immanent, sondern entstehen erst in der Interaktion zwischen Bild und Betrachter. Denn erst einmal ist ein Bild neutral, nur eine Ansammlung von Bildpunkten oder Pixeln auf einer Matrix. Erst durch die Interaktion, bei der der Betrachter aufgrund seines Bewusstseins interpretiert und decodiert, bekommen die Bilder Bedeutung: »Solche Überlegungen gehen von einem performativen Konzept aus, wonach Bilder [...] sich zwar mit einer speziellen Appellstruktur an Rezipienten richten, aber erst in der Reziprozität der ästhetischen Erfahrung ihre Bildlichkeit entfalten« (BROSCH 2008: 73). Damit kommt bei der Deutung von Bildern eine stark subjektive, an der Lebenswelt des jeweiligen Betrachters orientierte Komponente ins Spiel. Die Wichtigkeit eines Bildes oder Films oder die Betroffenheit durch diesen Gegenstand ergeben sich also auch aus den persönlichen Erfahrungen und der Biografie. Verschiedene Betrachter können so verschiedene Deutungen vornehmen.

Dieser Aspekt hat eine entscheidende Konsequenz für Bildungsprozesse: Film lässt sich nicht lehren, sondern Film muss man, um mit Alan Bergala zu sprechen, *begegnen*, um aus dieser Begegnung dann entsprechende Schlüsse zu ziehen. Diese Begegnung ist nicht nur theoretischer Natur, sondern muss auch immer praktisch erfolgen, weil nur in der eigenen Anwendung die Möglichkeit besteht, visuelle Entschlüsselung dahingehend zu überprüfen, inwieweit es die eigene Gestaltungs- und Ausdruckskompetenz erweitert hat. Die gezogenen Schlüsse sind wiederum unterschiedlich, je nach Vorerfahrung, die der Betrachter in diese Begegnung mit einbringt. So gesehen wird die Begegnung mit Film zum Prozess, weil sich bei jeder erneuten Begegnung die Erfahrungswelt des Betrachters wieder verändert hat und diese Veränderungen Bestandteil der Interaktion sind. Für Schule ist diese Herangehensweise eine Herausforderung, weil sie ein anderes Lehrerbild impliziert. Es ist nicht die Instruktion des Lehrenden, sondern die Konstruktion der Lernenden, die Lernen in einem in hohem Maße selbst organisierten Prozess ermöglicht. Der Lehrende ist somit kein Experte mehr, sondern der Lernbegleiter, der die Lernprozesse coacht und Lernarrangements, die Zugänge zur Auseinandersetzung mit dem Film anbieten, bereitstellt.

4. Visueller Look

Die genannten Bildcodes sind dem visuellen Look, also dem Kamerastil sowie Licht und Farbe, immanent. Die Kamera entscheidet nicht nur darüber, was wir sehen, sondern wie wir gefühlsmäßig darauf reagieren, hilft also, den ästhetischen Ansatz eines Films zu verwirklichen. Nach Achim Dunker lässt sich der visuelle Look zum einen in den offensichtlichen Bereich der Bildgestaltung einteilen, hierfür ist der Kamerastil verantwortlich. Zum anderen existiert der unterschwellige Bereich des Lichts, der bereits weniger bewusst wahrgenommen wird und man daher sagen kann, dass die Subtilität der Farbe nahezu mit unseren Emotionen *spielt*.



Abb. 2:
Rahmungen des Bildes, Léon - Der Profi (F/USA 1994, Besson, Kamera: Thierry Arbogast)

Für die Bildgestaltung ist die Kadranze bedeutsam, die den Bildausschnitt durch den Bildrahmen begrenzt, also das Sichtbare vom Nicht-Sichtbaren trennt. Dabei spielt die räumliche Anordnung von Personen und Gegenständen innerhalb des Bildes eine Rolle. Weiterhin geht es hier um die verschiedenen Bildebenen (Vorder-, Mittel- und Hintergrund) und dabei auch um die Frage nach der Tiefenwirkung des Bildes/Bildraumes durch eine hohe Schärfentiefe oder ob der Bildraum durch selektive Schärfe eher ‚flach‘ wirkt. Dabei spielt natürlich die Wahl der Brennweite – also ob man eher mit dem Weitwinkel arbeitet oder mit der Telebrennweite – eine entscheidende Rolle für die Wirkung des Bildes. Oder auch, ob beispielsweise eine Begrenzung des Bildes durch einen sichtbaren Rahmen im Bild (Durchblicke durch Türen, Fenster, Zäune u.a.) oder der Blick durch einen Vorhang gelenkt wird, wie in Abbildung 2 zu sehen ist.

Die Einstellungsgrößen legen die Größe des Bildausschnittes fest und damit das Größenverhältnis von Personen/Objekten zur gesamten Bildfläche. Sie sind entscheidend für die emotionale Nähe und Distanz des Zuschauers zu den Figuren und zum Geschehen verantwortlich. Die Wahl der Einstellungsgrößen beruht auf filmischen Konventionen: Denn der Zuschauer muss beispielsweise wissen, dass Gegenstände in Groß- oder Detailaufnahme eine besondere Bedeutung oder Signalcharakter haben.

Die Kameraperspektive bezeichnet den Standpunkt der Kamera zum Geschehen und wird häufig zur narrativen Bedeutungsbildung eingesetzt.

Damit ist die Charakterisierung von Personen oder Gegenständen durch die Kamerahöhe bzw. den Blickwinkel gemeint, mit dem die Kamera auf diese sieht: Personen werden beispielsweise von oben gefilmt, damit sie einsam oder ängstlich wirken, sie werden von unten gefilmt, damit sie dominant oder stark wirken. Grundsätzlich dient die Wahl der Kameraperspektiven aber auch einfach dazu Größenverhältnisse darzustellen z.B. sitzende vs. stehende Person, Riese vs. Mensch, Kind vs. Erwachsene.

Die Kamerabewegung, mit Hilfe von Kamerafahrten und Schwenks, hat ebenfalls eine narrative Bedeutung, indem sie den Wahrnehmungseindruck dynamisieren kann. Und dabei eine Blickführung des Zuschauers durch die Veränderung des Blickwinkels unterstützt. Eine Kamerafahrt kann eine Kombination von Vordergrund und Hintergrund bewirken und ein Schwenk dient insbesondere dazu einzelne Bildelemente miteinander zu verbinden.



Abb. 3:
Licht als Mittel der Charakterisierung, Marathon Man (USA 1976, Schlesinger, Kamera: Conrad L. Hall)

Mit dem Licht wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers gelenkt, die Lichtgestaltung unterstützt die Geschichte. Die Grundstimmung des Films wird ins Unterbewusste transportiert, der Zuschauer nimmt das Licht quasi nicht wahr oder besser: Er akzeptiert es ohne zu murren, selbst wenn Licht und Schatten künstlich wirken. Und natürlich kann der Einsatz des Lichts Personen und Orte wesentlich charakterisieren, wie beispielsweise in Abbildung 3 zu sehen ist. Ein dunkel gehaltener Bildraum mit langen, schwarzen Schatten ruft beim Zuschauer eine bedrohliche, fast schon unheilvolle Stimmung hervor. Die Situation ist undurchsichtig, Ängste werden angesprochen, unterstützt durch einen hereinrollenden Fußball, der die vorhandene Stille durch sein Aufprallen besonders verdeutlicht.

Die »Farbe ist als Gestaltungsmodus nicht auf einen Nenner zu bringen« (MARSCHALL 2009: 424). Das Zitat der Medienwissenschaftlerin Susanne Marschall macht deutlich, dass Farbe im Film immer mehrdimensional und mehrdeutig ist. Farben sind demnach nicht aus sich heraus deutbar sondern stehen immer im Zusammenhang mit dem Kontext. Einzelne Farben können somit durch Licht, Requisite, Kostüm und Szenenbild hervorgehoben werden und somit den filmischen Raum repräsentieren (vgl. WULFF 1988). Die Farbgestaltung unterstützt die Dramaturgie des Films, indem sie Personen oder

Handlungsorte charakterisieren, die Grundstimmung der Szene verstärken und Gefühle erzeugen kann. Der Film nutzt die Assoziationskraft der Farben, deren Deutungen erlernt werden und kulturell variieren können.

Die folgende Darstellung ausgewählter Gestaltungsmittel des visuellen Looks erfolgt nur aus analytischen Zwecken getrennt. In der Praxis wirken alle Bereiche zusammen und erst das komplexe Zusammenspiel dieser filmgestalterischen Mittel führt zu der visuell-ästhetischen Umsetzung eines Filmstoffes. Zur Veranschaulichung wurden exemplarisch Filmstills ausgewählt, die sich besonders gut eignen, um die Möglichkeiten der Emotionalisierung der Zuschauer durch die filmischen Gestaltungsmittel zu visualisieren und zu analysieren.

5. Einstellungsgrößen und Kadrierung



Abb. 4:
Schnee, der auf Zedern fällt (USA 1999. Hicks. Kamera: Robert Richardson)

Die Einstellungsgrößen sind für die emotionale Nähe und Distanz des Zuschauers zu den Personen und dem Geschehen von zentraler Bedeutung. Dabei wechseln die Einstellungsgrößen in den meisten Filmen und die Bilder variieren zwischen Totalen und Detail-Einstellungen, je nach Intention und beabsichtigter Wirkung. Der Film *Schnee, der auf Zedern fällt* (Abbildungen 4-8) weicht von diesen Konventionen ab und bewirkt dadurch eine Irritation der Zuschauer. Die Analyse der Bilder zeigen viele Nah-, Groß- und Detailaufnahmen und wenig orientierende Totalen.



Abb. 5-8:
Wahl der Einstellungsgrößen als Mittel der Irritation, *Schnee, der auf Zedern fällt*

Dadurch wird die räumliche Orientierung des Zuschauers erschwert und die Darstellung der Personen in engen und begrenzt kadrierten Einstellungen vermittelt fast schon ein klaustrophobisches Gefühl beim Zuschauer. Die Vielzahl der nahen und großen Einstellungen mit wenig Tiefe im filmischen Raum gehen einher mit einer latenten Unruhe und einer emotionalen Nähe zum Geschehen, der man sich schwer entziehen kann. Auch deshalb, weil sich der Zuschauer selten mit Hilfe von distanzierenden Totalen entspannen kann. Einzelne Szenen werden fast schon Kammerstückartig inszeniert. Durch die Einstellungsgrößen und die Kadrierung werden die Blicke der Zuschauer stark gelenkt. Die Lichtdramaturgie mit vielen dunklen Bildteilen unterstützt eine unterschwellige bedrohliche Atmosphäre.

6. Kamerabewegung

Die Kamerabewegung, also Kamerafahrten oder Schwenks, können den Wahrnehmungseindruck des Films dynamisieren. Gleichzeitig wird der Blick des Zuschauers durch die Veränderung des Blickwinkels stark geführt. Dadurch erhält auch die Kamerabewegung eine starke narrative Bedeutung für den Film. Am Beispiel des Films *Chungking Express* von Wong Kar-Wai (HK 1994, Kamera: Christopher Doyle) wird dies deutlich (Abbildungen 9-16).



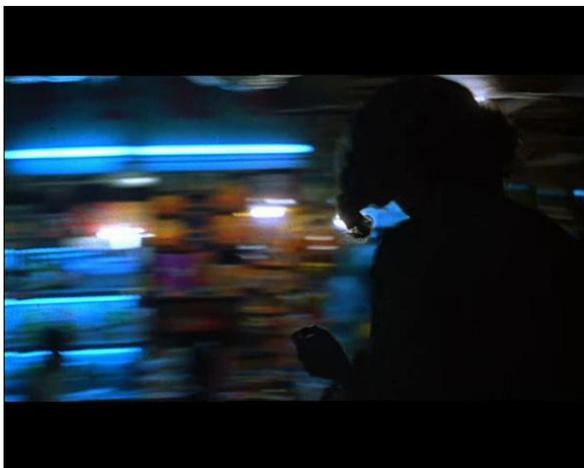


Abb. 9-12:
Extreme Dynamisierung des Bildes, *Chungking Express*

Die Kameraführung ist extrem dynamisch, die Kamera ist immer in Bewegung, und visualisiert so die Hektik der Situation, eine Verfolgungsjagd. Der Zuschauer ist emotional nah am Geschehen und die Handkamera wirkt durch ihre gewollt unperfekten Bilder quasi dokumentarisch. Die Unübersichtlichkeit der Situation wird durch die Unschärfen der Bilder betont und die Reißschwenks bewirken durch die »verwischten« Bilder extreme Dynamik und Atemlosigkeit. Die gekippte und verkantete Kamera verstärkt das Chaos und die drohende Gefahr. Beim Zuschauer kann schon fast ein Schwindelgefühl entstehen.



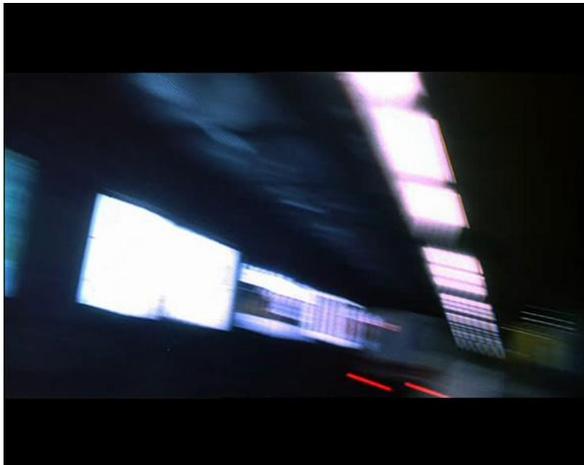


Abb. 13-16:
Visualisierung von Hektik, *Chungking Express*

6.1 Bildgestaltung Schärfe/Unschärfe

Die Gestaltung des Bildes mit Hilfe der (selektiven) Schärfe und Unschärfe ist weiterhin eine stark emotionalisierende Größe. Am Beispiel einer Szene des Films *The Insider* von Michael Mann (USA 1999, Kamera: Dante Spinotti) wird dies verdeutlicht: Immer nur ein sehr geringer Teil des Bildraumes ist scharf abgebildet (Abbildungen 17-24).

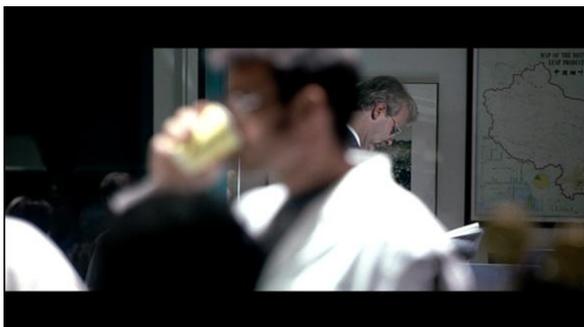
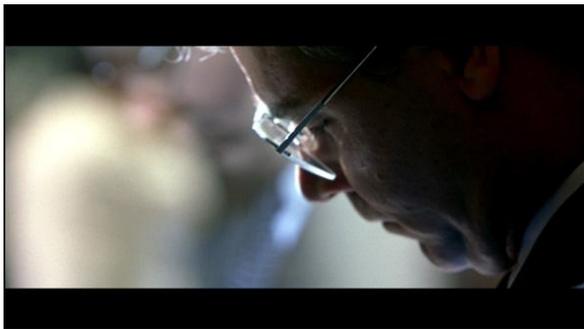
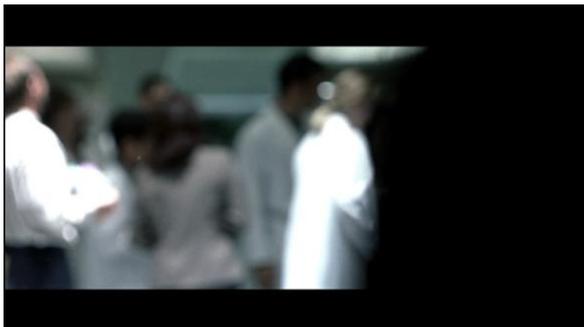
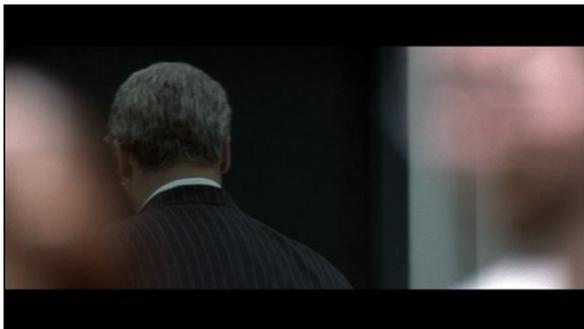


Abb. 17-20:
Schärfe und Unschärfe als emotionalisierende Größe, *The Insider*

In dieser Szene wird eine der beiden Hauptpersonen des Films, der Chemiker Dr. Jeffrey Wigand, eingeführt, der gerade entlassen wurde und an seinem Arbeitsplatz die letzten Sachen zusammenpackt. Zunächst nur Unscharf im Bild dann durch Schärfenverlagerung im *on* wird Jeffrey Wigand für den Zu-

schauer erkennbar. Durch die innere Montage im Bild wird die Wahrnehmung des Bildraumes durch den Zuschauer verändert und die Blicke des Zuschauers stark auf die scharf abgebildeten Bildinhalte gelenkt. Besonders deutlich wird dies durch die Darstellung der zwei voneinander unabhängigen Situationen (Labor vs. Büro, durch eine Glasscheibe getrennt), die mit Hilfe der Schärfe/Unschärfe miteinander in Beziehung gesetzt werden. Durch die unterschiedlichen Schärfenebenen im Bild wird die Trennung und Ausgeschlossenheit Wigands' verstärkt. Es ist die enge Kadrierung, die Wigands' Unfreiheit und Introvertiertheit visualisiert. Verstärkend wirkt auch hier die Lichtgestaltung, der Kontrast zwischen hellen, freundlichen (Labor) und dunklen, bedrohlichen (Büro Wigand) Bildteilen, wodurch die Räume auch emotional charakterisiert werden. Hinzukommt eine Irritation des Zuschauers über die Tonebene, die genau entgegengesetzt zur Schärfe des Bildes eingesetzt wird. So ist immer der Ton der unscharfen Bildebene zu hören, also des filmischen Raumes in dem der Zuschauer sich nicht befindet. Mit diesem Zusammenspiel von Bild- und Tonebene wird der Zuschauer unmittelbar am Gefühlsleben Jeffrey Wigands beteiligt.



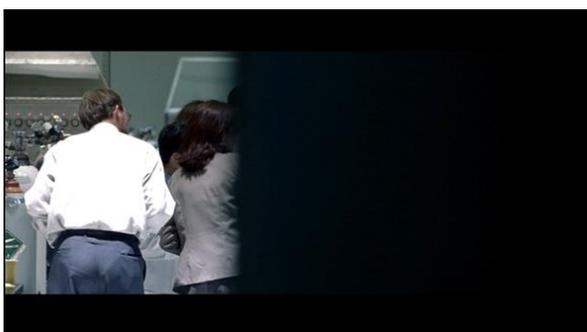
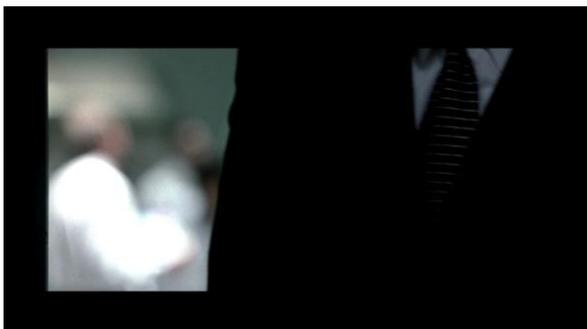


Abb. 21-24:
Irritierendes Zusammenspiel von Bild-und Tonebene, *The Insider*

7. Lichtgestaltung

Die Lichtgestaltung ist der zentrale Verantwortungsbereich der Bildgestalter. Dabei geht es bei der Lichtgestaltung nicht um Lichtlogik, sondern um ein zum Inhalt passendes Lichtkonzept (vgl. ROLL 1993). Am folgenden Beispiel des Films *Under Fire* von Roger Spottiswoode (USA 1983, Kamera: John Alcott) wird dies verdeutlicht (Abbildungen 25-30):





Abb. 25-27:
Stimmungserzeugung durch Lichtgestaltung, *Under Fire*

Die Szene spielt in einem Lager der Revolutionäre (der Sandinisten Ende der 80iger Jahre in Nicaragua), die für die Moral und Kampfmotivation ihrer Anhänger einen toten »Anführer« per Foto auf einem Flugblatt als lebend präsentieren müssen. Dafür wollen sie einen US-amerikanischen Kriegs-Fotografen gewinnen. Die Szene zeigt die Aufbahrung des Toten und seine Inszenierung durch ein sakrales Licht, das eine ehrfürchtige Stimmung erzeugt.

Die Aufnahmen wechseln zwischen diffusen, hellen Gegenlichtaufnahmen des Fotografen und seiner Begleiterin, einer Reporterin, und den Einstellungen der Revolutionäre vor schwarzem Hintergrund. Die Lichtgestaltung übernimmt hier ganz deutlich eine narrative Funktion. Der heilsbringende Fotograf, fast mit einem Heiligenschein versehen, steht den verzweifelt-bittenden, aber auch bedrohlich wirkenden Revolutionären gegenüber. Der Zwiespalt, in dem der Journalist sich befindet, wird visualisiert und für den Zuschauer spürbar. Er kann sich der Situation nicht entziehen.



Abb. 28-30:
Visualisierter Zwiesplat, *Under Fire*

8. Farbgestaltung

Die Farbgestaltung unterstützt vor allem die Dramaturgie eines Films, vor allem wenn sie durch Licht, Requisite, Kostüm und Szenenbild hervorgehoben wird und ein einheitliches Farbkonzept von der gesamten Ausstattung bis zum Szenenbau besteht. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Film von Stefan Ruzowitzky *Die Fälscher* (D/AT 2007, Kamera: Benedict Neuenfels). Durch die unterschiedliche Farbgestaltung werden verschiedene Handlungsorte und damit auch die unterschiedlichen Stimmungen der dargestellten Personen an diesem Ort charakterisiert. Die Szenen, die vor und nach der Handlung im KZ spielen, sind in weichen, erdfarbenen gelb-orange-braunen Tönen gedreht. Schummriges Licht und Kleidung unterstreichen die ausgelassene Stimmung (Abbildungen 31-34). Der Zuschauer erlebt Menschen, die trotz politisch schwieriger Zeiten, ihre Lebensfreude nicht verlieren.





Abb. 31-34:
Der Zusammenhang von Stimmung und Farbgestaltung, *Die Fälscher*

Dagegen wird alles, was im Konzentrationslager spielt, in entsättigten, grau-blauen Farben gezeigt (Abbildungen 35-38). Die entfärbten, fast schon schwarz-weißen Bilder wirken kalt und bedrohlich. Hier wird deutlich, wie durch die Wahl der Lichtfarben ganz bestimmte Stimmungslagen beim Zuschauer hervorgerufen werden. Er spürt die Verzweiflung der Gefangenen und das Unmenschliche der Konzentrationslager. Und ist eine Farbe zu sehen, hier die Farbe Rot (Blut, Band des Ordens, Flagge u.a.), fällt sie gerade in dieser sonst tristen, farblosen Umgebung auf und erhält damit eine besondere Bedeutung und Wirkung.





Abb. 35-38:
Wirkungssteigerung durch gezielte Farbgestaltung, *Die Fälscher*

9. Fazit

Film ist ein Kommunikationsmedium, aber keins, das universell wirkt. Die Kontexte der Kommunikationssituation, also des Ortes, der Zeit, aber vor allem der Vorerfahrung des Zuschauers sind hinsichtlich der Frage nach der Bedeutungsbildung immer mit zu berücksichtigen (wer noch nie ein Geschäftsessen real erlebt hat, wird eine entsprechende Szene im Film anders erleben, als jemand, der so etwas kennt usw.). Es gibt also nicht *die* Bedeutungsbildung, sondern *mögliche* Bedeutungsbildungen, als Angebote an die Zuschauer.

Die Bedeutungsbildung findet somit in der Interaktion des Zuschauers mit dem Film statt, die zudem nicht in einem gesellschaftslosen Raum geschieht. Wer sich aber auf das Angebot des Films einlässt, dem Film begegnet, der kann sich in andere Welten entführen lassen, lieben und hassen, weinen und lachen. Die filmischen Gestaltungsmittel sind hier der Katalysator für die Emotionalisierung. Schule und Hochschule, will sie Filmbildung betreiben, muss sich dieser Herausforderung stellen.

Literatur

- BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994, S. 11-38
- BERGALA, ALAIN: *Kino als Kunst*. Bonn [BpB] 2006
- BROCK, BAZON: Bildwissenschaft ist ursprünglicher als Kunstwissenschaft. In: BURDA, HUBERT (Hrsg.): *In Medias Res*. München [Fink] 2010, S. 118-123
- BROSCH, RENATE: Bilderfluten und Bildverstehen. In: REKTORAT DER UNIVERSITÄT STUTTGART (Hrsg.): *Themenheft Forschung, 4*, 2008, S. 70-78
- DOELKER, CHRISTIAN: Sehen ist mehr als sehen. In: DOELKER, CHRISTIAN; RUTH GSCHWENDTNER-WÖLFLE; KLAUS LÜRZER (Hrsg.): *Sehen ist lernbar*, Band II. Oberentfelden/Aarau [Sauerländer] 2003, S. 7-95
- DUNKER, ACHIM: *Eins zu hundert. Die Möglichkeiten der Kameragestaltung*. Konstanz [UVK] 2009
- MARSCHALL, SUSANNE: *Farbe im Kino*. Marburg [Schüren] 2009
- MIKOS, LOTHAR: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz [UVK] 2003
- PRÜMM, KARL: Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse. In: KOEBNER, THOMAS; FABIENNE LIPTAY; THOMAS MEDER (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*. München [Boorberg] 2006, S. 15-35
- RÖLL, FRANZ J.: *Mythen und Symbole in populären Medien*. Frankfurt/M. [Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik] 1998
- ROLL, GERNOT: Interview mit Gernot Roll. In: DUNKER, ACHIM (Hrsg.) *Licht- und Schattengestaltung im Film*. München [TR-Verlagsunion] 1993, S. 112-132
- RÜEGG, ANNA: Die Macht der Bilder durchschauen. In: DOELKER, CHRISTIAN; RUTH GSCHWENDTNER-WÖLFLE; KLAUS LÜRZER (Hrsg.): *Sehen ist lernbar*, Handbuch. Hohenems [Bucher] 2007, S. 12-15
- SAUERLÄNDER, WILLIBALD: Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus. In: BURDA, HUBERT; CHRISTA MAAR (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln [DuMont] 2004, S. 407-426
- WULFF, HANS J.: *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film*. 1988. <http://www.derwulff.de/2-19> [Letzer Zugriff: 18.10.2013]

Rebecca Borschtschow

Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage

Abstract

The screen as framing is a boundary that forms and positions the image. Georg Simmel considered that the work of art closes itself by its framing against everything exterior. It is a fact, that the motion picture is framed by its edge and by the screen. It is also a fact, that this frame borders the picture. But it is questionable if the picture frame closes the motion picture, as Simmel formulated generally for art.

A key characteristic of the film image is its movement and mobility. The dramatisation of space in time and the film soundtrack open an outlook beyond the image, even in resting images, for example in long takes. Also, the picture is not only framed, it also presents frameworks. Door and window frames, framed paintings and mirrors appear as a picture object and as a pictorial motive. They limit parts of the image, but also extend the image by providing insight and outlook. Motives of this kind refer to something outside of the image and exceed its frame. Thus, the image has not only an edge, like Lorenz Engell says, it possesses and uses it. Various examples concretize initial thinkings about aspects of the image frame and the frame motive, to their function and their interaction.

Die Leinwand als Rahmung gilt als Begrenzung, die das Bild formt und positioniert. Nach Georg Simmel schließt sich das Kunstwerk durch seine Rahmung gegen alles ihm Äußere ab. Dass das Filmbild gerahmt ist, durch seinen Rand und durch die Leinwand ist eine Tatsache. Dass diese Rahmung das

Bild begrenzt, steht außer Frage. Aber ob der Bildrahmen das Filmbild abschließt, wie es Simmel allgemein für Kunst formuliert, ist fraglich.

Ein wesentliches Charakteristikum des Filmbildes ist seine Bewegtheit und Beweglichkeit. Die Inszenierung des Raums in der Zeit sowie der Filmtone eröffnen selbst in ruhenden Bildern beispielsweise in langen Einstellungen einen Ausblick in das Jenseits des Bildes.

Außerdem ist das Bild nicht nur gerahmt, es präsentiert auch Rahmen. Als Bildobjekt und als Bildmotiv erscheinen Tür- und Fensterrahmen, gerahmte Gemälde und Spiegel, die Teile des Bildes begrenzen, aber zusätzlich das Bild erweitern, indem Ein- und Ausblick gewährt werden. Motive dieser Art verweisen auf ein Außerhalb des Bildes und überschreiten seinen Rahmen. Somit hat das Bild laut Lorenz Engell nicht nur einen Rand, es verfügt über ihn und setzt ihn ein. Anhand verschiedener Beispiele werden erste Überlegungen zu den Aspekten des Bildrahmens und des Rahmenmotivs, zu ihrer Funktion sowie ihrer Interaktion konkretisiert.

Das Caper Movie *How to steal a million* (*Wie klaut man eine Million*, USA 1966, Wyler) beginnt mit einem Gemälde. Es ist mittig im Filmbild, das ansonsten vollkommen schwarz ist, angeordnet. Das Gemälde ist gerahmt. Der Rahmen bleibt als Konstante im Bild, während sein Inhalt wechselt. Innerhalb desselben Rahmens wird somit eine Abfolge von Bildern gezeigt, eine Abfolge von Stillleben, um es zu präzisieren. Damit wird nicht nur auf das Hauptmotiv des Films, in dem Gemälde wesentliche Relevanz haben – sie werden gefälscht, gestohlen und ausgetauscht – rekuriert, sondern es wird zudem eine doppelte Rahmung sowohl formal als auch narrativ präsentiert: Der Rand des Filmbildes als Leinwand oder Fernseher ist ebenso vorhanden wie der Rand des Gemäldes als kunstvoll verzierter, goldener Rahmen. Die Austauschbarkeit der Bilder, ihr ständiger Fluss und ihr Verbleiben in ein und demselben Rahmen repräsentieren gleichzeitig das bildliche Medium und die Filmhandlung.

1. Bild im Rahmen

Bei der Beschäftigung mit dem Filmbild sind nicht nur seine formale Struktur, sein Aufbau, die Frage nach seinem Anfang und seinem Ende evident, sondern auch seine Grenzen, der Bildrahmen, der technisch-apparativ als auch dramaturgisch eine Konstante des Filmbildes ist.

Der Rahmen gehört zum Modus der Repräsentation und der Konstitution des Werkes. Die Leinwand fungiert dabei als ein solcher, als Begrenzung des Bildes, das auf diese Weise geformt und positioniert wird. So liefert der Rahmen die Koordinaten für den Aufbau des Bildmusters.

Rudolf Arnheim unterscheidet zwei Rahmenarten. Zum einen nennt er den Rahmen, der die im Bild dargestellte Welt deutlich vom wirklichen Raum,

in dem das Bild hängt, abgrenzt. Das betrifft Bilder, die einen unendlichen Raum suggerieren und durch den Rahmen nur einen Ausschnitt sichtbar werden lassen. Zum anderen verweist Arnheim auf den »dezenten« Rahmen, der die Bilder rahmt, die weniger in die Tiefe komponiert sind. Hier weist das Arrangement nicht über die Leinwandgrenzen hinaus. Der Rahmen verdeutlicht lediglich, dass das Bild eine Figur ist, die vor der Wand liegt (vgl. ARNHEIM 2000: 234ff.).

Die Begrenzung des Filmbildes durch seinen Rahmen ist eine andere. Streng genommen hat das Filmbild keinen Rahmen im eigentlichen Sinne, es ist vielmehr an allen Seiten abgeschnitten. Das Bild wirkt als inhaltsgefüllte Fläche auf einen Grund, dessen dargestellte Welt an den Seiten endet. Aber schon die Bewegung im Bild verdeutlicht, dass diese Enden nicht endgültig sind, dass sich das Geschehen auf der Leinwand über ihre Grenzen hinaus bis in den Offscreen-Bereich fortsetzt und darüber hinaus ihn in die sichtbare Handlung integriert. Somit trennt die Kadrierung des Bildes, der Bildrahmen, nur das On vom Off und schafft zwei Sphären.

Die Bewegung in einer Einstellung sowie die Montage zweier Einstellungen bedeutet ständige Veränderung des Bildraums. Dadurch wird eine diffuse Raumverlängerung suggeriert, Raum bleibt präsent, der nicht oder nicht mehr sichtbar ist – der Off-Raum, der für die Filmerfahrung eine konstitutive Rolle spielt. Er hängt dem Bildraum nicht bloß an, er ist die Ergänzung zu den einzelnen Einstellungen, die nur mögliche Ausschnitte sind (vgl. KHOULOKI 2009: 41). Damit ist der Off-Raum ein notwendiger Bestandteil der dargestellten Welt. Das wiederum impliziert, dass der Rahmen der Leinwand keine absolute, abschließende Bildgrenze, sondern offen und durchlässig ist. Er markiert sowohl den Übergang von On zu Off als auch von Film zu Realität, also von Film- zu Zuschauerraum.

Hans J. Wulff geht davon aus, dass das Filmbild immer ein offenes Bild ist,

auch wenn es eine geschlossene Bildkomposition anbietet. Das fotografische Bild hat einen Rahmen, der es gegen die Umgebung abschirmt und seinen Status als Bild unterstreicht. Das ist beim Filmbild insofern anders, als es Bild zwischen Bildern ist, den Anschluss an andere Bilder enthält, oft auch suggeriert und offeriert. (WULFF 2009: 151)

Ähnlich argumentiert Bazin, wenn er die Leinwand nicht als Rahmen wie den des Gemäldes, sondern als Abdeckung, als Maske wertet, die nur einen Teil des Geschehens offenbart. Folglich spricht Bazin bei der Umgrenzung der Kinoleinwand nicht von einem Rahmen des Filmbildes sondern von Cache, der Maske und Cadre, dem Bildausschnitt (vgl. BAZIN 2004: 192, 225).

Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen. All das, was die Leinwand dagegen zeigt, ist darauf angelegt, sich unbegrenzt fortzusetzen. Also wirkt der Rahmen, wie Wulff formuliert, zentripetal, während die Leinwand und damit das Filmbild zentrifugal, immer in den virtuellen Raum im Off des Bildes ausgreifend wirkt (vgl. WULFF 2009: 154).

Wenn also Deleuze von der Kadrierung als der Festlegung eines relativ geschlossenen Systems spricht, das alles umfasst, was im Bild vorhanden ist

und die Kadrierung als Begrenzung bezeichnet, ist das unzureichend (vgl. DELEUZE 1997: 27). Borstnar, Pabst und Wulff sprechen von dem Bildfeld, dem Bild als inhaltsgefüllte Fläche. Der Rahmen akzentuiert dessen Begrenztheit und Abgeschlossenheit gegenüber den ausgeschlossenen Bezirken. Die Kadrierung ist die Begrenzung des Dargestellten durch seine Ausschnittbarkeit (vgl. BORSTNAR/PABST/WULFF 2002: 89). Dabei nimmt der Rezipient den Bildrand kaum wahr. Für das Erlebnis des Bildraums ist er aber evident. Er lässt den Blick für den fiktiven Raum, den Off-Raum frei, nach oben, seitlich und nach unten. Auch fassen mitunter Blenden, Architektur, Blattwerk oder anderes Vordergrundmaterial als Rahmen den Bildraum ein (vgl. SCHÖNEMANN 2006: 393).

Die Auswahl des Bildausschnitts und die Festlegung des Bildrahmens schaffen Grundvoraussetzungen für die filmische Darstellung und den Prozess des Sehens. Das Sichtbare wird vom Nicht-Sichtbaren getrennt. Der Bedeutungsraum wird auf diese Weise eröffnet. An dieser Stelle fungiert der Bildrahmen als Grenze zwischen Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem, zwischen On und Off des Bildes.

2. Vom formalen zum dramaturgischen Mittel

Das Filmbild wird durch die Leinwand und ihre Ränder kadriert. Innerhalb des Bildes finden Rahmungen beispielsweise als Split Screen statt, der die gleichzeitige Repräsentation mehrerer Momente ermöglicht. Ob als Rahmung des kompletten Filmbildes oder seiner Teile, der Rahmen ist ein Aspekt der technischen, apparativen Darstellung. Als formales Gestaltungsmittel organisiert, ordnet und strukturiert er das Bild.

Im Einzelbild treten weitere Rahmungen auf, die formale Eigenschaften aufweisen, aber zusätzlich inhaltsbezogene Kategorie sind. Hierzu gehören Türrahmen, gerahmte Gemälde, Spiegelrahmen, Fensterrahmen, bestimmte Architekturen oder Fotorahmen. Das sind filmische Motive, die Elemente des Bildes generieren, die funktional eingesetzt sind. Als semiotisch interpretierbares Zeichen trägt das Bildmotiv des Rahmens ähnliche Bedeutung in sich wie das formale Mittel des Bildrahmens. Beide umgeben etwas. Sie begrenzen und markieren. Sie öffnen und schließen ab. Sie verweisen auf weitere Räume.

Das Bildmotiv des Rahmens wirkt auf das Gesamtbild, sogar auf den ganzen Film, da der Rahmen wie jedes filmische Detail zu allen anderen filmischen Komponenten in Verbindung steht, zu allen anderen Bildteilen und zu den davor und danach montierten Filmbildern.

3. Das Motiv: Rahmen und Bild

Die Betrachtung des Rahmens als Motiv erfordert eine Betrachtung der Mise-en-scène, der Gestaltung der einzelnen Einstellung, um seine Bedeutung erfassen zu können. Das Rahmenmotiv ist von seiner bildlichen Einbettung, dem Kontext, der Narration sowie den ihm vorhergehenden wie folgenden Bildern abhängig. Häufig sichtbare Rahmen lassen sich synthetisieren als:

3.1 Türen und Türrahmen

Sie sind Übergänge in andere Räume. Sie markieren die Grenze zwischen oft unterschiedlichen semantischen Räumen, die mit verschiedenen Werten, Funktionen und Bedeutungen aufgeladen sind. Sie verweisen auf zwei oder mehrere voneinander differierende Sphären und verdeutlichen Übergänge zwischen den Räumen als semantische, topologische Übergänge, als Wechsel in andere Bedeutungsebenen. Darüber hinaus weisen Türen und ihre Rahmen die formale Eigenschaft auf, mehrere Räume in einem Bild repräsentieren zu können. Dabei kann der Zugang zum zweiten Raum, der Blick hinein, durch eine geschlossene Tür verweigert werden. Das betont die Eingeschränktheit der Sicht, ist Versperrung und Beengung zugleich.

In *Festen (Das Fest, DK 1998, Vinterberg)* findet ein Gespräch zwischen Vater und Sohn im Keller statt, nachdem letzterer auf der Geburtstagsfeier des Vaters in einer öffentlichen Rede den eigenen Missbrauch durch den Vater thematisiert hat. Der Vater versucht, seinen Sohn einzuschüchtern. Während des Gesprächs ist die Kamera einmal nah an beiden Figuren, dann befindet sie sich vor der verschlossenen Tür des Kellerraums, in dem die Unterhaltung stattfindet. Die Bedrohlichkeit des Gesprächs wird durch die Einstellung untermauert, in der die Kamera nur durch ein kleines vergittertes Fenster in der Tür in den Raum blickt.

Am Ende von *Mademoiselle Chambon (F 2010, Brizé)* entscheidet sich der Familienvater kurz vor der gemeinsamen Abreise gegen ein neues Leben mit seiner Geliebten. Er kehrt nach Zuhause zurück und geht in die Küche, in der seine Frau am Tisch sitzt. Während der Blick der Frau, die nichts von den Vorgängen, Gedanken und Gefühlen ihres Ehemannes weiß, zwischen ihrem Mann und der von ihm im Flur abgestellten Reisetasche hin und her wandert und deutlich wird, dass sie erkennt, befindet sich die Kamera vor der Küchentür und filmt durch ihren Rahmen. Dabei zeigt sie nur den kleinen Ausschnitt der Küche, der im Türrahmen sichtbar ist. Als die Frau ihren Mann zu einem belanglosen Thema anspricht, bewegt sich die Kamera und nähert sich den Personen in der Küche, wobei sie durch den Türrahmen gleitet, bis er nicht mehr im Bild zu sehen ist. Der Türrahmen als Grenze zu dem Raum des Geschehens engt das Blickfeld des Rezipienten ein und lenkt gleichzeitig seinen Blick genau auf den Küchenabschnitt, in dem ein für das Ehepaar entscheidender Moment stattfindet. Dabei wird die Enge der Situation schließlich tröstender Weise durch das ansetzende Gespräch und die Erweiterung des

Bildfeldes mit allmählichem Verschwinden des Rahmens, was die Möglichkeit eines weiteren Miteinanders der Eheleute andeutet, aufgehoben.

3.2 Fenster und Fensterrahmen

Wird der Zuschauerblick durch ein Fenster, einen Fensterrahmen gelenkt, ist das Sichtbare im Rahmen des Fensters Teil einer ganzen Welt. Insofern kann von nur wenigen Details auf ein Ganzes, auf Gestalt und Art der Diegese oder ihrer Teile geschlossen werden, denn Teilansichten rekurrieren auf vollständige Körper.

Durch das Fenster kann der Blick auf mindestens einen zweiten Raum gerichtet werden, da es durchsichtig ist und den Durchblick gestattet. Es kann mit dem Blick durchdrungen werden und stellt so Sichtbarkeit her. Dabei wirkt es immer doppelt, nach innen und nach außen, da es sowohl Ein- als auch Ausblick gewährt. Es ist die Grenze zwischen dem Innen und dem Außen. Es verdeutlicht die Nähe dieser Räume und dennoch ihre Trennung voneinander, da es ihre Opposition als strikte Grenzlinie betonen kann. Wiederrum verfügt das Fenster über das Potential, Grenzen dieser Art zu mildern oder aufzubrechen.

In *Fury (Blinde Wut, USA 1936, Lang)* wird der Protagonist irrtümlich für einen Mörder gehalten und wird im Gefängnis eingesperrt. Aufgebracht von dem Verbrechen will die Bevölkerung den Eingesperrten lynchen. Als der Mob ein Feuer legt, zeigt das Bild zunächst die Menge, dann das brennende Gefängnis und das Fenster der Zelle, in dem sich der Unschuldige aufhält. Vom Standpunkt der Menge aus sieht der Zuschauer, wie der Gefangene verzweifelt an den Gitterstäben des Fensters rüttelt. Die Kamera wechselt nicht in die Zelle. Die Ausweglosigkeit der Situation, die Bedrohlichkeit des engen, verschlossenen Raums und die Angst des um sein Leben fürchtenden Helden werden deutlich, indem der Eingesperrte nur von außen in dem kleinen Rechteck des vergitterten Fensters innerhalb der Mauer gezeigt wird. Die hier unüberwindbare und unbeherrschbare Opposition von Individuum und Gesellschaft wird durch die Präsentation zweier Räume in einem Bild, Gefängnis und Straße, deutlich.

3.3 Gerahmte Gemälde und Fotografien

Der Rahmen eines Gemäldes oder einer Fotografie umfasst den Ausschnitt eines eigenen Raum-Zeit-Kontinuums. Innerhalb einer Einstellung werden innerhalb eines Raumes in einer Zeit auf andere Orte und Zeiten, auf frühere Beziehungen und Freundschaften, auf ehemalige Träume und Ziele etc. verwiesen, die auf das Aktualbild, also auf das Aktualgeschehen, auf Ist-Zustand und Ist-Verhältnisse von Figur, Ort und Zeit wirken. Die Annahme Siegfried Kracauers, der Rahmen eines Fotos markiere eine vorläufige Grenze und sein Inhalt verweise auf andere Inhalte außerhalb des Rahmens (vgl. KRACAUER 1979: 46), lässt sich insofern präzisieren, dass der Bildinhalt von Fotografie oder Gemälde nicht nur auf andere Inhalte außerhalb des Rahmens verweist,

sondern zusätzliche Bedeutung generiert. Das Abgebildete steht in Relation zur Narration, zum Außerhalb des Gemäldes/Fotos, wobei die Betonung auf der Differenz von Früherem und Gegenwärtigem liegt.

3.4 Spiegel und ihre Rahmen

Dass sich das psychologische Moment im Rahmen visualisiert, ist eine These, die im Besonderen für Spiegeldarstellungen gilt. Hier werden physische und psychische Räume nebeneinander präsentiert, wenn das Bild eine Figur und ihr Spiegelbild gleichzeitig zeigt. Der Spiegel verdoppelt oder isoliert, insbesondere durch seinen Rahmen, und hebt damit hervor. Wie sich der Held im Raum befindet, wird zum Abbild seiner Befindlichkeit. Zusätzlich wird das Off des Bildes, das eigentlich Nicht-Sichtbare ins Bild geholt. Auf diese Weise enthüllen Spiegel das, was gerade nicht im Bild ist, formal nicht sein kann und markieren es. Sie erweitern das Blickfeld und verweisen auf ein ›Dahinter‹, auf ein Ganzes, das noch nicht sichtbar ist. So betont der Film nicht zuletzt auch, dass der Rezipient nicht alles sehen und damit wissen kann.

Der Vater begrüßt seine Geburtstagsgäste in *Festen* vor einem Spiegel stehend, in dem seine Rückenansicht erkennbar ist. Auf diese Weise ist er gleichzeitig von vorn und von hinten zu sehen. Im Spiegel hat der Rezipient außerdem einen Blick auf die Gäste, die Familie. Deutlich ist bemerkbar, dass sich der Vater präsentiert, dass er den jovialen Gastgeber vor einem Publikum gibt, sich hinter seiner Fassade aber etwas verbirgt, das noch nicht erkennbar ist. Trotz der vielen sichtbaren Details bleiben Teile unsichtbar.

4. Funktion und Wirkung von Rahmen

Das, was im Rahmen sichtbar ist, ist nur eine Teilansicht. Nicht der ganze Körper, nicht das ganze Objekt wird offenbart. Wird eine Figur im Rahmen abgebildet, heißt das, dass nicht nur der Körper nicht komplett, sondern ebenso sein Wesen, seine Ziele und Absichten nicht vollständig erfasst werden. Leerstellen werden deutlich.

Der Rahmen präsentiert nur einen Ausschnitt. Er ist die Begrenzung dessen, was der Rezipient sieht und sehen kann. Bild und Rahmen können gleichermaßen nur begrenzt erfassen. Vieles bleibt verborgen oder unklar. Darauf verweisen Filmbildrahmen und Rahmenmotiv gleichermaßen. Folgen wir Arnheim in seiner These, dass das Bild als eine Ganzheit gesehen werden muss, um seine Wirksamkeit erfassen zu können (vgl. ARNHEIM 2000: 9), gelangen wir zu der Aussage, dass alles im Film in Beziehung zueinander steht, dass die Rahmungen im Bild auf den Filmbildrahmen wirken und umgekehrt.

Durch den Rahmen scheint ein anderer Raum herein, ein Raum mit neuen Möglichkeiten. Der Rahmen verweist auf ein Außen, eine heterogene Welt, auf ein Früher oder auf Potentiale für Modifikationen des Jetzt. Er verdeutlicht immer auch, dass etwas in einen größeren Rahmen eingebettet ist.

Rahmen schaffen Einzelräume, Enklaven. Befinden sich in einer Einstellung mehrere Rahmen, stehen sie in Relation zueinander, sind aber gleichzeitig in sich autark. Eine Szene in *Garbo Talks (Die Göttliche, USA 1984, Lumet)*, die gleich mehrere Rahmen enthält, demonstriert das. Der Protagonist kehrt morgens in die eheliche Wohnung zurück. Er musste die Nacht auf einer Insel verbringen, nachdem er die letzte Fähre zum Festland verpasst hatte. Die Frau sitzt links im Bild am Esstisch vor der Durchreiche der Pantry-Küche, eingerahmt durch die Architektur der Raumaufteilung (durch den Rahmen der Durchreiche). Während des nun beginnenden Gesprächs geht der Mann nach rechts, in das Badezimmer. Durch die geöffnete Badezimmertür sichtbar bewegt er sich vor dem Spiegel. Beide Figuren befinden sich im Bild, links und rechts, getrennt durch einen dazwischen stehenden Kleiderschrank. Badezimmer und Essbereich sind jeweils durch die Raumarchitektur gerahmt. Damit ergeben sich zwei Teilräume, den der Frau und den des Mannes. Der Zustand der Ehe ist visuell greifbar. Im Verlauf des Gesprächs, die Figuren wechseln zwischen den Teilräumen, bewegen sich aufeinander zu und distanzieren sich wieder voneinander, wird am Szenenende das Ende der Ehe klar, als die Frau ins Bad geht und die Tür zuschlägt. Die Raumstruktur, die maßgeblich durch die verschiedenen Rahmen gegeben ist, wird zum Sinnbild der Beziehung der Figuren zueinander. Räumliche Strukturen ergeben räumliche Relationen, die wiederum als Strukturen des Topos auch nicht-räumliche Relationen des Films ausdrücken.

Das Filmbeispiel par excellence für das Motiv des Rahmens ist *Rear Window (Das Fenster zum Hof, USA 1954, Hitchcock)*. Hier entspricht die Grundsituation des Rezipienten der des Helden. Durch die doppelte Kadrierung (Wohnungsfenster des Helden plus Fenster der Wohnungen im gegenüberliegenden Haus) präsentieren sich dem Protagonisten ausschnitt- und szenenhaft die Lebenssituationen der Nachbarn. So wird deutlich, dass die Kadrierung wie die Montage auf den Prinzipien von Selektivität und Auslassung beruht. Die Kadrierung definiert den Rahmen des Bildes (wie in *Rear Window* die vielen Fenster der gegenüberliegenden Wohnungen). Sie bestimmt den Ausschnitt und damit die Teile, die zu sehen sind und welche nicht. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten geht vom gerahmten Bild auf das kaschierte Umfeld über, wenn es wenigstens einen angrenzenden oder verdeckten Bereich andeutet. Das Nicht-Sichtbare außerhalb des Rahmens wird ins Sichtbare übertragen.

5. Ein erstes Fazit

Rahmen sind blicklenkend. Sie sind ein Mittel der Betonung und Hervorhebung. Der Rahmen zerstückelt das Bild, hebt Teile daraus hervor und lässt Details für das Ganze sprechen. Rahmen sind Übergänge. Sie grenzen ab, schließen ab, aber öffnen auch. Somit wirken sie dual.

Räume werden durch Rahmen gegenübergestellt, kontrastiert und miteinander konfrontiert, beispielsweise privater versus öffentlicher Raum, physischer versus psychischer Raum, individueller versus familiärer oder gesellschaftlicher Raum etc. Rahmen vermögen zwei oder mehrere Räume in einem Bild gleichzeitig anzuzeigen. Sie zeigen handlungskonstitutive Teilbereiche, die einer topographisch manifesten Oppositionsstruktur entsprechen.

Durch Montage werden die Filmbilder miteinander verbunden. Montage im Einzelbild tritt zum Beispiel als Tiefeninszenierung wie in *Citizen Kane* auf. Das Motiv des Rahmens kann als weitere Montageart im Einzelbild kategorisiert werden. Der Unterschied zur gewohnten Montage besteht in dem hier präsentierten Nebeneinander anstatt dem üblichen Nacheinander der Bilder. Dieses Nebeneinander erfordert in der Rezeption eine Art mentalen Akt der Montage, da beide in einem Bild vorhandenen Bildräume aufeinander bezogen sind und Bedeutung erst durch das In-Beziehung-Setzen der Teile entsteht.

Wenn wir davon ausgehen, dass Film nach den Parametern der Geschlossenheit von Zeit, Raum und Handlung funktioniert, ist dann denkbar, dass Rahmen als formales Mittel und als dramaturgisches Bildmotiv genau diese Einheit aufbrechen?

Mit dem Rahmen im Bild, diesem Motiv, das verschiedene semantische Räume und Ebenen eröffnet, geht das Einzelbild über eine Momentaufnahme, über das Hier und Jetzt des Bildes hinaus. Der Rahmen definiert Bildgrenzen und verweist auf sie sowie auf Räume außerhalb der Begrenzungen. Er beinhaltet subjektive, psychologische Dimensionen. Er beengt und isoliert Figur und Raum oder erweitert den Horizont. Letztendlich verweist er über seine Grenzen, seinen Ausschnitt hinaus. Wenn das Filmbild derart auf seine eigenen Bedingungen und Möglichkeiten verweist, ist es selbstreflexiv. Genau darin besteht das Potential von Rahmen, in welcher Form auch immer sie auftreten.

Literatur

ARNHEIM, RUDOLPH: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin [de Gruyter] 2000

BAZIN, ANDRÉ: *Was ist Film?* Berlin [Alexander Verlag] 2004

BELLER, HANS (Hrsg.): *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*. Stuttgart [Hatje Cantz] 2000

BORSTNAR, NIELS; ECKHARD PABST; HANS JÜRGEN WULFF: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz [UVK] 2002

DELEUZE, GILLES: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997

HAGENER, MALTE: Montage im Bild. Die Split Screen bei Brian de Palma. In: *Montage/AV*, 20(1), 2011, S. 121-132

- KHOULOKI, RAYD: *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin [Bertz + Fischer] 2009
- KRACAUER, SIEGFRIED: *Theorie des Films*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1979
- SCHÖNEMANN, HEIDE: Rand und Tiefenzug. Beobachtungen zum Bild-Raum-Konzept in den Filmen Paul Wegeners. In: KOEBNER, THOMAS; FABIENNE LIPTAY; THOMAS MEDER (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*. München [Edition Text + Kritik] 2006, S. 393-403
- WULFF, HANS J.: Die kontextuelle Bindung der Filmbilder. On, Off, Master Space. Ein Beitrag zur Raumtheorie des Films. In: *Montage/AV* 18(2), 2009, S. 149-163

Norbert M. Schmitz

**Arnheim versus Panofsky/
Modernismus versus Ikonologie.
Eine exemplarische Diskursanalyse
zum Verhältnis der Kunstgeschichte
zum filmischen Bild**

Abstract

This article wants to analyse, in the historical case of early film theory, which methodical options art history offers for a specification of the moving image. Perhaps the accurate differentiation is between a history of art as a description of the functional usage of the image in the modern culture that found prosecution in the industrially repeatable mass media and of aesthetic of fine arts, which evolves in an opposite dimension.

It turns out, that the history of art in the perspective of modernism, represented by the film theory of the young Rudolf Arnheim as a counterpart to the historical avant-garde of its time in the classical media, mostly failed the specific elements of the young medium. In contrast iconology, represented by the film enthusiast Erwin Panofsky, was able to describe cinema as a medium of social communication and symbolic self-improvement of society in an inspiring way. In actual debates on the character of the moving image, in the context of an image science discussion, this fact is not well reflected and perhaps a mode of unconsciousness in discourse.

Simple confrontations of theory models such as dynamic and static images, auratic artefacts and ephemeral reproductions are indicated as aesthetic strategies that could not define the character of pictorial images or moving images. They show instead of images or imaginations as compo-

nents of different subsystems like art, design or mass communication. The assumption is, that the history of art of modernism fails the specific element of the dispositive cinema and the potential of iconology is not yet utilised.

Der Aufsatz will am historischen Fall der frühen Filmtheorie untersuchen, welche methodischen Optionen die Kunstgeschichte hinsichtlich der Spezifik des filmischen Bildes bietet. Die vielleicht treffende Unterscheidung ist die zwischen einer Kunstgeschichte als Beschreibung des funktionalen Bildgebrauchs in der neuzeitlichen Kultur, die gewissermaßen in den Bildern der industriell reproduzierbaren Massenmedien nur ihre zwanglose Fortsetzung fand, und einer Ästhetik autonomer Kunst, die sich ja geradezu als Gegensatz zum selben entwickelte.

Dabei stellt sich heraus, dass die Kunstgeschichte des Modernismus, hier vorgestellt durch die Filmtheorie des jungen Rudolf Arnheim als Pendant zur historischen Avantgarde ihrer Zeit in den klassischen Medien, das Spezifische des jungen Medium häufig verfehlte. Dagegen konnte die Ikonologie, namentlich der Filmenthusiast Erwin Panofsky, das Kino als ein Medium der sozialen Kommunikation und symbolischen Selbstvergewisserung der Gesellschaft in einer bis heute anregenden Thesenbildung beschreiben. Dies wird auch noch in den aktuellen Debatten um das ›Wesen‹ des filmischen Bildes im Rahmen einer bildwissenschaftlichen Diskussion bis heute wenig reflektiert und stellt – essayistisch gesprochen – wohl das Unbewusste des Diskurses dar.

Allzu schlichte Konfrontationen der Theoriemodelle wie die zwischen dynamischen und statischen Bildern, auratischen Artefakten und ephemeren Reproduktionen werden dann als ästhetische Strategien erkennbar, die keinesfalls ein ›Wesen‹ des bildnerischen Bildes oder des filmischen Bildes erschließen, sondern Bilder bzw. Bildvorstellungen als Bestandteile unterschiedlicher Subsysteme wie Kunst, Design und Massenkommunikation erkennbar machen. These ist kurz gesagt, dass gerade die Kunstgeschichtswissenschaft des Modernismus das Spezifische des modernen Mediums Film verfehlte, das Potenzial der Ikonologie noch lange nicht ausgeschöpft ist.

1. Einführung

Seit den achtziger Jahren gibt es auch in der vorher so lange um Distanz bemühten Kunstgeschichte das Bemühen, die technisch reproduzierten Bilder nicht nur der Fotografie, sondern auch die Bewegungsbilder des Films, des Fernsehens und der digitalen Medien zum Objekt der Forschung zu machen. Gelegentlich verstand man sich als ›Mutterdisziplin der Wissenschaften vom Bild‹ und versucht auch institutionell, diese mit Macht in die öffentliche Aufmerksamkeit drängenden Bildwelten dem genuinen Objektbereich des eigenen Fachs zu subsumieren. Dies gilt insbesondere für das Bildhafte eines Me-

diums wie dem Film und tatsächlich waren die Ansätze der älteren Film- und Medienwissenschaften nur zu oft von ihrer Herkunft aus den Sprachwissenschaften gekennzeichnet, welche die ikonische Komplexität auch nur eines trivialen Kriminalfilms selten fassen konnte. Zuletzt steht die Kunstgeschichte in Konkurrenz zu den sprunghaft wachsenden jungen Disziplinen der Film- und Medienwissenschaft, zuletzt auch zum Bemühen um eine allgemeine Bildwissenschaft, Fächer, deren Erfolge im öffentlichen Bewusstsein und Diskurs nur die allgemeine gesellschaftliche Relevanz ihrer Gegenstandsbereiche spiegelten. Kurz: wieweit können die bewegten Bilder der industriell reproduzierbaren Medien mit dem methodischen Gerüst der Kunstgeschichte verstanden werden und wo reichen diese nicht hin?

Die folgenden Überlegungen wollen am historischen Fall der frühen Filmtheorie, die eben auch von den bedeutenden Kunsthistorikern Panofsky und Arnheim geprägt ist, zeigen, welche methodischen Setzungen welche Möglichkeiten der Perspektivierung auf das filmische Bild ermöglichen. Die vielleicht treffende Unterscheidung ist die zwischen einer Kunstgeschichte als Beschreibung des funktionalen Bildgebrauchs in der neuzeitlichen Kultur, die gewissermaßen in den Bildern der industriell reproduzierbaren Massenmedien nur ihre zwanglose Fortsetzung fand, und einer Ästhetik autonomer Kunst, die sich ja geradezu als Gegensatz zum selben entwickelte. Eben dies scheint mir auch in den aktuellen Debatten um das ›Wesen‹ des filmischen Bildes wenig reflektiert und stellt – essayistisch gesprochen – wohl das Unbewusste des Diskurses dar. Um aber ein konstruktives Verhältnis beider Disziplinen, Kunst- und Filmwissenschaft, zu ermöglichen, ist es notwendig, diese Grenzlinien wie auch die Vermischungen dazwischen sorgfältig zu reflektieren. Konfrontationen wie die zwischen dynamischen und statischen Bildern, auratischen Artefakten und ephemeren Reproduktionen werden dann als ästhetische Strategien erkennbar, die keinesfalls ein ›Wesen‹ des bildnerischen Bildes oder des filmischen Bildes erschließen, sondern Bilder bzw. Bildvorstellungen als Bestandteile unterschiedlicher Subsysteme darstellen.

Bild- und Filmwissenschaft: Letztere entwickelte sich bekanntlich auch institutionell eher aus den Sprach- und Theaterwissenschaften und schon lange sind auch die Defizite dieser Herkunft deutlich. Es geht um die eigentlich schlichte Feststellung, dass es sich bei der Kinematographie auch um ein visuelles Medien handelt. Das gilt selbst für die Fragen der Narratologie, denn es geht bei den *moving pictures* fast immer um ein Erzählen mit Bildern. Wie selbstverständlich drängt sich deshalb die traditionsreiche Kunstgeschichte als eine weitere Bezugsdisziplin der Filmwissenschaft auf, denn hier wird seit mindestens zweihundert Jahren nicht nur über konkrete Bildartefakte, sondern auch über das ›Bild an sich‹ geforscht und kontrovers diskutiert. Und gerade hier erweitert sich das Fach in Richtung einer allgemeinen Bildwissenschaft. Allein die Wissenssoziologie kann erklären, warum sich umgekehrt die altehrwürdige Kunsthistorik dem so lange verfemten Kino verweigerte. Heute jedenfalls konkurriert das Fach mit anderen über die Hegemonie über dieses

neue, letztlich doch schon so alte Medium Film. Doch dieser Streit der Fakultäten soll hier nicht weiter stören.

Aus der Perspektive der Filmwissenschaft bleibt die Frage, was eigentlich der Nutzen, das Potenzial einer kunstwissenschaftlichen Fragestellung für das Verständnis des Films wäre, der mehr ist als bloßer Zuträgerdienst z.B. einer ikonographischen Genealogie filmischer Motive und Typen.

Konkret heißt dies für die Filmwissenschaft nicht zu fragen was denn die Kunstgeschichte insgesamt zur eigenen Forschung beizutragen hat, *sondern welche Form der Kunstgeschichte welche Perspektive auf das filmische Bild generiert und welche Art oder besser Arten der Kunstgeschichte überhaupt in medias res des Phänomens der Kinematographie zu gehen im Stande ist.*

Wie häufig führt uns hier die historische Perspektive weiter, denn tatsächlich haben zwei der bedeutendsten Kunsthistoriker der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts grundlegende Stellungnahmen zu den *Movies* verfasst, die wohl für die Fachgeschichte der Filmwissenschaft von großer Bedeutung waren – um nicht zu sagen zu Klassikern avancierten –, in der Kunstgeschichte selbst aber randständig blieben. Die kontroversen Stellungnahmen von Rudolf Arnheim und Erwin Panofsky als Vertreter sehr unterschiedlicher Methoden der Kunstgeschichte zu betrachten, verspricht im oben angedeuteten Problemdickicht eine erste Schneise zu schlagen, wie die aktuelle Kontroverse nach Möglichkeit und Form einer allgemeinen Bildwissenschaft zu beleuchten.

Rudolf Arnheim ist ein Kind der Moderne, und das teilt der Kunstwissenschaftler mit jener zehnten Muse, deren Kindheit er selber noch miterleben konnte. Und so scheint es denn auch nicht verwunderlich, dass er als Neuerer in einer ansonsten rückwärtsgewandten Disziplin schon 1932 mit dem Band *Kunst und Film* den frühen Klassiker einer damals fast noch gar nicht vorhandenen systematischen Filmtheorie vorlegte. Der Gedanke bezieht, dass der junge Kunsthistoriker sich den modernen Bildmedien, eben dem Film als der Kunst des 20. Jahrhunderts, aus dem Geiste des künstlerischen Experiments seiner Zeit zuwenden musste. Alte Zöpfe fielen nach der Katastrophe des Ersten Weltkrieges wahrlich viele. Der junge Rudolf Arnheim – Wegbegleiter des Aufbruchs der Moderne –, kannte keine Berührungsängste und es scheint nahezu liegen, diese Unbefangenheit selbst als Ausdruck avantgardistischen Aufbruchswillens zu deuten.

Zunächst hatte sich die traditionsbewusste Disziplin Kunstgeschichte der durch ihre Herkunft vom Trubel des Jahrmarkts¹ her anrühigen Kinematographie verschlossen, und cum grano salis blieb solche Beschäftigung – immer mit dem Odium des Trivialen behaftet – eine rühmliche Ausnahme.

¹ Natürlich war die Erfindung der Brüder Lumière zunächst ein technisch-wissenschaftliches Patent, dessen Erfolg allerdings entgegen manch zeitgenössischer Erwartung erst hier jenseits ›legitimer, ästhetischer Praxen‹ im Sinne Bourdieus begründet wurde.

Max Webers ›Wer sich amüsieren will, der gehe ins Lichtspiel‹ bringt diese Haltung auf den Punkt.²

So führte das Gros der filmischen Bilderwelten im Bewusstsein der akademischen Kunstwissenschaft lange ein Aschenputteldasein; wenn überhaupt, fand das Kino nur dort Interesse, wo es selbst die Schätze der Vergangenheit auf Zelluloid übertrug.³ Vor diesem Hintergrund erscheint Arnheims Filmbuch – heute Gründungsurkunde des Fachs – als eine rühmliche Ausnahme, und die Tatsache, dass er später leicht ironisch jungen Kunststudenten von der Beschäftigung mit dem Kino als wenig aussichtsreich abriet, eher als die Marotte eines alten Mannes.⁴

Doch sind Zweifel geboten, ob denn das legendäre arnheimische Werk die bestimmende Wirklichkeit der Filmkunst traf, eines Massenmediums, das trotz aller Manifeste auch im Bewusstsein von Künstlern und Publikum eigentlich bis heute aus den traditionellen Hochkünsten ausgeschlossen blieb? Und dies gilt auch für das Bildverständnis der Bildwissenschaft, die sich allerdings auch aus dieser Differenz legitimieren kann. Denn die Kinoproduktion hat sich wenig an jenen Vorstellungen vom *Wesen der Filmkunst* orientiert, die einst der junge – vom Umfeld des Berliner Avantgardemilieus beeinflusste – Kritiker Arnheim der *Weltbühne* formulierte.

Andererseits waren es ausgerechnet die essayistischen Überlegungen des profunden Kenners der alten Malerei Erwin Panofsky aus dem Jahre 1936 – also vier Jahre nach Erscheinen von Arnheims Buch –, die den faktischen Strömungen jener *niedereren* Kunst ohne Rücksicht auf Tabus auf den Fersen blieben. Als Autorität der Renaissance- und Altniederländer-Forschung argumentierte Panofsky unbekümmert des etablierten Fachkanons, wenn er gerade jenes Kino ins Zentrum seiner Überlegungen rückte, das zwar den strengen Maßstäben des *Ästheten* Arnheim nicht genügte, das aber zugleich wie keine andere Kunst die Bildwelt eines ganzen Jahrhunderts prägte.

Wenn Arnheim als Protagonist der Moderne gelten darf, steht Panofsky, der sich bekanntlich fast ignorant der zeitgenössischen Kunst verweigerte, vermeintlich für eine traditionelle, d.h. an einer vormodernen Gehaltsästhetik orientierte Methodik, die den Anschluss an die eigene Epoche verpasst hat, und deshalb die nach wie vor Geschichten erzählenden *Movies* als rettenden

² Noch 1988 wurde bei der ersten Sektion zum Thema *Kunstgeschichte und Film* auf einem deutschen Kunsthistorikertag die weitgehende Ignoranz des Faches gegenüber der visuellen Kultur der Gegenwart beklagt (vgl. ZAHLTEN 1990: 9). (In dem Band sind die Vorträge der genannten Sektion des deutschen Kunsthistorikertages 1988 in Frankfurt am Main publiziert)

³ Kritisch zugespitzt besteht ein guter Teil seines Beitrages zur Kultur der neueren Medien in der naiven Suche nach alten ikonographischen Mustern im einzigartigen *musée imaginaire* der Kinetographie. Angesichts der Tradition selbstgerechter Philologengelehrsamkeit, die auch ein Stück der Fachgeschichte ist, sind gelegentliche Extreme nicht verwunderlich. So wird nun jede Verwendung eines Spotlights irgendwie zum Erbe Caravaggios und Vermeers zugleich.

⁴ So Prof. Grathhoff mündlich auf dem Symposium *Rudolf Arnheim* in der Kunsthalle der Bundesrepublik Deutschland, Oktober 1997.

Notanker vor der scheinbaren Unberechenbarkeit der modernen Kunst begrüßen musste.⁵

Faktisch hat sich allerdings die Kinogeschichte im Sinne Panofskys entwickelt, d.h. ihre Strukturen, namentlich die Formen der Narration im *Classical Style* sind eher solche der Vergangenheit, als solche der avancierten Avantgarde in den etablierten Gattungen. Dahinter steht – so die folgenden Überlegungen – gleichermaßen bei Panofsky wie dem von ihm geliebten Kino mehr als einfacher Konservatismus.

Meine These wäre, dass es sich jedenfalls um mehr als um eine Geschmacksfrage zweier unterschiedlich sozialisierter Kunsthistoriker handelt, sondern dass beider Präferenzen nur einen grundlegenden Konflikt beim Statuswandel des Bildes in der Moderne spiegeln, und in diesem Sinne nur höchst konsequente Folgen ihrer jeweiligen ästhetischen Paradigmen sind. Was eigentlich aber das Neue und das Alte, Fortschritt und Beharren wären, möchte ich hier noch ein wenig hintanstellen.

Voraussetzung für die angemessene Analyse solcher theoretischen Positionen ist zunächst die kritisch-historische Thematisierung der Wissenschaftsgeschichte selbst. Wissenschaftshistorisch können wir ja die Entwicklung der Diskurse, deren *Aufschwung* nicht mehr einfach als zunehmende Annäherung an eine objektive Erkenntnis verstehen; bei einer Geisteswissenschaft wie der Kunstgeschichte schon gar nicht. Vielmehr spiegelt der Fortgang der wissenschaftlichen Erkenntnis auch den Wandel der sozialen, kulturellen und ästhetischen Parameter der Kunstproduktion und -rezeption. Die folgenden essayistischen Überlegungen konzentrieren sich dabei neben der Reflexion der gegenstandsbedingten Methodologie auf den wissenssoziologischen Hintergrund. Die frühe Filmtheorie ist eben vor allem für den erheblichen gesellschaftlichen Wandel, die Neuformation der Subsysteme von Kunst und Massenkultur durch die Bedingungen der neuen industriell-technischen Medien jener Zeit signifikant. Zugleich und bezeichnenderweise fiel die Entwicklung des Films – insbesondere die Ausbildung der konventionalisierten Erzählformen der *decoupage classique* durch Porter und Griffith – mit den *Schicksalsjahren* der Avantgarde wie der sie begleitenden *Kunstgeschichte der Moderne* zusammen. Lange Zeit galt dieser Ort eines totalen Bruchs mit der ästhetischen Vergangenheit – insbesondere einer durch die Repräsentationskrise bedingten selbstreflexiven Formensprache als *point of no return*; heute – im Zeitalter digitaler Medien – wird der Diskurs der klassischen Avantgarde selbst als historische Figur mit recht engen Grenzen offenbar. Das Leitmedium Kino lag wenigstens jenseits des Horizonts dieser Diskursformation. Es ist deshalb im Sinne einer kritischen Wissenschaftsgeschichte angeraten, auch Rudolfs Arnheims Ästhetik dahingehend zu befragen.

⁵ Zwar gibt es mittlerweile allerlei Ansätze auch zu einer Ikonologie des abstrakten Bildes, allein war es Panofsky selbst, der in seiner Polemik mit Barnett Newman solchen Vorwürfen Tür und Tor zu öffnen schien (vgl. wyss 1993).

2. Der Aufbruch der Kunstgeschichte in die Moderne

Der große methodische *Aufbruch* der Kunstgeschichte am Beginn unseres Jahrhunderts entsprach dem Bruch der damaligen Avantgarde mit der vormals herrschenden Norm der Mimesis. Gottfried Boehm sieht in einem solchen Paradigmenwechsel jedenfalls die entscheidende Aufgabe einer wahrhaft modernen Kunstwissenschaft:

Die Wissenschaft von der Kunst wird davon verändert werden. Nicht nur im quantitativen Sinne, einer Erweiterung des historischen Stoffes. Sondern auch auf eine substantielle Weise. [...] Nach der Krise der Repräsentation versteht sich der Status der ›Bildlichkeit‹ nicht länger von selbst. (BOEHM 1985: 113)

Wenngleich die Vertreter einer etablierten Institution nur zum geringeren Teil unmittelbar den radikalen Weg der Maler zum abstrakten und konkreten Bild nachvollzogen, so identifizierten sie qua Methode doch das *wahrhaft Künstlerische* mit der reinen Form. Entsprechend haben die Vertreter der *Kunstgeschichte ohne Namen* seit Riegl dieselbe aus den älteren Kunstwerken herausdestilliert. Der *Formalismus* einer *autonomen Geschichte des menschlichen Sehens* à la Wölfflin verabschiedete sich von den klassischen ikonographischen und historischen Gehalten parallel zu den Bemühungen um Autonomie in den Reihen der Künstler, noch lange bevor Künstlern wie Malewitsch oder Kandinsky den selbstverständlichen Platz in einer Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eingeräumt wurde, den sie heute besitzen. So darf man namentlich die dominierende *Stilkritik* mit Fug und Recht als eine *abstrakte Kunstgeschichte* verstehen.

Der an der Universität bei Adolph Goldschmidt, Hans Kauffmann und Edmund Hildebrand auch mit der akademischen Kunstgeschichte traditionellen oder moderaten Zuschnitts bekannt gemachte junge Arnheim berief sich in Abgrenzung zu diesen Traditionalisten des Öfteren auf diese Lehre vom *reinen Sehen*, das neben der Gestaltpsychologie zur vielleicht wichtigsten Grundlage seines Konzeptes des *visuellen Denkens* wurde. Während Wölfflin – dessen *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* nicht nur für zahlreiche Vertreter der jungen abstrakten Kunst, sondern ebenso sehr für das gebildete Publikum rasch zum populärsten Buch der deutschen Kunstgeschichte avancierte – als Bewunderer eines Hans von Marées allerdings den Blick auf die Vergangenheit richtete, verschrieb sich der Feuilletonist aus dem schnelllebigen Berlin ganz den künstlerischen Phänomenen seiner Zeit und schrieb ein Kinobuch mit Argumenten, die – angereichert um die Erkenntnisse der damals aktuellen Gestaltpsychologie – jene *Ästhetik reiner Visualität* auf das populäre Massenmedium zu übertragen suchten.

Doch in dem Moment, wo er sozusagen an zwei Fronten, der Kunstwissenschaft einerseits, der Filmproduktion und -rezeption andererseits, bemüht war, den Film salonfähig zu machen, musste er dessen faktische Entwicklung verpassen. Bei aller Qualität dieses Standardwerks der frühen Filmtheorie bleibt diese mahnende Beschwörung, doch nun endlich die in den anderen Künsten erreichten ästhetischen Standards anzustreben, vergeblich,

während das Kino de facto – vom schmalen Bereich des sogenannten Kunstfilms zwischen Antonioni und dem Experimentalkino abgesehen – ganz andere Wege ging. Im strengen Sinne Arnheims ist also die Masse der Bildproduktion in Film und heute auch Fernsehen eigentlich gar nicht Gegenstand kunstwissenschaftlichen Interesses, allenfalls ein ästhetischer Anachronismus oder Material für eine ästhetische Abschreckungslehre. Seine späten negativen Bonmots zur eigenen Beschäftigung mit dem Kino werden vor diesem Hintergrund verständlich. Schon in den dreißiger Jahren erschien ihm das Kino, namentlich der Tonfilm eigentlich eher als ein Versagen vor den Möglichkeiten des Films und er ließ nur wenige Avantgardisten und Experimentalfilmer wie Oskar Fischinger und Norman McLaren gelten (vgl. ARNHEIM 1950).⁶

Zugegeben ist dies eine *starke* Behauptung, doch möchte ich im Folgenden zeigen, dass dies eben keinesfalls auf eine persönliche Schwäche oder geschmackliche Borniertheit Arnheims zurückgeht, sondern Konsequenz seiner modernistischen Kunsttheorie im Ganzen ist. Weit über die Probleme der intellektuellen Biographie des Theorieklassikers hinaus geht die Frage, weshalb es den Künstlern der Avantgarde nicht gelungen ist, das Kino in dem Maße zu erobern wie den Malern die Museen, oder umgekehrt, ob die Kinetographie damit die Moderne einfach verpasst hat? Zeigt sich hier nicht gerade die Spezifik eines Mediums, das in einem ungleich radikaleren Sinne als es die kühnsten Bilderstürmer der Moderne zu hoffen wagten, eine ganz anders geartete künstlerische Kraft? Ausnahmen wie etwa ein Kunstkino à la Cocteau bestätigen nur in ihrer Einzigartigkeit die Dringlichkeit dieser Frage.⁷

3. Die Modernität der Filmkunst

Gegenüber der die damalige Filmkritik dominierenden Inhaltsästhetik übernimmt Arnheim also unter Berücksichtigung der namentlich in Berlin einflussreichen Gestaltpsychologie die Kriterien der Emanzipation der *reinen Form* der Stilgeschichte. Entscheidend für die im Weiteren auf die Filmtheorie des frühen Arnheim zugespitzte Fragestellung sind demnach zwei Aspekte: Einerseits wird das *eigentlich Künstlerische* ausschließlich in der Form gesehen, andererseits ist diese aber wiederum nicht losgelöst von einem psycho-

⁶ Für den Hinweis danke ich Herrn Dr. Henning Engelke von der Frankfurter Universität. Später (1965) sollte sich Arnheim noch kritischer selbst zum experimentellen Kino äußern, worauf Dimitri Liebsch hinweist, wie am Anfang von *Kunst heute und der Film* (ARNHEIM 2004).

⁷ Noch vor den Jahren, in denen der junge Arnheim sein Kinobuch verfasste, hat auch Hans Hildebrandt als einer der ersten Kunsthistoriker vom Fach den Film in seiner Darstellung der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts mit einbezogen. Doch die Einschränkung, mit der er das tat, bestätigt eher die Zementierung der Grenzen zwischen altehrwürdigen und neuen Bilderwelten durch die theoretischen Wegbegleiter der jungen Avantgarde. Hildebrandt beschrieb die sich schon damals abzeichnende Entwicklung des Erzähl- und Dokumentarfilms zu einer eigenständigen Kunstform, gliedert sie jedoch aus dem eigentlichen Bereich der Entwicklung der traditionellen Bildkünste aus. Es »entstehen Film-Kunstwerke, aber keine Werke bildender Kunst. Anders verhält es sich um den ›absoluten‹ oder ›abstrakten‹ Film. Er arbeitet zugleich mit den Mitteln des Films und mit jenen der Malerei, wenn auch vorläufig unter Ausschaltung der Farbe« (HILDEBRANDT 1924: 451).

logischen Gehalt. Nach einer kurzen Typisierung des Ansatzes muss dieses vermeintliche Paradox ein wenig näher beleuchtet werden, da es den Kern des Erkenntnisinteresses dieses Streiters für eine wahre *Filmkunst* darstellt.

In Fortsetzung der Überlegungen der Stilkritik vom Anfang des Jahrhunderts bemühte sich Arnheim mittels der systematischen Kriterien eines *reinen Sehens* den Kunstcharakter des Films aus der Differenzen des fotografischen Filmbildes zu einer rein abbildlich verstandenen Mimesis zu entwickeln. Ähnlich Wölfflin, der seine Formgeschichte auch nicht an gegenstandslosen Bildern entwickelte (vgl. GOMBRICH 1982: 148-178), leugnet er damit keinesfalls grundsätzlich den mimetischen Charakter des fotografischen Bildes. Gerade aus dem Versuch, den Kunstcharakter des Films durchzusetzen, werden von ihm

die elementaren Materialeigenschaften des Filmbildes einzeln charakterisiert und mit den entsprechenden Eigenschaften des Wirklichkeitssehendes verglichen [...] Es wird sich dabei ergeben, wie grundverschieden beide sind, und daß eben gerade aus diesen Verschiedenheiten der Film seine Kunstmittel schöpft. (ARNHEIM 1979: 23)

Wenngleich Arnheim seinem Vorbild Wölfflin folgend das subtile Verhältnis von Form und Inhalt in stets sich wandelnden – z.T. widersprüchlichen – Kategorien als Einheit beschreibt, handelt es sich bei ihm letztlich doch im Gegensatz zur Ikonologie eines Panofsky um eine Degradation des Gegenstandes zum außer- und vorkünstlerischen Rohstoff:

Historiker und Kritiker können viele wichtige Hinweise zu einem Gemälde geben, ohne dabei auf seinen Kunstcharakter einzugehen. Sie können seine Symbolik analysieren, sein Thema aus philosophischen oder theologischen Quellen herleiten und es formal an Vorbilder aus der Vergangenheit anschließen; sie können es auch als soziologisches Dokument oder Manifestation einer Geisteshaltung auswerten. Aber all das kann auf das im Bild enthaltene Faktenmaterial beschränkt bleiben und muß sich nicht unbedingt auf die Wirkung beziehen, mit der die Intention des Künstlers in Form und Inhalt zum Ausdruck kommt. [Doch es gilt] [...] daß solche Betrachtungsweisen jene Faktoren unberücksichtigt lassen, die allein als künstlerische Qualitäten zu erklären sind. [...] Man kann noch viele andere Wege verfolgen – historische, ästhetische, soziologische [...] Aber es sei hier noch einmal betont, daß keiner dieser Forschungszweige wirklich gerechtfertigt ist, wenn nicht das Gemälde [und damit auch der Film] zuallererst als Kunstwerk verstanden worden ist. (ARNHEIM 1991a: 17ff.)

Doch was ist nun der eigentliche Gehalt des filmischen Kunstwerks bzw. weshalb verzichtet Arnheim zu diesem Zeitpunkt nicht ganz auf den gegenständlichen Vorwurf?

Es ist zu betonen, dass es sich im Kern nicht um eine radikal-formalistische Ästhetik etwa im Sinne des Autonomiegedankens konkreter Kunst handelt. Vielmehr – und auch hier lässt sich die Verwandtschaft zum klassischen Wölfflin nicht übersehen – bleibt die Natur als Anlass der Wahrnehmung Voraussetzung auch der Abstraktion, die also nie wirklich konkret wird. Gegenstand ist allerdings weniger die abgebildete Außenwelt als die *Natur des Auges*, d.h. die Angemessenheit der Malweise an ihre natürliche Funktion so wie sie die Gestaltpsychologie dieser Zeit auffasste. So bedarf es im Sinne dieser damals auf dem Höhepunkt ihres Einflusses stehenden Theorie der Wahrnehmung durchaus der gegenständlichen Gegebenheiten als der

Reizfläche, vor deren Hintergrund sich die Form erst wohlthuend abheben kann, d.h. Kunst entsteht. Der ästhetische Wert ist die Ordnungsfunktion als solche:

Weit davon entfernt, nur ein Registrationsmechanismus wie der Fotoapparat zu sein, setzt sich unser Sehorgan aktiv mit den hereinströmenden Bildern auseinander. Das Eindringen stört es, die Stimulation regt es an. Der Gesichtssinn hält sich an die Regelmäßigkeiten der Form, die ein Verstehen ermöglichen, und versucht, die verwirrend zufällige Anhäufung der jeweils erreichten Ordnung zu unterwerfen. Das Duell des Künstlers mit dem Bild (image) beginnt mit der alltäglichen Wahrnehmung und wird mit ihr vorweggenommen. (ARNHEIM 1992: 140)

Inhalt der künstlerischen Form ist also der ausgewogene Vollzug des Wahrnehmungsprozesses selbst.

Um dies zu verstehen, gilt es, sich den spezifischen Wahrnehmungsbegriff der Gestaltpsychologie vor Augen zu führen, wie ihn Arnheim Jahrzehnte später – um verwandte Überlegungen der Systemtheorie bereichert – schildert:

Wenn der menschliche Geist im Allgemeinen und der Mechanismus der Wahrnehmung im Besonderen von einer Tendenz zur einfachen Struktur beherrscht werden, dann können wir die Frage stellen, warum wir überhaupt Gegenstände sehen. Offensichtlich wäre das einfachste mögliche Wahrnehmungsfeld ein so völlig homogenes, wie es eine gekalkte Wand ist – unartikulierte, flach, bewegungslos, ein Vorgeschmack auf den traurigen Zustand, in dem sich, nach Ansicht der Physiker, das eisige Universum am Ende aller Zeiten befinden wird. Unsere Augen werden vor einer solchen Langeweile durch die Tatsache bewahrt, dass der Organismus kein ›geschlossenes System‹ ist. Das Hereinströmen äußerer Energie stört und verzögert fortwährend das Streben nach endgültiger Ruhe. Beim Sehen ist der Friedensstörer die Lichtenergie, die durch die Betätigung der Augenlinsen zu uns in Form von Information über Gegenstände kommt. Information ist aber, nach Norbert Wiener, negative Entropie; d. h., sie importiert Ordnung oder Form. Für unsere Zwecke können wir ›Gegenstände‹ als Prozesse definieren, die auf ihrem Weg zum endgültigen Gleichgewicht zeitweilig arretiert worden sind. Die Bilder aller Objekte zeigen einen Teilerfolg dieses Prozesses, nämlich ein gewisses Maß an Regelmäßigkeit, Symmetrie und Einfachheit der Form. Aber sie zeigen auch Symptome des Strebens und Wachsens, der Trennung und Unabhängigkeit. Auf diese Weise erlaubt uns die Form der Gegenstände, symbolisch die Natur des Lebens in ihrem ruhelosen Streben nach Ruhe vorzustellen. (ARNHEIM 1992: 139f.)

Fast im Geiste des frühen Wölfflins wird in Anlehnung an einen sich an den Naturwissenschaften orientierenden Objektivismus zunächst anthropologisch eine allgemeine Form der Wahrnehmungsmechanismen als Akt visueller Erkenntnis beschrieben. Doch solche in zahlreichen Laborexperimenten gewonnenen empirischen Einsichten mutieren rasch zur Norm des Schönen. Schon Wölfflin, dessen Dissertation über den Ausdrucksgehalt architektonischer Formen noch ganz dem Positivismus des 19. Jahrhunderts und der Einfühlungspsychologie⁸ verpflichtet war, destillierte trotz allem ›Objektivismus‹ aus solchen *Deskriptionen* ein geradezu moralisches Ideal klarer und

⁸ Die einfühlungspsychologischen Implikationen des wölfflinschen Ansatzes treten im Laufe der Jahre allerdings zugunsten eines zunehmend formal-philosophischen Bemühens um reine Kategorien der Anschauung zurück, um gelegentlich im Spätwerk wieder deutlicher zu werden. Ohne dass sich der Kunsthistoriker jemals zu einer eindeutigen Position durchzuringen vermag (vgl. LURZ 1981).

eindeutiger Gestaltung, also letztlich nichts anderes als das alte Ideal der *claritas* im szientistischen Gewand.⁹

Die Form der Klärung des Optischen ist so der eigentliche Gehalt; eine rationale Visualität, die in Ordnung und Vereinfachung ihre Vollendung findet (vgl. SCHMITZ 1993). Von daher überrascht es nicht, dass in der Frühschrift *Kunst und Kino* die zahlreichen Statements zum Inhalt der zitierten Kinobeispiele zwischen Kintopp und *Russenfilm* sich sämtlich auf einen vagen Humanismus beschränken.

So wiederholt sich im Werk des an einer naturwissenschaftlich-experimentellen Psychologie geschulten Theoretikers jener Umschlag in der Ästhetik einer formal orientierten Kunstgeschichte, bei dem die zunächst analytisch verstandenen Kategorien der Form zur normativen Anforderung an das Kunstwerk werden.¹⁰

Habe ich bereits die notwendige Bindung der Entwicklung wissenschaftlicher Aussagen an der Genese ihres Gegenstandes – hier den Siegeszug der jungen Avantgarde – erwähnt, kann zusammenfassend festgestellt werden, dass die *ästhetische Wissenschaft* Arnheims, unbenommen ihres objektivistischen Gültigkeitsanspruches, vor allem die theoretischen Debatten des eher formalistisch geprägten Flügels der Moderne wiederholt. Dies stellte schon Ernst Gombrich fest:

Für den Historiker jedoch und für die Erhellung des Stilproblems, das er zu lösen sucht, ist das Werk viel weniger ergiebig. Vielleicht rührt das daher, dass der Autor, Riegl folgend, allzusehr auf Objektivität bedacht ist und zu sehr bestrebt, die Experimente der Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts zu rechtfertigen. (GOMBRICH 1978: 43)

So ist die Konzentration auf die reine Form gleich den Manifesten der frühen abstrakten Künstler am Anfang des Jahrhunderts als wertende Stellungnahme gegen den literarisch orientierten Historismus des 19. Jahrhunderts zu verstehen, der sich scheinbar in Produktion und Rezeption des Kinos wiederholt. Es handelt sich also um den Versuch, nicht nur die Strömungen der Sezessionen und Avantgarden der eigenen Zeit zu legitimieren, sondern ihre Hegemonie auf die Produkte der neuen Bilderwelten der Massenkultur zu übertragen.

⁹ Zur Verwendung von Arnheim-Texten aus den späteren Jahren vgl. Abschnitt 3 dieses Aufsatzes.

¹⁰ In einer *klassischen Haltung* wird der Gegensatz von Inhalt und Form aufgehoben. Gelingt es Arnheim mittels seiner Überlegungen zur Form-Inhaltsadäquanz einen allerdings höchst ungefähren Begriff des menschlich-Wahren zu bewahren, liegt es in der Natur der Sache, will sagen der weiteren Entwicklung der Moderne, wenn sich die so thematisierten Gestaltungsformen zu abstrakten Symbolen emanzipieren. In späteren Schriften haben denn auch bei ihm Minimal Art und Jackson Pollock ihren Platz. Auch hierin wiederholen sich nur die Probleme Wölfflins, der trotz aller Betonung der Eigenwertigkeit, eigentlich Ausschließlichkeit der künstlerischen Werte der reinen Formen, diese doch immer wieder an der visuellen Gestaltung gegenständlicher Inhalte festmacht. Entsprechend nimmt er die Kunst der zeitgenössischen Abstraktion nicht zur Kenntnis. Eher resignativ klingt denn auch eine sehr späte halb private Akzeptanz der gegenstandslosen Kunst aus dem Jahr 1939: »Da nun doch einmal Kunst und Natur etwas unvereinbar anderes sind, warum nicht Wirkung suchen mit den reinen Mitteln der ›Kunst‹: Farben, Formen, Linien, unabhängig von Imitation« (Tagebucheintragung vom 18. Juni 1939, zitiert nach GANTNER 1982: 464).

4. Revisionen

Letztlich überschreitet auch der späte Arnheim nicht seine 1932 so radikal formulierte Formalästhetik. Zwar räumte er einige Jahrzehnte später ein, dass das entscheidende Kriterium aus *Film und Kunst*, die Abweichung vom natürlichen Wahrnehmungsbild, im Kern ein negatives Kriterium war. Nicht unbegründet verteidigt er diese einseitige Übersteigerung mit dem Hinweis auf die seinerzeit bestimmende – noch letztlich auf der Fotografiekritik in der Tradition Baudelaires beruhende – Einschätzung, der Kinematograph sei nicht mehr als eine bloß mechanische Abbildungsapparatur:

Ich ging daher so vor, dass ich die Unterschiede zwischen den Bildern, wie sie uns die direkte Anschauung der physischen Welt liefert, und den Bildern, wie wir sie auf der Kinoleinwand sehen, beschrieb. Diese Unterschiede ließen sich dann als eine Quelle künstlerischen Ausdrucks deuten. In gewissen Sinne handelte es sich um einen negativen Ansatz, insofern zur Verteidigung des neuen Mediums traditionelle Wertmaßstäbe herangezogen wurden, das heißt insofern auf die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten abgehoben wurde, die das Medium – wie die Malerei und die Bildhauerei – dem Künstler zur Verfügung stellte, trotz seines mechanischen Wesens. Erst in zweiter Linie beschäftigte ich mich mit jenen positiven Eigenschaften, die der Photographie gerade aus dem mechanischen Charakter ihrer Bilder erwachsen. (ARNHEIM 1991b: 148)

Namentlich durch die kritische Lektüre Kracauers beeindruckt sieht er nun in jener Realitätsmächtigkeit des fotografischen Bildes, – dem der von ihm ebenfalls rezipierte Bazin eine nahezu metaphysische Qualität zubilligt –, zumindest einen wesentlichen Moment des Ästhetischen (vgl. THAL 1985). Dieses ist aus dem

Aufeinandertreffen der physischen Realität mit dem schöpferischen Geist des Menschen [zu] begreifen – nicht einfach als eine Widerspiegelung dieser Realität im Geist, sondern als ein Zwischenbereich, in dem beide Gestaltungskräfte, Mensch und Welt, als gleich starke Gegner oder Partner einander begegnen. Was ich weiter oben mit negativen Begriffen als Mangel an formaler Klarheit beschrieb, erweist sich vom Standpunkt des photographischen [und damit auch filmischen] Mediums aus betrachtet als etwas Positives, nämlich als sinnfällige Präsenz der authentischen, physischen Realität, deren Irrationalität und der Klärung bedürftige Aspekte im Bildschöpfer das Bedürfnis nach klaren visuellen Formen wecken. (ARNHEIM 1991b: 153)

Nicht das Reale in seiner Widersprüchlichkeit und Sperrigkeit, sondern der pure Selbstgenuss der ordnenden Wahrnehmungsfunktion ist für Arnheim immer noch tiefster Sinn der Kunst. Die Frage bleibt, ob diese vermeintliche Aufwertung des Inhaltlichen tatsächlich jenen *sex and crime* zu erklären weiß, der die populäre Vorstellung vom Kino nicht weniger beim *einfachen Ladenmädchen* Kracauers als bei den Intellektuellen am Feierabend prägte? Auch die Realität wird doch wieder in die gepflegte Distanz des ästhetischen Blickes überführt, den Bourdieu wissenssoziologisch als Distanzierungsverhalten auch des modernen Kunstadepten beschreibt.¹¹

¹¹ Vgl. BOURDIEU 1970.

5. Die Ikonologie des Massenmediums

Würde man Arnheim folgen, so wäre Filmkunst allenfalls ein ganz kleiner Bereich des ambitionierten Kinos zwischen Avantgarde und bestenfalls Chaplin; der große Strang des vielleicht wirkungsmächtigsten Mediums unseres Jahrhunderts bleibt aber außerhalb des Interessenbereiches des ästhetisch Wertvollen, des *wahrhaft Künstlerischen*, zumindest der kunstwissenschaftlichen Debatten. Am Ende steht eine höchst normative filmische Gestaltungslehre. Das Kino hat sich diesem Anspruch nicht gebeugt, weshalb es eben – wie eingangs angedeutet – dem etablierten Kunstbetrieb draußen vor blieb. Für einen Panofsky – scheinbar rückwärtsgewandter Gegner der Moderne – liegt das *Wesen der Filmkunst* eben nicht in irgendeiner medialen Besonderheit, sondern in den Bedingungen gesellschaftlicher Produktion und Rezeption. Auch der dem fotografischen Filmbild implizierte Realismus – den Arnheim zu überwinden trachtete – wird für den Ikonologen zur Voraussetzung der Kontinuität neuzeitlicher Bildkunst über die Medienschranken hinweg.¹² Nur im Kino blieb das ehemals selbstverständliche Abhängigkeitsverhältnis von Produktion und Rezeption erhalten, und dies nicht zuletzt wegen seiner – von den Avantgardisten so oft beklagten – ökonomischen Rahmenbedingungen. Gerade seine immens hohen Produktionskosten bewahrten ihn vor der gesellschaftlichen Bedeutungslosigkeit, der die traditionellen Bildkünste zunehmend verfielen.

In diesem Sinne verglich der Altkunsthistoriker sein geliebtes Hollywoodkino, das Produktionsteam aus Regisseur, Kameramann, Beleuchtern etc. mit den beteiligten Handwerkern beim Bau der großen mittelalterlichen Kathedralen:¹³

Dieser Vergleich mag wie Gotteslästerung klingen, nicht nur weil es verhältnismäßig weniger gute Filme als gute Kathedralen gibt, sondern auch weil der Film ein Geschäft ist. Wenn man jedoch kommerzielle Kunst als jede Kunst definiert, die nicht nur zur Befriedigung des schöpferischen Dranges der Hersteller produziert wird, sondern in erster Linie, um die Ansprüche eines Auftraggebers oder eines zahlenden Publikums zu erfüllen, dann ist nicht-kommerzielle Kunst nicht die Regel, sondern die Ausnahme und zwar eine ziemlich neue und nicht immer beglückende. Während es einerseits durchaus zutrifft, daß kommerzielle Kunst immer Gefahr läuft, als Prostituierte zu enden, so trifft es andererseits auch zu, daß nicht-kommerzielle Kunst immer Gefahr läuft, als alte Jungfer zu enden. (PANOFSKY 1959)¹⁴

Gerade weil das Kino sich nicht dem entscheidenden Paradigma der Moderne – jener eigentümlichen Verbindung der reinen Form mit der Autonomie des Gestalters – unterwarf, kann es die Kontinuität gesellschaftlich relevanter Bildproduktion als weiteres Kapitel der langen Geschichte der neuzeitlichen Kunst gewährleisten. Dass aus dem Film eben doch nicht die reine Kunst, die

¹² Im Rahmen dieser Überlegungen möchte ich mich an den hier zitierten *Filmaufsatz* halten. Natürlich wäre es interessant, diese essayistischen Überlegungen um Panofskys Thesen zur Perspektive zu erweitern (vgl. PANOFSKY 1974: 99ff.).

¹³ Vgl. die Diskussion auf dem Kongress: *Panofsky im Jurassic Park. Meaning in the visual Arts. Views from the Outside*. Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (Princeton, Institute for Advanced Study) 1.-3. Oktober 1993 (vgl. SAUERLÄNDER 1993: 709ff.).

¹⁴ Aus stilistischen Gründen habe ich hier diese Übersetzung vorgezogen.

sich ein Arnheim wünschte, dass der Tonfilm letztlich nicht zum ästhetischen Fiasko geriet, begründet Panofsky mit den kapitalistischen Verwertungszwängen, die verhinderten, dass sich die neue Kunstform in eine selbstgewählte Isolation im Ghetto der reinen Form zurückzog. Das ist für Panofsky aber kein Versagen, sondern gerade eine vitale Stärke. So ist für ihn der Film bis heute Bestandteil eines komplexen Geflechtes, eines höchst *unreinen Gemisches* unterschiedlicher kultureller, sozialer, technischer und ästhetischer Rahmenbedingungen, aus dem sich ein isolierter Moment des Ästhetischen nicht sinnvoll herausdestillieren lässt; eben das was neuzeitliche Kunst immer schon war. Gerade darauf zielt die Methode der Ikonologie in Abgrenzung sowohl zur reinen Inhaltsästhetik der Ikonographie als auch dem Formalismus einer einseitigen Stilkritik: Erst die Integration der Komponenten lässt das Kunstwerk als solches überhaupt verständlich werden. Die höchst unterschiedlichen und *ach so schmutzigen* Varianten der Kinoästhetik sind nicht bloße Reibungsfläche, an der erst Filmkunst entsteht, sondern deren Essenz. Im Gegensatz zu Arnheim, der das Gegenständliche nur als Anlass zur Wahrnehmungsaktivität für ästhetisch relevant hält, ist für Panofsky also die *rohe Realität* der Geschichten als solcher wesentlich; eine Auffassung, die der Formtheoretiker als geradezu banausisch ablehnen würde. Sie schien schließlich die von ihm so herbeigesehnte Etablierung der Kinematographie als eigenständiges künstlerisches Medium zu verhindern, wie Arnheim mit einem puritanischen Unterton anmerkt:

Deshalb wird bis auf den heutigen Tag Kunstgenuß verwechselt mit Genüssen, die man sich an Hand von Kunstwerken verschafft. Wen beim Anblick einer marmornen Venus ein menschliches Rühren überkommt, der meint sich als Kunstfreund zu betätigen. Und deshalb ist bis heute die Masse Mensch der Entwicklung der Künste ein unbewußter Feind. Sie sieht etwa im Film nur den Geschichtenerzähler und richtet ihr Interesse allein auf den Inhalt. (ARNHEIM 1979: 53)

Vordergründig würde sich an diesem Punkt das geläufige Vorurteil gegenüber dem reinen Inhaltsästhetiker Panofsky – dem der Formwandel der Moderne immer fremd blieb – damit bestätigen. Tatsächlich ging es jedoch beiden – Panofsky und Arnheim – um eine ihren spezifisch medialen Bedingungen angemessene Form der Kinematographie. Diese Fragestellung war allerdings schon 1930 ein Gemeinplatz der Filmkritik. Panofsky umgeht elegant die übliche Gegenüberstellung von Realismus und reiner Form, indem er die Wurzeln des Films aus dem Jahrmarkt ernst nimmt;¹⁵ eben jene, deren Dominanz im Kino trotz der Invektiven so unterschiedlicher *modernistischer* Filmtheoretiker wie Balázs, Kracauer oder Bazin bis heute nichts von ihrer Dominanz eingebüßt haben:¹⁶

¹⁵ Damit ist nun keinesfalls eine Mimesistheorie à la Kracauer der *Errettung der physischen Wirklichkeit* gemeint. Diese verhält sich zur faktischen Geschichte des Kinos nicht minder normativ als die Kriterien Arnheims.

¹⁶ Dabei ist die Diskussion um die Rezeption des Trivialmediums Film durch den etablierten Raum der Kunst keinesfalls mit der in der neueren Forschung durchaus bearbeiteten Kontroverse um *High and Low* zu verwechseln (vgl. VARNEDOE/GOPNIK 1990: 8ff.). Für die Moderne war für Siegfried J. Schmidt der Grad an Autonomisierung des Künstlersubjekts maßgeblich, während

Die wahren Entfaltungsmöglichkeiten [des Films] eröffneten sich nicht, indem man den Volkskunstcharakter des primitiven Films verwarf, sondern indem man ihn entwickelte. Die volkskunsthaften filmischen Archetypen – Belohnung und Strafe, Sentimentalität, Sensation, Pornographie und kruder Humor – konnten sich zur überzeugenden Geschichte, zur Tragödie und Romanze, zur Kriminal- und Abenteuergeschichte und zur Komödie entfalten, sobald man erkannt hatte, dass sie nicht durch aufgepfropfte Werke zu verwandeln waren, sondern nur dadurch, dass man die spezifischen Möglichkeiten eines neuen Mediums ausnutzte. Bedeutsamerweise liegen die Anfänge dieser Entwicklung vor den Versuchen, den Film mit entlehnten höheren Werten auszustatten.¹⁷ Entscheidend sind die Jahre von 1902-1905. Und die wichtigsten Schritte wurden von Leuten getan, die vom Standpunkt des seriösen Theaters [und man möchte hinzufügen der Malerei] aus Laien oder Außenseiter waren. (PANOFSKY 1993: 22)

Wenn Panofsky dabei nach den erzählerischen Gehalten des Films fragt, so doch nur in der für die Methode der Ikonologie kennzeichnenden Verschränkung formaler Entwicklungen mit inhaltlichen Interessen.¹⁸ Es geht um die Entwicklung einer spezifisch filmischen Narration; einer höchst komplexen Konvention der Bilderfolge, die in seiner positiven Sicht schon in den ersten Jahren des jungen Kinos durch Männer wie Porter und Griffith schon bald optimiert worden war (vgl. DADEK 1968). Eben hierin lagen die »spezifischen Möglichkeiten des Films«. Diese »lassen sich definieren als Dynamisierung des Raumes« und »Verräumlichung der Zeit« (PANOFSKY 1993: 22).

Während, wie bereits gezeigt, für den Formtheoretiker Arnheim dabei gerade die Abweichung von der Realität – die zunehmende Emanzipation der Form – der Motor ist, bewirkt für den Ikonologen Panofsky der Funktionswandel der filmischen Erzählung selbst die Dynamik dieser Kunst. Beide erkennen im technischen Realismus des filmischen Bildes die Voraussetzung für eine spezifische Medialität der Kinematographie. Für Arnheim wird dieser jedoch nur Anlass, mittels Formung und Abweichung den Film auf die gleiche Gestalthöhe wie die Malerei zu bringen.¹⁹ Für Panofsky hingegen ist der Realismus symbolischer Gehalt des Films, sozusagen seine Form. Auch wenn er selbst diesen Vergleich nicht zieht, liegt es dennoch nahe, hier ein Beispiel aus seiner sonstigen ikonologischen Forschung heranzuziehen, nämlich die Entwicklung des altniederländischen Naturalismus aus der gewandelten Religiosität des Spätmittelalters. In diesem Sinne werden auch beim Film die medial-technischen Bedingungen der Bildproduktion als symbolischer Ausdruck einer spezifischen kulturgeschichtlichen Situation gedeutet:

die eigentliche Trivialkultur – zumindest solange sie noch nicht den Status einer nachträglichen *kultischen* Rezeption beanspruchen durfte – ausschließlich durch den Gebrauchswert des Rezipienten gekennzeichnet war (vgl. SCHMIDT 1987: 20).

¹⁷ Neben Panofsky war es meines Wissens vor allem Hauser, der dem Film gerade unter der Rubrik der Volkskunst einen Platz innerhalb der Kunstgeschichte einräumte (vgl. HAUSER 1958).

¹⁸ Zur Methode der Ikonologie (vgl. PANOFSKY 1978: 36-67).

¹⁹ Schon Wölfflin hatte dem Mimetischen in seinen Überlegungen zur *doppelten Wurzel des Stils* nur untergeordnete Bedeutung zuerkannt, so den Wandel von der Renaissance zum Barock zwar auch als Zunahme einer Illusionshaftigkeit, als entscheidend allerdings allein die davon völlig unabhängige vorgestellte optische Gestimmtheit einer malerischen Epoche gesehen.

Dass es sich so verhält, ist nicht nur soziologisch, sondern auch kunstgeschichtlich zu verstehen [...] Die Verfahrensweisen aller früheren bildenden Künste entsprechen mehr oder weniger einem idealistischen Weltbild. Die Künste agieren sozusagen von oben nach unten. Der Maler beginnt mit der leeren Wand oder Leinwand und gestaltet sie zum Abbild von Dingen und Personen gemäß seiner Idee, wie sehr diese Idee auch von der Realität gespeist sein mag.[...] Der Film, und nur der Film, wird jenem materialistischen Weltverständnis gerecht, das die gegenwärtige Kultur durchdringt, ob es uns nun gefällt oder nicht. [...] [Er gibt] materiellen Dingen und Personen, nicht neutralem Stoff, einen Sinnzusammenhang, der seinen Stil und sogar seine Phantastik oder unbeabsichtigte Symbolqualität weniger durch die Vorstellung des Künstlers erhält als durch die Arbeit mit den äußeren Objekten und der Aufnahmeapparatur. Der Stoff des Films ist die äußere Realität als solche: [...] die äußere Realität von Menschen und Tieren, von Edward G. Robinson und Jimmy Cagney. (PANOFSKY 1993: 47f.)

6. Der *Materialismus* Hollywoods

Langsam wird verständlich, wieso ausgerechnet der ›konservative‹ Panofsky allein solche Grenzen überwinden konnte. Ob man ihm zustimmt oder nicht: Unbenommen jeder Wertung bleibt festzuhalten, dass die Moderne im engeren Sinne in der Kinogeschichte allenfalls eine ephemere Rolle spielt. Das Gros der technisch reproduzierten Bilder in Massenpresse, Film und Fernsehen ist dagegen bis heute zu sehr der Illusionsmaschinerie des 19. Jahrhunderts verpflichtet, als dass es sich von der *Repräsentationskrise der Moderne* beeindrucken ließe.

Gerade hierin wird die Mächtigkeit der kulturell bedingten Definitionsräume von Kunst und anderen Formen visueller Kommunikation deutlich. Um dies zu verstehen, gilt es sich zu vergegenwärtigen, dass *Kunst* als historisches Konstrukt des neuzeitlichen Zivilisationsprozesses immer schon eine sich wandelnde Zuschreibungskategorie war. Jede Kunsttheorie wurde durch diesen gesellschaftlichen Wandel nicht nur überhaupt möglich, sondern spiegelt auch immer dessen jeweilige historische Form. Das Auftreten eines neuen Mediums an den Rändern des etablierten Kunstbetriebs lässt die für gewöhnlich im Selbstverständlichen verborgene Konstruiertheit des Kunstbegriffs plötzlich offenbar werden. Die epistemologischen Konsequenzen für die Selbstreflexion der Wissenschaft sind weitgehend, und würden eine breitere wissenssoziologische Betrachtung erfordern. Ich möchte jedoch abschließend nur noch einmal die provokante Frage des Titels aufgreifen. Der Film ist auch für Panofsky eine Kunst, aber eben keine moderne im historischen Sinne der Paradigmen vom Beginn unseres Jahrhunderts; oder umgekehrt, wenn wir die Vorgaben der klassischen Moderne akzeptieren, dann und nur dann ist das Kino als historisches Phänomen eben keine Kunst. Dass es der Kinematographie nicht gelungen ist, letztere einzuholen, war keinesfalls eine Kinderkrankheit, noch das Produkt der Verschwörung seiner kapitalistischen Produzenten, sondern nur Ausdruck seiner Kontinuität als *Normalfall der neuzeitlichen Kunst* vor dem modernen Autonomiepostulat. Spitz formuliert degradiert seine fast universale Wirkungsmächtigkeit die heute noch das Selbstver-

ständnis der Bildungsphilister dominierenden ästhetischen Paradigmen der Moderne eher zum Sonderfall.

Die Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts hat dies endlich zur Kenntnis zu nehmen und zu begreifen, dass nicht der Film außerhalb der Kunstgeschichte steht, sondern dass eben die heute noch die Museen beherrschende Vorstellung von der *großen autonomen Kunst* sich zunehmend als marginales Randphänomen in der Geschichte der Bildkunst erweist. Denn, wie Hans Belting bemerkt: »Eine Geschichte der Bilder ist etwas anderes als eine Geschichte der Kunst« (1990: 9). Immerhin ist Film eben nicht nur Bild, so wie es Belting in vornezeitlichen Kulturen untersucht, sondern auch Kunst im Sinne des westlichen Bildverständnisses seit der Renaissance, aber eben keine autonome. Es ist also kein Zufall, dass eben Panofsky als Vertreter der alten Kunstgeschichte – wenngleich nur im Rahmen eines kleinen Essays – dieses Medium des 20. Jahrhunderts im Gegensatz zu den Vertretern einer *Kunstgeschichte der Moderne* vorbehaltlos akzeptieren konnte. Gerade da, wo er – was oft moniert wurde – als Kunsthistoriker im herkömmlichen Sinne den Anschluss an die Moderne verpasste, gelegentlich gar zum Vertreter einer überfälligen Inhaltsästhetik zurechtgestutzt wurde, eröffnet sich ihm der angemessene Blick auf die visuelle Kultur seiner Gegenwart.

Ironisch könnte man hier von einer ganz anderen Form des *anschaulichen Denkens* sprechen, als wie es Arnheim programmatisch verkündete. Panofsky begriff im weiten Feld der kunsthistorischen Debatten seiner Zeit fast als einziger die relevante Funktion, die eine solche angewandte Bildproduktion für jede Gesellschaft haben muss:

Wenn alle seriösen Lyriker, Komponisten, Maler und Bildhauer gesetzlich gezwungen würden, ihre Tätigkeit einzustellen, würde das nur ein ziemlich kleiner Teil des allgemeinen Publikums bemerken und ein noch kleinerer es wirklich bedauern. Geschähe dasselbe mit dem Film, wären die sozialen Folgen unabsehbar. (PANOFSKY 1993: 22)

Jene *Bewegung zur reinen Form* war eben auch ein Versuch der Distanzierung zur unschönen Wirklichkeit des Industriezeitalters, ein ästhetisches Konzept, mit dem sich die sozialen Eliten zugleich von derselben distanzieren, als auch ihre kulturelle und materielle Führerschaft legitimierten. Pierre Bourdieu beschreibt den sozialen Kern der autonomen Formalästhetik:

Von Riegl und Wölfflin bis zu Elie Faure und Henri Focillon [...] – sie alle noch Vertreter der akademischen Anstandsnorm –, wird die formalistische Lektüre des Kunstwerks nicht weniger nachdrücklich gefordert, wie es dem »Mann von Welt« unvorstellbar erscheint, den Geschmack, für ihn untrüglichstes Anzeichen von echtem Adel, auf etwas anderes als auf sich selbst zu beziehen. (BOURDIEU 1992: 31)²⁰

Es macht vielleicht das Faszinosum der Kinematographie aus, sich diesem sozialen Ritual nicht unterworfen zu haben.

Während allerdings Wölfflin des späten 19. Jahrhunderts noch offen ein traditionell klassizistisches Ideal vertritt, wendet sich Arnheim den aufregenden Lebenswirklichkeiten seiner Zeit zu, eben auch dem Film als beherr-

²⁰ Ich habe dies weiter ausgeführt in SCHMITZ 1994.

schendem Medium der Zukunft verheißenden *roaring twenties*. Für Panofsky ist dies allerdings nicht weiter verwunderlich, »denn im modernen Leben [...] ist der Film, was die meisten anderen Kunstformen nicht mehr sind, nicht Verzierung, sondern Notwendigkeit« (PANOFSKY 1993: 47).

Trotzdem birgt auch Panofskys Analyse eine Leerstelle. Zwar spricht er von guten und schlechten Filmen, allein die Kriterien dafür bleiben allgemein und unverbindlich. Arnheim war bei aller normativen Verengung auch ein engagierter Streiter für den Film, Panofsky verbleibt letztlich in einer billigen Distanz der historischen Kenntnisnahme. Ganz offensichtlich ist solches Lob dieser *amerikanischsten Kunst* auch der Dank an das Land seines Exils. Die weitere Entwicklung der von dem Aufklärer Panofsky so euphemistisch begrüßten *Kunst der bewegten Bilder* zur Fernseh- und Mediengesellschaft unserer Tage, wie sie heute die Alltagskultur der Vereinigten Staaten und inzwischen zunehmend einer globalisierten Weltgesellschaft prägt, würde heute allerdings auch dem Aufklärer noch einiges Kopfzerbrechen bereiten.

Literatur

- ARNHEIM, RUDOLPH: From Flickers to Fischinger. In: *The Saturday Review of Literature*, February 18, 1950, p. 34
- ARNHEIM, RUDOLPH.: *Film als Kunst*. Frankfurt/M. [Fischer] 1979
- ARNHEIM, RUDOLPH: Über eine Anbetung. In: ARNHEIM, RUDOLPH: *Neue Beiträge*. Köln [DuMont] 1991a, S. 17-28
- ARNHEIM, RUDOLPH: Über das Wesen der Photographie. In: ARNHEIM, RUDOLPH: *Neue Beiträge*. Köln [DuMont] 1991b, S. 140-155
- ARNHEIM, RUDOLPH: Gestaltpsychologie und künstlerische Form. In: HENRICH, DIETER; WOLFGANG ISER (Hrsg.): *Theorien der Kunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1992, S. 132-147
- ARNHEIM, RUDOLF: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Schriften. Photographie – Film – Rundfunk*. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2004, 326-373
- BELTING, HANS: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München [Beck] 1990
- BOEHM, GOTTFRIED: Die Krise der Repräsentation – Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst. In: DITTMANN, LORENZ (Hrsg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1919-1930*. Stuttgart [Steiner] 1985, S. 113-128
- BOURDIEU, PIERRE: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1992
- BOURDIEU, PIERRE: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstbetrachtung. In: BOURDIEU, PIERRE: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M. [Luchterhand] 1970, S. 159-201

- DADEK, WALTER: *Das Filmmedium. Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie*. München [Rheinhardt] 1968
- GANTNER, JOSEPH (Hrsg.): *Heinrich Wölfflin 1865 – 1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe*. Basel [Schwabe] 1982
- GOMBRICH, ERNST: Norm und Form – Die Stil Kategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance. In: HENRICH, DIETER; WOLFGANG ISER (Hrsg.): *Theorien der Kunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1982, S. 148-178
- GOMBRICH, ERNST: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Zürich [Belser] 1978
- GOPNIK, ADAM; KIRK VARNEDOE: *High & Low – Moderne Kunst und Triviale Kultur*. New York [Prestel] 1990
- HAUSER, ARNOLD: *Methoden moderner Kunstbetrachtung*. München [Beck] 1958
- HILDEBRANDT, HANS: *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Wildpark-Potsdam [Arthenäum] 1924
- LURZ, MEINHOLD: *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*. Worms [Werner] 1981
- MEDER, THOMAS: Die Verdrängung des Films aus der deutschen Kunstwissenschaft 1925 – 1950. In: PAECH, JOACHIM (Hrsg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart [Metzler] 1994, S. 9-18
- PANOFSKY, ERWIN: Die Perspektive als symbolische Form. In: OBERER, HARIOLF; ERWIN PANOFSKY; EGON VERHEYEN (Hrsg.): *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. 2. verbesserte Auflage. Berlin [Bruno Hessling] 1974, S. 99-167
- PANOFSKY, ERWIN: Stilarten und das Medium des Films. In: TALBOT, DANIEL (Hrsg.): *Film. An Anthology*. New York [U of California P] 1959, S. 15-33
- PANOFSKY, ERWIN: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: HÖCK, WILHELM; ERWIN PANOFSKY: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln [DuMont] 1978, S. 36-67
- PANOFSKY, ERWIN: Stil und Medium des Films. In: PANOFSKY, ERWIN: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium des Films*. Frankfurt/M. [Campe] 1993, S. 19-54
- SAUERLÄNDER, WILLIBALD: Panofsky im Jurassic Park. Meaning in the Visual Arts. Views from the Outside. Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (Princeton, Institute for Advanced Study), 1.-3. Oktober 1993. In: *Kunstchronik*, 12, 1993, S. 709-718
- SCHMIDT, SIEGFRIED J.: *Kunst: Pluralismen, Revolten*. Bern [Benteli] 1987
- SCHMITZ, NORBERT M.: *Heinrich Wölfflin. Ein Kunsthistoriker der Moderne*. In: WÖLFFLIN, HEINRICH: *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Akademische Vorlesung. Herausgegeben von Norbert M. Schmitz. Alfter bei Bonn [VDG] 1994, S. 143-174
- SCHMITZ, NORBERT M.: *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis der klassischen Avantgarde und*

der zeitgenössischen Kunstgeschichte um 1910 in Deutschland. Bonn [VDG] 1993

THAL, ORTWIN: *Literatur und Filmtheorie. Beiträge von Lukács, Kracauer und Bazin.* Dortmund [Nowotny] 1985

WYSS, BEAT: *Ein Druckfehler.* Köln [König] 1993

ZAHLTEN, JOHANNES: Der Kunsthistoriker und der Film. Historische Aspekte und künftige Möglichkeiten. In: KORTE, HELMUT; JOHANNES ZAHLTEN (Hrsg): *Kunst und Künstler im Film.* Hameln [Niemeyer] 1990, S. 13-19

Florian Härle

Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen. Ansatz einer Interpretationsmethode

Abstract

This paper aims at two things which are closely linked to each other. First of all, a method for interpretation will be developed with which pieces of art can be interpreted that consist of an interaction of the three art forms film, installation and performance. Brian O'Doherty's usage of the term ›context‹ coined in *Inside the White Cube* is the basis for the method. The second goal of the paper is an interpretation of the performative film installation *Wir lagern uns ums Feuer* (1987) of the group Schmelzdahin.

Der vorliegende Text verfolgt zwei Ziele, die aufs engste miteinander verknüpft sind. Zum einen gilt es einen Ansatz für eine Interpretationsmethode für Kunstwerke zu entwickeln, die aus den drei Kunstformen Film, Performance und Installation in Interaktion bestehen. Die Grundlage dafür bilden die Aufsätze von Brian O'Doherty über den White Cube. In seiner Publikation *Inside the White Cube* nimmt der Autor und Künstler eine künstlerisch informierte Perspektive auf kunsttheoretische Inhalte ein und untersucht den Raum, in dem Kunst präsentiert wird. Dabei arbeitet er einen Kontext-Begriff heraus, der den Ansatz zur Interpretationsmethode bildet. Mit dieser Methode wird schließlich das zweite Ziel erarbeitet, die Interpretation der performativen Filminstallation *Wir lagern uns ums Feuer* (1987) der Künstlergruppe Schmelzdahin.

1. Prolog in der performativen Filminstallation

Am 17. August 2010 betrete ich gegen Abend den Raum der Kunsthalle Schirn in Frankfurt, wo gleich die Filmperformance *Alchemie* von Jürgen Reble und Thomas Körner stattfinden wird. Die Wände sind hoch und weiß, der Boden ist mit Dielen belegt und es stehen Stühle für das Publikum bereit. Es ist ein gewöhnlicher Saal in einem Museum, der beispielsweise für Filmvorführungen verwendet werden kann.

Mitten im Raum steht auf einem Tisch ein 16mm-Projektor. Daneben ein zweiter Tisch mit Mac, Mischpult und Mikros. Zwischen Projektor und Leinwand, Abstand etwa fünf Meter, hängt ein 16mm-Filmstreifen, der kurz vor der Leinwand umgelenkt wird und wieder zum Projektor zurückführt. Darunter wurde Plastikfolie ausgelegt. Langsam finden sich mehr und mehr Zuschauer ein. Einige suchen sich gleich Stühle und setzen sich, andere gehen noch im Raum herum, unterhalten sich, untersuchen den Filmstreifen oder schauen den Künstlern zu. Diese sind noch beim Aufbau ihres Sets.





Abb. 1-4:
Alchemie von Jürgen Reble und Thomas Körner, Kunsthalle Schirn, 2010 (Foto: Sascha Rheker)

Der Musiker Thomas Körner platziert Mikros über dem Projektor, verkabelt sein Mischpult und justiert die Knöpfe. Neben dem 16mm-Projektor legt Jürgen Reble allerlei Werkzeuge bereit– eine Lochzange, Stichel, Teigschneider und einen alten Zahnarztbohrer – Werkzeuge, die er später zum Bearbeiten des Filmstreifens verwenden wird. Vorsichtig fädelt er den Filmstreifen durch eine kleine Glasschale hindurch. Daneben Tinkturfläschchen mit Pipetten. Einige sind mit Farbe gefüllt, eine etwas größere mit einer klaren Flüssigkeit. Stofftücher liegen auch bereit und Latexhandschuhe.

Ein Fotograf ist unter dem Publikum, der das Geschehen dokumentiert. Er heißt Sascha Rheker, wie ich später erfahre, von ihm sind die Fotos aus der Kunsthalle, die für diesen Text zur Verfügung stehen. Er fotografiert den Raum, das Set, die Künstler beim Aufbau und die Zuschauer, wie sie neugierig und gespannt beobachten und beobachtet werden.

Im Saal gehen die Lichter aus. Reble zündet eine Kerze an, dann schaltet er den Projektor ein und beginnt mit seiner Bildbearbeitung. Zunächst kratzt er in den Filmstreifen hinein, in einem bestimmten Rhythmus. Erst nach einer gewissen Zeit, nachdem die Sequenz mit den zerkratzten Stellen ihren Weg zur Leinwand und zurück hinter sich gebracht hat und wieder durch das Gate des Projektors geführt wird, bilden sich die Kratzer auf der Leinwand ab. Er wechselt das Gerät, verwendet den Teigschneider, dann den Bohrer. Mit

der Lochzange durchlöchert Reble den Filmstreifen bis der Loop so bearbeitet ist, dass die Spuren und Löcher dem Film eine rhythmische Struktur verleihen.



Abb. 5 u. 6:
Alchemie von Jürgen Reble und Thomas Körner, Kunsthalle Schirn, 2010 (Foto: Sascha Rheker)

Dann kommen die Farben zum Einsatz, die ganze Strecken des Filmes in verschiedene Farbtöne tauchen. Es herrscht eine stille, beinahe meditative Atmosphäre, die durch den Klangteppich getragen wird, den Körner aus den Projektor- und Kratzgeräuschen generiert. Schließlich kommen die Chemikalien hinzu. Dazu verringert Reble die Geschwindigkeit des Filmes und das Rattern des Projektors wird langsamer. Auf dem Weg über die Plastikfolie zur Leinwand und zurück reagiert die chemische Lösung mit der Filmemulsion und als die Kader wieder durch das Gate geführt werden, haben sich bereits einige Farbschichten auf dem Zelluloid gelöst oder sind aufgeplatzt.

Bisher war die Bewegung auf der Leinwand eine mechanische, die durch die schnelle Abfolge der an sich unbewegten Einzelbilder erzeugt wurde. Jetzt kann man die einzelnen zerkratzen und gefärbten Kader auf der Leinwand aufblitzen sehen. Ganz langsam. Wie Dias. Immer langsamer bis ein einzelnes Kader stehen bleibt. Die Projektion hat eine seltsame räumliche Qualität bekommen, eine Tiefe, beinahe wie ein Relief.



Abb. 7 u. 8:
Alchemie von Jürgen Reble und Thomas Körner, Kunsthalle Schirn, 2010 (Foto: Sascha Rheker)

Nichts Gegenständliches bildet sich auf der Leinwand ab, nur Farbe, gelöste Filmemulsion und die Materialität des Filmstreifens. Die chemischen Substanzen zersetzen das Filmbild, Bläschen bilden sich und platzen. Das Bild kocht. Plötzlich schmilzt der Filmstreifen und das Licht des Projektors brennt sich durch das Zelluloid, trifft direkt auf die Leinwand.

Dieser ganze Prozess war verblüffend ungewohnt für das Auge. Denn was sich da auf der Leinwand bewegte, war keine durch den Projektor generierte Illusion von Bewegung, es war ein Bild, das sich wirklich bewegte.

2. Brian O'Doherty: Der Kontext als Text

»Wir sind an einem Punkt angelangt, an dem wir nicht zuerst die Kunst betrachten, sondern den Raum«.

Context as Content. Diese kurze und prägnante Formulierung ist der Titel des letzten der drei Essays, die Brian O'Doherty als Serie in der Zeitschrift *Artforum* 1976 publizierte (vgl. 1976a; 1976b; 1976c). Alle drei Aufsätze behandeln das Thema des White Cube und gehören heute, vielfach und weltweit in Büchern aufgelegt, zu den berühmtesten und vielleicht einflussreichsten Texten über den Galerieraum und die Installation. Außerdem bestechen die Gedanken O'Dohertys über den weißen Kubus und seine Bedeutung beziehungsweise Wirkung gegenüber der in ihm präsentierten Kunst durch Klarheit und Nachvollziehbarkeit, und man vergibt ihm seine Ausflüge ins Essayistische schon allein deshalb, weil sie prägnante und scharfsinnige Ideen einrahmen. Darüber hinaus ist der Autor selbst bildender Künstler und es gelingt ihm in seinem kunsttheoretischen Werk *Inside The White Cube* auf konsequente, praxisnahe Weise, die historische, theoretische und künstlerische Perspektive äußerst überzeugend miteinander zu verweben. O'Doherty erfand dabei Setzungen, die in die Kunstgeschichte eingegangen sind. Solche, wie die Idee, dass die leere Galerie gar nicht leer ist (vgl. O'DOHERTY 1996: 62). Was damit gemeint ist, bildet den abstrakten Kern dessen ab, was im Folgenden erläutert wird.

Die Geschichte der Moderne ist aufs engste mit diesem Raum verknüpft. Das heißt, die Geschichte der modernen Kunst kann mit Veränderungen dieses Raumes und der Art und Weise, wie wir ihn wahrnehmen, in Wechselbeziehung treten. Wir sind nun an dem Punkt angelangt, an dem wir nicht zuerst die Kunst betrachten, sondern den Raum. (O'DOHERTY 1996: 8f.)

Diese Zeilen sind dem ersten der drei Aufsätze entnommen, in welchem der Autor als Einstieg in die Materie eine kurze Geschichte des Galerieraumes entwickelt. Dazu führt er zunächst historische Fakten an über den Ausstellungsraum und denkt in lockeren, essayistischen Zügen nach über Wände, Hängung, das Tafelbild und dessen Rahmen, Perspektive, Bildraum und Bildinhalte. Ab der Hälfte dieses ersten Aufsatzes, den er unprätentiös *Notes on the Gallery Space. Part I* betitelt (O'DOHERTY 1996: 7-33), beginnt er Werke der Kunstgeschichte exemplarisch auf seine These hin zu kommentieren, dass wir nicht zuerst die Kunst betrachten, sondern den Raum. Man könnte es auch so ausdrücken, dass er aus diesen Werkbeispielen den Aspekt herausarbeitet, der für seine Argumentation relevant ist. Äußerst zielgerichtet und nicht weniger diplomatisch führt er beispielsweise Monet mit seinen Seerosenbildern, Picasso mit dem Kubismus oder Stella mit seinem Shaped Canvas ins Feld, damit sie in der Sprache ihrer Kunst vermitteln zwischen Wand, Bild und Raum.

Konsequenterweise untersucht O'Doherty im zweiten Aufsatz, in *The Eye and the Spectator* (O'DOHERTY 1996: 34-69), den Galerieraum genauer und

zwar mit dem Fokus auf dasjenige Element gerichtet, das sich darin bewegt: den Betrachter. Dabei interessiert ihn vor allem, wie dessen Wahrnehmung funktioniert. Dafür trennt er zunächst Auge von Betrachter und scheint beide gegeneinander aufwiegeln zu wollen. Der Betrachter sei ein bisschen dumm, schreibt er, und sein versnobter Verwandter, das Auge, sei intelligenter und ein fein eingestelltes, edles Organ, dem Betrachter überlegen (O'DOHERTY 1996: 39ff.). Eine interessante Trennlinie ist das, denn O'Doherty verwendet ›Betrachter‹ nicht etwa als Synonym für ›Körper‹. Wenn er von ›Körper‹ spricht, und das macht er nur an einer Stelle, dann begreift er diesen als Sammler von Sinnesdaten. Der Körper bei O'Doherty ist, wörtlich, ein »Datensammler« und das Auge setze ihn in Bewegung, »um von ihm Informationen zu erhalten« (O'DOHERTY 1996: 61f.).

Welche Rolle spielt dann der Betrachterbegriff? Und was ist die Intention hinter der Trennung von Auge und Betrachter? Ich sehe die Antwort darauf bereits im Titel aufblitzen: *Das Auge und der Betrachter*. Er klingt seltsam doppeldeutig. Einerseits könnte es sich um eine konventionelle kunstwissenschaftliche Untersuchung handeln. Genau so könnte aber auch die Überschrift zu einem Märchen lauten, das von Zweien handelt, die sich aufmachen, um gemeinsam ein Abenteuer zu erleben. Diese Beobachtung, dass der Titel zweideutig gemeint sein könnte, schließt sich dem Duktus der Einleitung zu diesem Essay an, denn er beginnt mit diesen halbernstesten Worten: »Warum lernt man nicht die Geschichte der Moderne im Stil Äsopscher Fabeln? So wäre sie leichter zu behalten. Man denke sich Fabeln wie ›Wer brachte die Illusion um?‹ oder ›Wie der Rand gegen die Mitte revoltierte‹« (O'DOHERTY 1996: 34).

...oder *Das Auge und der Betrachter*. O'Dohertys ›Fabel‹ handelt von genau diesen beiden und sie sind nicht eins, sondern, so der Autor, »arbeiten aus gegebenem Anlass zusammen« (O'DOHERTY 1996: 61). Die Aufgabenteilung besteht darin, dass das Auge, als ein weiteres Sinnesorgan des Körpers, ebenso wie der Körper selbst Sinneseindrücke sammelt und der Betrachter alle ›Daten‹ stets mit seinem Wissen abgleicht. Das heißt nichts anderes, als dass man im Moment der Betrachtung von Kunst aufmerksam ist, Dinge sieht und Zusammenhänge versteht. ›Dinge sehen‹ und ›Zusammenhänge verstehen‹ gehen hier miteinander einher und beides bedient sich einem Vorwissen oder Erfahrungen, die zu einem früheren Zeitpunkt gesammelt worden sind.

In O'Dohertys ›Fabel‹ spielt der Betrachter eine kulturell informierte Rolle, er ist aufmerksam, versteht die Zusammenhänge und bemerkt sogar den tieferen Sinn hinter Ironie und Doppeldeutigkeit. Das Auge ist dabei sozusagen der Vermittler in der Gegenwart. Zudem ist O'Dohertys Betrachter eine historisch gewachsene ›Figur‹, und damit in ähnlicher Weise aufgeladen wie der Galerieraum. Sie haben sich gewissermaßen parallel entwickelt und sind Teil desselben historischen Kontextes.

Innerhalb dieses historischen Kontextes wird bei O'Doherty Raum nicht nur als Galerieraum, sondern der Raum als Konzept untersucht. Mit dem Aufkommen der Collage jedoch gab es eine Veränderung in dieser

künstlerischen Untersuchung, einen »qualitativen Sprung« (O'DOHERTY 1996: 37), wie es in der deutschen Übersetzung heißt. Dies führt er an einer anschaulichen aber eigenwilligen Beobachtung an Pablo Picassos *Stilleben mit Stuhlgeflecht* von 1912 vor, einem Werk, das in der Zeit entstanden ist, als Picasso und Georges Braque mit den Papier Collés (franz. »geklebte Papiere«) anti-illusionistische Experimente durchführten und die Collage und den Kubismus erfanden. Der analytische Kubismus zeige keine Tendenz zur seitlichen Erweiterung, sondern stoße durch die Bildfläche und werfe Facetten des Raumes nach vorne; seine Fluchtpunkte verteilten sich über den Raum des Betrachters (vgl. O'DOHERTY 1996: 36f.), so beschreibt es O'Doherty.

Interessant ist in dieser Beschreibung des analytischen Kubismus der implizierte Auftrag an den Betrachter, den O'Doherty Mitte der 70er Jahre jedoch nicht ausformuliert. Aber an jener Stelle mit den Fluchtpunkten im Raum und auch wenige Seiten später, wo er im Zusammenhang mit der Kunstform des Happenings vom Zuschauer als eine Art der Collage spricht (vgl. O'DOHERTY 1996: 50), liegt ein spannender Aspekt. Diesen möchte ich in einem Exkurs aufgreifen und weiterentwickeln.

3. Exkurs zur Klärung des in der Collage implizierten Auftrages an den Betrachter

Der in dieser künstlerischen Technik implizierte Auftrag an den Betrachter besteht darin, die einzelnen Fragmente der Collage vor seinem inneren Auge zu sortieren. Dazu muss die Collage im ersten Schritt als dreidimensionales Kunstwerk begriffen werden. Dadurch, dass sie aus aufeinander montierten Realien besteht, sind in ihr dreidimensionale Eigenschaften angelegt. Collagen können daher auf irritierende Weise beides sein: flach und raumgreifend zugleich. Im zweiten Schritt erkennt der Betrachter die Objektivität der einzelnen Realien an – der Papierschnipsel, Zeitungsausschnitte, Fotografien, Textilien, Stücke bemalter Leinwand oder ähnlicher Materialien. So unterschiedlicher Natur und Herkunft die Fragmente sein können, so ist ihnen eines gemeinsam: Sie beginnen sich aufeinander zu beziehen, sobald sie vom Künstler auf einem Bildträger montiert werden und stiften der Collage Bedeutung. Nachdem der Betrachter das Erscheinungsbild der Collage in seiner Gesamtheit gesehen hat, ist es seine Aufgabe, die einzelnen Bedeutungen herauszulesen und sie miteinander in Relation zu setzen. Dazu löst er, bildhaft gesprochen, die einzelnen Fragmente vom Bildträger und verteilt sie gedanklich um sich herum. Er nimmt dabei Kontextverschiebungen wahr, das heißt, er erkennt, welchem Kontext die einzelnen Fragmente entnommen sind, während sie ihre neue Bedeutung in der gesamthaften Erscheinung der Collage entfalten. Es lässt sich also festhalten, dass in der Betrachtung einer Collage Wechselwirkungen stattfinden, beispielsweise zwischen ursprünglicher Bedeutung und neuem Kontext, Einzelelement und Zusammenwirkung, Material

und Symbol oder Fläche und Raum. Die Kunst der Collage entlädt sich in Oszillationen und der Betrachter steht mittendrin.

Es würde weit über das Ziel hinausgehen, wenn man sagte, O'Doherty hätte diesen Aspekt Mitte der 70er Jahre *noch* nicht berücksichtigt. Vielmehr zeichnet sich hier umso deutlicher ab, wonach genau O'Doherty im weißen Kubus suchte, nämlich nach der Geschichte und Verfasstheit des (Galerie-) Raumes und danach, wie sich die Künstler bis dato mit der Idee von Raum auseinandersetzten. Eine genaue Untersuchung des Betrachters und der Betrachtung war nicht seine Absicht. Daher interessiert ihn hinsichtlich dessen im zweiten Aufsatz, in *Das Auge und der Betrachter*, lediglich, wie Betrachtung im Ansatz funktioniert und zwar in absoluter Relation zum Galerieraum. Damit zurück zum Kontext.

Im dritten Aufsatz, in *Context as Content*, wird das Ziel weiterverfolgt, den Galerieraum als bedeutungstiftenden Kontext zu definieren. Wieder setzt O'Doherty in einem ironischen Duktus an und füllt den Raum mit Bedeutungsfragmenten; er beginnt mit der Metapher einer Haustür:

Wenn das Haus das Haus der Moderne ist – wen kann man da als Klopfen erwarten? Das Haus selbst, das auf Ideen aufbaut, ist ein eindrucksvolles Gebäude, obwohl die Nachbarschaft sich ständig verändert. Es hat eine Dada-Küche, ein schönes surrealistisches Dachgeschoss, ein utopistisches Spielzimmer, einen Speiseraum für Kritiker, saubere gutbeleuchtete Galerien für die Aktualitäten, Votivlichter für eine Anzahl Heiliger, eine Selbstmordzelle, geräumige Vorratskammern und schäbige Unterkünfte im Souterrain, wo fehlgeschlagene Projekte wie Clochards herumliegen. Da hören wir den krachenden Stoß der Expressionisten gegen die Tür, das verschlüsselte Klopfen des Surrealismus, da melden sich die Realisten am Lieferanteneingang, und die Dadaisten sägen sich durch die Hintertür. Besonders charakteristisch das einmalige Anklopfen der Abstrakten. Und unverkennbar ist der bestimmte Klopfen der historischen Zwangsläufigkeit, der das ganze Haus erschüttert. (O'DOHERTY 1996: 70)

Die Passage wirkt wie eine Art Theorie der Moderne in einem Bild verdichtet. Es zeigt im Wesentlichen das, was man als Betrachter im weißen Kubus als Inhalt beziehungsweise Text zur Verfügung haben sollte: zumindest eine vage Vorstellung der Moderne. Denn diese, so ich O'Doherty richtig verstehe, ist als Kontext für die Interpretation – oder »Annäherung an Kunst« (O'DOHERTY 1996: 83), wie er selbst dazu sagt – von Bedeutung. In gewisser Weise gibt der Autor O'Doherty auch dem Leser seines Aufsatzes diese gleichnishafte Theorie der Moderne mit auf den Weg. Sie soll die Werkbeispiele aus der Kunstgeschichte umkreisen, die der Autor immer wieder anführt, damit die Kunst selbst und durch sich über künstlerische Reflektionen von Raumkonzepten referiere. Beispielsweise führt O'Doherty Marcel Duchamp an und die *1.200 Bags of Coal*, die Duchamp als installatives Raumkonzept in der Gruppenausstellung *Exposition Internationale du Surréalisme* 1938 in Paris verwendete, sowie dessen installativen Beitrag für die Ausstellung *First Papers of Surrealism* in New York, wo er 1942 mit *Mile of String* den Werken von mehreren Künstlern einen Rahmen beziehungsweise ein Ausstellungsdesign gab.¹

¹ *1.200 Bags of Coal*, in der Ausstellung *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Beaux-Arts, Paris, 1938; *Mile of String*, in der Ausstellung *First Papers of Surrealism*, Whitelaw Reid Mansion, New York, 1942. Beide Titel sind unübersetzt aus O'Dohertys Text entnommen und ich

Damit habe Duchamp die Wirkung des Kontextes auf die Kunst ausgestellt, schreibt O'Doherty, und den Kontext entdeckt (vgl. O'DOHERTY 1996: 75). Auch Malewitsch, Tatlin, Lissitzky und Mondrian werden im Zusammenhang mit dieser Entdeckung erwähnt. An den genannten Künstlern macht er die Ursprünge der Installation fest und dabei wird eines deutlich, nämlich dass die Entdeckung des Kontextes wie O'Doherty ihn begreift, zusammenfällt mit der Entstehung der Kunstform Installation.

Der Titel dieses dritten und letzten Aufsatzes ist Programm: *Context as Content* definiert konkret den Kontext als Inhalt beziehungsweise als Text. In der deutschen Übersetzung von Ellen Kemp und Wolfgang Kemp ist dieser mit *Kontext als Text* betitelt. Die Entscheidung, das englische Wort ›content‹, das im Deutschen eigentlich ›Inhalt‹ bedeutet, durch die Vokabel ›Text‹ zu übersetzen, ist gleichermaßen spannend wie bezeichnend. Denn das lateinische Wort ›textus‹ heißt auf Deutsch ›Gewebe‹, ›Geflecht‹, ›Zusammenhang‹. Damit rückt die Kemp'sche Übersetzung den Begriff ›Kontext‹ in die semantische Nähe von ›Textur‹, ›Gewebe‹ und ›Zusammenhang‹, wobei Konnotationen zu etwas tatsächlich Greifbarem oder Materiellem möglich werden, einer Wand beispielsweise, an die etwas gehängt wird.

In dieser Wechselwirkung der Konnotationen, in dieser Interaktion² der Begriffe wird die Komplexität von O'Dohertys Idee deutlich. Die deutsche Übersetzung hebt dies in aller Deutlichkeit hervor. So ist der Galerieraum, den O'Doherty als Impulsgeber beschreibt für weiterführende Gedanken über Kunst und ihre Geschichte oder als Raum, der von Wänden umgeben ist an denen Kunst hängt, nie nur ein einfacher Raum. Er ist immer beides zugleich, ein konkreter Raum, dessen Wände durch die Bildflächen sensibilisiert wurden (vgl. O'DOHERTY 1996: 62) und ein Zeichen für einen Ort, dessen Geschichte aufs engste mit der Geschichte der Moderne verknüpft ist (O'DOHERTY 1996: 8). Das heißt, dass für O'Doherty sowohl der Umraum als künstlerisches Element bedeutungsvoll ist, als auch der kunstgeschichtliche Hintergrund – beides sind Kontexte und Inhalte, die der ausgestellten Kunst Bedeutung stiften.

Die Setzung *Context as Content* ist eine spannende und weitreichende. O'Doherty konnte sie 1976 treffen, indem er als Künstler einen kunsthistorischen Blick auf die Ursprünge der Installation warf. Aus der Untersuchung von kunsthistorischen Fakten und künstlerischen Formulierungen, die er im Zusammenhang mit dieser Kunstform beobachtete, gelang es ihm, eine Perspektive auf die Installation seiner Zeit zu generieren und durch diese Perspektive eine Theoretisierung derselben zu entwickeln.

möchte darauf hinweisen, dass beide nicht von Duchamp selbst stammen. Im Katalog zur New Yorker Ausstellung ist auf dem Cover die Rede von ›his twine‹, ob aber Duchamp dies als Titel seiner Arbeit betrachtete, ist unklar. Genauso unklar ist, ob er das Ausstellungsdesign mit der Schnur überhaupt als eigenständige Arbeit betrachtete. Siehe hierzu beispielsweise: Ausstellungskatalog *First Papers of Surrealism* (1942); DEMOS 2001: 91ff.; SCHNEEDE 1991: 94ff.

² Zur Verwendung des Interaktions-Begriffes in diesem Zusammenhang siehe beispielsweise Hans Dieter Hubers Aufsatz *Interkontextualität und künstlerische Kompetenz* (2001).

4. Perspektivenwechsel als Interpretationsmethode

Die Basis der Interpretationsmethode bilden Kontexte. Sie können in der Entwicklung der künstlerischen Arbeit als werkkonstituierende Elemente vom Künstler reflektiert und bewusst in das Werk integriert worden sein oder in Form von Stil, Technik oder Zeitgeist in die künstlerische Arbeit einfließen. Kontexte können entweder explizit ausformuliert und konkret in Erscheinung treten, beispielsweise in einem Gegenstand, oder subtil auf etwas verweisen. In jedem der Fälle liegt es am Betrachter, mit den künstlerischen Elementen umzugehen und Kontexte zu entdecken. Sie ermöglichen es, das Kunstwerk einzuordnen, zu verstehen und zu erleben. Kontexte besitzen für die Betrachterseite eine elementare Relevanz und laden bei der Interpretation die präsentierte Kunst mit Bedeutungen auf.

Im Grunde stellen Kontexte Angebote dar, die künstlerische Arbeit aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten. Und erst durch Perspektivenwechsel ergibt sich ein Gesamtbild, eine Ebene, auf der eine Interpretation stattfinden kann. Was damit gemeint ist, lässt sich an der performativen Filminstallation auf anschauliche Weise zeigen.

Ihrer Verfasstheit nach besteht diese Kunstform aus drei Kunstformen: Film, Installation und Performance. Vor dem Hintergrund von O'Dohertys Kontextbegriff lässt sich nun sagen, dass die genannten Kunstformen dem Kunstwerk, welches sie im Ganzen ergeben, filmische, installative und performative Elemente stiften. Damit sind im Werk historische Entwicklungen der einzelnen Kunstformen eingeschrieben und künstlerische Diskurse stilistischer, formaler oder inhaltlicher Art impliziert. In der Art und Weise wie bei O'Doherty liegen diese Kontexte als Texte beziehungsweise Inhalte in den Werken. Sie müssen vom Betrachter herausgelesen und in Zusammenhang gebracht werden. Kunstformen sind Kontexte und damit, wie andere künstlerische Elemente, Bedeutungsträger.

Die Kunstformen mit ihren spezifischen Eigenschaften lassen sich auch als Perspektiven betrachten, als bestimmte Sichtweisen auf das Kunstwerk. Denn wenn ich als Betrachter die performative Filminstallation durch die Perspektive des Kontextes Film betrachte, ergeben sich bestimmte Bezüge und Bedeutungen, die sich nur ergeben, wenn ich das Werk durch diese eine Perspektive betrachte, beispielsweise filmhistorische, filmstilistische oder -theoretische. Die Perspektive beeinflusst die Sichtweise und bei den Perspektiven Installation und Performance verhält es sich genauso.

Das bedeutet nicht, dass die gesammelten Einsichten, Eindrücke und Fakten getrennt voneinander zu behandeln sind. Ganz im Gegenteil. Sie müssen in Relation zueinander betrachtet werden. Denn oftmals ergeben sich in der Relation, die sich durch den Perspektivenwechsel ergibt, spannende Nachbarschaften von Kontexten und Bedeutungen.

An dieser Stelle angekommen möchte ich die Behauptung aufstellen, dass sich gerade durch die Oszillation von Kontexten in einer Art Interkontextualität (vgl. BÜHLER/KOCH 2001) der Kern der performativen Filminstallation

Wir lagern uns ums Feuer der Künstlergruppe Schmelzdahin aus den 80er Jahren abbildet. Erst durch den Perspektivenwechsel des Betrachters und die dabei von ihm generierte Nachbarschaft von Kontexten entlädt sich ihre Funktion und verschiedene Themenbereiche finden in einer kritischen Äußerung zusammen. Dies möchte ich im Folgenden an einem Werk erläutern.

5. Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen: *Wir lagern uns ums Feuer* von Schmelzdahin

Im Prolog des vorliegenden Textes wurde die performative Filminstallation *Alchemie* von Jürgen Reble und Thomas Körner nacherzählt und der Bericht mit Fotografien unterlegt. Es sei an dieser Stelle ausdrücklich darauf hingewiesen, dass diese Fotografien nicht von *Wir lagern uns ums Feuer* von Schmelzdahin waren und der Bericht aus Gründen der visuellen Präsentiermöglichkeit eingefügt wurde, weil es von *Wir lagern uns ums Feuer* leider nur sehr wenige fotografische Dokumente gibt. Zudem habe ich selbst die Filmperformance *Alchemie* erlebt und kann so aus eigener Erfahrung berichten. Ich denke, dies ist in diesem Fall legitim, da *Alchemie* von Reble und Körner eine nur leicht veränderte Form der Filmperformance von *Wir lagern uns ums Feuer* der Künstlergruppe Schmelzdahin darstellt. Jürgen Reble, der selbst Mitglied der Gruppe Schmelzdahin war, erklärte dazu, dass *Alchemie* direkt aus *Wir lagern uns ums Feuer* hervorgegangen sei; er habe das Filmformat verändert und den Musiker Thomas Körner für die Live-Bearbeitung der Klangtransformation gewinnen können. Der Aufbau sei aber, so Reble, in der Struktur erhalten geblieben.³ Man kann also davon ausgehen, dass *Wir lagern uns ums Feuer* sowohl im Ablauf, als auch im installativen Rahmen *Alchemie* sehr ähnlich war: Filmprojektor im Zentrum, Tische, Chemikalien, Kratzwerkzeuge, ein Filmstreifen bis zur Leinwand und Zuschauer.

Der Bericht über *Alchemie* und die präsentierten Fotografien sind daher lediglich als Hilfsmedien zu verstehen. In Bezug auf *Wir lagern uns ums Feuer* vermitteln sie eine bildhafte Vorstellung dessen, was auf anderem Wege nicht mehr sichtbar gemacht werden kann. Nur so und durch detaillierte Beschreibungen von Zeitzeugen oder den Künstlern selbst, sowie durch eine kunstwissenschaftliche Auswertung der technischen Daten und künstlerischen Elemente ist die performative Filminstallation aus den 80er Jahren zu rekonstruieren.

³ E-Mail Korrespondenz mit Reble vom 18.9.2011.

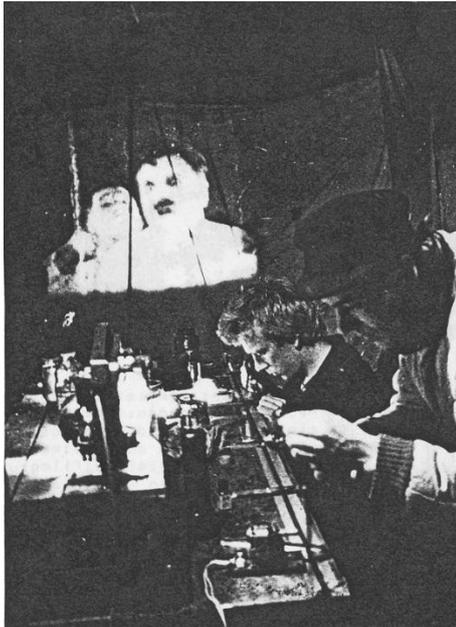


Abb. 9:
Wir lagern uns ums Feuer von Schmelzdahin, 1987 (Foto: Schmelzdahin)

»Nur Super8-Projektor, Loop und Chemie: das heißt Projektorgeräusch und das Zischen der Chemikalien.«⁴

Genau so, das berichtet Jochen Lempert, ein weiteres Mitglied der Gruppe, wurde *Wir lagern uns ums Feuer* aufgeführt, mit Super8 und ohne zusätzlichen Ton. Weiterhin erzählt er, dass bei den ersten Vorführungen von *Wir lagern uns ums Feuer* (1987) Found Footage Film verwendet wurde. Ausschnitte kommerzieller Super8-Kopien aus Spielfilmen unterschiedlicher Genres, zum Beispiel aus Luis Trenkers *Der Rebel* (D 1932), Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* (D 1922) oder Jack Arnolds *Tarantula* (USA 1955) kamen dabei zum Einsatz. In späteren Aufführungen verwendete die Gruppe auch belichtetes Super8-Material aus dem Amateurfilmbereich, oder solches, das während der Veranstaltung belichtet wurde. So wurde etwa das Publikum beim Hereinkommen auf Super8 gefilmt. Die Filmentwicklung erfolgte anschließend in der Entwicklungsdose im Saal und war Teil der Aufführung. Der noch feuchte Film wurde als Loop in den Projektor gelegt und projiziert – das schemenhafte Negativbild verwandelte sich während der Projektion in ein Positivbild, erinnert sich Lempert, und der Umkehrprozess wurde dabei sichtbar. Das Filmmaterial haben sie anschließend mit Chemikalien behandelt, welche das Filmkorn, den Kontrast sowie die Farbigkeit veränderten.⁵

⁴ Zitat aus E-Mail Korrespondenz mit Lempert vom 7.10.2011.

⁵ Sämtliche Informationen und Details in diesem Abschnitt stammen aus der E-Mail-Korrespondenz mit Lempert zwischen dem 7.10.2011-21.3.2012.



Abb. 10:
Wir lagern uns ums Feuer von Schmelzdahin, Viper, int. Film- und Videotage Luzern, 1988
(Foto: M. Mantz)

Was darauf folgte, geht aus dem Prolog des vorliegenden Textes hervor: Die Geschwindigkeit des Filmstreifens wurde verringert, bis er still stand und ein einzelnes Kader auf die Leinwand projiziert wurde. Das von Chemikalien zersetzte Filmbild begann Bläschen zu werfen und durch den Stillstand des Projektors wurde der Filmstreifen so heiß, dass er durchbrannte. Danach war die Vorführung *Wir lagern uns ums Feuer* zu Ende.

Reble beschreibt diesen Moment heute folgendermaßen: »Der Film wird durchdrungen und man sieht das Licht – man kommt näher an das Licht heran.«⁶ Seine Beschreibung mutet poetisch an und man möchte sie unkommentiert stehen lassen, damit sie sich in der Imagination festsetze und Gedanken und Reflexionen auslöse. Aber es steckt noch eine weitere spannende Referenz darin, denn sie verweist auf die Materialität, die durch dieses Licht sichtbar wird: das Licht an sich, welches das Wesen eines jeden Filmes ausmacht, die Lampe im Projektor, von der dieses Licht ausgeht, der Filmstreifen, der Projektor, die Leinwand und darüber hinaus erhellt dieses Licht auch den gesamten Raum, in dem sich die performative Filminstallation ereignet und sämtliche Elemente darin – also auch den Betrachter.

Darauf Bezug nehmend möchte ich den Künstler Ilja Kabakov anführen, der Anfang der 90er Jahre an der Städelschule in Frankfurt eine Vorlesungsreihe über die Kunstform der Installation hielt und diese 1995 im Buch *Über die ›totale‹ Installation* publizierte. Darin erweitert Kabakov den oben ausgeführten Ansatz O'Dohertys um eine detailreiche Untersuchung der einzelnen Konstituenten der Installation. Wollte man einen Vergleich zu O'Dohertys Text ziehen, um ein Differenzierungsmoment heraus zu stellen, so könnte man sagen, dass Letzterer den Galerieraum als historische und gewachsene Konstruktion begreift, diese von außen betrachtet und stets mit Bezügen arbeitet zwischen Innerem (beispielsweise Wand, Raum, Betrachter) und Äußerem (Kunstgeschichte, -theorie, -kritik). Kabakov seinerseits sucht im Inneren der Installation und absolut folgerichtig und folgenreich ist dabei, dass er den Fokus auf den Betrachter richtet. Die wahrnehmende Instanz steht in seiner

⁶ Reble im Gespräch über *Wir lagern uns ums Feuer* am 28.3.2012.

Theorie im Mittelpunkt, der Betrachter ist das »plastische Zentrum« (KABAKOV 1995: 45) und diesem spricht er im wahrsten Wortsinn eine elementare Rolle zu. Dies wird vor allem an der Stelle deutlich, an der er die anderen Besucher in der Installation, er nennt sie »Nachbarn«, als Komponente bezeichnet (vgl. KABAKOV 1995: 15). In dieser Sichtweise werden diese Nachbarn ebenso als konstitutive Elemente der Installation verstanden, wie jedes andere Objekt darin. Und wie jedes Objekt in der Installation betrachtet wird, so wird auch der Betrachter betrachtet.⁷ Dadurch wird der Betrachter zur Selbstreferenz und zur künstlerischen Strategie, die ihn zuerst einmal auf sich selbst zurückwirft, um sodann von der Installation aufgenommen zu werden. So ist das, was den Betrachter in einer Installation definiert, vor allem sein physisches Involviertsein. Denn in einer Installation ist er nicht nur wahrnehmender Betrachter, sondern bezeichnenderweise mit seinem Körper wie alle anderen Elemente ein Teil des Ganzen und selbst Material.

Dieser Punkt ist besonders in einer performativen Filminstallation spannend, denn dort entsteht innerhalb eines installativen Rahmens vor den Augen eines Publikums ein Film. Genauer gesagt, wird die Entstehung des Filmes in einer Art Installation aufgeführt. Das Wesentliche hierbei ist, dass der Betrachter die Genese des Filmes miterlebt und sich selbst gleichzeitig mit einschreibt in diesen Film. Die übrigen Objekte der gesamten kinematographischen Installation (vgl. REBENTISCH 2003: 179-207), die ebenso dazu gehören – der Projektor im Raum, die Leinwand, der Filmstreifen, welcher bei *Wir lagern uns ums Feuer* bezeichnenderweise durch den Raum verläuft sowie das Publikum – unterstützen diese integrative Funktion des Betrachters im Film. Der Betrachter ist Teil des Ganzen und mitten drin.



Abb. 11:
Wir lagern uns ums Feuer von Schmelzdahin, Viper, int. Film- und Videotage Luzern, 1988
(Foto: M. Mantz)

Das analoge Schmalfilmformat Super8 wurde seit Mitte der 60er Jahre häufig im privaten Bereich verwendet, im Amateurfilm- und Home Entertainment-Bereich. Das unbelichtete Material war für Hobbyfilmer in Kassettenform verfügbar und der Urlaubsfilm beispielsweise konnte nach der Entwicklung auf

⁷ Vgl. Niklas Luhmanns Begriff der Beobachtung zweiter Ordnung (vgl. LUHMANN 1997).

Filmspulen archiviert werden. Weil das Format weit verbreitet war und viele im Besitz von Super8-Projektoren waren, um ihre Filme abzuspielen, wurden auch Spielfilme auf Super8 kommerziell vertrieben. Das Format war auch in dieser Hinsicht der Vorläufer von Video und Ende der 70er Jahre war durch das Aufkommen von Video der Markt mit Super8 übersättigt. Zudem kamen ab 1983 handliche Videokameras für Hobbyfilmer auf den Markt. Dadurch war Super8 zu Beginn der 80er Jahre ein Auslaufmodell und in der Folge das analoge Filmmaterial, sowohl unbelichtetes Material als auch Spielfilme auf Super8, im Überfluss für wenig Geld auf den Flohmärkten zu bekommen (vgl. SCHAEFER 2008: 17). Dies war schon aus finanzieller Sicht für die Filmemacher interessant. Aber besonders auf der Ebene der künstlerischen Entscheidung für ein bestimmtes Material ist das Super8-Format spannend. Gerade der Aspekt, dass ein überholtes, ausgedientes Format als Found Footage verwendet wurde, ein Material, das es im Überfluss gab und das daher weggeworfen oder auf Flohmärkten für wenig Geld verkauft wurde, erscheint hier spannend. Denn in diesem Punkt wird eine scharfsinnige Kritik formuliert. Diese Beobachtung möchte ich abschließend erläutern.

Die Verwendung von Found Footage war keine Erfindung der 80er Jahre. Bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es experimentelle Filme auf der Basis von zusammengefügt, gefundenem Filmmaterial.⁸ Die Verwandtschaft zur Collage ist offensichtlich, wie der Papierschnipsel in der Collage erfährt das gefundene Filmmaterial eine Kontextverschiebung, indem es aus seinem ursprünglichen Kontext herausgenommen wird, um schließlich in einem anderen Kontext eine neue Bedeutung hervorzubringen. Bei Schmelzdahin stammte das Found Footage-Material bezeichnenderweise aus dem Amateurfilmbereich oder, wenn es sich bei dem Material um Spielfilme auf Super8 handelte, aus dem Home Entertainment-Bereich. In beiden Fällen handelt es sich dabei um Material, das auf den Gebrauch zuhause im Wohnzimmer zugeschnitten war. Auf diese Beobachtung gestützt, wage ich nun die Interpretation, dass die Arbeit *Wir lagern uns um Feuer* von Schmelzdahin das Super8-Filmmaterial auch auf dieser Ebene reflektiert. In der Verwendung von eben solchem Found Footage-Material aus dem privaten Gebrauch wurde der Umgang mit dem Medium Film, das Konsumieren von bewegten Bildern und der Massenmedien kritisch hinterfragt und ästhetisch reflektierbar. Die Passivität beim Konsumieren von bewegten Bildern stand dabei wohlmöglich ebenso auf dem Prüfstand wie Konsum und Konsumverhalten an sich. Das kleine Filmformat wurde zum Anlass genommen, um große Gedanken in Gang zu setzen und dies geschah in einer Zeit, in der Super8 langsam verschwand, in der Video das Zelluloidband ablöste oder Mitte der 80er Jahre längst abgelöst hatte. Es scheint beinahe so, als ob Schmelzdahin Ende der 80er mit *Wir lagern uns um Feuer* eine Art ephemeres Denkmal setzten, in-

⁸ Zu den Pionieren des Found Footage Film gehören z.B. Adrian Brunel (*Crossing the Great Sagrada*, 1924), Henri Storck (*Histoire du soldat inconnu*, 1932) und Joseph Cornell (*Rose Hobart*, 1936).

dem sie just in dem Moment, in dem Super8 verschwand, in einer performativen Filminstallation den Film auf Super8 auflösten.



Abb. 12:
Wir lagern uns ums Feuer von Schmelzdahin, Viper, int. Film- und Videotage Luzern, 1988
(Foto: M. Mantz)

Im Hier und Jetzt der Performance von *Wir lagern uns ums Feuer* erleben die Betrachter in Echtzeit die Entstehung eines Filmes und es ist paradox, dass sich diese Entstehung in einem Prozess der Auflösung ereignet, mehr noch, dass der Film erst dann vollendet ist, wenn der Filmstreifen durchbrennt und vom Licht durchdrungen wird. Es scheint, dass auf diesen Moment alles zuläuft.

Schon beim Betreten des Raumes, des Filmsets, wird der Betrachter durch die einzelnen installativen Elemente auf ihn vorbereitet – Chemikalien, Schälchen und andere Werkzeuge stehen in unmittelbarer Nähe zum Projektor und der Filmschleife. Schließlich besteht darüber hinaus die Aufführung selbst aus der Bearbeitung des Filmmaterials und der Auflösung des Filmes in einem immer langsamer werdenden Aufblitzen einzelner Filmkader. Wie in einer Art sich verlangsamender Zeitlupe scheint sich die Spannung aufzubauen bis das letzte Filmbild in der Projektion stehen bleibt und das Rattern des Projektors verstummt. In diesem Moment völliger Konzentration auf das Einzelbild erfüllt sich der Höhepunkt der Arbeit und die kinematografische Bewegung verwandelt sich in eine natürliche. Nicht nur, dass sich dieses Filmbild tatsächlich bewegt und wie oben beschrieben eben keine mechanisch erzeugte Illusion von Bewegung darstellt, es verdichtet sich darin vor allem der Prozess der Entstehung eines Filmes, die Belichtung eines chemisch behandelten Trägers. Ein Vorgang, dem etwas Geheimnisvolles anhaftet.⁹

Die gesamte Dauer der Performance steht dem Betrachter zur Verfügung, um sich innerhalb dieser Anordnung zu verorten, Stellung zu beziehen, sich vielleicht sogar für einen kurzen Moment zu verlieren, in einem Detail im

⁹ Vgl. dazu Marchesi: »Der Vorgang der Belichtung ist immer noch nicht in letzter Konsequenz geklärt. Fest steht, dass unter Lichteinwirkung das Halogensilberkristall zu atomarem Silber reduziert wird« (MARCHESI 1988: 5).

Raum, in der Projektion oder in seinen eigenen Gedanken. Die Wirklichkeit der Performance ist dabei stets präsent und hält das Publikum geradezu fest, das nicht aus passiven Zuschauern vor dem heimischen Fernseher oder im Kino besteht, sondern aus teilnehmenden, aktiven Betrachtern, aus Wahrnehmenden und Wahrgenommenen, welche die Genese eines Kunstwerkes erleben und in ihrer ästhetischen Reflektion selbst Teil desselben sind.

Mit einem »Trip nach ›Anderswo« (O'DOHERTY 1996: 65) beschrieb O'Doherty diese Art der Illusion, die durch den ästhetischen Vorgang der Kunstbetrachtung entsteht und Kabakov fand dafür den Begriff des »Mechanismus einer doppelten Wirkung – das Erleben der Illusion und *gleichzeitig* die Reflexion darüber« (KABAKOV 1995: 15; Herv.i.O.). Letzterer geht darauf noch genauer ein und führt die Betrachtung eines Tafelbildes als Beispiel an. Nachdem der Betrachter die bildkonstituierenden Elemente wie Farben, Formen, Umrisslinien oder Bewegungen der Figuren gesehen habe, so Kabakov wörtlich, sind

alle Elemente innerhalb des Bildes in ungewöhnlich aktiver Interaktion und Bewegung begriffen: Die Farbe des einen Teils spricht, korrespondiert mit der Farbe eines anderen, die Umrisslinie der unteren Gruppe verknüpft sich mit der Gruppe links oben, die Horizontlinie einer liegenden Figur findet einen Dialogpartner in einer vertikal stehenden etc. (KABAKOV 1995: 54)

Auf die performative Filminstallation lässt sich diese Beobachtung wunderbar übertragen. Denn auch in *Wir lagern uns ums Feuer* scheint sich alles in einem Moment zu verdichten und zu entladen. Diese Arbeit mag zunächst ruhig und äußerst kontemplativ erscheinen, wenn die Chemikalien unter Zischen das Filmbild zersetzen und nur das Rattern des Projektors zu hören ist, und vielleicht wirken die projizierten Bilder sogar meditativ, wenn sie wie in einem Traum vom Anfang der Zeit visuell zu blubbern beginnen und langsam wegkochen. Doch gerade in dieser Auflösung der Filmbilder, in dem Moment, in dem sich die Materialität auf der Leinwand selbstreferentiell abbildet und den Betrachter zur selbstbewussten Reflexion förmlich auffordert, beginnen die Kontexte ihr komplexes Spiel: Das Super8-Material in der performativen Filminstallation lässt Konnotationen an den Urlaubsfilm zu, den Spielfilm im Wohnzimmer, das allabendliche Fernsehschauen, und wenn es sich auflöst oder besser gesagt aufgelöst wird, in einem Raum, in dem Künstler, Betrachter und die gesamte kinematografische Installation aufeinandertreffen wie in einer Art Collage in Raum und Zeit, dann mag eine Reflexion einsetzen über das Niederrieseln und Einwirken von bewegten Bildern, über passives Zuschauen und aktives Teilnehmen, über Materialität und Imagination, Innen und Außen, über Auflösung und Entstehung als einen fließenden Übergang, als ein und dasselbe. Vielleicht kann eine solche Reflexion in ihrer Komplexität während der Aufführung nicht zu Ende gedacht werden, wohlmöglich muss sie das auch nie, aber sie kann als ein ästhetisches Erlebnis in Erinnerung bleiben.

Durch die Perspektiven Performance, Film und Installation entladen sich im Betrachter ganze Kontexte und wenn er noch die eine oder andere

Kunstform aus früheren Begegnungen kennt und Bezüge zwischen Kunstbe-
trachtung und Kunsttheorie herstellt, erschließen sich ihm immer neue Be-
deutungen. Alles ist miteinander in Interaktion begriffen. Alles ist gleichzeitig
da.

Literatur

- BALL, STEVEN; A.L. REESE; DUNCAN WHITE: *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. London [Tate Publishing] 2011
- BÜHLER, MARCEL; ALEXANDER KOCH (Hrsg.): *Kunst und Interkontextualität*. Köln [Salon] 2001
- DEMOS, T. J.: *Duchamp's Labyrinth: First Papers of Surrealism, 1942*. In: *October*, 97, 2001, S. 91-119
- First Papers of Surrealism* [Ausst.-kat.], 14 October – 10 November, 451 Madison Avenue, New York [Coordinating Council of French Relief Societies] 1942
- HEGEWISCH, KATHARINA; BERND KLÜSER (Hrsg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt/M. [Galerie Klüser] 1991
- HUBER, HANS DIETER: Interkontextualität und künstlerische Kompetenz. Eine kritische Auseinandersetzung. In: BÜHLER, MARCEL; ALEXANDER KOCH (Hrsg.): *Kunst und Interkontextualität*. Köln [Salon] 2001, S. 29-47
- KABAKOV, ILYA: *Über die ›totale‹ Installation*. Ostfildern [Hatje Cantz] 1995
- KEMP, WOLFGANG; BRIAN O'DOHERTY: *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*. Berlin [Merve] 1996
- LUHMANN, NIKLAS: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997.
- MARCHESI, JOST J.: *Photokollegium*, Bd. 1. Schaffhausen [Verlag Photographie] 1988
- O'DOHERTY, BRIAN: Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space. Part I. In: *Artforum*, 3, 1976a, S. 24-30
- O'DOHERTY, BRIAN: Inside the White Cube. Part II. The Eye and the Spectator. In: *Artforum*, 4, 1976b, S. 26-34
- O'DOHERTY, BRIAN: *Inside the White Cube. Part III. Context as Content*. In: *Artforum*, 11, 1976c, S. 38-44
- PAECH, JOACHIM: *Figurationen ikonischer n...Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film*. In: PAECH, JOACHIM: *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*. Berlin [Vorwerk 8] 2002, S. 112-132
- REBENTISCH, JULIANE: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt [Suhrkamp] 2003
- SCHAEFER, DIRK: Stadt der Projektionen. Die Westberliner Super8-Bewegung zwischen Punk und Kunsthochschule. In: SCHULTE-STRATHAUS, STEFANIE; FLORIAN WÜST (Hrsg.): *Wer sagt denn, dass Beton nicht brennt, hast Du's probiert?* Berlin [B-Books] 2008, S. 14-25

Florian Härle: Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen

- SCHNEEDE, UWE M.: *Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938*. In:
HEGEWISCH, KATHARINA; BERND KLÜSER (Hrsg.): *Die Kunst der Ausstellung.
Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses
Jahrhunderts*. Frankfurt/M. [Galerie Klüser] 1991, S. 94-101
- SCHULTE-STRATHAUS, STEFANIE; FLORIAN WÜST (Hrsg.): *Wer sagt denn, dass
Beton nicht brennt, hast Du´s probiert?* Berlin [B-Books] 2008

Dimitri Liebsch

Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie

»See it – feel it – taste it! We cannot be responsible, if you never sleep again!«
(Filmplakat zu Robert O’Neills *Blood Mania*, 1971)

Abstract

When theorizing about moving images, it is imperative to ask how the human body is part of both the images’ reception and also their production. Film philosophy has articulated two almost opposing answers to this question. In Vivian Sobchack’s phenomenology the lived body is ubiquitous. Sobchack not only ascribes an enormous value to bodily perception but, in an analogy to the human body, she also develops an extremely problematic concept of a film’s body. In contrast, the analytical philosopher Noël Carroll shows above all how bodily perception and motility are not involved in the reception of moving images, or, if they are involved, it is in a very different way from typical everyday situations. Moreover, also in contrast to Sobchack he emphasizes the importance of bodily affects. Therefore, it is the article’s aim, on the one hand, to demonstrate these two positions, and on the other hand, to dialectically bring them in a fruitful dialogue in order to uncover their shortcomings, especially with respect to the central areas of the underlying concepts as lived body vs. body and multimodality.

Für eine valide Theorie der Bewegtbilder ist eine Auseinandersetzung mit der Frage notwendig, wie der Körper an der Rezeption (und teils auch an der Produktion) solcher Bilder beteiligt ist. In der Filmphilosophie finden sich auf diese Frage bislang zwei nahezu entgegengesetzte Antworten. In der Phänomenologie von Vivian Sobchack ist der menschliche Leib ubiquitär. Sie spricht nicht nur der leiblichen Wahrnehmung einen außergewöhnlichen Stellenwert zu, sondern entwickelt sogar in Analogie zum menschlichen Leib das hochgradig problematische Konzept des filmischen Leibs. Noël Carroll hingegen, ein Vertreter der analytischen Philosophie, zeigt vor allem, inwieweit die körperliche Wahrnehmung und Motorik in der Rezeption bewegter Bilder gerade nicht oder zumindest – verglichen mit typischen Alltagssituationen – völlig anders involviert sind. Darüber hinaus betont er im Gegensatz zu Sobchack die Bedeutung der (körperlichen) Affekte. Zielsetzung des Aufsatzes ist, einerseits diese unterschiedlichen Positionen zu erarbeiten, andererseits sie dialektisch aufeinander zu beziehen und damit ihre Defizite aufzudecken. Augenfällig werden diese insbesondere im Bereich des je zugrunde liegenden zentralen Konzepts (Leib vs. Körper) sowie in der Thematisierung von Modalität.

1. Einführung

Es dürfte unstrittig sein, dass der menschliche Körper zu den zentralen Objekten *im Film* zählt. Menschliche Körper bevölkerten die Leinwand schon 1895 in *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, dem ersten Film der Brüder Lumière; die Bewegungen und Ausdrucksmöglichkeiten menschlicher Körper sind die Basis für unzählige filmische Plots; und sie dienen auch noch als Träger pornographischer Bewegungsmuster oder als Zielobjekte in Splatter, Slasher und ähnlich blutigen Genres.¹ Strittig hingegen ist die Antwort auf die Frage, welche Rolle der Körper *für den Film* spielt – und das heißt vor allem: in der Filmrezeption und Filmproduktion.

Im Folgenden wird es um philosophische Antworten auf diese Frage gehen. Dazu werde ich zunächst das Spektrum der bereits vorhandenen Antworten mit Hilfe von zwei ebenso einflussreichen wie extremen Positionen abstecken. Im ersten Schritt (Teil 1-3) werde ich mich der von Vivian Sobchack vertretenen Spielart der Phänomenologie widmen, in der der Rekurs auf den Körper von zentraler Bedeutung ist, wie sich unschwer an Bemerkungen wie der folgenden ablesen lässt – so rätselhaft sie auf den ersten Blick auch ansonsten sein mag: »It is the embodied and enworlded ›address of the eye‹ that structures and gives significance to the film experience for

¹ Ausnahmen finden sich in Experimentalfilmen wie James Bennings *13 Lakes* oder Andy Warhols *Empire State Building*, die nur das zeigen, was der Filmtitel ohnehin nennt. Grenzfälle bietet der Animationsfilm; zur Auseinandersetzung darüber, inwiefern in ihm von einer Darstellung menschlicher Körper überhaupt die Rede sein kann, vgl. schon die Diskussion zwischen Stanley Cavell und Alexander Sesonske in CAVELL 1979: 168ff.

filmmaker, film, and spectator alike« (SOBCHACK 1992: 24). Gegenstand des zweiten Schritts (Teil 4-6) ist die von Noël Carroll praktizierte Variante analytischer Philosophie, die den Körper in einem Teilbereich sogar explizit auszuschließen scheint, und zwar wenn sie in ihrer Ontologie als eine von mehreren Bedingungen festhält: »x ist also nur dann ein bewegtes Bild, wenn x einen entkörperlichten Blickwinkel besitzt« (CARROLL 1995: 165). Im abschließenden dritten Schritt (Teil 7) wird es darum gehen, die beiden Positionen dialektisch aufeinander zu beziehen. Hier wird zu klären sein, welche Aspekte der beiden Positionen aufrechtzuerhalten und welche zu modifizieren sind.

Ich bin mir darüber im Klaren, dass sowohl die unterschiedlichen Resultate von Phänomenologie und analytischer Philosophie als auch ihre methodischen Divergenzen den Eindruck entstehen lassen können, dass ich versuche, Äpfel mit Birnen zu vergleichen. Letzteres mag durchaus zutreffen. Ein derartiger Vergleich muss aber nicht zwangsläufig unfruchtbar sein – schließlich kann man dabei eine Menge über Obst lernen.

2. Kontext und Motive der Arbeit Sobchacks

Oft ist behauptet worden, dass sich Sobchacks theoretisches Interesse für den Körper ihrem schwerem Krebsleiden und der Amputation ihres linken Beines 1994 verdankt. Sie selbst hat auf den Nachweis Wert gelegt, dass dies ihr Interesse zwar verstärkt, aber nicht begründet habe. Ausschlaggebend für dieses Interesse sind vor allem ihre Erfahrung gewesen, Frau in unserer Gesellschaft zu sein und als Frau gesehen zu werden (vgl. SOBCHACK 2004: 6f.; 184f.), und zwei weitere miteinander verbundene Motive: nämlich Kulturkritik im allgemeinen und Kritik an einer bestimmten Form der Filmtheorie im Besonderen. Diesen letzten beiden Motiven werde ich mich nun widmen.

Sobchacks Kulturkritik knüpft an *Die Gesellschaft des Spektakels* des Situationisten Guy Debord von 1967 an und konstatiert für die Gegenwart eine Krise des Realen, der Erfahrung und des Körpers, die von der elektronischen Kultur ausgelöst worden sei:

Television, video tape recorder/players, videogames, and personal computers all form an encompassing electronic system whose various forms ›interface‹ to constitute an alternative and virtual world that uniquely *incorporates* the spectator/user in spatially de-centered, weakly temporalized, and quasi-disembodied state. (SOBCHACK 1992: 300)

Worauf ich später noch zurückkommen werde, ist die Tatsache, dass – vom Fernseher abgesehen – 1967, also in dem Jahr, in dem Debords Manifest erschien, keine der von Sobchack inkriminierten Techniken auf dem Markt gewesen ist. Wie dem auch sei, auffallender Weise zählt Sobchack den Film selbst nicht zu den Bestandteilen dieses Systems und setzt das Kinematische ausdrücklich vom Elektronischen ab. Mehr noch, Sobchack begreift die nachklassische Filmtheorie, die dem Körper *keinen* prominenten Stellenwert ein-

räumt, ihrerseits als Symptom der genannten Krise (vgl. ebd. 300ff.), und damit sind wir beim zweiten Motiv.

Bei dieser Filmtheorie handelt es sich um jenen einflussreichen Theorie-Mix, der um 1970 in Europa und den USA entstand,

when semiotics, structuralism, and psychoanalysis were regarded as methodological antidotes to a ›soft‹ and unscientific humanist film criticism, and Marxist cultural critique and feminist theory were regarded as ideological antidotes to bourgeois and patriarchal aestheticism. (SOBCHACK 2004: 56)

Einen zentralen Stellenwert neben den Arbeiten von Christian Metz nimmt in diesem Mix die sogenannte ›Apparaturtheorie‹ von Jean-Louis Baudry ein. Baudrys theoretischer Ausgangspunkt wiederum ist Jacques Lacans ›Spiegelstadium‹, demzufolge in der menschlichen Ontogenese eine folgenschwere Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild stattfindet. Die visuelle Prägnanz dieser Begegnung soll dem Säugling oder Kleinkind, das seiner Bewegungen nicht oder noch kaum mächtig ist, plötzlich zu (s)einem Selbst verhelfen.² Wie schon Lacan selbst bezieht sich auch Baudry teils direkt, teils nur metaphorisch auf dieses Theorem. Wir finden daher in der ›Apparaturtheorie‹ neben dem Hinweis auf die frühkindliche Situation und den kleinen Narziss auch eine Beschreibung des Kinos als eines Apparats, in dem das (dann vermutlich ältere) passive Subjekt sich in der Leinwand ›spiegelt‹ und ideologisch imprägniert wird. Kontinuitäten betont Baudry insofern, als er sowohl im ›Spiegelstadium‹ als auch im Kino eine »Aufhebung der Motorik und Prädominanz der visuellen Funktion« gegeben sieht (BAUDRY 1970: 41). Diesem Befund schließt sich auch Metz mit leicht lyrischem Einschlag an, wenn er über die Besucher des Kinos schreibt: »spectator-fish, taking in everything with their eyes, nothing with their bodies« (zit. nach SOBCHACK 1992: 269).

Damit sind die beiden Gegner bezeichnet, die Sobchacks Interesse motiviert haben: die Kultur des Elektronischen oder – wie sie sie andernorts auch nennt – die Hegemonie des nur Sichtbaren (vgl. SOBCHACK 2004: 180) und eine dem entsprechende Filmtheorie, die den Körper ebenfalls marginalisiert.

3. Sobchacks Phänomenologie

Nach den Gegnern werde ich mich im Weiteren den Grundlagen von Sobchacks Position zuwenden. Ähnlich wie im Poststrukturalismus liegt auch mit der Phänomenologie, auf die sie sich in ihrer umfangreichen Studie *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* von 1992 und in

² Die von Lacan behauptete empirische Basis für das ›Spiegelstadium‹ gibt es nicht. Die kindliche Erkenntnis erfolgt anfänglich nicht plötzlich, sondern prozessual. Ausschlaggebend ist dabei auch nicht die visuelle Wahrnehmung einer gestalthaften Ganzheit im Spiegel, sondern das imitative (Bewegungs-)Verhalten vor dem Spiegel. Damit entfällt der für Lacan fundamentale Kontrast zwischen einem motorischen Defizit des Kindes und einem verheißungsvollen, nur visuell erfahrbaren Ganzen (vgl. BILLIG 2006: 9f.; 14ff.).

einer Reihe von Aufsätzen stützt, keine Theorie oder Methode vor, die ursprünglich zur Analyse von Kino oder Film konzipiert worden wäre; sie kann gegenüber dem poststrukturalistischen Eklektizismus allerdings eine etwas höhere Homogenität beanspruchen. Sobchack definiert Phänomenologie durchaus konventionell als »foundational study and description – a ›first‹ philosophy – of phenomena in the ›life-world‹ as they seem given and are taken up as conscious experience« (SOBCHACK 2009: 435). Mit dem Gründer der Phänomenologie, Edmund Husserl, lokalisiert sie die entscheidende Struktur der bewussten Erfahrung in der Intentionalität. Der zufolge ist Erfahrung immer Erfahrung von etwas: »That is, the act of consciousness is never ›empty‹ and ›in-itself‹, but rather always intending toward and in relation to an object [...]. The invariant correlational structure of consciousness thus necessarily entails the mediation of an activity and an object« (SOBCHACK 1992: 18). Anders als Roman Ingarden und Allan Casebier, die den rein bewusstseinsphilosophischen Ansatz von Husserl direkt für die Filmphilosophie fruchtbar gemacht haben (vgl. CASEBIER 1991: 4f.; INGARDEN 2010), orientiert sich Sobchack allerdings an Maurice Merleau-Pontys in der Mitte des letzten Jahrhunderts entwickelter Variante von Phänomenologie, die neue Akzente gesetzt hat. Das Subjekt wird hier als endlich, in der Welt situiert und in einem sich bewegenden Leib verkörpert konzipiert; das ›Hier und Jetzt‹ des Leibes gilt dabei als das raum-zeitliche Zentrum und als der Orientierungspunkt für noch die schwächsten Erfahrungen. Auf dieser Basis wird auch das Bewusstsein als »leiblich« konzipiert,³ und dementsprechend gilt die Wahrnehmung als das Paradigma von Intentionalität (vgl. SOBCHACK 1992: 38f.; 68; 83f.). Drei Aspekte dieser leibhaften Wahrnehmung, die für unsere Problematik besonders relevant sind, nämlich Aktivität, Einheit der Sinne und Ausdruck, werde ich kurz vorstellen.

Wie schon in der allgemeinen Bestimmung von Intentionalität angeklungen, fasst Sobchack Wahrnehmung als Aktivität auf, die aufgrund der Endlichkeit des leiblichen Subjekts zwangsläufig selektiv ist. Leibhafte Wahrnehmung – dies also der erste Aspekt – ist demnach immer eine Aktivität, die das je Wahrgenommene wie eine Figur von einem Horizont bzw. dem Hintergrund der Welt abhebt (vgl. SOBCHACK 1992: 64f.). Bereits auf dieser Ebene weicht Sobchack von Metz, Baudry und deren Modellierung eines passiven Subjekts ab.

Um den zweiten Aspekt der leibhaften Wahrnehmung, die Einheit der Sinne, zu konkretisieren, führt Sobchack aus:

³ Sobchacks Sprachgebrauch ist nicht eindeutig. Ihr ›lived body‹ entspricht meist dem deutschen ›Leib‹, ›body‹ ist oft sinnvoll mit »Körper« wiederzugeben, manchmal aber auch ebenfalls mit ›Leib‹. Dieser fließende Übergang wird noch dadurch verstärkt, dass sich das englische ›lived body‹ gegen Adjektivierungen und Verwendungen in Komposita sperrt. Ich werde mich im Folgenden diesem legeren Sprachgebrauch anpassen.

perception is also always *synaesthetic* and *synoptic*. That is, perception is not constituted as a sum of discrete senses (sight, touch, etc.), nor is it experienced as fragmented and decentered. *All* our senses are modalities of perception and, as such, are cooperative and commutable. (SOBCHACK 1992: 76)

Was genau ist damit gemeint? Als *synästhetisch* bezeichnet Sobchack gerade nicht jene Sonderfälle im Verständnis der psychologischen Terminologie, bei denen sich eine Reizquelle in zwei Wahrnehmungsmodalitäten niederschlägt; das klassische Beispiel dafür wäre das sogenannte farbige Hören, bei dem sich ein Mitwahrnehmen von Farben beim Hören von Geräuschen ereignet, ohne dass es entsprechende Lichtreize gäbe (vgl. SCHÖNHAMMER 2009: 231). Worauf Sobchack vielmehr abzielt, ist zum einen, dass das leibhafte Subjekt nicht einfach nur hören oder einfach nur sehen kann, sondern jederzeit multi-sensorisch wahrnimmt. Zum anderen spricht sie damit jene Informierung der Sinne durcheinander an, wie sie beispielsweise bei tiefenräumlicher Wahrnehmung zwischen Visuellem und Haptischem stattfindet. Als *synoptisch* bezeichnet Sobchack die Wahrnehmung, um nicht nur die Ganzheitlichkeit der leiblichen Wahrnehmung, sondern auch die der Selbstwahrnehmung zu betonen. Damit legt sie abermals Einspruch gegen die Anhänger des »Spiegelstadiums« ein, denen zufolge das Subjekt – schon aufgrund der oben bereits angesprochenen frühkindlichen motorischen Defizite – am Phantasma eines »zerstückelten Körper« laboriert (vgl. LACAN 1973: 67). Nicht geklärt wird von Sobchack allerdings die Frage, wie weit im Rahmen der Einheit der Sinne denn die Kommutabilität, die Austauschbarkeit der Sinne gehen soll: Neben der Einsicht, dass jeder Sinn einen von den anderen unterschiedenen Zugang zur Welt darstelle, findet sich auch die Behauptung, dass die gesamte leibliche Existenz – und das heißt eben auch: alle anderen Sinnesmodalitäten – im Sehen impliziert sei (vgl. SOBCHACK 1992: 78; 94).⁴ Hier bleibt ein Paradox, denn wenn die Sinne distinkt sind, kann der eine (egal welcher) die anderen nicht implizieren.

Den dritten Aspekt der leibhaften Wahrnehmung, den Ausdruck, könnte man quasi als die Außenseite der Wahrnehmung bezeichnen. Das leibhafte, sich bewegende Subjekt ist nach Sobchack insofern auch grundsätzlich expressiv, als sein Verhalten in der Welt durch andere wahrgenommen wird oder zumindest grundsätzlich wahrgenommen werden *kann* (vgl. SOBCHACK 1992: 40f.).

Nimmt man alle drei Aspekte zusammen, so lässt sich Sobchacks bewusste Spielerei mit den Mehrdeutigkeiten im Titel ihrer zentralen Arbeit *The Address of the Eye* folgendermaßen auflösen. »Address« ist einerseits der Ort, an dem etwas ist, andererseits ist es der Ort, dem man sich zuwendet. »Eye« und »I«, die englischen Ausdrücke für das Auge und das Ich, sind homophon.

⁴ Von dieser letzten fragwürdigen Implikation abgesehen, wiederholt Sobchack eine dialektische Position aus dem 18. Jahrhundert: Johann Gottfried Herder bezeichnete den Menschen mit einer Formulierung, die später Merleau-Ponty zustimmend zitierte, als »ein dauerndes *sensorium commune*, nur von verschiedenen Seiten berührt« (MERLEAU-PONTY 1966: 274); und Herder betonte ebenfalls, dass die Sinne distinkt seien und jeder davon »seine eigne Welt« habe (vgl. HERDER 1769: 299f.).

Das Ich hat für Sobchack demnach als verkörpertes Auge seinen Ort in der Welt, ist der Welt intentional zugewandt und ist seinerseits ein Ort, dem man sich zuwenden kann (vgl. SOBCHACK 1992: 24f.).

4. Die Pluralität der Leiber in der Filmphilosophie Sobchacks

Ich hatte eingangs die rätselhafte Äußerung Sobchacks zitiert, nach der nicht nur Filmemacher und Zuschauer, sondern sogar der Film selbst Erfahrung mache. Wenn man im Detail nachvollzieht, wie Sobchack die leibhafte Wahrnehmung im Kontext des Films zu situieren versucht, begegnet man diesem Rätsel wieder. Neben der Filmproduktion führt Sobchack in einer Selbstbeschreibung ihres Projekts noch an: »The film experience is described as entailing a film and its spectator as two active and differently situated viewers viewing in intersubjective, dialectical, and dialogical conjunction« (SOBCHACK 2009: 443). Im Folgenden sind gemäß Sobchack also abermals drei Akteure zu unterscheiden: Filmemacher, Zuschauer *und* Film.

a) *Der Leib des Filmemachers.* Um nachzuvollziehen, wie Sobchack die leibhafte Wahrnehmung innerhalb der Filmproduktion auffasst, ist zunächst zu klären, was sie unter ›Filmemacher‹ verstanden haben will. Ihre direkte Stellungnahme dazu findet sich – eher beiläufig – in einer Fußnote: »The term *filmmaker* is used here and throughout [...] as naming not a biographical person and his or her style or manner of being through cinematic representation (a focus found in Gilles *Deleuze's Cinema 1: The Movement-Image* and *Cinema 2: The Time-Image*), but rather the concrete, situated, and synoptic presence of the many persons who realized the film as concretely visible for vision« (SOBCHACK 1992: 9). In dieser Fußnote finden sich zwei gegenläufige Tendenzen, eine differenzierende und eine simplifizierende. Sobchack distanziert sich einerseits plausibel von den wenig überzeugenden Versuchen, die Filmproduktion (bzw. ihren relevanten Teil) im Stile der klassischen philosophischen Ästhetik oder der *politique des auteurs* einem einzelnen Individuum zuzuschreiben. Andererseits gibt es hier ein Pendant zu der oben diskutierten Auffassung, die gesamte leibliche Existenz sei im Sehen ›impliziert‹: Zwar weist Sobchack auf eine Pluralität von Personen hin – und beim Film könnten das ja immerhin Regisseure, Schauspieler, Requisiteure, Kameraleute, Lichtsetzer, Cutter, Toningenieure, Geräuschemacher und viele andere sein – lokalisiert deren Ziel aber nur im Visuellen. Von diesen beiden Tendenzen verfolgt Sobchack im Weiteren die simplifizierende: Durch welche weiteren Sinne der Filmemacher auch immer informiert sein mag, welche Personen auch ansonsten wie beteiligt sein mögen, der Filmemacher ist für sie derjenige, der sieht, und zwar durch die Kamera.

In der Detailbeschreibung dieses Sehens stellt Sobchack im Anschluss an Don Ihde insbesondere zwei komplementäre Beziehungen zwischen Filmemacher und Kamera heraus, nämlich eine Beziehung der Einverleibung, »embodiment relation«, und eine hermeneutische Beziehung »hermeneutic relation« (vgl. SOBCHACK 1992: 181ff.). Die erste Beziehung des Filmemachers zur Kamera ist demnach insofern eine der Einverleibung, als die Kamera dem Filmemacher dazu verhilft intentionale Akte zu vollziehen, dabei selbst aber in mehr oder weniger hohem Maße »transparent« bleibt – der Filmemacher sieht durch den Apparat hindurch auf die Welt. Dabei könne die Wahrnehmung sowohl eingeschränkt als auch verstärkt werden: »Thus, while the filmmaker is no longer able to directly touch the intended object, s/he may be able to see it much more closeley and clearly than human vision allows« (SOBCHACK 1992: 183). In der zweiten, der hermeneutischen Beziehung schlägt laut Sobchack zu Buche, dass keine Einverleibung vollständig und der Apparat immer in mehr oder weniger hohem Maße opak ist – der Kontakt zwischen dem eignen Leib und dem Material der Kamera bleibt fühlbar, dementsprechend erscheint die Wahrnehmung auch als vermittelt und nicht restlos als die eigene.

Kurz, die leibhafte Wahrnehmung des Filmemachers wirkt bei Sobchack so, als sei am Beispiel der Kameralente das Credo von Marshall McLuhan, Medien seien *extensions of man*, mit phänomenologischen Skrupeln ausbuchstabiert worden.

b) *Der Leib des Zuschauers.* Sobchacks Beschreibung der Filmrezeption verläuft teils analog zur Beschreibung der Filmproduktion; teils ist sie komplexer, da in ihr die Rezeption nicht als isoliert, sondern als eine mit der Produktion verkettete integrale Stufe aufgefasst wird.

Auch für den Zuschauer ist dabei wie schon für den Filmemacher das leibhafte (durch andere Sinne informierte) Sehen zentral. Mit der partiellen Homophonie des englischen »synaesthesia« und »cinema« spielend bezeichnet Sobchack daher beide auch als »cinesthetic subjects« (vgl. hier und im Folgenden SOBCHACK 2004: 67ff.). Neben dem Sehen thematisiert Sobchack zwar noch andere Modalitäten als wichtig für die Filmrezeption. Erstaunlicherweise befindet sich jedoch ausgerechnet das Hören nicht darunter, obwohl Sobchack es mit dem Sehen zusammen zu den für die Filmrezeption »dominant senses« rechnet. Stattdessen widmet sie sich aber ausführlich einer Modalität, die in der Filmwahrnehmung nur indirekt involviert ist und im Alltag oft das Sehen informiert, nämlich die Haptik. So merkt sie zum leibhaften Sehen an: »This is a vision that knows what it is to touch things in the world, that understands materiality« (SOBCHACK 1992: 133).⁵

⁵ Zu dieser Art »Wissen« hat Sobchack später in dem Essay mit dem programmatischen Titel *What my fingers knew* ausgeführt: »That is, we do not experience any movie only through our eyes. We see and comprehend and feel with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium« (SOBCHACK 2004: 63). Für die Filmwahrnehmung, in der ja kein aktueller haptischer Reiz vorliegt, lässt sich also behaupten, dass sie u.a. von *vergangenen* haptischen Erfahrungen profitiert.

Wie für den Filmemacher unterscheidet Sobchack auch für den Zuschauer wieder zwischen einer Beziehung der Einverleibung und einer hermeneutischen Beziehung. Bei dem »einverleibten Apparat« handelt es sich in diesem Fall um den Projektor, mit dessen Hilfe der Zuschauer auf die Welt sieht (vgl. SOBCHACK 1992: 177). Auch hier diskutiert Sobchack die möglichen Folgen der Einverleibung für die Wahrnehmung. Als Einschränkung benennt sie abermals den Verlust von Modalitäten (auffallender Weise erwähnt sie hierbei den Verlust des Tastens nicht mehr, sondern nur noch den des Geruchs); darüber hinaus behauptet sie, dass derartige direkte Einschränkungen der Modalität indirekte Verstärkungen nach sich ziehen können. Meines Erachtens ließe sich ergänzen, dass es sich um Verstärkung von Aufmerksamkeit und Imagination handelt – allerdings verwendet Sobchack selbst beide Ausdrücke nicht. Im Zusammenhang mit den hierfür gegebenen Beispielen kommt sie sogar noch einmal ausdrücklich auf das Hören zu sprechen, allerdings nur metaphorisch:

And, although the spectator's own kinesthetic activity is drastically reduced when watching a film, the perception of movement and its kinesthetic »sense« or significance seems immensely amplified because of the relative quietude of the spectator's movement. It is as if the spectator's body were kinetically »listening« to the movement of another. (SOBCHACK 1992: 186)

Die Analogien zur Beschreibung der Filmproduktion enden mit dem Hinweis darauf, dass der Apparat für den Zuschauer ebenfalls nicht restlos transparent ist und dass deshalb zwischen diesem und jenem eine hermeneutische Beziehung besteht. Die Opazität des Apparats wird nach Sobchack vor allem in zwei Fällen deutlich. Erstens unterscheidet sich die unscharfe Begrenzung unseres Sichtfelds von der scharfen, in unser Sichtfeld fallenden Begrenzung der Projektionsfläche; und zweitens ist der körperliche Raum des Zuschauers, zu dem auch das schwach leuchtende Schild für den Notausgang und der eigene Hintern auf dem Kinossessel gehören, von dem projizierten visuellen Raum unterschieden: »In so far as the *visual space I see before me* is not completely isomorphic with the *bodily space from which I see*, there will be a pressure from, an echo of, the machine that mediates my perception« (SOBCHACK 1992: 179).

Komplexer als die Beschreibung der Filmproduktion werden die Einlassungen Sobchacks dort, wo sie den Ausgangspunkt der Rezeption problematisieren, nämlich jene dreistellige Relation, der zufolge der Zuschauer mithilfe des Projektors auf die Welt blickt. Was ist nun zu berücksichtigen? Sobchack macht geltend, dass mit Hilfe des Projektors nur dasjenige ausgedrückt werden kann, was zuvor, also in der Vergangenheit, durch eine Kamera hindurch wahrgenommen wurde. Wegen der auch dabei involvierten hermeneutischen Beziehung ist eine restlos transparente Wahrnehmung von Welt natürlich erst Recht unmöglich. Außerdem ist anstatt von einer drei- von einer fünfstelligen Relation auszugehen, die die Welt, die Kamera, den Filmemacher, den Projektor und den Zuschauer umfasst und die auch die inten-

tionalen Akte des Filmemachers und des Zuschauers miteinander verkettet: In den Worten Sobchacks:

As a coterminous perception and expression of a mutually lived world, the film serves as a conduit for perception – its enabling technology also the technology able to bridge the spatial and temporal separation of filmmaker and spectator so that their perception and expression might still encounter each other's activity, dialectically addressing each other's vision (or ›world view‹) in visual *dialogue* (SOBCHACK 1992: 173; vgl. ferner 194).

Und wie schon in ihrer Diskussion der Kinästhetik bedient sich Sobchack dabei einer metaphorischen Referenz auf die von ihr nicht direkt thematisierte auditive Modalität.

Da die leibhafte Wahrnehmung des Zuschauers gemäß alledem nicht restlos transparent und als intentionale Aktivität auch nicht völlig passiv sein kann, macht Sobchack geltend, dass in der Filmrezeption weder eine totale Identifikation mit dem Gesehenen noch mit dem Apparat zu befürchten sei (vgl. SOBCHACK 1992: 178).

c) *Der Leib des Films*. Der letzte – und rätselhafte – Teil von Sobchacks Ausführungen zur Leibhaftigkeit bezieht sich auf den Film als dritten Akteur neben Filmemacher und Zuschauer. Ihm attestiert sie ebenfalls, über einen Leib zu verfügen, wobei sie die Rede vom ›Leib des Films‹ explizit nicht als Metapher verstanden wissen will (vgl. SOBCHACK 1992: xviii; 133).

Möglicherweise nimmt sie hier eine Umkehrung eines Vergleichs von Merleau-Ponty vor, der mit Blick auf das Zusammenspiel und die Homogenität von Sinnen, Bewegungen und Haltung beim Menschen anmerkte: »Nicht einem physikalischen Gegenstand, sondern eher einem Kunstwerk ist der Leib zu vergleichen« (MERLEAU-PONTY 1966: 181). In jedem Fall beerbt sie eine Tradition, die von den antiken Mythen über die neuzeitliche Kunstphilosophie hinaus schon immer das gelungene Werk mit dem Lebewesen oder Organismus verglichen oder identifiziert hat: Man denke nur an die Skulpturen der Bildhauer Daidalos und Pygmalion, die sich der Sage nach verlebendigten, oder an die theologischen Anleihen der Genie- und Autonomieästhetik, die den Künstler als Schöpfer feierten. Aber abgesehen davon, dass dies für die aktuelle Ästhetik keine unproblematischen Referenzen sind – wie plausibilisiert Sobchack ihre Behauptung, dass ausgerechnet eine so flüchtige Erscheinung wie der Film einen Leib haben soll?

Für eine Ontologie des Kinematischen, also für eine Wesensbestimmung dessen, was dem Elektronischen entgegengesetzt ist, reicht es nach Sobchack nicht aus, die auch räumlich verstreuten Teile der kinematischen Technologie aufzulisten – als da wären: Kamera, Projektor, Leinwand, Chemikalien, Zelluloid usw. Vielmehr macht sie geltend, dass für den Leib des Films, anstatt sich in einer Summe derartiger Teile zu erschöpfen, intentionales Verhalten konstitutiv sei:

The film's body originally perceives and expresses perception as the very process and progress of the viewing-view as it constitutes the viewed-view as visible both for itself and for us. This movement and process is the concerted and synoptic production of two primary ›organs‹ of the film's body: the camera as its perceptive organ and the projector as its expressive organ. (SOBCHACK 1992: 206)

Sich dergestalt in der Welt bewegen und Aktivität zeigen zu können, grenzt den leibhaften Film nach Sobchack von gewöhnlichen Apparaten ab, die etwa wie das Mikroskop oder das Telefon als Prothese (»prosthetic device«) dienen können (SOBCHACK 1992: 171).

Wie sieht nun die Zwischenbilanz zu Sobchacks Filmphilosophie aus? In ihrer ausführlichen Beschreibung der Rolle(n), die der Körper bzw. der Leib für den Film besitzt, konzentriert sie sich vor allem auf den Aspekt der Wahrnehmung, wobei in der Auswahl der angesprochenen Modalitäten der hohe Stellenwert der Haptik kontraintuitiv bleibt. Der Aspekt der Motorik wird nur gestreift und eher in Bezug auf den Leib des Films als in Bezug auf den menschlichen Körper thematisiert; und der Aspekt der Affekte bleibt weitestgehend ausgeklammert. Wenngleich Sobchacks Auswahl und ihre eigenwilligen Ausführungen zum Leib des Films bisweilen Rätsel aufgeben, ist ihre Zielsetzung klar und deutlich. Sie widersetzt sich durchgängig dem poststrukturalistischen Erklärungsmodell, wonach der Zuschauer passiv bleibt, nur visuell rezipiert und wehrlos einem technischen Apparat ausgesetzt ist.

5. Anfänge und Kontext der Arbeit Carrolls

Ich hatte eingangs angedeutet, dass sich die Positionen Sobchacks und Carrolls deutlich unterscheiden, dass aber die Überschneidungen zwischen ihnen nahelegen, die beiden Positionen als sinnvoll vergleichbar anzusehen.⁶ Bereits ein kurzer Blick in die intellektuelle Biographie von Carroll zeigt, dass er sowohl mit der Applikation von Merleau-Pontyscher Phänomenologie auf Fragen von Film und Körper vertraut ist als auch eine ähnlich kritische Haltung wie Sobchack gegenüber der poststrukturalistischen Filmtheorie eingenommen hat. Beide Überschneidungen seien im Folgenden kurz skizziert.

In seiner Dissertation *Comedy Incarnate. Buster Keaton, Physical Humor and Bodily Coping* von 1976 untersucht Carroll, wie Keaton im Film *The General* seine Figur des Johnnie Gray sich an den Dingen der Welt abarbeiten und bewähren lässt. Zu Grays erfolgreichem Verhalten, zu seinem Geschick und seiner Intelligenz im Umgang mit seiner materialen Umwelt merkt Carroll an: »This is not a matter of reflection but of what Merleau-Ponty might call ›bodily intentionality‹« (CARROLL 2009b: 121). Im Gegensatz zu Sobchack, die vor allem an die Ontologie und/oder Erkenntnistheorie Merleau-Pontys anknüpft, nimmt Carroll damit ein zentrales filmphilosophisches Motiv des Franzosen auf. Schließlich hatte dieser betont, dass sowohl die Phänomenologie als auch der Film an einem speziellen Thema gleichermaßen Interesse

⁶ Eine ausführlichere Darstellung der Filmphilosophie Carrolls findet sich in LIEBSCH 2010.

hätten, nämlich daran, »die Verbindung von Geist und Körper, von Geist und Welt und den Ausdruck des einen im anderen hervortreten zu lassen« (MERLEAU-PONTY 2010: 82). Carroll setzt in *Comedy Incarnate* auch insofern einen anderen Akzent als Sobchack, als er hier noch vor allem den Körper *im Film* und nicht die Rolle des Körpers *für den Film* analysiert. Wie schon in der »improvised variant of phenomenology« seiner Dissertation widmet er sich in der Folgezeit öfters Fragen der Wahrnehmung, stützt sich dafür allerdings vor allem auf den Kognitivismus (vgl. CARROLL 2009b: 14), auf den ich später noch etwas näher eingehen werde.

Während sich Carroll von der Phänomenologie erst allmählich entfernte, stand seine Arbeit schon von Beginn an im Konflikt mit der poststrukturalistischen Filmtheorie. Auf der einen Seite lehnten mehrere Verlage die Veröffentlichung seiner Dissertation mit der Begründung ab, sie entspreche nicht dem poststrukturalistischen *state of the art* (vgl. CARROLL 2009b: 1). Auf der anderen Seite hat Carroll dieses »amalgam of Anglo-French vintage, most often comprised, at least, of Althusserian-derived Marxism, Barthesian textual criticism, and, most importantly, of Lacanian Psychoanalysis« immer wieder grundsätzlicher Kritik unterzogen (CARROLL 1988: 226). Von seiner Monographie *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film-Theory* von 1988 bis hin zu jenem Sammelband mit dem programmatischen Titel *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, den er 1996 gemeinsam mit dem Filmwissenschaftler David Bordwell veröffentlichte, zielt er dabei sowohl auf den starken politischen Anspruch als auch auf methodische Eigenheiten der Poststrukturalisten. Der Anspruch, alle großen Problemfelder wie Subjekt, Ideologie, Kultur und Gesellschaft kompetent zu bearbeiten, führt nach Carroll nicht nur zu einer Überforderung und Überschätzung der Filmtheorie, sondern auch zu einer Vernachlässigung ihres eigentlichen Gegenstands, des Films (vgl. CARROLL 1996a: 37ff.; 67f.). Dass Bordwell und er die Titel »grand theory« oder »Theory« mit dem im Englischen unüblichen großen »T« für die poststrukturalistische Theorie verwenden, muss man daher teilweise als Ironie verstehen. Eine entscheidende Rolle spielt in Carrolls Augen die Bauweise dieser Filmtheorie, nämlich »top down« mit allgemeinen Theorien über das Subjekt, die Ideologie usw. anzufangen und diese dann dem Gegenstand Film überzustülpen (vgl. CARROLL 1988: 230f.). Ein weiteres methodisches Problem des filmtheoretischen Poststrukturalismus sieht Carroll in dem Charakter der verwendeten Begriffe: »The most obvious, recurring problem with contemporary film theory is that its central concepts are often systematically ambiguous, due in some cases, but not all, to their essentially metaphorical nature« (CARROLL 1988: 226).

Zwar spricht er sich, wie noch zu zeigen sein wird, keineswegs grundsätzlich gegen den Gebrauch von Metaphern in den Wissenschaften aus. Im Fall des Poststrukturalismus vermutet er allerdings einen deutlichen Bezug zwischen der prekären Bauweise der Theorie und dem Charakter der Begrifflichkeit: Bei einer ambitionierten Theorie, die für die Beschreibung disparates-

ter Phänomene überdehnt werde, bestehe zwangsläufig die Tendenz zu mehrdeutiger Begrifflichkeit (vgl. CARROLL 1988: 230f.).

In einem Satz: Während sich Carroll anders als Sobchack von der Phänomenologie emanzipiert, teilt er gleichwohl mit der Phänomenologin die Zielsetzung, auch und gerade eine Alternative zur poststrukturalistischen Filmtheorie entwickeln zu wollen.

6. Analytische Philosophie und Kognitivismus bei Carroll

Positive Kontur gewinnt Carrolls Methode durch die Orientierung an der analytischen Philosophie und durch seine schon erwähnte Sympathie für den Kognitivismus (vgl. CARROLL 1996b: 325). Ich werde im Folgenden selbstverständlich keinen erschöpfenden Überblick über diese beiden Quellen gegeben können, allerdings versuchen, auf einige wesentliche Einflüsse hinzuweisen.

Ihre historischen Ursprünge hat die analytische Philosophie u.a. im britischen Empirismus, in den Anregungen durch Gottlob Frege und durch den Wiener Kreis, aber auch bei Theoretikern wie Bertrand Russell. Einen guten Einblick in das philosophische Selbstverständnis Carrolls bietet ein kurzer Auszug aus einem der zentralen Essays der analytischen Philosophie, aus Russells *On Scientific Method in Philosophy* von 1914:

A scientific philosophy such as I wish to recommend will be piecemeal and tentative like other sciences; above all, it will be able to invent hypotheses which, even if they are not wholly true, will yet remain fruitful after the necessary corrections have been made. (RUSSELL 1914: 66)

Demnach haben wir es hier mit einem fallibilistischen Programm zu tun, das einzelne Theoriestücke testet, diskutiert und gegebenenfalls verändert. Die empfohlene Vorgehensweise entspricht, teils bis in die Wortwahl hinein, dem Verfahren Carrolls. Anstatt im Stile der »grand theory« übergreifende erste Prinzipien oder zentrale Begriffe anzunehmen, aus denen dann eine kohärente Filmtheorie abzuleiten wäre, empfiehlt Carroll ein Fortschreiten von Thema zu Thema, das von einem »piecemeal theorizing« begleitet wird: »In producing small-scale theories, our concern is that we frame our questions explicitly and clearly and in a way that is manageable enough for us to supply answers to our questions« (CARROLL 1988: 232f.).

Fragen dieser Art wären beispielsweise: Wie funktioniert Filmmusik? Was ist das Wesen der filmischen Metapher? Können Dokumentarfilme objektiv sein? Ob sich aus diesem »bottom up« letztlich eine kohärente Filmtheorie entwickeln lässt, kann Carroll offen lassen. Für die konkrete Arbeit ist – in gut empiristischer Manier – der Bezug auf den Gegenstand, also auf den Film, Einheitsstiftung genug.

Neben der Struktur seiner Theorie übernimmt Carroll aus der analytischen Philosophie drei einschlägige Bordmittel, nämlich die Klärung der zu

verwendenden Begriffe, den reflektierten Umgang mit Metaphern und den expliziten Einsatz logischer Mittel. Zur Klärung der Begriffe zählt nach Carroll, sich Rechenschaft darüber abzulegen, nach welchen Regeln Begriffe angewendet werden oder auch nicht. *Ex negativo* illustriert er diese Regelmäßigkeit an zentralen Begriffen der ›grand theory‹, deren *ungeregelten* und *inflationären* Gebrauch er bemängelt. Um zwei seiner Beispiele zu nennen: »Abwesenheit« sei dort ein derartig vager Begriff, das mit ihm sowohl das Verhältnis der Welt zum Vorführraum als auch die Kastration bezeichnet und beides miteinander identifiziert werden könne, und als »Spiegel« – einen Eindruck hatten wir im Zusammenhang mit Lacan ja bereits gewonnen – werde buchstäblich alles bezeichnet (vgl. hier und im Folgenden CARROLL 1988: 47ff.; 227ff.). Dennoch spricht sich Carroll keineswegs grundsätzlich gegen den Gebrauch von Metaphern in der Wissenschaft aus, sondern legt zwei (eher weiche) Kriterien für sinnvolle Metaphern vor. Demnach sollten sie erstens nicht weniger informativ sein, als die Begriffe, die sie ersetzen, und zweitens sollten sie systematisch und fruchtbar sein, also eine Reihe von Vergleichen bzw. Extrapolationen ermöglichen, die dann wiederum – in gewisser Weise – getestet werden können.

Was das letzte Bordmittel aus der analytischen Philosophie betrifft, den expliziten Einsatz logischer Mittel, sei hier lediglich ein Detail erwähnt, das der Klärung von Begriffen verwandt ist. Bei zentralen Elementen seiner Theorie verwendet Carroll viel Arbeit auf das angemessene Definitionsverfahren. Bei der Definition bewegter Bilder, auf die ich im Folgenden noch genauer eingehen werde, legt Carroll beispielsweise Wert darauf, ausschließlich *notwendige* Bedingungen für das Vorliegen bewegter Bilder anzugeben (vgl. CARROLL 1995: 173f.; 2008: 54f.). Das bedeutet, dass diese Bedingungen zwar erfüllt sein müssen, dass aber selbst dann, wenn sie erfüllt sind, immer noch nicht ausgemacht ist, ob es sich bei dem Gegenstand, der diese Bedingungen erfüllt, tatsächlich schon um ein bewegtes Bild handelt. Man kann sich nur sicher sein, dass es sich *nicht* um ein bewegtes Bild handelt, wenn diese Bedingungen *nicht* erfüllt sind. Dieses aufwendige logische Arrangement bringt einen gewissen Spielraum mit sich, den man sich leicht an einer Anekdote aus der Philosophiegeschichte vergegenwärtigen kann: Platon soll vor seinen Schülern den Menschen als zweifüßiges, ungefedertes Tier definiert haben, woraufhin Diogenes einen gerupften Hahn quasi als Menschen mit in die Akademie brachte (vgl. DIOGENES LAERTIUS 2008: VI, § 40). Begreift man aber Zweifüßigkeit, Ungefedertsein und Tiersein nur als notwendige Bedingungen, ist Diogenes' Scherz witzlos – keiner wird dann auf den Gedanken kommen können, das Vorliegen dieser Eigenschaften sei bereits hinreichend für Menschsein.

Um noch auf die letzte hier relevante Facette in der Methode, auf den Kognitivismus, zu sprechen zu kommen: Carroll beschreibt die Kognitivisten nicht als einheitliche Schule mit einheitlicher Theorie, sondern als Gruppe von Forschern, die durchaus konfligierende ›small scale theories‹ entwickeln, sich aber in Bezug auf einen wesentlichen Aspekt ihres Ansatzes einig sind:

»the emphasis that it places on the efficacy of models that exploit the role of cognitive processes, as opposed to unconscious processes, in the explanation of cinematic communication and understanding« (CARROLL 1996b: 321).

Mit seinem Eintreten für den Kognitivismus opponiert Carroll gegen die Psychoanalyse in der ›grand theory‹ auf doppelte Weise. Einerseits macht er sich für den empirischen Test von Hypothesen stark. Andererseits weist er – ausgerechnet mit Rekurs auf Freuds *Traumdeutung* – darauf hin, dass Psychoanalyse nur für die Erklärung des Irrationalen zuständig sei. Wo hingegen wie beim Film ein Zustand oder ein Verhalten durch Hinweis auf Organisches, Rationales oder das normale Funktionieren von Kognition und Wahrnehmung erklärt werden könne, gebe es für sie nichts zu tun. Der Kognitivismus verdrängt demnach – wohlgemerkt im nicht-freudschen Sinne – die Psychoanalyse; und er bedient sich, wie auch die Phänomenologie, aus der aktuellen Forschung der Psychologie, Physiologie usw.

7. Der Körper in Carrolls ›piecemeal theories‹

Während der Körper oder der Leib für Sobchack das zentrale und bereits durch ihre Methode vorgegebene Thema ist, handelt es sich bei ihm für Carroll um ein Thema neben anderen, das gemäß des ›piecemeal theorizing‹ auch keinen festen systematischen Ort hat, sondern in unterschiedlichen Kontexten immer wieder neu zum Gegenstand wird. Abgesehen von seiner Dissertation, die sich allerdings dem Körper *im Film* widmet und deshalb hier nicht berücksichtigt wird, sind das vor allem die Ontologie und – teils im Anschluss an seine Studie *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* von 1990 – einige Bemerkungen zu den Affekten.

a) *Körper und Ontologie*. Carroll hat sich seit 1995 dreimal zu filmontologischen Fragen geäußert und damit u.a. beabsichtigt, den Film im System der Künste zu situieren (vgl. CARROLL 1995: 156; 1996b: 49; 2008: 54). Für alle in diesem Zusammenhang entstandenen Texte trifft zu, dass sie – inspiriert von André Bazins berühmter Essay-Sammlung *Qu'est-ce que le cinéma?* – die Frage »what is cinema?« aufgreifen (vgl. CARROLL 1995: 155; 1996b: 49; 2008: 53). Angesichts dessen überrascht es, dass sich Carrolls Texte anders als die Arbeiten Sobchacks nicht auf den Film im engeren Sinne bzw. auf das Dispositiv Kino und den dort projizierten Film konzentrieren, sondern deutlich abstrakter ansetzen. Anstatt ein bestimmtes physisches Medium legt Carrolls Ontologie eine Funktion zugrunde: den Eindruck von Bewegung zu vermitteln. Die Gattung der Artefakte, denen diese Funktion zu eigen ist, nennt Carroll ›bewegte Bilder‹; und das Medium Film gilt dabei als eine *wichtige*, aber eben nur als *eine* der Arten dieser Gattung:

This function can be implemented in an indefinite number of media – celluloid-based *film*, most obviously, but also video, broadcast TV, handmade cartoon flip books, CGI, and truth be told, who knows what successive generations will invent? (CARROLL 2009a: 63)

In seiner ausführlichen Definition der bewegten Bilder finden sich ursprünglich vier, später fünf notwendige Bedingungen, wobei sich gemäß der erwähnten Medienpluralität – anders als bei Sobchack – die Projektion nicht darunter befindet. Dass Carroll sich auf notwendige Bedingungen beschränkt, verschafft ihm einen gewissen Spielraum. Er kann einräumen, dass Grenzfälle wie das Daumenkino oder die von präkinematographischen Apparaten erzeugten Effekte (etwa des Zootrops, das Bewegungsverläufe im Inneren einer sich bewegenden Trommel zeigen konnte) zwar alle Bedingungen erfüllen; er muss solche Grenzfälle deswegen aber noch nicht automatisch als bewegte Bilder akzeptieren. Damit stellt sich natürlich die Frage: Warum will er sie nicht als bewegte Bilder akzeptieren? Carroll versucht hier einen Ausgleich zu finden zwischen einer möglichst allgemeinen systematischen Beschreibung auf der einen Seite und der Alltagssprache und dem Commonsense auf der anderen Seite: Daumenkino und Zootrop sind schließlich nicht das, »that people usually have in mind when they talk about motion pictures« (CARROLL 2009a: 75; vgl. ferner 1995: 173f.).

Ausführlich thematisiert er den Körper, insbesondere seine Wahrnehmung und Motorik, lediglich ausgehend von der ersten Bedingung. Der dafür relevante Anfang seiner Definition lautet: »x ist nur dann ein bewegtes Bild, 1) wenn x über einen entkörperlichten Blickwinkel verfügt (oder ein abgetrenntes Display besitzt [...])« (CARROLL 1995: 173).⁷ Carroll entwickelt diese Bedingung aus der Diskussion und Widerlegung des von ihm so genannten »fotografischen Realismus«. Zu verstehen ist darunter eine von Bazin angeregte und von Philosophen wie Roger Scruton, Kendall Walton und anderen ausgearbeitete Doktrin, die auf zwei Prämissen beruht: Dem Film liegt das Foto zugrunde; und das Foto (wie auch der Film) ist als eine optische Prothese aufzufassen.

Gegen die erste Prämisse des »fotografischen Realismus« wendet Carroll ein, dass das Foto nicht das einzige Medium ist, in dem bewegte Bilder realisiert werden. Außer den bisher keinesfalls ausgeschöpften Möglichkeiten computergenerierter Bilder, die für die Zukunft eine noch größere Konkurrenz zum Foto versprechen, bringt er dabei schon in der Vergangenheit etablierte Verfahren wie Animation oder *matte shots* ins Spiel (vgl. CARROLL 1996b: 60); bei letzteren wurden etwa bemalte oder projizierte Hintergründe verwendet oder Szenen durch bemalte Glasscheiben hindurch gefilmt.

Die Widerlegung der zweiten Prämisse gestaltet sich allerdings aufwendiger. Dass Foto und Film als optische Prothesen aufzufassen sind, heißt in Carrolls Rekonstruktion, dass sie wie Mikroskope, Operngläser oder Teleskope funktionieren müssten (vgl. hier und im Folgenden CARROLL 1995:

⁷ Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Mit dieser Bedingung allein ist eine Abgrenzung bewegter Bilder beispielsweise von der Malerei natürlich noch nicht möglich.

157ff.; 1996b: 55ff.). Demnach wären sie selbst transparent; wir sähen durch sie hindurch auf die präsentierten Objekte; außerdem erweiterten sie unsere visuellen Möglichkeiten, indem sie auch Kleines und Entferntes sichtbar machen könnten. Im Sinne des *principle of charity* macht Carroll den fotografischen Realismus sogar noch gegen den Einwand stark, dass Fotos und Filme nur Objekte aus der Vergangenheit zeigen können, indem er Gleiches zumindest für die Beobachtung von weit entfernten Sternen, also für einen besonderen Einsatz des Teleskops anführt (vgl. CARROLL 1996b: 58f.). Dennoch widerlegt Carroll die zweite Prämisse, und zwar indem er außer der visuellen Wahrnehmung, noch drei im emphatischen Sinne *körperliche* Eigenheiten berücksichtigt: den Gleichgewichtssinn, das kinästhetische Empfinden sowie die Fähigkeit zur körperlichen Bewegung.

Der Anstoß zu dieser Widerlegung stammt vom analytischen Philosophen Frances Sparshott, der präzisierend über die Zweideutigkeiten der Filmwahrnehmung schreibt:

A subtler explanation is that cinema vision is alienated vision. A man's sense of where he is depends largely on his sense of balance and his muscular senses, and all a film-goer's sensory cues other than those of vision and hearing relate firmly to the theater and seat in which he sits. (SPARSHOTT 1971: 18)

Carroll greift dies auf und fügt eine Beschreibung jenes Verhaltens an, das auf der Basis einer derartigen Wahrnehmung möglich bzw. unmöglich ist. Demnach ist es uns auf der einen Seite möglich, uns etwa zur *Leinwand* oder zum *Bildschirm* körperlich auszurichten. Weil aber das auf der Leinwand oder dem Bildschirm Gesehene nicht mit dem übereinstimmt, was wir über den Gleichgewichtssinn oder das kinästhetische Empfinden erfahren, ist es uns unmöglich, uns auf das dort *Gesehene* körperlich auszurichten. Carroll illustriert diesen Sachverhalt u.a. anhand der Mauer auf der Insel, vor der die weiße Frau in Ernest Schoedsacks und Merian Coopers *King Kong* von 1933 dem Riesenaffen geopfert werden soll:

Der Raum zwischen der großen Mauer auf der Schädelinsel, wie sie auf dem Bildschirm erscheint, und meinem Körper besitzt keine Kontinuität. Der Raum, in dem sich die Mauer befindet, ist zwar durch den Film optisch erreichbar, aber phänomenologisch [sic!] von dem Raum getrennt, in dem ich lebe. (CARROLL 1995: 159)

Das wiederum unterscheidet Filme von optischen Prothesen, die es schließlich ermöglichen, dass wir uns körperlich auf das Gesehene ausrichten – wir können z.B. die Sängerin auf der Bühne mit dem Opernglas verfolgen. Carroll hat denselben Sachverhalt auch noch etwas anders formuliert. Im Gegensatz zu Foto und Film liefern demnach die gewöhnliche Wahrnehmung und die Wahrnehmung mit Hilfe optischer Prothesen immer auch Aufschluss über das Verhältnis des eigenen Körpers zum wahrgenommenen Objekt, sie bieten also »egocentric information« (CARROLL 2009a: 99f.). Damit ist die zweite Prämisse des »fotografischen Realismus«, nämlich dass Fotos und Filme optische Prothesen seien, hinfällig.

Kommen wir an dieser Stelle zur ersten notwendigen Bedingung für das Vorliegen bewegter Bilder zurück: Weshalb Carroll im Anschluss an

Sparshotts ›alienated vision‹ für bewegte Bilder auf ›entkörperlichten Blickwinkeln‹ besteht, dürfte deutlich geworden sein. Nachzureichen bleibt, weshalb er in diesem Zusammenhang alternativ von ›abgetrennten Displays‹ spricht. Als ›abgetrennt‹ bezeichnet er sie, weil ihr virtueller Raum keine Kontinuität mit dem Raum unserer Erfahrungen besitzt. Den Ausdruck ›Display‹ zieht er dem der ›Darstellung‹ vor, weil jener weniger als dieser auf die Abbildung von erkennbaren Gegenständen festgelegt ist; und das wiederum harmonisiert eher mit der Einsicht, dass die erste Prämisse des ›fotografischen Realismus‹ falsch ist und dass bewegte Bilder nicht nur im Medium der Fotografie erzeugt werden können.

b) Körper und Affekt. Das zweite ›piecemeal‹, in dem sich Carroll mit dem Körper befasst, ist seine Theorie der Affekte. Sie steht in keinem direkten systematischen Zusammenhang mit der Ontologie; sie wird vielmehr ebenfalls durch den Gegenstand Film nahegelegt, der bereits mit so einschlägigen Genre-Bezeichnungen wie »Horror«, »Weepee« oder »Thriller« seinen Bezug zu den Affekten dokumentiert (vgl. CARROLL 2009a: 147).

Für Carroll zeichnen sich Affekte durch *eine* gemeinsame Eigenschaft, aber darüber hinaus durch vielfältige Ausprägungen aus:

By ›affect‹ I am referring to felt bodily states – states that involve feelings or sensations. The compass of affect is broad, comprising, among other things, hard-wired reflex reactions, like the startle response, sensations (including pleasure, pain, and sexual arousal), phobias, desires, various occurrent, feeling-toned mental states – such as fear, anger, and jealousy – and moods. (CARROLL 2009a: 149)

Wie lässt sich diese Bemerkung explizieren? Affekte sind gefühlte körperliche Zustände, sie können durch mehr oder weniger komplexe Stimuli oder Situationen induziert werden. Neben der Schreckreaktion und dem Adrenalinstoß finden sich daher die eigentlichen Emotionen wie Zorn, Liebe, Scham, Trauer oder Heiterkeit, die jeweils als unbewusster Abgleich von Stimuli und Interessen bestimmte Verhaltenstendenzen nahelegen. Und neben diesen wiederum gibt es Grenzfälle wie das Spiegelungsverhalten, bei dem wir unser Gegenüber in Mimik, Gestik oder Körperhaltung unwillkürlich imitieren, um eine Ahnung von den Emotionen dieses Gegenübers zu erhalten (vgl. CARROLL 2009a: 147f., 151f., 185f.).

Alle derartigen Affekte sind nach Carroll von zentraler Bedeutung bei der Filmrezeption und -produktion. Für das Publikum sieht er daher eine ganze Reihe von Optionen. Filme können der direkten und intensiven Stimulanz, also einer Art affektiver Gymnastik (›affective calisthenics‹) dienen, zur Selbsterkenntnis in der Entdeckung neuer Gefühle führen oder aber die Reichweite von Emotionen vergrößern: Sei es, dass das Publikum an ihm zuvor unbekanntem Menschen Anteil nimmt, sei es – Carroll ist kein Schön-

färber –, dass es sie hassen lernt (CARROLL 2009a: 147f.).⁸ Ähnlich vielfältige Zielsetzungen können demnach auch die Filmemacher verfolgen:

Moviemakers, in this regard as in others, are amateur psychologists, experimenting intuitively with the human sensory apparatus for the purpose of art, fame, and money, but often with results that sometimes reveal how we, as incarnated beings, work. (CARROLL 2009a: 190)

Um an dieser Stelle eine Zwischenbilanz zu Carrolls Auseinandersetzung mit bewegten Bildern und/oder Filmen zu ziehen: In seinem ›piecemeal theorizing‹ werden verschiedene Rollen angesprochen, die der Körper für den Film übernimmt. Carroll thematisiert die Aspekte von Wahrnehmung und Motorik insbesondere im Zusammenhang mit ontologischen Fragestellungen, wobei diese Thematisierung eher indirekt ist und in kritischer Absicht erfolgt: Die Auseinandersetzung mit der nicht-visuellen Wahrnehmung und Motorik dient vor allem dazu zu zeigen, was *nicht* das Proprium der Filmrezeption ausmacht. Der Aspekt der gefühlten körperlichen Zustände wiederum ist für Carroll von produktions- wie rezeptionsästhetischer Bedeutung; der Bezug auf die Motorik erfolgt hier aber nicht in kritischer Absicht, sondern um in diesem Kontext einen Sonderfall, das Spiegelungsverhalten, zu beschreiben.

8. Sobchack und Carroll

Es ist kurios, dass sich in den bis hierhin berücksichtigten Arbeiten weder eine direkte Auseinandersetzung von Sobchack mit Carroll noch *vice versa* nachweisen lässt. Beide haben oder hatten immerhin (auch institutionell) Bezüge zur Phänomenologie, kritisieren den Poststrukturalismus, haben sich bis spätestens Mitte der 1990er Jahre – in einem seinerzeit noch sehr überschaubaren Feld – als Filmphilosophen in den USA positioniert und zeichnen sich ansonsten durch in- und extensive Auseinandersetzung mit den Arbeiten anderer in ihrem Gebiet aus. Verblüffender als das Schweigen zwischen Sobchack und Carroll ist jedoch meines Erachtens, dass beide zu so deutlich verschiedenen Ergebnissen haben kommen können. Sobchack spart eine Diskussion der Affekte weitgehend aus, berührt Fragen der Motorik nur am Rande und führt gleich drei Leiber im Zusammenhang mit einer ausführlichen Diskussion der Wahrnehmung ins Feld. Carroll hingegen diskutiert die Affekte einigermaßen eingehend, bezieht sich des Öfteren auf Fragen der Motorik, und verwendet im Zusammenhang mit der Wahrnehmung die plakative Rede vom ›entkörperlichten Blickwinkel‹. Diesen Befund als unproblematische Koexistenz unterschiedlicher Ansätze zu interpretieren, halte ich für verfehlt. Ich werde quasi als Ersatz für den unterbliebenen Austausch versuchen, ihre Ausführungen dialektisch aufeinander beziehen. Dabei wird es zunächst um eine

⁸ In der Ausarbeitung seiner Affektheorie legt Carroll großen Wert auf den Nachweis, dass das Verhältnis zwischen Publikum und (fiktionalen) Charakter sich *nicht* in einer simplen Identifikation erschöpft (vgl. CARROLL 2008: 161-184).

Kritik an Sobchack aus Carrolls Perspektive gehen und dann darum, ein tragendes Motiv aus Sobchacks Arbeit gegen Carrolls Ontologie zu wenden.

a) Leiber vs. Körper. Auch Carroll dürfte Sobchack zugestehen, dass wir leibhaftig sind, dass wir uns als Zuschauer vor der Leinwand nicht in so etwas wie ein reines Auge verwandeln können und dass wir daher mit unserem ganzen Sensorium, unseren motorischen Fähigkeiten und den Spuren aus der Vorgeschichte unseres Leibes wie Gewohnheiten, Erinnerungen, Sensibilitäten und Ähnlichem Filme anschauen. Wenn wir aber nicht umhin können, leibhaftig zu sein, dann ist der Hinweis trivial, dass auch die Filmwahrnehmung leibhaftig ist. Philosophisch interessant wäre es jedoch, über die Fragen Aufschluss zu gewinnen, ob sich hier Allgemeines und Besonderes, also leibhaftige Wahrnehmung und leibhaftige Filmwahrnehmung unterscheiden und inwiefern sie es tun.

Carroll bejaht die erste Frage offenkundig. In seiner Erläuterung zeigt er, dass nicht allgemein, sondern nur in der Filmwahrnehmung eine Diskrepanz zwischen visueller Wahrnehmung einerseits und dem Verbund aus Gleichgewichtssinn, Kinästhesie und Motorik andererseits besteht; wegen mangelnder »egocentric information« kann keine sinnvolle motorische Ausrichtung auf das Gesehene erfolgen, vom haptischen Kontakt (dessen fehlen noch andere Gründe hat) einmal ganz abgesehen. Sobchack wird man unterstellen müssen, dass sie die Frage nach der Unterscheidung am liebsten mit »nein« beantworten würde. Sie verfolgt durchgängig eine Strategie, deren Zielsetzung man in einem gewissen Sinne als Naturalisierung von Film und Filmwahrnehmung bezeichnen kann.

Sobchack zieht erstens keine Schlüsse daraus, dass es keinen kontinuierlichen Raum zwischen dem Zuschauer und dem auf der Leinwand Gesehenen gibt. Obwohl sie den Projektor nicht ausdrücklich als optische Prothese bezeichnet, unterstellt sie ihm deren Funktionsweise: Ungeachtet der partiellen Opazität soll er nach Sobchack ermöglichen, durch ihn hindurch auf die Welt zu sehen. Das ist nicht nur falsch, sondern lässt auch ihre Kritik an der elektronischen Kultur in einem fragwürdigen Licht erscheinen. (Da im Gegensatz zur ihrer vereinfachenden Darstellung schon der Film keine »egocentric information« mehr für den Zuschauer bereit hält, kann nicht erst die elektronische, sondern muss bereits die kinematische Kultur für die grassierende Dezentrierung und »Entleiblichung« verantwortlich gemacht werden. Dies deckt sich auch mit dem bereits erwähnten Umstand, dass Debord, der Kronzeuge Sobchacks, seine Kulturkritik schon äußern konnte, bevor das Gros der von Sobchack beanstandeten elektronischen Techniken populär wurde.)

Zweitens versucht Sobchack die Rolle von Sinnesmodalitäten aus der allgemeinen leibhaftigen Wahrnehmung aufzuwerten, die wie die Haptik und die taktilen Qualitäten (etwa von gezeigten Stoffen) oder aber der Geruch (z.B. von präsentierten Speisen) nicht unmittelbar in die aktuelle Filmwahrnehmung integriert sind. Die dem zugrunde liegende Behauptung, im Sehsinn seien die anderen Sinne impliziert, bleibt ebenso problematisch wie das Prin-

zip der von ihr diskutierten Fälle. Diese legen in der Regel nahe, dass es ein entscheidendes Anliegen der *Filmrezeption* sei, ein defizitäres sinnliches Angebot des *Films* allererst zu komplettieren. Klammert man jedoch Sobchacks Emphase ein, stellt sich die Frage, ob sich hinter der Aufwertung dieser Sinnesmodalitäten tatsächlich etwas anderes verbirgt als das, was traditionell als Leistung von Erinnerung und Imagination verhandelt wird.

Drittens ist ihre Beschreibung der Filmproduktion reduktionistisch und einseitig an der Tätigkeit der Kameralente orientiert. Sobchack lässt alle jene Produktionsverfahren unter den Tisch fallen, die nicht analog zur visuellen Wahrnehmung von Welt begriffen werden können. Darunter fallen beispielsweise, um sich ihrer Redeweise anzupassen, die Erzeugung von Welt (durch Drehbuchautoren, Schauspieler und *metteurs en scène*) oder auch die Zerstückelung und Rekombination von Welt/en (in der Montage).

Rätselhaft bleibt viertens Sobchacks Behauptung, der Film sei Leib – zumal in Verbindung mit der weiteren Behauptung, dass dies wie schon im Falle der haptischen Filmwahrnehmung nicht metaphorisch gemeint sei. Selbst mit einer reduktionistischen Beschreibung der Filmproduktion wie ihrer ist nicht nachvollziehbar, woraus eine Assemblage aus technischen Geräten, Chemikalien und Zelluloid denn Eigenaktivität, Verhalten, Homogenität oder organisches Wachstum entwickeln soll. Gut nachvollziehbar ist hingegen ihre Motivation für diese Behauptung. Der Film *soll* zum Gegenüber werden, mit dem ein Dialog möglich ist.

Weshalb sich in der Filmrezeption ein ›visueller Dialog‹ im Sinne eines Austausches ereignen soll, ist aber – fünftens und letztens – ebenfalls nicht plausibel. Höre ich mir nur an, was jemand sagt, dann führt jemand einen Monolog, dem ich lausche. Ein Dialog entsteht erst dann, wenn ich mich zum Gehörten äußere, mein Gegenüber darauf antwortet usw. Es ist ebenfalls kein Dialog, wenn ich nur die Aufzeichnung von etwas abhöre, was jemand früher gesagt hat. In diesem Fall findet ein Austausch nicht nur einfach nicht statt, er ist sogar unmöglich. Da es sich beim Film um nichts anderes als eine Aufzeichnung handelt – und über den Vergangenheitscharakter sind sich Sobchack und Carroll einig –, besteht kein Grund, den Dialog als Struktur der Filmrezeption anzunehmen.⁹

Die fünf Punkte dieser seltsamen Naturalisierung Sobchacks stehen im Zusammenhang mit einer technischen Eigenart ihrer Texte. An Schlüsselstellen zitiert sie aus Merleau-Pontys ontologischen und erkenntnistheoretischen Analysen, unterstellt deren direkte Anwendbarkeit auf die Filmphilosophie und nutzt diese Analysen nach einem simplen Austausch der Referenz dann auch zur Erörterung von filmphilosophischen Fragen (vgl. beispielsweise SOBCHACK 1992: 130, 141, 212ff., 223f., 2004: 76f.). Spätestens mit diesem Fingerzeig wird deutlich, dass Sobchacks Filmphilosophie auch inhaltlich in ers-

⁹ Die nicht dialogische, sondern asymmetrische Struktur der Filmrezeption beschreibt übrigens Cavell bezeichnenderweise als *ungesehenes Betrachten*. Für ihn liegt daher auch nicht der Vergleich mit der lebensweltlichen Normalität, der Interaktion von Individuen, nahe, sondern der Vergleich mit der Magie, die – wie der Ring des Gyges – den Betrachter den Blicken der anderen entzieht (vgl. CAVELL 1979: 40f.).

ter Linie Merleau-Pontys Beschreibung der phänomenologischen Grundkonstellation kopiert (wonach das leibhafte Subjekt in der Welt den Blicken der anderen Subjekte begegnet) und lediglich an die Stelle der anderen Subjekte den Film setzt. Anders gesagt: Wie vom Prozedere der poststrukturalistischen ›grand theories‹ bekannt, stülpt Sobchack dem Gegenstand Film die allgemeine Phänomenologie ›top down‹ über. Infolgedessen liegt es auch nahe, dass ihre zentralen Begriffe wie ›Leib‹ oder ›Dialog‹ ambig werden oder metaphorisch verwendet werden müssen. Ebenso wenig überraschend ist dann die zunächst überraschende Tatsache, dass sich Sobchack bei allem Einsatz für die Rechte des Leibes ausgerechnet für seine affektive Seite so gut wie nicht interessiert. Diese taucht in der auf Wahrnehmung ausgerichteten Grundkonstellation schließlich nicht explizit auf.

b) *Multimodalität*. In ihrer Auseinandersetzung mit der leibhaften Filmwahrnehmung insistiert Sobchack auf Multimodalität und hebt in diesem Zusammenhang neben dem Sehen das Hören als dominanten Sinn heraus. Die Forderung, Multimodalität und das Hören in der Filmphilosophie ernst zu nehmen, ist eine berechtigte Forderung, die ich im Folgenden auch gegenüber Carrolls Ontologie geltend machen werde. Wie Carroll sicherlich weiß, sieht *und* hört man in der Regel etwas, wenn man sich vor den Fernseher oder ins Kino setzt. Außerdem sind noch nicht einmal die *silent movies* im Wortsinne stumm gewesen, immerhin ritt schon 1915 der Ku-Klux-Klan in David Wark Griffiths *Birth of a Nation* zur Ouvertüre von Richards Wagners *Walküre* durch die Gegend. Dennoch ist Carrolls Filmontologie gewissermaßen kategorisch taub, und das ist fatal.

Zu Carrolls Verteidigung könnte man nun vorbringen, dass es sich bei seiner Ontologie ja nicht einfach um eine Ontologie des Films handelt, sondern um eine des ›bewegten Bildes‹. Diese Verteidigung ist meines Erachtens jedoch nicht überzeugend. Unter eine Gattung wie ›bewegtes Bild‹ müssten schließlich alle Arten subsumiert werden können – und darunter müsste sich auch das finden können, was üblicherweise Gegenstand der Rezeption vor dem Fernseher oder im Kino ist. (Der Bequemlichkeit halber werde ich derartige Artefakte im Folgenden ›Filme im alltäglichen Sinne‹ nennen.) Außerdem handelt es sich bei dem Gros der in Carrolls Ontologie verhandelten Fälle ausgerechnet um Filme im alltäglichen Sinne, also um *Casablanca* oder die HBO-Serie *Rom*, und nur bei einem Bruchteil um reine ›bewegte Bilder‹ ohne Ton (wie etwa Experimentalfilme oder Artefakte aus der Kinetoskopie). Carrolls Ontologie müsste also Filme im alltäglichen Sinne thematisieren können und in der Tat spricht sie sie ja auch an. Damit stellt sich allerdings die Frage, auf welche Weise sie es tut. Die Antwort ist einfach: Carrolls Ontologie thematisiert solche Filme eben nur so weit, wie es sich bei ihnen um ›bewegte Bilder‹ handelt. Akustische Eigenschaften entgehen ihr. Anders gesagt: Carrolls ›bewegte Bilder‹ verhalten sich zu Filmen im alltäglichen Sinne nicht allein wie die Gattung zu einer Art, sondern zugleich – und in dieser Reihenfolge! – wie der Teilaspekt zum Ganzen.

An diesem Punkt könnte man für Carroll vorbringen, dass seine Definition Filme ja keineswegs zur Gänze thematisieren muss und nicht verpflichtet ist, alle Eigenschaften von Filmen im alltäglichen Sinne zu nennen. Gemäß ihrer Struktur nennt die Definition ja lediglich die notwendigen Bedingungen, also die Bedingungen, die vorliegen müssen, damit etwas als ›bewegtes Bild‹ bezeichnet werden kann; und selbstverständlich ist der Ton nichts, was etwas zu einem ›bewegten Bild‹ macht. Formal ist es also korrekt, wenn Carrolls Ontologie vom Ton absieht. Sind damit aber alle *wesentlichen* Eigenschaften von Filmen im alltäglichen Sinne schon genannt? Auch hier ist die Antwort einfach, sie lautet: nein – und das nicht nur in Hinsicht auf Fernsehformate wie Nachrichten oder Talk-Shows. Man stelle sich nur vor, was von einer Komödie Eric Rohmers übrig bliebe ohne das ewige Parlando ihrer Heldinnen und Helden. Und was würde aus *Der weiße Hai* ohne die Musik von John Williams und vor allem ohne das bedrohliche Zwei-Ton-Motiv in den tiefen Streichern und Bläsern, das man hört, selbst wenn man den Hai nicht sieht?

Ungeachtet ihrer Meriten, verschiedene *Medienarten* unter die Gattung der ›bewegten Bilder‹ subsumieren zu können, ist Carrolls Ontologie der *Multimodalität*, wie sie sich beim Film im alltäglichen Sinne findet, nicht angemessen. Um dieser gerecht zu werden, wäre ein anderes Definitionsverfahren sinnvoll, das etwa die Filme im alltäglichen Sinne als »Prototypen« verstünde (vgl. HOLENSTEIN 1985: 194ff.).¹⁰ Auf diese Weise könnten dann jene Artefakte auch theoretisch fokussiert werden, die *de facto* ohnehin im Zentrum von Carrolls Ontologie stehen; und erst dann könnte Carrolls Ontologie ihrer eigenen Zielsetzung gerecht werden und den Film im Kontext der anderen Künste situieren.

In diesem Zusammenhang will ich abschließend noch eine begriffliche Eigenheit kommentieren. Anders als der im Deutschen seltene Ausdruck ›bewegtes Bild‹ erfüllen im Englischen ›moving pictures‹, ›motion pictures‹, ›moving images‹ und die Kurzform ›movies‹ zwei unterschiedliche Aufgaben. Diese Ausdrücke können erstens und im Wortsinne einen rein visuellen Gegenstand bezeichnen, aber zweitens ebenfalls *pars pro toto* den Film im alltäglichen Sinne meinen. Carroll redet über das erste, aber in Ausdrücken, die auch für das zweite verwendet werden. Was das Defizit seiner Definition betrifft, so ist Carroll offenbar dieser sprachlichen Eigenheit aufgesessen – oder aber er beutet sie bewusst aus, um das Defizit zu kaschieren. Da Carroll in seiner Ontologie den normalen Sprachgebrauch und den Commonsense durchaus respektiert und reflektiert, wie seine Diskussion der Grenzfälle Daumenkino und Zootrop gezeigt hat, ist die zweite Option allerdings wahrscheinlicher.

Durch die Konfrontation der Phänomenologie Sobchacks und der analytischen Philosophie Carrolls sind im Vorhergehenden die Leistungen und Grenzen der beiden Ansätze deutlich geworden, jedenfalls soweit sie die Rol-

¹⁰ Dass im ästhetischen Kontext die Angabe von notwendigen (und gegebenenfalls auch hinreichenden) Bedingungen nicht alternativlos ist und dass vielmehr eine Pluralität von Definitionsverfahren besteht, die unterschiedliche Zwecke erfüllen, zeigt grundsätzlich STRUBE 1993: 29ff.

le/n des Körpers für den Film thematisieren. Erstaunlicherweise liegen die Schwächen der beiden (bei Sobchack sind es gravierende, bei Carroll sind es kleinere) genau in den Bereichen, die man *prima facie* zu ihren Stärken gezählt hätte: Die Phänomenologie Sobchacks hat Probleme, dem Phänomen Film gerecht zu werden, und Carrolls Ontologie vermag ausgerechnet bei der Wahl des Definitionsverfahrens nicht zu überzeugen. Positiv festhalten lässt sich, dass eine substantielle philosophische Auseinandersetzung mit bewegten Bildern (im weitesten, also die *talkies* einschließenden Sinne) den Bereich des rein Optischen weit überschreiten muss. Dabei geht es weniger darum, dass zu dem Gesehenen parallele taktile Qualitäten – womöglich imaginativ – in gewisser Weise hinzugefügt werden können. Entscheidend ist vielmehr, erstens die in der Wahrnehmung tatsächlich miteinander und mit der Motorik interagierenden Sinne zu berücksichtigen und zweitens zu verfolgen, wie das Mosaik der vom bewegten Bild dargebotenen Modalitäten (auch in zeitlicher Hinsicht) zusammengesetzt ist. Da es sich bei diesen Bildern um bewegte handelt und sie daher auf vielfältige Weise und besonders körperlich wirken können, ist schließlich und drittens nicht zu vergessen, dass »motion pictures« auch »e-motion pictures« sind (CARROLL 2009a: 147).

Literatur

- BAUDRY, JEAN-LOUIS: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat (1970). In: *Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst*, 5, 1993, S. 36-43
- BILLIG, MICHAEL: Lacan's Misuse of Psychology. Evidence, Rhetoric and the Mirror Stage. In: *Theory, Culture, and Society*, 23(4), 2006, S. 1-26
- CARROLL, NOËL: *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York [Columbia UP] 1988
- CARROLL, NOËL: Prospects for Film Theory. A Personal Assessment. In: BORDWELL, DAVID; NOËL CARROLL (Hrsg.): *Post-Theory. Reconstructing Film-Studies*. Madison, WI [U of Wisconsin P] 1996a, S. 37-68
- CARROLL, NOËL: *Theorizing the Moving Image*. Madison, WI [U of Wisconsin P] 1996b
- CARROLL, NOËL: *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden, MA [Blackwell] 2009a
- CARROLL, NOËL: *Comedy Incarnate. Buster Keaton, Physical Humour, and Bodily Coping*. Malden, MA [Blackwell] 2009b
- CARROLL, NOËL: Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes. In: LIEBSCH, DIMITRI (Hrsg.): *Philosophie des Films*. Grundlagentexte. 3., aktualisierte Auflage. Paderborn [Mentis] 2010, S. 155-175
- CASEBIER, ALLAN: *Film and Phenomenology*. Cambridge [Cambridge UP] 1991
- CAVELL, STANLEY: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition. Cambridge, MA [Harvard UP] 1979

- DIOGENES, LAERTIUS: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen. Buch I-VI.* Hamburg [Meiner] 2008
- HERDER, JOHANN GOTTFRIED: Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste (1769). In: HERDER, JOHANN GOTTFRIED: *Werke.* Band 2. Frankfurt/M. [Deutscher Klassiker Verlag] 1985, S. 247-442
- HOLENSTEIN, ELMAR: *Sprachliche Universalien. Eine Untersuchung zur Natur des menschlichen Geistes.* Bochum [Brockmeyer] 1985
- INGARDEN, ROMAN: Der Film. In: LIEBSCH, DIMITRI (Hrsg.): *Philosophie des Films.* Grundlagentexte. 3., aktualisierte Auflage. Paderborn [Mentis] 2010, S. 49-69
- LACAN, JAQUES: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (1953). In: LACAN, JAQUES: *Schriften. Bd. 1.* Olten [Walter] 1973, S. 61-70
- LIEBSCH, DIMITRI: Der ›dritte Mann‹. Noël Carroll und die Philosophie der bewegten Bilder. In: *Studia philosophica. Jahrbuch der Schweizerischen Philosophischen Gesellschaft/Annuaire de la Société Suisse de Philosophie*, 69, 2010, S. 121-141
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945). Berlin [de Gruyter] 1966
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Kino und die neue Psychologie* (1947). In: LIEBSCH, DIMITRI (Hrsg.): *Philosophie des Films.* Grundlagentexte. 3., aktualisierte Auflage. Paderborn [Mentis] 2010, S. 70-84
- RUSSELL, BERTRAND: On Scientific Method in Philosophy (1914). In: RUSSELL, BERTRAND: *The Philosophy of Logical Atomism and Other Essays. 1914-1919.* London [Allen & Unwin] 1986, S. 55-73
- SCHÖNHAMMER, RAINER: *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung.* Wien [Facultas] 2009
- SOBCHACK, VIVIAN: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience.* Princeton, NJ [Princeton UP] 1992
- SOBCHACK, VIVIAN: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture.* Berkeley, Los Angeles, London [U of California P] 2004
- SOBCHACK, VIVIAN: Phenomenology. In: LIVINGSTON, PAISLEY; CARL PLANTINGA (Hrsg.): *The Routledge Companion to Philosophy and Film.* London [Routledge] 2009, S. 435-445
- SOBCHACK, VIVIAN: Basic Film Aesthetic. In: *The Journal of Aesthetic Education* 5, 1971, S. 11-34
- SOBCHACK, VIVIAN: *Analytische Philosophie der Literaturwissenschaft. Definition, Klassifikation, Interpretation, Bewertung.* Paderborn [Schöningh] 1993

Tina Hedwig Kaiser

Schärfe, Fläche, Tiefe – wenn die Filmbilder sich der Narration entziehen. Bildnischen des Spielfilms als Verbindungslinien der Bild- und Filmwissenschaft

Abstract

So why not just be pure moving surface, sharpening the perception and memory of and the concentration on the film's off- and on-screen activities, for its work with sections of the world, with depth and two-dimensionality and the far more substantial question of *how* we see what we see. The off and on-stage of the moving images at one and the same time – space for seeing and moving or being moved. As such a balance between perusal (*Durchsicht*) and supervision (*Aufsicht*) – multistable images in cinema.

In speziellen Filmsequenzen entfällt die Übersichtlichkeit von Figur und Grund, die Narration tritt in den Hintergrund: ein Flächen-Tiefen-Paradoxon des Bildes wird rezipierbar. Der Stil der Aufnahme verbindet dabei eine taktile Nahsicht mit einer optischen Fernsicht. Perspektivische Durch- und flächige Aufsicht tritt im bewegten Bild simultan hervor.

Im Folgenden wird es um Wahrnehmungsnischen innerhalb des Spielfilms gehen, um auf etwas aufmerksam zu machen, was dieses Kino, oftmals mit einer vollkommen anderen Erzählintention, mittransportiert: das Sehen außerhalb des Handlungsflusses, ein gleichzeitiges Bewusst- und Überwältigt-

sein den bewegten Oberflächen gegenüber, nicht zuletzt auch im Sinne eines Öffnens des Films hin zur Konzentration auf seine eigentliche Bildarbeit.

In speziellen Filmsequenzen entfällt die Übersichtlichkeit von Figur und Grund und die Narration tritt in den Hintergrund. Der Stil der Aufnahme verbindet dabei eine taktile Nahsicht mit einer optischen Fernsicht. Perspektivische Durch- und flächige Aufsicht treten im Sinne eines Tiefen-Flächen-Paradoxons in diesen bewegten Bildern simultan hervor. Die Konzentration wird so innerhalb der Spielfilmrezeption – ob seitens der Macher intendiert oder nicht – verlagerbar hin zur Betrachtung der bewegten Bilder an sich. Eine Abstraktionsleistung jenseits der Handlung kann so eintreten.

Kurz zu Walter Benjamin: Das Optisch-Unbewusste nach Benjamin wird von der den audiovisuellen Medien eigentümlichen Rezeption in der Zerstreuung unterstützt. Assoziative Abläufe werden verhindert, stattdessen kann ein permanenter Fixationskampf stattfinden. Die Schocks, gedacht als jene einer langanhaltenden Dauer, bedürfen einer gesteigerten Aufmerksamkeit. Doch gerade durch die Zerstreuung werden so neue Varianten der Apperzeption eröffnet. Taktile und optische Rezeptionsvorgänge kommen im Medium gehäuft an der Schnittstelle von Aufmerksamkeit, Schock und aneignender Gewohnheit zusammen. Nicht nur Fixationssehen, sondern auch peripheres Sehen tritt dabei hervor.

1. Bildnische 1: Die Fahrtaufnahme als Kino-Rauschen

Fahrtaufnahmen können für Martin Seel einen Fall des ästhetischen Rauschens darstellen: Eine Überfülle an Abläufen und Bewegungen taucht in diesen immer dann auf, wenn etwas seine Übersicht und seine sequentielle Ordnung aufgibt, hier meist durch Geschwindigkeit, und dergestalt in »Unübersehbarkeitszustände« (SEEL 2003: 248) gerät. Die Krise der Sinne nimmt in diesen Filmformen mit der Steigerung der Desorientierung zu. Diese Bereiche nennt Seel jene des Kino-Rauschens. Ein somatisches Sehen bricht sich hier Bahn und verdeutlicht eine Grenze der ästhetischen Wahrnehmung, die Seel nach Nietzsche als sinnlich-geistigen Taumel beschreibt.

Der Sonderfall des ästhetischen Objekts als bewegtes Filmbild ist dabei differenziert zu betrachten. Mit Hilfe des bewegten und potenzierten Offs im Film ergeben sich neue Aufmerksamkeitsschleußen für den Betrachter.

Sehen war für den Kunsthistoriker Konrad Fiedler die Fähigkeit, dem Augeneindruck die räumliche Beschaffenheit der Natur abzulesen (vgl. FIEDLER: 375). Das Fiedlersche Fernbild (vgl. WIESING 1997: 57ff.) wird bei Rudolf Arnheim zum *bewegten Fernbild*. In der Tiefenkonstruktion durch die Flächen hindurch wirkt die Bewegung mit und erreicht eine Annäherung im Sinne eines nah wirkenden Raumbildes, das nicht mehr nur ferne Distanzfläche sein kann. Die Bewegung führt so den Raum in das Fernbild ein und erweitert es, ohne ihm jedoch seine Flächeneigenheiten zu nehmen. Mit Riegl könnte man

sagen, dass sich hier optisch-fernsichtige und plastisch-nahsichtige Eigenschaften verbinden. Der Gegenstand übernimmt dabei Formen des Vorüberziehens und Gleitens, die den Verweis auf die nächste Aufnahme, das nächste Bild bereits inhärent haben.

Im Unterschied zum Kino des Zeitbildes nach Deleuze gibt es so in den Fahraufnahmen des vermeintlichen Bewegungsbildkinos die Möglichkeit, ein anderes Bild zu sehen. In ihnen betreten wir ein Paradoxon des Kinos, das uns nicht nur sensationell mitreißt, sondern gerade darüber hinaus in eine Offenheit des Bildes und Handlungsstrangs verweist: in seiner Intensität, in seiner Überbetonung der Bewegungsfolge zeigen sich Lücken, und folglich Dysfunktionalitäten, des vermeintlich linearen Ablaufs.

Der anwesende und abwesende Raum ist es, der hier Koexistenzen eingeht, und dies gerade innerhalb und außerhalb des Bildfeldes. Die gefilmte Materie des Raumes wird als unabschließbar, kontinuierlich und unbegrenzt sichtbar. Das Off fügt dem Bild eine andere Dauer und Potentialitäten hinzu.

In der *Wisch*-Aufnahme des seitlichen Fahrtfensterblickes finden sich alle Bildebenen gleichrangig zusammen, das Bild wird flach zugunsten der bewegten Bildebenen, die vorher vielleicht einmal Tiefe hatten, jetzt aber auf einer Ebene in Wechselwirkung treten. Raumtiefe und Gleiteffekt der Plansequenz tragen dazu bei. Die *Wisch*-Aufnahme entzieht sich dem narrativen Kino gerade in ihrer Hyperaffirmation der Bewegung, und bricht dadurch einen doppelten Riss in den Ablauf. Es geht um das Erfahren von Materie und deren Wirkung im Sehfeld. Um Fass- und Greifbares auf einer Ebene des haptischen Sehens nach Laura Marks: etwas, an dem sich die Materialität des Films zeigt bzw. wieder in Erinnerung ruft, wo Sehen selbst taktil wird auch im Sinne einer ›sinnlichen Reaktion ohne Abstraktion‹, einer Konzentration auf die subjektive Erfahrung der ›Haut des Films‹ (nach ihrem Buchtitel: *The Skin of the Film*). Die Konzentration liegt dabei auf der Oberflächenwahrnehmung der filmischen Bilder.

2. Ein 1. Filmbeispiel: Leerlauf

Den Leerlauf einer Fahrt sehen wir in Apichatpong Weerasethakuls *Blissfully Yours* (TH, 2002). Eine nahezu endlose Fahrt durch grüne Landschaften, die erst auf einem kleinen Feldweg enden wird. Eine Fahrt, die erst in der Mitte des Films einsetzt und die dauert – im wahrsten Sinne des Wortes, während die Credits ablaufen und Musik einsetzt. Davor und danach ist die Fahrt realistisch mit Originalton aufgenommen und es gibt fast nur Subjektiven aus dem Auto heraus, bis auf eine zusammenfassende, objektive Frontalansicht durch die Frontscheibe auf die beiden Fahrenden. Ansonsten wechseln sich die frontalen Durchsichtaufnahmen in die Tiefe der Straßen hinein mit seitlichen

Aufnahmen der beiden Fahrenden und dem verschwommenen Fensterhintergrund ab.

Hinter den beiden Protagonisten zieht so eine Wischlandschaft vorüber: Der Fensterausschnitt ist zu klein, als dass wir in der Bewegung perspektivische Orientierungspunkte fixieren könnten. Hier ermöglicht der Fensterahmen potenziert im Cache der Kamera die abstrakte verwischte Flächensicht. Wenn auf diese Einstellung seitliche Autoausblicke ohne Begrenzung durch den Fensterrahmen folgen, wird es uns auch in der zur Aufsicht neigenden Seitensicht möglich, Tiefenstaffelungen zu sehen. Im Vordergrund tritt das Flächensehen stärker hervor, im Hintergrund erscheinen die Figuren klarer. Dies ist eine logische Konsequenz des wandernden Sehens: die Geschwindigkeit wird im Vordergrund, in der Nähe, wesentlich stärker und im Modus eines haptischen Sehens wahrgenommen. Im Hintergrund erreicht die Distanz eine verlangsamte Sehwirkung innerhalb der dennoch gleichen Geschwindigkeit: Die Orientierung in die Tiefe bleibt hier erhalten. Zudem scheint der Hintergrund nicht eine lineare Bewegung wie der Vordergrund zu vollziehen, sondern eine drehende: Die Landschaft scheint sich hier je nach Seite nach rechts oder links hinten wegzudrehen. Unsere vermeintlich lineare Bewegung durch den Raum befördert dergestalt keine allein linearen Ansichten des Raums. Fokussiertes und a-fokussiertes Sehen bauen in der filmischen Fahrtaufnahme gegenseitige Sehbereiche auf, die sich nur um den eigenen Lauf, eben auch als Leerlauf der Handlung innerhalb des Films, kümmern. In den zusätzlich langen Blicken aus der Heckscheibe sehen wir den Gegensatz der frontalen Durchsicht-Fahrt in den Raum hinein. In diesen Rückansichten scheinen wir dem Raum zu entfliehen. Eine umgedrehte Sogwirkung tritt ein. Dennoch erhält der klassische Sog der Frontalansicht eine Potenzierung im Auf und Ab der Straße. Wir erleben ein haptisches, meditatives Sehen des filmischen Bildes.

In diesen Bildnischen also, z.B. wie gerade gesehen einer bewegten subjektiven Kamera oder der starken Hell-Dunkel-Kontrastik, fällt die Bildrezeption aus der eindeutigen Organisation bzw. Übersichtlichkeit von Figur und Grund heraus und bringt Nah- und Fernsicht in neuen Austausch. Die multiplen Blickpunkte erscheinen dabei in ihrer Nähe und Distanz zugleich. Ein simultanes Sehen von Schärfe und Unschärfe wird so möglich. Gerade in ihren Brüchen, Fehlern, Ausschnitten und Verwischungen – sprich: Dysfunktionalitäten – konstituieren so die audiovisuellen Medien Welt als etwas Lebendiges und Chaotisches, und dies vor allem dadurch, dass sie den unzentrierten Betrachter zulassen – eben auch im Sinne der benjaminschen *Zerstreuung*. Dieses Nah- und Fern-Sehen zugleich, das einmal die Fläche und einmal den Raum erkennen lässt, geht mit Adolf von Hildebrands kunsthistorischen Beobachtungen konform. Nach Karl Clausberg fällt Hildebrands »ideales Fernbild, das als Kunstwerk dann auch wieder Nahbetrachtung erlaubte, [...] erklärtermaßen mit der monokularen Kamerasicht in stehenden und bewegten Bildern zusammen« (CLAUSBERG 1998: 70).

Die Filme des unabhängigen thailändischen Regisseurs Apichatpong Weerasethakul gehen dabei nicht nur einen Schritt über die herkömmlichen Erzählstränge des Kinos hinaus, wenn er das Blattwerk des Dschungels filmt. Man könnte fast sagen: Weerasethakuls einzig wahre Protagonisten sind die Blätter des Dschungels. In seiner Arbeit mit ihnen wendet er sich einer nicht-narrativen sowie unfigürlichen Bildarbeit zu. Die Abstraktion der Abbildung findet mit Hilfe der Dunkelheit und der Blätter statt.

So ist es tiefer und immer tieferer Dschungel, den der Soldat Keng in *Tropical Malady* (TH, 2004) erkunden muss, um den Viehbestand der Bauern zu retten. Ins dichte Grün der Landschaft und in ihre flirrende Hitze scheint sich Keng dennoch immer weniger zu verlieren als zu flüchten. Bei Weerasethakul ist es das Blattwerk, das somatische Zustände im Sehen von Bildern provoziert. Im Halb-Sehen oder Nicht-Sehen von Formen und Flächen tritt dabei etwas anderes in Erscheinung. Der Rhythmus und Zeitablauf dieser Bilder ist einer, der für eine Narration keine linearen Verläufe braucht. Es ist einer, der auf der Stelle mehr schwebt als steht und sich dabei zugleich in alle Richtungen bewegt. In der unzuordenbaren Auseinandersetzung von Figur und Grund stellen sich so die Sinne schärfer – und Zeit- sowie Handlungsabläufe werden zur Nebensache. Der Film existiert ganz konkret mit seinem Off, mit dem Hors-champ nach Deleuze, mit dem, was er eben auch nicht zeigt und nur andeutet.

Der flirrende Umriss, die verwischte, abstrakte oder figürliche Aufnahme, verbindet dabei wiederum die bereits erwähnte bewegte Nahsicht mit einer scheinbar ruhigeren Fernsicht. Hier wird der Blick wieder auf die eigentliche Bildarbeit des Films gelenkt: man sieht das bewegte Bild – jenseits einer Handlung. Der Blick wird frei für das, was zu sehen ist – auch mit dem und im Nicht-Sehen. Off und On des bewegten Bildes zugleich – ein Mittelweg zwischen Durchsicht und Aufsicht, perspektivischer Tiefe und unperspektivischer Fläche, folglich.

Das verschiedenartige Blattwerk, seine dunkel- bis hellgrünen Musterrungen und Schattierungen, das Gras, der Bambus, das Rauschen der Vegetation und der Waldboden mit den Fährten eines Tieres – sie nehmen Keng auf und lassen ihn in sich verschwinden. Lassen ihn eintreten in einen Raum der simultanen Formen, der ihn fiebernd, träumend und zugleich hellwach macht. Ein Filmraum ist es hier, der Bilder des Dschungels und einen Dschungel der Wahrnehmung auf einer indexikalischen genauso wie auf einer ikonographischen Ebene zustande bringt.

Ähnlich der naiven Malerei eines Henri Rousseau sieht man in dieser zweiten Filmhälfte Blattwerk, das sich jeglicher Definition von Dimensionalität und Perspektive entzieht. Man kann die filmischen Situationen dergestalt in einer abstrakten Flächigkeit von Formen, Linien und Bewegungen genauso wie in ihrer fotografischen Tiefe betrachten. Dass dies bewusst wird, und der Bildaufbau als solcher interessant wird, ist das große Verdienst von Filmarbeiten, die vom Bild her, und erst einmal nicht von einer Geschichte her, denken.

Bei Weerasethakul wird dergestalt jedes einzelne Blatt genauso wichtig wie die beiden Darsteller, denn für die Bildarbeit zählt zuerst einmal schlicht die Frage nach der Abbildung von Oberflächen. Für das Bild ist also jede Oberfläche gleich wichtig und eröffnet so das Paradoxon des simultanen Flächen- und Tiefensehens. Erst an zweiter oder dritter Stelle könnte somit die Frage nach dem stehen, was für eine Handlung von Belang sein mag. Der Zuschauer erhält dabei eine Freiheit des eigenen Sehens zurück. Im bildlichen Geschehen ist man dergestalt nicht einzig determiniert. Es gibt Wahlmöglichkeiten für die subjektive Konzentration. Die Bildarbeit ist eine, die dem Betrachter nicht alles vorschreiben möchte und sich dessen bewusst ist, dass sie dies auch nicht kann. Sie ist eine intelligente Form der Zusammenarbeit zwischen der Ebene der Produktion und jener der Rezeption, die den Film erst zum Film macht.

Das vordergründig lineare Strukturierungsangebot der Handlung kann hier hinfällig werden, muss aber nicht. *Tropical Malady* kann sowohl in einer linearen Struktur rezipiert werden, kann aber ebenso darüber hinaus anders betrachtet werden. Eine lineare Abfolge folglich, die bei näherer Betrachtung keine sein muss – dies ist es, was als Dislokationsleistung eines Bilderflusses hier neu vor Augen tritt. Man ist nie mit einer Situation im Zentrum einer nur so und nicht anders rezipierbaren Handlung angesiedelt, sondern die eigene Betrachtung spielt das offene Spiel mit und arbeitet mit dem filmischen Angebot einer Wahrnehmungsöffnung.

Da wir den von Fiedler im alten Fernbild der Kunstgeschichte vermissen temporalen Prozess des Blickwechsels des Nahbildes (angelehnt an seine Wahrnehmungsbeobachtungen von Skulpturen) im Film somit erhalten, geschieht hier eine besondere Arbeit der Nah- und Fernwahrnehmung in medialen Räumen. Das plastische Empfinden kommt mit der Distanzwahrnehmung zusammen, behält jedoch ebenso seinen Charakter der perspektivischen Durchgangssicht. Wenn also in der Bildgeschichte nach Martin Jay eine Unterdrückung der Körperlichkeit zugunsten der Sehregime von der Renaissance bis in die Moderne stattgefunden hat (vgl. JAY 1994), könnte es dann gerade in jenen Bildnischen des Kinos sein, dass die *scopic regimes* sich mit ihren eigenen monokularen Mitteln selbst überlisten? Und dies gerade zugunsten einer Rückerinnerung bzw. Rückkoppelung an den Körper, der sieht?

Wo die Kamera noch für Béla Balázs das Auge mit in das Bild nahm, nähme hier der Körper *die* Augen gerade *durch* das Bild wieder zu sich selbst zurück. Wenn dies so wäre, dann tritt in der Simultaneität, eben auch als Dysfunktionalität der Figur- und Grund-Unterscheidung, des fernen Nah-Sehens und nahen Fern-Sehens dieser medialen Aufnahmen eine Form von haptischem Sehen ein, die ästhetische Immersion und eine bewusste Perzeption mit konkreten Fragen nach der Abbildung von Realität in Verbindung treten lässt und audiovisuelle Medien auf ihre eigentliche Bildarbeit hin neu öffnet.

Dabei trifft eine Materialität des Mediums auf eine Körperlichkeit des Leibes (vgl. WALDENFELS 2004: 128). In den Transitbildern der Fortbewegung

lässt sich so eine besondere Form der Aufmerksamkeit rezipieren und produzieren, die Bernhard Waldenfels in einer Verhandlung von Grenzerfahrungen wie folgt beschreibt:

Die Weckung der Aufmerksamkeit bewegt sich also, medial betrachtet, zwischen den Extremen einer schläfrigen Monotonie, wo nichts mehr auffällt, und der Überwachtheit eines Schocks, wo etwas völlig aus dem Rahmen fällt und uns fassungslos macht. (WALDENFELS 2004: 130)

Weder alleine die Entspannung noch alleine die Überreizung sind es, welche die Aufmerksamkeit wecken – es ist eher eine Mitte und ein Mittleres als Medium, die sie ermöglichen. In diesem Sinne ist die Fahrtbilderrezeption ein perfektes Zwischengeschehen, zwischen den Bildern, ihrer Geschichte und der Wahrnehmung von Medium und Körper.

In diesen Abläufen kommt der Film so gerade in seinen bildkompositorischen Paradoxien zu sich selbst. Der gerade noch unsichtbare Raum wird sichtbar, wir bekommen eine permanente Abwechslung dieser beiden Varianten in den Bildnischen geliefert. Dieser bewegte Rahmen ist es, den sogar Roland Barthes in der *Hellen Kammer* dem Film zugutehalten musste, und das gerade gegen die Photographie:

Dennoch übt der Film eine Macht aus, welche die Photographie auf den ersten Blick nicht besitzt: die Leinwand (hat Bazin bemerkt) ist kein Rahmen, sondern ein Versteck (frz. cache); [...] ein ›blindes Feld‹ verdoppelt unablässig die partielle Sicht (BARTHES 1986: 66).

In der Photographie ist die Frage nach der Übertretung des Rahmens kaum vergleichbar mit der permanenten Übertretung im Film. In ersterer gibt es kein noch sichtbar werdendes Außerhalb, sie ist randvoll und fixiert. Im Film stattdessen liegt ein Kontinuum vor. Die Bildformationen existieren nur in und mit ihrem eigenen Wandel. Wo für ihn die dokumentarische Fotografie bewahrt, da ist der Referent im Film gleitend. Das Bewahren ist in ein Annehmen des Wandels übergegangen. Der Horizont wird dazu bei gleichbleibender Bewegung gerettet. Er ist nicht abhanden. Viel eher kommt diese Aufmerksamkeitsverlagerung auf den Raum außerhalb des Bildfeldes einem Umstürzen der Tiefenauffassung gleich: Der Betrachterblick wird nicht wie in der illusionistischen Zentralperspektive in den Hintergrund eingezogen, sondern er wird aus dem und *auf* das sich permanent erneuernde Bild geführt.

Ein Mittelweg zwischen Durch- und Aufsicht folglich. Die Tiefe und Ferne bringt während dieser Bildnischen der Fahrt verzögerte Zeit zustande, die Nähe zeigt sich im Gegensatz dazu in beschleunigter Zeit. Durch die Bewegung und ihre Kombination mit Ferne- und Nähewahrnehmungen schieben sich mehrere Zeitebenen in ein Bild und schaffen dergestalt ein Schichtensimultanbild: Zeiten und Räume, Tiefe und Fläche sind hier vollkommen ineinander verwoben, bilden eine neue Einheit. Oder, mit Laura Marks Filmkonzept der haptischen Visualität gesprochen: »The line has a body«.¹

¹ Laura Marks in ihrem Vortrag: The Samaria Style of Line, auf der Tagung *Performativität der Wahrnehmung*, Freie Universität Berlin, 12.11.2004.

Literatur

- BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1986
- BENJAMIN, WALTER: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977
- BIEGER, LAURA: *Ästhetik der Immersion.* Bielefeld [Transcript] 2008
- MAJETSCHAK, STEFAN (Hrsg.): *Auge und Hand – Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext.* München [Fink] 1997
- CLAUSBERG, KARL: Dalís Narziß-Metamorphose. Paranoisches Spaltbild, Psychoanalyse- Illustration und Echo von Hirnasymmetrien? In: BERGER, FALK; KARL CLAUSBERG; EDDA HEVERS; GERTRUD KOCH; WOLFGANG LEUSCHNER; CHRISTIAN SCHNEIDER (Hrsg.): *Wahrnehmung Blick Perspektive.* Münster [LIT] 1998,51-84
- CRARY, JONATHAN: *Aufmerksamkeit: Wahrnehmung und moderne Kultur.* Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 2002
- DANEY, S.: Vor und nach dem Bild. In: CATHERINE, DAVID; JEAN-FRANCOIS CHEVREIR (Hrsg.): *politics/poetics. Das Buch zur documenta X.* Ostfildern-Ruit [HatjeCantz] 1997
- DELEUZE, GILLES: *Das Bewegungsbild. Kino 1.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1998
- DELEUZE, GILLES: *Das Zeitbild. Kino 2.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1999
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Vor einem Bild.* München [Hanser] 2000
- GODARD, JEAN-LUC: *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben).* Berlin [Merve] 1981
- JAY, MARTIN: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* Berkeley [Berkeley UP] 1994
- KRACAUER, SIEGFRIED: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1985
- MARKS, LAURA: *The Skin of the Film.* Durham NC [Duke UP] 2000
- NANCY, JEAN-LUC: *Evidenz des Films. Abbas Kiarostami.* Berlin [Brinkmann & Bose] 2005
- RIEGL, ALOIS: *Gesammelte Aufsätze.* Wien [WUV] 1996
- SEEL, MARTIN: *Ästhetik des Erscheinens.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003
- SOBCHACK, VIVIAN: *The Address of the Eye – A Phenomenology of Film Experience.* Princeton [Princeton UP] 1992
- VOSS, CHRISTIANE: Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung. In: *IMAGE*, 8, S. 3-15
- WALDENFELS, BERNHARD: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2004
- WIESING, LAMBERT: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik.* Reinbek [Campus] 1997

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Impressum

IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft wird herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach, Jörg R.J. Schirra, Stephan Schwan und Hans Jürgen Wulff.

Bisherige Ausgaben

IMAGE 16 Themenheft: Bildtheoretische Ansätze in der Semiotik

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

DORIS SCHÖPS: Semantik und Pragmatik von Körperhaltungen im Spielfilm

SASCHA DEMARMELS: Als ob die Sinne erweitert würden... Augmented Reality als Emotionalisierungsstrategie

CHRISTIAN TRAUTSCH/YIXIN WU: Die Als-ob-Struktur von Emotikons im WWW und in anderen Medien

MARTIN SIEFKES: The Semantics of Artefacts. How We Give Meaning to the Things We Produce and Use

KLAUS H. KIEFER: ›Le Corançan‹, Sprechende Beine

IMAGE 15

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

HERIBERT RÜCKER: Auch Wissenschaften sind nur Bilder ihrer Maler. Eine Hermeneutik der Abbildung

RAY DAVID: A Mimetic Psyche

GEORGE DAMASKINIDIS/ANASTASIA CHRISTODOULOU: The Press Briefing as an ESP Educational Microworld. An Example of Social Semiotics and Multimodal Analysis

KATHARINA SCHULZ: Geschichte, Rezeption und Wandel der Fernsehserie

IMAGE 15 Themenheft: Poster-Vorträge auf der internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder. Anthropologische Diskurse in der Bildwissenschaft«

Herausgeber: Ronny Becker, Jörg R.J. Schirra, Klaus Sachs-Hombach

KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung

MARCEL HEINZ: Born in the Streets. Meaning by Placing

TOBIAS SCHÖTTLER: The Triangulation of Images. Pictorial Competence and Its Pragmatic Condition of Possibility

MARTINA SAUER: Zwischen Hingabe und Distanz. Ernst Cassirers Beitrag zur Frage nach dem Ursprung der Bilder im Vergleich zu vorausgehenden (Kant), zeitgleichen (Heidegger und Warburg) und aktuellen Positionen

IMAGE 14

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Jörg R.J. Schirra, Ronny Becker

RONNY BECKER/KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA: Einleitung

GODA PLAUM: Funktionen des bildnerischen Denkens

CONSTANTIN RAUER: Kleine Kulturgeschichte des Menschenbildes. Ein Essay

JENNIFER DAUBENBERGER: »A Skin Deep Creed«. Tattooing as an Everlasting Visual Language in Relation to Spiritual and Ideological Beliefs

SONJA ZEMAN: »Grammaticalization« Within Pictorial Art? Searching for Diachronic Principles of Change in Picture and Language

LARISSA M. STRAFFON: The Descent of Art. The Evolution of Visual Art as Communication via Material Culture

TONI HILDEBRANDT: Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie

CLAUDIA HENNING: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder« (30. März – 1. April 2011)

IMAGE 14 Themenheft: *Homor pictor und animal symbolicum*

Herausgeber: Mark A. Halawa

MARK A. HALAWA: Editorial. *Homo pictor und animal symbolicum*. Zu den Möglichkeiten und Grenzen einer philosophischen Bildanthropologie

NISAAR ULAMA: Von Bildfreiheit und Geschichtsverlust. Zu Hans Jonas' *homo pictor*

JÖRG R.J. SCHIRRA/KLAUS SACHS-HOMBACH: Kontextbildung als anthropologischer Zweck von Bildkompetenz

ZSUZANNA KONDOR: Representations and Cognitive Evolution. Towards an Anthropology of Pictorial Representation

JAKOB STEINBRENNER: Was heißt Bildkompetenz? Oder Bemerkungen zu Dominic Lopes' Kompetenzbedingung

IMAGE 13

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

MATTHIAS HÄNDLER: Phänomenologie, Semiotik und Bildbegriff. Eine kritische Diskussion

SANDY RÜCKER: McLuhans *global village* und Enzensbergers Netzestadt. Untersuchung und Vergleich der Metaphern

MARTINA SAUER: Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften

JAKOB SAUERWEIN: Das Bewusstsein im Schlaf. Über die Funktion von Klarträumen

IMAGE 12: Bild und Transformation

Herausgeber: Martin Scholz

MARTIN SCHOLZ: Von Katastrophen und ihren Bildern

STEPHAN RAMMLER: Im Schatten der Utopie. Zur sozialen Wirkungsmacht von Leitbildern kultureller Transformation

KLAUS SACHS-HOMBACH: Zukunftsbilder. Einige begriffliche Anmerkungen

ROLF NOHR: Sternenkind. Vom Transformatorischen, Nützlichen, dem Fötus und dem blauen Planeten

SABINE FORAITA/MARKUS SCHLEGEL: Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie stellt sich Zukunft dar?

ROLF SACHSSE: How to do things with media images. Zur Praxis positiver Transformationen stehender Bilder

HANS JÜRGEN WULFF: Zeitmodi, Prozesszeit. Elementaria der Zeitrepräsentation im Film

ANNA ZIKA: gottseidank: ich muss keine teflon-overalls tragen. mode(fotografie) und zukunft

MARTIN SCHOLZ: Versprechen. Bilder, die Zukunft zeigen

IMAGE 11

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

TINA HEDWIG KAISER: Dislokationen des Bildes. Bewegter Bildraum, haptisches Sehen und die Herstellung von Wirklichkeit

GODA PLAUM: Bildnerisches Denken

MARTINA ENGELBRECHT/JULIANE BETZ/CHRISTOPH KLEIN/RAPHAEL ROSENBERG: Dem Auge auf der Spur. Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden

CHRISTIAN TRAUTSCH: Die Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz' im Vergleich

BATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des S(ch)eins

IMAGE 10

Herausgeberinnen: Claudia Henning, Katharina Scheiter

- CLAUDIA HENNING/KATHARINA SCHEITER:** Einleitung
ANETA ROSTKOWSKA: Critique of Lambert Wiesing's Phenomenological Theory of Picture
NICOLAS ROMANACCI: Pictorial Ambiguity. Approaching ›Applied Cognitive Aesthetics‹ from a Philosophical Point of View
PETRA BERNHARDT: ›Einbildung‹ und Wandel der Raumkategorie ›Osten‹ seit 1989. Werbebilder als soziale Indikatoren
EVELYN RUNGE: Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids
STEFAN HÖLSCHER: Bildstörung. Zur theoretischen Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik
KATHARINA LOBINGER: Facing the picture. Blicken wir dem Bild ins Auge! Vorschlag für eine metaanalytische Auseinandersetzung mit visueller Medieninhaltsforschung
BIRGIT IMHOF/HALSZKA JARODZKA/PETER GERJETS: Classifying Instructional Visualizations. A Psychological Approach
PETRA BERNHARDT: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Bilder – Sehen – Denken« (18. – 20. März 2009)

IMAGE 9

- KLAUS SACHS-HOMBACH:** Editorial
DIETER MAURER/CLAUDIA RIBONI/BIRUTE GUJER: Frühe Bilder in der Ontogenese
DIETER MAURER/CLAUDIA RIBONI/BIRUTE GUJER: Bildgenese und Bildbegriff
MICHAEL HANKE: Text – Bild – Körper. Vilém Flussers medientheoretischer Weg vom Subjekt zum Projekt
STEFAN MEIER: »Pimp your profile«. Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0
JULIUS ERDMANN: My body style(s). Formen der bildlichen Identität im Studivz
ANGELA KREWANI: Technische Bilder. Aspekte medizinischer Bildgestaltung
BEATE OCHSNER: Visuelle Subversionen. Zur Inszenierung monströser Körper im Bild

IMAGE 8

Herausgeberin: Dagmar Venohr

- DAGMAR VENOHR:** Einleitung
CHRISTIANE VOSS: Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung
KATHRIN BUSCH: Kraft der Dinge. Notizen zu einer Kulturtheorie des Designs
RÜDIGER ZILL: Im Schaufenster
PETRA LEUTNER: Leere der Sehnsucht. Die Mode und das Regiment der Dinge
DAGMAR VENOHR: Modehandeln zwischen Bild und Text. Zur Ikonotextualität der Mode in der Zeitschrift

IMAGE 7

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
BEATRICE NUNOLD: Sinnlich – konkret. Eine kleine Topologie des S(ch)eins
DAGMAR VENOHR: ModeBilderKunstTexte. Die Kontextualisierung der Modefotografien von F.C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem
NICOLAS ROMANACCI: »Possession plus reference«. Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation – angewandt auf eine Untersuchung von Beziehungen zwischen Kognition, Kreativität, Jugendkultur und Erziehung
HERMANN KALKOFEN: Sich selbst bezeichnende Zeichen
RAINER GROH: Das Bild des Googelns

IMAGE 6

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
SABRINA BAUMGARTNER/JOACHIM TREBBE: Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehnachrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik
HERMANN KALKOFEN: Bilder lesen...
FRANZ REITINGER: Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs
ANDREAS SCHELSKE: Zur Sozialität des nicht-fotorealistischen Renderings. Eine zu kurze, soziologische Skizze für zeitgenössische Bildmaschinen

IMAGE 6 Themenheft: Rezensionen

- STEPHAN KORNMESSEER rezensiert:** Symposium »Signs of Identity—Exploring the Borders«
SILKE EILERS rezensiert: *Bild und Eigensinn*
MARCO A. SORACE rezensiert: *Mit Bildern lügen*
MIRIAM HALWANI rezensiert: *Gottfried Jäger*
SILKE EILERS rezensiert: *Bild/Geschichte*
HANS JÜRGEN WULFF rezensiert: *Visual Culture Revisited*
GABRIELLE DUFOUR-KOWALSKA rezensiert: *Ästhetische Existenz heute*
STEPHANIE HERING rezensiert: *MediaArHistories*
MIHAI NADIN rezensiert: *Computergrafik*
SILKE EILERS rezensiert: *Modernisierung des Sehens*

IMAGE 5

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
HERMANN KALKOFEN: Pudowkins Experiment mit Kuleschow
REGULA FANKHAUSER: Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit
BEATRICE NUNOLD: Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen! Dalis paranoisch-kritische Methode, Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft
PHILIPP SOLDT: Bildbewusstsein und »willing suspension of disbelief«. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption

IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

Herausgeber: Jörg R.J. Schirra

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Computational Visualistics and Picture Morphology. An Introduction
YURI ENGELHARDT: Syntactic Structures in Graphics
STEFANO BORGIO/ROBERTA FERRARIO/CLAUDIO MASOLO/ALESSANDRO OLTRAMARI:
Mereogeometry and Pictorial Morphology
WINFRIED KURTH: Specification of Morphological Models with L-Systems and Relational
Growth Grammars
TOBIAS ISENBERG: A Survey of Image-Morphologic Primitives in Non-Photorealistic
Rendering
HANS DU BUF/JOÃO RODRIGUES: Image Morphology. From Perception to Rendering
THE SVP GROUP: Automatic Generation of Movie Trailers Using Ontologies
JÖRG R.J. SCHIRRA: Conclusive Notes on Computational Picture Morphology

IMAGE 4

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des Seins
STEPHAN GÜNZEL: Bildtheoretische Analyse von Computerspielen in der Perspektive Erste
Person
MARIO BORILLO/JEAN-PIERRE GOULETTE: Computing Architectural Composition from the
Semantics of the *Vocabulaire de l'architecture*
ALEXANDER GRAU: Daten, Bilder: Weltanschauungen. Über die Rhetorik von Bildern in der
Hirnforschung
ELIZE BISANZ: Zum Erkenntnispotenzial von künstlichen Bildsystemen

IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

- Aus aktuellem Anlass:**
FRANZ REITINGER: Karikaturenstreit
Rezensionen:
FRANZ REITINGER rezensiert: *Geschichtsdeutung auf alten Karten*
FRANZ REITINGER rezensiert: *Auf dem Weg zum Himmel*
FRANZ REITINGER rezensiert: *Bilder sind Schüsse ins Gehirn*
KLAUS SACHS-HOMBACH rezensiert: *Politik im Bild*
SASCHA DEMARMELS rezensiert: *Bilder auf Weltreise*
SASCHA DEMARMELS rezensiert: *Bild und Medium*
THOMAS MEDER rezensiert: *Blicktricks*
THOMAS MEDER rezensiert: *Wege zur Bildwissenschaft*
EVA SCHÜRMANN rezensiert: *Bild-Zeichen und What do pictures want?*

IMAGE 3

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial
HEIKO HECHT: Film as Dynamic Event Perception. Technological Development Forces
Realism to Retreat
HERMANN KALKOFEN: Inversion und Ambiguität. Kapitel aus der psychologischen Optik
KAI BUCHHOLZ: Imitationen. Mehr Schein als Sein?
CLAUDIA GLIEMANN: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin
CHRISTOPH ASMUTH: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil. Strukturierung der Bildinformation

Herausgeber/in: Martina Plümacher, Klaus Sachs-Hombach

MARTINA PLÜMACHER/KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung
NINA BISHARA: Bilderrätsel in der Werbung
SASCHA DEMARMELS: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische
Analyse am Beispiel von Abstimmungsplakaten
DAGMAR SCHMAUKS: Rippchen, Rüssel, Ringelschwanz. Stilisierungen des Schweins in
Werbung und Cartoon
BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft
KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA: Bildstil als rhetorische Kategorie

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach

KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung
BENJAMIN DRECHSEL: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft. Ein
Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation
EMMANUEL ALLOA: Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren
Begriffs
SILVIA SEJA: Das Bild als Handlung? Zum Verhältnis der Begriffe ›Bild‹ und ›Handlung‹
HELGE MEYER: Die Kunst des Handelns und des Leidens. Schmerz als Bild in der
Performance Art
STEFAN MEIER-SCHUEGRAF: Rechtsextreme Bannerwerbung im Web. Eine
medienspezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen
Gruppierungen im Internet

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

Herausgeber/in: Eva Fritsch, Rüdiger Steinmetz

- EVA FRITSCH/RÜDIGER STEINMETZ:** Einleitung
KLAUS KEIL: Filmforschung und Filmlehre in der Hochschullandschaft
EVA FRITSCH: Film in der Lehre. Erfahrungen mit einführenden Seminaren zu Filmgeschichte und Filmanalyse
MANFRED RÜSEL: Film in der Lehrerfortbildung
WINFRIED PAULEIT: Filmlehre im internationalen Vergleich
RÜDIGER STEINMETZ/KAI STEINMANN/SEBASTIAN UHLIG/RENÉ BLÜMEL: Film- und Fernsehästhetik in Theorie und Praxis
DIRK BLOTHNER: Der Film. Ein Drehbuch des Lebens? Zum Verhältnis von Psychologie und Spielfilm
KLAUS SACHS-HOMBACH: Plädoyer für ein Schulfach ›Visuelle Medien‹

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

- KLAUS SACHS-HOMBACH:** Editorial
PETER SCHREIBER: Was ist Bildwissenschaft? Versuch einer Standort- und Inhaltsbestimmung
FRANZ REITINGER: Die Einheit der Kunst und die Vielfalt der Bilder
KLAUS SACHS-HOMBACH: Arguments in Favour of a General Image Science
JÖRG R.J. SCHIRRA: Ein Disziplinen-Mandala für die Bildwissenschaft. Kleine Provokation zu einem neuen Fach
KIRSTEN WAGNER: Computergrafik und Informationsvisualisierung als Medien visueller Erkenntnis
DIETER MÜNCH: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft
ANDREAS SCHELSKE: Zehn funktionale Leitideen multimedialer Bildpragmatik
HERIBERT RÜCKER: Abbildung als Mutter der Wissenschaften

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Hans Jürgen Wulff

- KLAUS SACHS-HOMBACH/HANS JÜRGEN WULFF:** Vorwort
KLAUS SACHS-HOMBACH/STEPHAN SCHWAN: Was ist ›schräge Kamera‹? Anmerkungen zur Bestandsaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen
HANS JÜRGEN WULFF: Die Dramaturgien der schrägen Kamera. Thesen und Perspektiven
THOMAS HENSEL: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung
MICHAEL ALBERT ISLINGER: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos
JÖRG SCHWEINITZ: Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeleys »Lullaby of Broadway«
JÜRGEN MÜLLER/JÖRN HETEBRÜGGE: Out of focus. Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1947)