

ÜberBilder sprechen

**Schriftenreihe der Gesellschaft für
Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) 8**

Heinz-B. Heller/Matthias Kraus/Thomas Meder
Karl Prümm/Hartmut Winkler (Hrsg.)

Über Bilder Sprechen

Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Schüren Verlag
Deutschhausstr. 31 · 35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2000

Das Titelbild zeigt eine Szene aus
L'AVVENTURA von Michelangelo Antonioni
Alle Rechte vorbehalten
Druck: WB-Druck, Rieden
Printed in Germany
ISBN 3-89472-315-7

Inhalt

Vorwort 7

Zwischen den Medien – zwischen den Disziplinen

Hartmut Winkler

Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus
,anthropologische‘ Mediengeschichtsschreibung. 9

Gudrun Schäfer

„Sie stehen Rücken an Rücken und schauen in unterschiedliche
Richtungen“. Zum Verhältnis von Medienwissenschaft und
Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 23

Knut Hieckhler

Binnendifferenzierung oder Abspaltung –
Zum Verhältnis von Medienwissenschaft und Germanistik.
Das ‚Hamburger Modell‘ der Medienwissenschaft 35

Yvonne Spielmann

Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität 57

Andrzej Gwózdź

(Inter)Medialität als Gegenstand der Filmwissenschaft 69

Ikonographie und ihre medialen Diskurse

Norbert M. Schmitz

Bewegung als symbolische Form.
Die Ikonologie und der Kunstbegriff der Medienwissenschaften 79

Thomas Meder

Nach Ferrara. Sieben Arten, ein Passagen-Bild zu verstehen 97

Wolfgang Kabatek

Physiognomie und Ikonographie
Berührungspunkte zweier Lesbarkeitskonzepte 117

Ralf Adelman/Judith Keilbach
Ikonographie der Nazizeit.
Visualisierungen des Nationalsozialismus 137

Annette Tietenberg
Wiedersehen mit Alten Meistern.
Zur Verwendung der Fotografie in der zeitgenössischen Kunst 151

Ikonographische Konfigurationen im Film

Christine N. Brinckmann
Die Rasur: eine ikonografische Reihe 169

Barbara Struif
Fotografie im Film bei Peter Greenaway 183

Lena Christolova/Joachim Paech
Zeit geben: Eine dekonstruktive Lektüre des Films *Smoke* (1994) 205

Hermann Kappelhoff
And The Heart Will Go On And On –
Untergangphantasie und Wiederholungsstruktur in dem
Film *Titanic* von James Cameron 223

Medienwissenschaft in der Vermittlung

168 – kanal für fernsehtheorie, postgeschichte und digitale bilder
Fernsehwissenschaft: viele Gegenstände – eine Wissenschaft?
Konzeption einer Einführung 245

Thomas Beutelschmidt
Der Traum vom Sehen – Zeitalter der Televisionen.
Intentionen und Inszenierungen einer Fernseh-Ausstellung. 259

Autorinnen und Autoren 277

Vorwort

Über Bilder sprechen.

Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft

Der vorliegende Band versammelt Überlegungen, die erstmals auf Jahrestagungen der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) vorgestellt wurden. Sie haben ihren gemeinsamen Rahmen in einem Diskurs der methodischen und gegenständlichen Selbstreflexion, der die Gesellschaft angesichts tiefgreifender Veränderungen der medialen und medienwissenschaftlichen Szenerie in den letzten Jahren beschäftigt hat. So fand im Herbst 1997 an der Universität Mainz eine Tagung unter dem Titel *Medienwissenschaft: ein Gegenstand – viele Wissenschaften* statt. Sie stand vor allem im Zeichen einer Entwicklung, deren Charakteristika erst in den fortgeschrittenen neunziger Jahren in dieser Schärfe hervortreten sollten: So offensichtlich die rasant anwachsende gesellschaftliche Bedeutung der audiovisuellen Medien sich manifestierte, so unübersehbar sind die Anzeichen einer Diffusion der einschlägig berufenen Wissenschaft(en). Kaum etabliert an den deutschen Hochschulen (in zumal nicht selten noch fragilen institutionellen Zusammenhängen), ist/sind sie involviert in dramatische mediale Veränderungsprozesse und konfrontiert mit Herausforderungen, denen sie, so die Skeptiker, nicht oder nur bedingt gewachsen erscheint/erscheinen. Zum einen gegenständig: Die digitale Revolution zeitigt nicht allein neue Praxen, sie zwingt zugleich eine an den traditionellen Leitmedien Film und Fernsehen entwickelte Theorie und Analyse zur kritischen Selbstreflexion, mindestens aber zur Relativierung ihres Medienbegriffs. Zum anderen methodisch: Die wissenschaftsgeschichtlich, -politisch und -ökonomisch erklärbare Diffusion (als Kehrseite einer Ausdifferenzierung) der mit den modernen Medien befaßten Fachdisziplinen zieht zugleich insgesamt deren Marginalisierung als erkenntnis- und praxiskritisches Korrektiv nach sich. Im Horizont einer Topographie, deren Claims vor allem von der Kommunikationswissenschaft, der Publizistik, der Soziologie, der Psychologie, der Film- und Fernsehwissenschaft, der Pädagogik und nicht zuletzt von den von Philologen zu Medienexperten gewandelten Literaturwissenschaftlern abgesteckt werden, verstellt das selbstzentrierte fachliche Beharrungsvermögen leicht den Blick auf das wirklich Neue und Wesentliche, das sich nur einer Wahrnehmung jenseits eingefahrener Perspektiven erschließt. So erscheint es uns dringend geboten, dieses beziehungslose Nebeneinander aufzulösen, eine gegenseitige Wahrnehmung zu stimulieren

und eine vergleichende Auseinandersetzung zu führen. Dabei dürften – neben Unvereinbarkeiten – auch viele Gemeinsamkeiten zu Tage treten. Es ist aber nur schwer vorstellbar, daß die Medienwissenschaften sich aus ihrer marginalen Rolle befreien können, wenn diese überfälligen Dialoge nicht geführt werden.

Bewußt wurde die hier vorgeschlagene grenzüberschreitende Perspektive auch auf der Bochumer Jahrestagung 1998 – *Ikonographien: zwischen analogen und digitalen Bildern* – beibehalten. Als Verfahren der Modellierung von Visualisierungsstrategien und Bildverstehen standen neben methodischen Überlegungen im transdisziplinären Horizont vor allem ikonographische Fallstudien und ihre Einbettung in medial-diskursive Kontexte im Zentrum.

Über Bilder sprechen: Schon der Titel benennt eine von vielen Schwierigkeiten – angesichts eines immer komplexer werdenden Bildbegriffs –, denen sich die Autorinnen und Autoren der hier versammelten Beiträge zu stellen versuchen.

Gedankt sei an dieser Stelle ausdrücklich Ulrike Bergermann (Paderborn) für redaktionelle Arbeiten.

Die Herausgeber

Hartmut Winkler

Die prekäre Rolle der Technik

Technikzentrierte versus ‚anthropologische‘
Mediengeschichtsschreibung.¹

1



Daß Henne/Ei-Fragen keineswegs trivial sind, merkt man immer dann, wenn es dennoch Streit über sie gibt. Und oft ist man schon einen erheblichen Schritt weiter, wenn man ein Problem als ein zirkuläres überhaupt erkennt. Hennen bedingen Eier, bedingen Hennen, bedingen Eier. Oder ist es so, daß sich Henne- und Ei-Perspektiven dennoch unterscheiden?



Es gibt also Streit. Unmißverständlich hat man mich darauf hingewiesen: „Medien bestimmen unsere Lage. Mit dieser lapidar formulierten, seine Forschungsergebnisse focusartig verdichtenden Aussage begann vor zehn Jahren das zunächst von der Zunft wenig beachtete Buch *Grammophon Film Typewriter* [...] des Berliner Literaturwissenschaftlers Friedrich Kittler. Sie präziserte das vom ihm zuvor nur plakativ betriebene Programm der ‚Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften‘ von 1980.“²

- 1 Zuerst erschienen in *Telepolis-online*: www.heise.de/tp/deutsch/Inhalt/co/2228/1.html (12.12.1997).
- 2 Maresch, Rudolf: „Blindflug des Geistes. Was heißt (technische) Medientheorie?“ In: *Telepolis-online*: www.heise.de/tp/deutsch/Inhalt/co/2231/1.html (12.12.1997). Bei dem Text handelt es sich um ein Ko-Referat, das die online-Zeitschrift *Telepolis* einem meiner Artikel glaubte begeben zu müssen: „Das Gespräch von Geert Lovink mit [...] Hartmut Winkler hat bereits heftige Diskussionen im Internet aufgeführt. Es geht dabei auch um den Ansatz einer kritischen Medientheorie in Deutschland. Wo aber soll sie ansetzen? Bei den Inhalten, wie man dies früher gemacht hat, oder bei den technischen Gegebenheiten der Medien, die jeden Inhalt überformen?“

Und weiter:

„Medientechnologien, die Muster der Wahrnehmung und Erfahrung vorgeben, nicht Reflexion und Selbstbewußtsein, legen nämlich die Normen und Standards fest, die einer existierenden Kultur die Auswahl, Speicherung und Übertragung relevanter Daten erlauben. Erst sie verwandeln Menschen in Subjekte. Nach diesen materiellen, technischen und historischen Ermöglichungsbedingungen gesellschaftlicher Kommunikationen zu fragen, bedeutet, jene medientechnischen Blindheiten zu entziffern, die Wissen und Macht jahrtausendlang kennzeichneten, den Blindflug des Geistes ermöglichten und die Humanwissenschaften seit den Tagen ihrer Erfindung um 1750 sprechen machen.“³

Medien also bestimmen unsere Lage, – „die“, wie Kittler selbst dankenswerterweise ergänzt, „(trotzdem oder deshalb) eine Beschreibung verdient“⁴. „Medien“, schreibt Kittler an anderer Stelle, „definieren, was wirklich ist“⁵. Und andere Autoren haben das Projekt aufgegriffen und radikalisiert: So glaubt Bolz in der Mediengeschichte das „physiologische Apriori des Denkens“ aufgefunden, eine Formulierung, die wie eine Art Feldzeichen über der gesamten Debatte steht: „Die Frage nach dem physiologischen Apriori eines Denkens ist keine hermeneutische, sondern – man ist versucht zu sagen: im Gegenteil, eine medientechnologische.“⁶ Umstandslos direkt gilt die Suche der „Dimension des Signifikanten“⁷; und Nietzsche wird aufgerufen, um von der abgründigen Kategorie des Sinns endlich zu den „Tatsachen des Leibes“ überzugehen.⁸ Belegstellen für ähnliche Äußerungen sind Legion.⁹

Gibt es so etwas wie eine deutsche Medientheorie? Rudolf Maresch nimmt Stellung zur Diskussion.“ (Ebd., Einleitung der *Telepolis*-Redaktion).

3 Ebd.

4 Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, S. 3; es sind dies die ersten Sätze des Vorworts.

5 Ebd., S. 10. Kittler zitiert Bolz (B., Norbert: „Die Schrift des Films.“ In: Kittler, Friedrich A. / Schneider, Manfred / Weber, Samuel (Hg.): *Diskursanalysen 1. Medien*. Opladen 1987).

6 Bolz, Norbert: *Theorie der neuen Medien*. München 1990, S. 9; dies ist ebenfalls der erste Satz des Buches. Die Rede vom Apriori findet sich auch bei Kittler: „Wenn Medien anthropologische Aprioris sind [...]“ (Kittler, *Grammophon*, S. 167).

7 Bolz, *Theorie*, S. 10.

8 „Nietzsches kunstphysiologische Reduktion der hermeneutischen Sinnfrage auf die Frage nach dem richtigen Ohr will die Ohren für die Tatsachen des Leibes öffnen.“ (Ebd., S. 14).

9 Einige Beispiele unter vielen:

– „Mit Gutenbergs Technik von Satz, Druck und den Verlagen entstand eine industrielle Form des Wissens [...] Sprache, Literatur, Recht, Nation, Wissenschaft und Handel: Sie alle hängen vom Lesen und Rechnen ab.“ (Coy, Wolfgang: Bauelemente der Turingschen Galaxis.

Es wird als eine kopernikanische Wende angesehen – und als die Initialzündung der Medienwissenschaft selbst – den Blick umorientiert zu haben von der Ebene der Inhalte und der künstlerischen Formen auf jene Techniken, die eben keineswegs nur ‚Werkzeug‘ oder ‚Voraussetzung‘ kommunikativer Prozesse sind. Und ich stimme dem ausdrücklich zu: Es war tatsächlich eine kopernikanische Wende, die zudem im Kernbereich der Geisteswissenschaften noch immer nicht mitvollzogen worden ist, trotz der Tatsache, daß es inzwischen kaum einen Philologen gibt, der nicht bei Gelegenheit auch über die ‚Neuen Medien‘ schriebe.

Die Humanwissenschaften sind für die technische Seite ihres Gegenstandes nach wie vor weitgehend blind; es ist noch immer möglich, ein Germanistikstudium zu absolvieren, ohne von der Geschichte der Schrift und der Drucktechniken das Geringste gehört zu haben, versprengte Seminare über die ‚Literatur im Netz‘ müssen die Lücke füllen, und selbst die Film- und Fernsehwissenschaften haben einige Schwierigkeiten, die Technik in ihre Curricula tatsächlich einzubeziehen.

Die Technik selbst in den Blick zu nehmen also war ein wichtiger Schritt. Und dennoch: Ich behaupte, das Paradigma hat sich in seiner Substanz verändert; seit 1985 sind mehr als zehn Jahre vergangen, und was einmal ein berechtigter, kritischer Einwand war, ist zu einer positiven Gewißheit verkommen. Der Verweis auf die Technik ist schlecht geworden, im durchaus lebensmittelrechtlichen Sinn. Und er bedarf, wenn nicht der Revision, so doch einer theoretischen Besinnung, die das Argument – und sei es zu seinem eigenen Besten – wieder verflüssigt.

2

Es geht also darum, von welchem Ort und mit welcher Ausgangsintuition man Mediengeschichte schreibt. Parallel zu den genannten ‚technikzentrierten‘ Ansätzen hat es immer auch andere, alternative Modelle gegeben, die eher die Me-

MTG-online: www.hrz.uni-kassel.de/wz2/mtg/archiv/1_coy.htm, abgefragt am 1. 5. 97).

– „Medien prägen unser Bild von der Wirklichkeit.“ (Sandbothe, Mike: „Interaktivität – Hypertextualität – Transversalität. Eine medienphilosophische Analyse des Internet.“ In: Münker, Stefan / Roesler, Alexander: *Mythos Internet*. Frankfurt/M. 1997, S. 56).

– „Telegraphie generiert Telegraphie. Sie revolutioniert die Presse, stiftet weltumspannende Agenturen der Telegraphie und gebiert den Journalisten, der über das telegraphisch erschlossene Weltimperium schreibt.“ (Hagen, Wolfgang: „Der Radoruf. Zu Diskurs und Geschichte des Hörfunks.“ In: Stingelin, Martin / Scherer, Wolfgang (Hg.): *HardWar/SoftWar. Krieg und Medien 1914 bis 1945*. München 1991 S. 248.

Und explizit Christoph Tholen in einer E-Mail-Diskussion (verbreitet über Verteiler am 28. 6. 96): [H. W. hatte geschrieben: „Die Technik bietet sich als ein Fluchtraum an vor den komplexen Anforderungen des Sozialen, und wer in der Technik das ‚Apriori‘ der gesellschaftlichen Entwicklung ausmacht, muss sich um vieles nicht mehr kuemmern“, und Tholen erwidert: „Das ist nun voelliger Bloedsinn! Logischerweise ist es umgekehrt: Wer sich nicht mit der Technik (und d.h. dem historisch-diskursiven Geflecht von Macht und Wissen, in dem sie sich verandert) beschaefigt, der ‚kueumert sich‘ nicht um soziale Fragen, naemlich solche der konstitutiven Praekraft medialer Bedingungen!“]

dienpraxen, gesellschaftliche, soziale oder massenpsychologisch/psychologische Strukturen in den Mittelpunkt gestellt haben. In einer ersten Polarisierung möchte ich also die ‚technikzentrierten‘ Ansätze von den ‚anthropologischen‘ unterscheiden, wohl wissend, daß es sich bei diesen Etikettierungen bereits um Zuschreibungen, und zwar jeweils der Gegenseite, handelt.

‚Anthropologisch‘ werden die Alternativenansätze genannt, weil sie ‚am Menschen‘ als Subjekt auch der Mediengeschichte festhalten, und, sei es naiv oder kritisch, nicht in der Medientechnik selbst, sondern in den menschlichen Praxen den Motor der Entwicklung sehen. ‚Anthropologisch‘ in diesem Sinne wären nahezu alle Medientheorien bis zum historischen Bruch bei McLuhan, der neben Benjamin als Hauptzeuge der theoretischen Wende in Anspruch genommen wird; ‚anthropologisch‘ wären die Mediensoziologie, Medienpsychologie und -pädagogik, aber auch und vor allem die Tradition der Ideologiekritik, von der sich die gegenwärtigen Autoren in scharfer Form distanzieren; und ebenso Texte, die moralische Kategorien in Anschlag bringen, wie der späte Virilio, der den Weg des frühen, technikzentrierten Virilio verläßt.

Und ‚anthropologisch‘ wären auch jene elaborierteren Modelle, die von mentalitätsgeschichtlichen oder wunschtheoretischen Prämissen ausgehen.¹⁰ All diesen Ansätzen ist gemeinsam, daß sie ein medientechnisches ‚Apriori‘ kultureller Prozesse vehement bestreiten würden.

3

Meine erste These – und mein erster Vorschlag zur Moderation – ist eben, daß es sich um eine Henne/Ei-Frage handelt, um zwei theoretische Perspektiven, die jeweils unterschiedliche Gegenstände in den Blick nehmen und einen unterschiedlichen Geltungsbereich haben. Und zum zweiten und weitergehend, daß beide zyklisch und deshalb letztlich unentscheidbar miteinander verbunden sind, und nur in wechselseitiger Ergänzung überhaupt Sinn machen. Es erscheint mir deshalb notwendig, ein Modell zu skizzieren, das beide Denkweisen einigermaßen zuverlässig aufeinander bezieht.



Unterschiedlich ist zunächst die Richtung, in der die medienhistorische Recherche geht. Die technikzentrierten Ansätze – die ich ‚Henne‘-Positionen nennen möchte – gehen von einer immer schon konstituierten Technik aus und fragen – „Medien bestimm-

10 Hier sind vor allem die sogenannten Dispositiv-Ansätze zu nennen, z. B.: Elsner, Monika / Müller, Thomas / Spangenberg, Peter M.: „Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland der fünfziger Jahre.“ In: Hickethier, Knut (Hg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 1. *Institution, Technik und Programm. Rahmenseiten der Programmgeschichte des Fernsehens*. München 1993, S. 31-66.

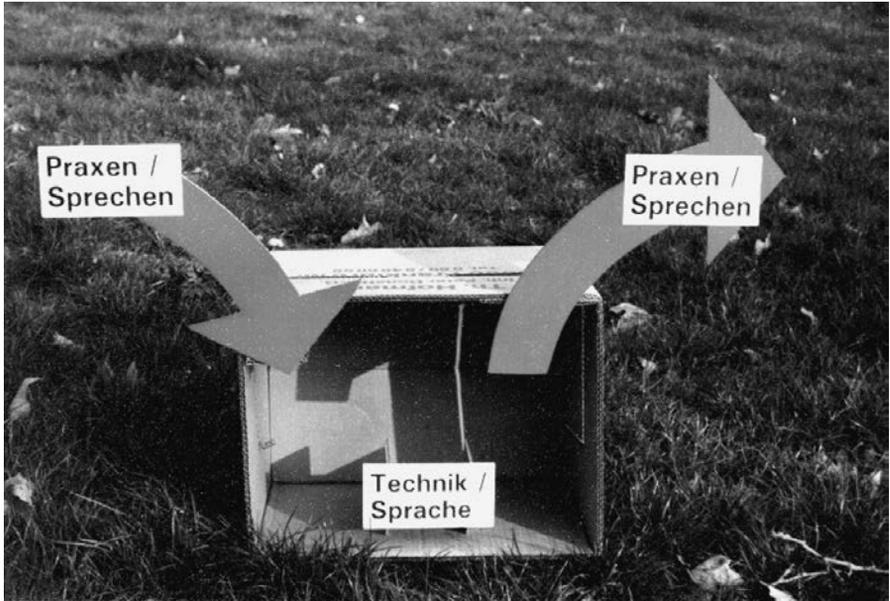
men unsere Lage“ – nach den Wirkungen dieser Technik auf die Praxen, den sozialen Prozeß und die sozialen Vollzüge. Sie haben ihre Stärke darin, die Härte der Technik ernstzunehmen, die relative Blindheit der Technikentwicklung, ihren präskriptiven Charakter, insofern Technik über Zukunft immer schon verfügt hat und, wie Luhmann sagt, einen offenen Horizont kontingenter Möglichkeiten limitiert;¹¹ sie rücken damit in die Nähe der Technikfolgenabschätzung, gegen die Kittler interessanterweise polemisiert.¹²

Ihre Schwäche ist, daß die Entwicklung der Technik selbst aus dem Modell weitgehend herausfällt und entweder in Richtung einer vollständigen Autonomie stilisiert werden muß – dies in der These der Emergenz oder ‚Evolution‘ – oder in eine relativ schlichte Erfinder-Geschichte zurückfällt.¹³ ‚Henne‘-Positionen werden als „technik-deterministisch“ angegriffen, weil sie eine einseitige Kausalität von der Technik hinein in den sozialen Prozeß behaupten.¹⁴ Oder als Fetischisierung nach dem marxischen Diktum, daß die fertige Ware den Prozeß ihrer Hervorbringung verdeckt.¹⁵

Die anthropologischen ‚Ei‘-Positionen dagegen verfahren fast komplementär. Von einer existierenden Technik fragen sie



- 11 Luhmann, Niklas: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1994, S. 184, 266ff.
- 12 Kittler, Friedrich: „Hardware, das unbekannte Wesen.“ In: Kunsthochschule für Medien (Hg.): *Lab. Jahrbuch 1996/97 für Künste und Apparate*. Köln 1997, S. 363.
- 13 Dies z. B. in den frühen Schriften Kittlers, die sich in verblüffend-narrativer Weise für die oft kuriosen Einzelumstände technischer Erfindungen interessieren. (Ders., *Grammophon*, S. 43ff., 122ff.).
- 14 „It is often said that television has altered our world. In the same way people often speak of a new world, a new society, a new phase of history, being created – ‚brought about‘ – by this or that new technology: the steam-engine, the automobile, the atomic bomb. [...] For behind all such statements lie some of the most difficult and most unresolved historical and philosophical questions. [...] without feeling ourselves obliged to ask whether it is reasonable to describe any technology as a cause, as what kind of cause, and in what relation with other kinds of causes.“ (Williams, Raymond: „The technology and the society.“ In: Bennett, Tony (Hg.): *Popular Fiction. Technology, ideology, production, reading*. London, New York 1990, S. 9). Williams polarisiert zwei Grundeinstellungen der Theorie: „technological determinism“ versus „symptomatic technology“ (Ebd., S. 11ff.).
„Technological determinism substitutes for the social, the economic, the ideological, proposes the random autonomy of invention and development.“ (Heath, Stephen: „The Cinematic Apparatus.“ In: Ders.: *Questions of Cinema*. London, Basingstoke 1981, S. 225ff.).
- 15 „Die Frage ist dabei, ob die Arbeit sichtbar ist [...], oder aber, ob die Arbeit verborgen ist; wobei, wenn letzteres zutrifft, das Produkt offenbar von ideologischem Mehrwert begleitet wird.“ (Baudry, Jean-Louis: „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat.“ In: *Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst* (1993), Nr. 5, S. 37 (OA., frz.: 1970)), – oder Comolli: „The ideology of the visible (and what it implies: the masking and effacement of work).“ (Comolli, Jean-Louis: „Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field“ (Part 1). In: Nichols, Bill (Hg.): *Movies and Methods*. Volume II, Berkeley 1985, S. 46 (OA., frz.: 1971). – Siehe auch: Ders.: „Technique and Ideology“ (Parts 3 and 4). In: Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 429f., 432 (OA., frz.: 1971).

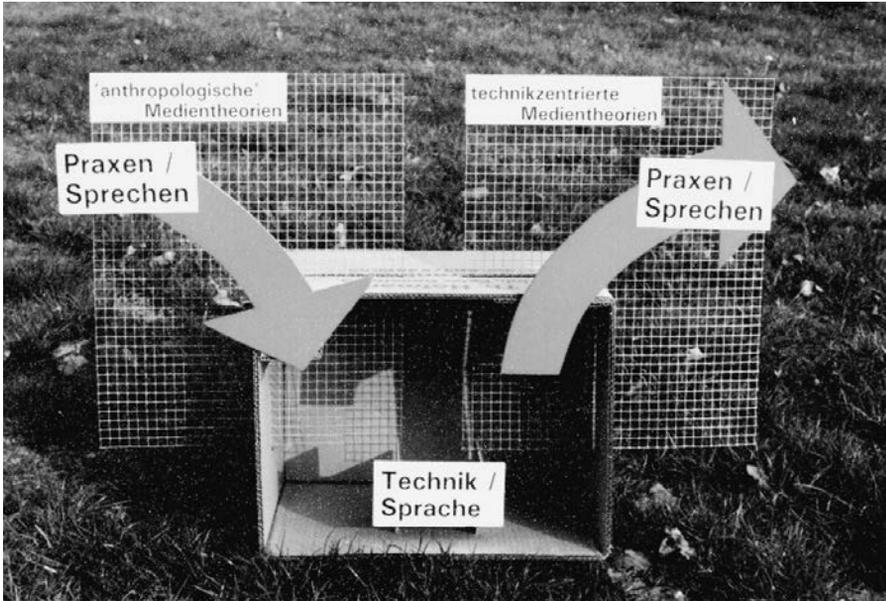


zurück, danach, was diese Technik in die Welt gebracht hat. Technik wird begriffen nicht als Ausgangspunkt, sondern als Resultat, und zwar notwendig außer-technischer Prozesse; die vorfindliche Struktur einer Technik wird zurückgeführt auf die Praxen, die sie hervorgebracht haben; und diese Praxen werden gerade nicht einzelnen Erfindern zugeschrieben, sondern einem größeren gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß, in dem sich ebenfalls blinde und intendierte Prozesse überlagern. ‚Ei‘-Theorien können die Fetischisierung vermeiden, sind aber in Gefahr, die Technik selbst soweit zu verflüssigen, daß sie verfügbar erscheint...

Das verbindende Schema, das ich vorschlagen will, also wäre dasjenige einer zyklischen Einschreibung. Technik ist das Resultat von Praxen, die in der Technik ihren materiellen Niederschlag finden; Praxen (einige, nicht alle Praxen!) schlagen um in Technik, dies wäre die erste Phase des Zyklus.

Und gleichzeitig eben gilt das Gegenteil: Dieselbe Technik ist Ausgangspunkt wiederum für alle nachfolgenden Praxen, indem sie den Raum definiert, in dem diese Praxen sich ereignen. Dies ist die zweite Phase des Zyklus. Einschreibung der Praxen in die Technik und Zurückschreiben der Technik in die Praxen.

Abgelauscht wäre diese Vorstellung dem Modell der Sprache: Die Sprachtheorie sagt uns, daß das Sprechen sich in der Sprache niederschlägt, so daß das sprachliche System als ein verdichtetes Protokoll aller vorangegangenen Sprech-



akte betrachtet werden muß; und umgekehrt eben determiniert das System der Sprache alles spätere Sprechen; Diskurs (Ereignis, Sprechen)¹⁶ schlägt in Sprache um, die Sprache wiederum in Sprechen. Diachronie und Synchronie, Diskurs und Struktur sind auf systematische Weise miteinander verbunden.¹⁷

Auf dem Hintergrund dieser Vorstellung nun sind die genannten Theorien einigermaßen präzise zu lokalisieren: Focus der ‚anthropologischen‘ Positionen wäre die erste Phase, der Umschlag von Diskurs in Struktur; Focus der technikzentrierten ‚Henne‘-Positionen dagegen die zweite Phase, das Wiederumschlagen von Struktur in Diskurs. Zyklisch, wie gesagt, miteinander verbunden, wären beides Vereinseitigungen, Verengungen der theoretischen Perspektive, und vielleicht notwendige Verengungen, wenn die Reduktion von Komplexität die notwendige Voraussetzung und Leistung der theoretischen Arbeit ist. Lösen das Problem und der Widerspruch sich also vollständig auf?

16 „Diskurs‘ hier im wörtlichen Sinne: „die von einem [allen] Sprachteilhaber[n] auf der Basis seiner [ihrer] sprachlichen Kompetenz tatsächlich realisierten sprachlichen Äußerungen (Sprachw).“ (*Duden. Fremdwörterbuch*. Mannheim 1974, S. 182 (Erg. H. W.)). Der Begriff des ‚Diskurses‘ wird gegenwärtig inflationär gebraucht; insbesondere in den Foucault-orientierten Ansätzen umfaßt er neben tatsächlichen Äußerungen auch Praxen, sowie die verdeckten Strukturen, die die Äußerungen und Praxen determinieren. Diese Strukturen würden hier gerade unter den Gegenbegriff ‚Sprache / System‘ gefaßt.

17 Ich habe dieses Modell ausgeführt in: Winkler, Hartmut: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*. München 1997.

Auffällig ist zunächst, daß scheinbar eindeutig lokalisierte Protagonisten sich plötzlich, zumindest mit einzelnen ihrer Projekte, auf der anderen, der unvermuteten Seite wiederfinden; Kittler, Exponent und Hauptzeuge aller ‚Henne‘-Positionen, etwa argumentiert – näher betrachtet – über weite Strecken seiner Texte im Rahmen von ‚Ei‘-Schemata; dann zum Beispiel, wenn er in Software-Strukturen die Bürokratien wiedererkennt, die dieser Software ihre Form gegeben haben, oder Chiparchitekturen zurückführt auf die Entscheidungsprozesse, die in ihnen untergegangen sind.¹⁸ Ebenso finden sich in fast beliebiger Menge ‚Henne‘-Einsprengsel in Texten, die als Grundprojekt einer ‚Ei‘-Linie folgen würden. Beides ist Anzeichen, daß die Autoren die angesprochene Dialektik durchaus sehen und die Fronten auf der Ebene der Einzelaussagen vielleicht weniger verhärtet sind als es scheint.

Zum zweiten aber bleibt es selbstverständlich bei der Differenz beider Thesen; behauptet ist schließlich nicht mehr und nicht weniger als eine unterschiedliche Kausalität: Wer bei der Auskunft ‚Medien bestimmen unsere Lage‘ endlich Ruhe gefunden hat, wird sich kaum damit anfreunden, daß das, was er ‚Lage‘ nennt, auch die zukünftigen Praxen bestimmt und damit die zukünftige Medientechnik. Der Zyklus selbst erscheint als eine Rückkehr der Bedrohung, die in der Entscheidung für eine Seite gebannt werden sollte.

4

Hinter dem Gegensatz beider Positionen, davon bin ich überzeugt, stehen nicht allein Differenzen der inhaltlichen Einschätzung oder der politisch/theoretischen Orientierung. Darüber hinaus, und dem, denke ich, lohnt es nachzugehen, stellt sich die Frage nach Henne und Ei u. a. als ein Problem der wissenschaftlichen Erkenntnis selbst.

‚Henne‘-Positionen haben den unbestreitbaren Vorteil, daß ihr Ausgangspunkt, die Technik, immer schon Gegenstandscharakter hat; er ist reifiziert, Teil der materiellen Welt, und damit einer unmittelbaren Beobachtung zugänglich.¹⁹ Theorien, die sich mit Mentalitäten einlassen, mit Strukturen des Sozialen oder gar

18 Kittler, Friedrich: „Protected Mode.“ In: Bolz, Norbert / Kittler, Friedrich / Tholen, Christoph (Hg.): *Computer als Medium*. München 1994, S. 209-220; die Verwandtschaft dieser Argumentation mit traditionellen ideologiekritischen Projekten habe ich gezeigt in: Winkler, Hartmut: „Flogging a dead horse? Zum Begriff der Ideologie in der Apparatusdebatte, bei Bolz und bei Kittler“ (in Vorber.). Preprint: www.uni-paderborn.de/~winkler/flogging.html. Für solche Verletzungen der reinen Lehre wird Kittler von den Seinen inzwischen scharf angegriffen: Siehe z. B. Tholen, Georg Christoph: „Ende des Menschen?“ In: Kunsthochschule für Medien (Hg.): *Lab. Jahrbuch 1995/96 für Künste und Apparate*. Köln 1996, S. 320-324.

19 Die Rede von einer ‚unmittelbaren‘ Beobachtung ist selbstverständlich mehr als problematisch; so haben die Gestaltpsychologen immer betont, wie weitgehend die Beobachtung von der Erwartung determiniert wird, und auch in den Naturwissenschaften wird die Beobachtung – Basis jeder Empirie – zunehmend in Frage gestellt.

der Psychologie, haben diesen Vorteil nicht; ihr ‚Gegenstand‘ ist entweder dispers oder allenfalls einer indirekt/symptomatischen Beobachtung zugänglich; das Sammeln der Fakten selbst wird zum Methodenproblem, und das zu Erkennende scheint vom erkennenden Zugriff immer schon kontaminiert. Die Differenz zwischen den harten Natur- und den weichen Humanwissenschaften scheint sich hier ein weiteres Mal, nun auf dem Terrain der Humanwissenschaften selbst, zu reproduzieren. Und vielleicht ist dies der Grund, daß viele ‚Henne‘-Theoretiker, ihrer philologischen Herkunft zum Trotz, einen meist wenig glücklichen Flirt mit den Naturwissenschaften unterhalten.²⁰ Daß die Technik eine materielle Niederlegung ist, nicht fluide Praxis, sondern eben Ding, scheint sich darin zu bewähren, daß sie – wie die zu sezierende Leiche – zumindest stillhält.

Knut Hickethier allerdings hat darauf hingewiesen, daß auch dieser Eindruck sich einer Stilisierung verdankt;²¹ so ist Bedingung, daß das Augenmerk eingegrenzt wird auf das einzelne Gerät; ‚der Fernseher‘, ‚der Computer‘, ‚die Kamera‘ – jeweils im Singular und isoliert gegen seine vielfältigen Interdependenzen – muß eintreten für eine Struktur, die insgesamt betrachtet unendlich viel komplexer wäre, und fast ähnlich dispers und der Beobachtung feindlich wie die Gegenstände der Humanwissenschaften, mit denen sie am Rande notwendig verschmilzt. ‚Das Fernsehen‘ z. B. muß freigestellt werden gegen seine Institutionenstruktur, ohne die der Schirm zweifellos dunkel bliebe, und gegen das Programm, das als schlichter *content* einen ‚Henne‘-Wissenschaftler gerade nicht interessiert.

Tückisch ist, daß die Technik selbst diesen Weg vorvollzieht, indem sie einzelne Geräte in einzelnen Deckelhauben verschließt, und in der Modularisierung und Typisierung, die es nahelegt, den einzelnen Fernseher prototypisch für alle Fernseher eintreten zu lassen.

Und es ergibt sich – kurios – eine Entsprechung zu den Philologien, die im ‚close reading‘ (zumindest in der naiven Variante einer Hochschätzung des ‚Wortlauts‘) ja ebenfalls glaubten, am einzelnen Text ihr Genügen zu finden und

20 Beispiel sei der inzwischen ritualisierte Bezug auf die Chaostheorien. Der Versuch zwischen beiden Kulturen überhaupt eine Brücke zu schlagen, ist selbstverständlich wichtig und nötig; siehe z. B.: Kittler, Friedrich: „Farben und/oder Maschinen denken.“ In: Hammel, Eckhard (Hg.): *Synthetische Welten. Kunst, Künstlichkeit und Kommunikationsmedien*. Essen 1996, S. 119-132 (Textauszug unter www.hammel.duesseldorf-online.de/txt/edi/kittler.htm).

21 „Anders als bei den auf Fixierung und Speicherung ausgerichteten Apparaten (Fotoapparat, Schreibmaschine, Grammophon) ist der Apparat der Massenmedien in seiner Struktur komplexer, vielteiliger. (Nicht zufällig werden sie deshalb von den neueren Apparatstheoretikern wie Kittler und Flusser ausgespart). Der massenmediale Programmbegriff umfaßt die Apparate der technischen Notierung von Bildern, Schrift und Geräuschen, integriert sie jedoch in einen größeren, der zugleich auch die Verbreitung, die Distribution des Fixierten einbezieht. [...] Im Apparat der elektronischen Massenmedien ist deshalb immer auch bereits diese umfassende Gesellschaftlichkeit eingeschrieben“. (Hickethier, Knut: „Apparat – Dispositiv – Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens.“ In: Ders. / Zielinski, Siegfried (Hg.): *Medien/Kultur*. Berlin 1991, S. 429).

seinen Dingcharakter, seine Textgrenzen als Bollwerk gegen das Schwirren des Umraums in Anspruch nehmen zu können.

Hier wie dort geht die Rechnung nicht auf, und die intelligenteren Techniktheorien haben darauf aufmerksam gemacht, daß es selbst innerhalb der Technik thematisierte und nicht-thematisierte Techniken gibt und damit ein, wie Comolli zeigt, Technisch-Unbewußtes.²² Dies bedeutet, daß der ‚materialistische‘ Vorteil der ‚Henne‘-Positionen sich in dem Maße verflüchtigt, wie die strategischen Grenzziehungen als solche erkannt und die Technik in ihrem tatsächlich/möglichen Volumen wahrgenommen wird.

Die ‚Ei‘-Positionen wissen zumindest, daß sie ein Problem haben und ohne externes Wissen, ohne Grundannahmen und ohne jene Modellierungen des Sozialen und des Psychischen, die die Tradition der Kulturwissenschaften ihnen liefert, nicht auskommen. Insofern ist der Unterschied vielleicht ein hermeneutischer: Beide Theorien gehen von der Technik aus; indem sie unterschiedliche Richtungen einschlagen und entweder eben Ursachen oder Folgen in den Blick nehmen, handeln sie sich unterschiedliche Probleme ein.

5

Geht man noch einen weiteren Schritt zurück, stellt man fest, daß hinter der Frage des Gegenstandes und seiner Beobachtbarkeit die allgemeinere steht, die in der Philosophiegeschichte als die Konfrontation von ‚Idealismus‘ und ‚Materialismus‘ ausgetragen worden ist. Die gegenwärtig dominierenden Medientheorien – wie gesagt durchweg ‚Henne‘-orientiert – beziehen einen Großteil ihrer Suggestion aus der Tatsache, daß sie an materialistische Traditionen anknüpfen oder zumindest an das, was an diesen Traditionen so einzigartig evident erscheint.

Unter der Oberfläche beerben sie damit die Ideologiekritik, der ansonsten die frontale Ablehnung gilt. Und zweifelsohne hat der Inhalt der ‚materialistischen‘ Intuitionen sich verschoben. Nicht mehr die Gesellschaft und ihre materialen Vollzüge stehen im Mittelpunkt des Interesses, sondern nun die Technik. In der marxistisch/materialistischen Tradition stellte sie als Teil der Produktionsmittel zwar die ‚Basis‘ von Gesellschaft und Kultur, dies aber eng verknüpft mit der

22 „Deputizing the camera to represent the whole of film technique is not only taking ‚the part for the whole‘ – it’s also a reductive operation (from the whole to the part). It needs to be questioned because on the level of theory it reproduces the separation which still marks the technical practice of cinema – between the visible part of film technique and its ‚invisible‘ parts. [...] The visible part of film technique (camera, shooting, crew, lights, screen) suppresses the invisible part (frame lines, chemistry, fixing and developing, baths, and laboratory procession, negative, the cuts and joins of montage technique, soundtrack, projector, etc.) and the latter is generally relegated to the unreasoned, ‚unconscious‘ part of cinema.“ (Comolli, „Technique and Ideology...“ (Part 1), S. 45).

Ökonomie und der lebendigen Arbeit, die die gegenwärtigen Theorien ebenfalls weitgehend ausschließen.

Es ist also ein äußerst reduzierter ‚Materialismus‘, der die meisten ‚Henne‘-Positionen kennzeichnet. Verblüffend direkt aber kehrt zurück, was eine Art Zentrum jeder trivial-marxistischen Vorstellung wäre, und was als trivial und als in jeder Weise unzureichend zur Beschreibung kultureller Phänomene vielfach kritisiert worden ist: Die heutigen ‚Henne‘-Positionen wiederholen jenes Verhältnis von ‚Basis‘ und ‚Überbau‘, in dem die Basis den Überbau ‚determiniert‘.

Die Abstandnahme von dieser schlichten Kausalität war, neben dem Vorwurf des ‚Fetischismus‘, der Kern einer neomarxistischen Neuorientierung, wie sie in den Apparatustheorien formuliert wurde. „Intelligent idealism is more intelligent than stupid materialism“²³, polemisierte Comolli, um seine Herleitung des Mediums Kino aus so immateriellen Dingen wie Wünschen und Mentalitäten zu rechtfertigen.²⁴ Daß die Apparatustheorien, ihrem marxistisch/materialistischem Anspruch zum Trotz, unter die ‚Ei‘-Theorien gerechnet werden müssen, hat hier seinen Grund. Der Materialismus selbst sah sich gezwungen, auch solche Fakten einzubeziehen, die einer direkten Beobachtung keineswegs zugänglich waren. Der Widerspruch aus den eigenen Reihen ließ nicht lange auf sich warten; zu einem geringeren Preis aber war eine anspruchsvolle Techniktheorie nicht zu haben, und trotz einer veränderten Landschaft und gut 20 Jahren Abstand sollten gegenwärtige Medientheorien solche Erfahrungen einbeziehen.

6

Theoretische Perspektiven, wie gesagt, dienen der Reduzierung von Komplexität; gleichzeitig aber beinhalten sie Wertsetzungen. Im Falle der Henne-Ei-Frage scheint mir die zentrale Wertentscheidung zu sein, welche Stellung ‚dem Menschen‘ im Modell zugewiesen werden soll.

‚Henne‘-Positionen verbinden ihre Technikfaszination häufig mit einer Dezentrierung ‚des‘ Menschen, die von einem fröhlichen, ästhetisch motivierten Anti-Humanismus bis hin zu aggressiven Flucht-Phantasien à la Moravec reicht, die sich weniger gegen die Menschen als gegen das Organische insge-

23 Comolli, Jean-Louis: „Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field“ (Part 1.2). In: Browne, Nick (Hg.): *Cahiers du Cinéma. 1969-1972. The Politics of Representation*. Cambridge (Mass.) 1990, S. 236 (OA., frz.: 1971).

24 „Everything seems to have happened as if historical causality which moves from economic infrastructure to ideological superstructure had to be reversed here; and as if basic technical discoveries had to be considered as fortunate accidents, essentially secondary in relation to the preliminary idea of the inventors. The cinema is an idealist phenomenon. The idea of it existed already armed in men’s minds, like in some platonic heaven“. (Comolli, „Technique and Ideology...“ (Part 1), S. 48; Comolli zitiert Bazin).

samt wenden. Die poststrukturalistische Erkenntnis, daß der Mensch keineswegs das Subjekt seiner Geschichte ist,²⁵ daß die Subjektposition immer nur eine angemessene sein kann, limitiert durch das Unbewußte und das Unbewußte der Sprache, wird verlängert in den Versuch, sich gleich auf die Seite dieses Unbewußten zu schlagen, um zumindest mit der eigenen Theorie, wenn schon nicht als *human being*, auf der Seite der siegenden Maschinen zu sein.

Die ‚anthropologischen‘ Positionen müssen demgegenüber tatsächlich blaß aussehen. In der Tat gehört so etwas wie Trotz dazu, an einem naiven Humanismus festzuhalten, wie er Basis zumindest eines Teils der anthropologischen Medienmodelle ist. Wer die Technik nach wie vor als ‚Mittel‘ definierter Zwecke betrachtet, muß der Kritik schlicht anheimfallen; Moral oder Sympathie für ‚den‘ Menschen wird weder einen Kommunikationsbegriff fundieren können, der auf dem Stand der Dinge ist, noch jener Kälte gerecht werden, die der Schrift und den Maschinen keineswegs nur von ihren Gegnern zugeschrieben wird. Am Medium Film allein die handelnden Menschen zu sehen, nicht aber die Kälte der technischen Reproduktion, die in der mechanischen Wiederholung unabweisbar hervortritt, unterbietet das Medium, das in der Spannung beider Momente seine Pointe hat.

Es gibt gegenwärtig, denke ich, kein Modell, das die Kritik souverän durchschritten hätte und zwischen beiden Abgründen sich halten könnte. Wenn gleichzeitig wahr ist, daß beide Positionen nur in wechselseitiger Ergänzung überhaupt Sinn machen – spricht dies nicht dafür, auf die Ebene der Einzelargumente überzugehen und, ganz in der Tradition des *close reading*, den Frontverlauf im Großen bewußt zu vernachlässigen?

Wenn Kittler am Ende eines 15-Seiten-Plädoyers für die Hardware schreibt: „Navigare necesse est, vivere non. Laut Aristoteles ‚ist es nämlich unsinnig, wenn einer behauptet, die politische Wissenschaft sei die höchste Wissenschaft. Denn der Mensch ist nicht das Beste, was es im Kosmos gibt‘“²⁶, so ist dies nur sehr scheinbar mit einem Moravec kompatibel. Sehr im Gegenteil kann man dies auch als eine ökologisch-ethische Stellungnahme lesen, als eine Art negative Theologie, die gegen den Menschen argumentiert, um, was es im Kosmos außer ihm gibt, vor seiner Selbstüberschätzung zu retten.

25 „Die Erde ist nicht der Mittelpunkt der Welt; der Mensch ist auch nur ein Tier; das Ich ist nicht Herr im eigenen Haus – es ist uns einigermaßen gelungen, mit diesen narzißtischen Kränkungen umzugehen. Nun schicken sich künstliche Intelligenzen an, uns auch noch die letzte stolze Domäne streitig zu machen: das Denken.“ (Bolz, Norbert: „Computer als Medium – Einleitung.“ In: Bolz / Kittler / Tholen, *Computer als Medium*, S. 9).

26 Kittler, „Hardware...“, S. 363.

Der Vorschlag, die gängigen Modelle der Mediengeschichtsschreibung zunächst nach ‚Henne‘- und ‚Ei‘-Positionen zu polarisieren, um sich dann durch die verdeckten Interdependenzen, Überschneidungen und Verwandtschaften irritieren zu lassen, führt deshalb zu einem Plädoyer, die fraglichen Texte noch einmal zu lesen, und zwar gegen ihren Strich und gegen die Deutung, die sie selbst auf ihrer Oberfläche nahelegen.

Die futuristische Begeisterung des frühen Virilio schien ebenso eindeutig wie ansteckend zu sein; durch die Erfahrung der späteren Texte hindurch gelesen, tritt unter ihrer Oberfläche bereits der Gestus des moralisierend/kulturkritischen Warners hervor.

Und dieselbe Erfahrung, so denke ich, kann man bei vielen der ‚Henne‘-Projekte machen. Die fröhliche Affirmation eines Bolz erscheint so exaltiert, so übertrieben, daß sie den Blick auf ihr Gegenteil, den kulturkritischen Subtext, förmlich erzwingt. Eine ‚Entlastung‘ der Subjekte durch die Medientechnik etwa müßte nicht feiern, wer die Last, die Belastung dieser Subjekte nicht allzu gut kennt und für korrekturbedürftig hielt.²⁷

Die Psychoanalyse hat uns gelehrt, dem emotiven Vorzeichen einer Erfahrung nicht allzu viel Bedeutung zuzumessen. Eine übertriebene Technikaffirmation, eine Feier der Technik, wie sie uns in vielen Texten gegenübertritt, könnte durchaus auf ihr Gegenteil verweisen; eine Art Identifikation mit dem Aggressor, der als Aggressor gerade darin aber wahrgenommen und thematisiert wird; und dies möglicherweise präziser als in allen wohlmeinenden Statements, die ‚den Menschen‘ vor ‚der Technik‘ in Schutz nehmen wollen.

Es geht mir durchaus nicht darum, die schlichte Polarität ‚Mensch versus Technik‘ noch einmal zu reinstallieren, die vor allem Tholen mit Blick auf die Sprache sehr wirkungsvoll demontiert hat.²⁸ Ohne Zweifel aber wird man auch die aggressive Seite der Technik wahrnehmen müssen, die alle menschlichen Zwecke rigoros überschreitet und die der Ansatzpunkt aller Technikkritik ist. Und diese aggressive Seite scheint mir in Kittlers Kriegsfaszination, vom Vorzeichen abgesehen, sehr deutlich zur Sprache zu kommen.²⁹

27 Bolz mündlich in einem Vortrag in Frankfurt (9. 6. 97). Ähnlich im Begriff der ‚Erleichterung‘: „[...] unwiderrufliche[r] Abschied von der emphatisch-kritischen Theorie. Die Achtundsechziger beobachten das mit Entsetzen, die Zaungäste mit Erleichterung.“ (Bolz, Norbert: „1953 – Auch eine Gnade der späten Geburt.“ In: Hörisch, Jochen (Hg.): *Mediengenerationen*. Frankfurt/M. 1997, S. 87).

28 Tholen, Georg Christoph: „Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele zwischen Mensch und Maschine.“ In: Bolz / Kittler / Tholen, *Computer als Medium*, S. 111-135.

29 „Aber gerade in der Gründerzeit technischer Medien wirkte ihr Schrecken so übermächtig, daß Literatur ihn exakter verzeichnete als im scheinbaren Medienpluralismus heute, wo alles weiterlaufen darf, wenn es nur die Schaltkreise von Silicon Valley nicht beim Antritt der Weltherrschaft

Ich selbst habe radikale ‚Henne‘-Positionen lange allein als eine Verdrängung, ein Ausweichen vor den Anforderungen des Sozialen gelesen. Mein Alternativvorschlag nun ist, sich für den kulturkritischen Subtext in diesen Texten zu interessieren.

All dies allerdings geht zum Ganzen auf die Kosten meines eigenen, hier skizzierten Modells. Denn wofür die saubere analytische Trennung zwischen Hennen und Eiern, wenn gegen Schluß beide bis zur Unkenntlichkeit ineinander verschwimmen?

stört. Eine Nachrichtentechnik dagegen, deren Monopol eben erst zu Ende geht, registriert genau diese Nachricht: Ästhetik des Schreckens.“ (Kittler, *Grammophon*, S. 4).

Gudrun Schäfer

„Sie stehen Rücken an Rücken und schauen in unterschiedliche Richtungen“

Zum Verhältnis von Medienwissenschaft und Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

„Die hitzigsten Verteidiger einer Wissenschaft, die nicht den geringsten scheelen Seitenblick auf dieselbe vertragen können, sind gemeiniglich solche Personen, die es nicht sehr weit in derselben gebracht haben und sich dieses Mangels heimlich bewußt sind.“

Georg Christoph Lichtenberg, 1742-1799

Solchermaßen gewappnet, möchte ich im folgenden einige kritische Betrachtungen zum Verhältnis der beiden ‚Schwestern‘ Medienwissenschaft und Publizistik- und Kommunikationswissenschaft anstellen.¹ Der Begriff ‚Medienwissenschaft‘ steht in diesem Zusammenhang insbesondere für diejenigen Theorien und Forschungsprojekte, die sich etwa seit den siebziger Jahren aus der Germanistik entwickelt haben,² weniger für die älteren filmwissenschaftlichen Ansätze.

Meine folgenden Überlegungen beinhalten: erstens einen Prolog über die beiden ‚Schwesterdisziplinen‘, zweitens einen kurzen historischen Rückblick, der drittens auf die Methoden und die theoretischen Grundlagen der beiden Fächer hinweist, deren Angemessenheit viertens an einem aktuellen Beispiel aus der Medienpraxis demonstriert wird, sowie fünftens Prognosen über die wissenschaftspolitische Zukunft der Fächer und ihre weitere Entwicklung.

Prolog

Auf den ersten Blick präsentieren sich die beiden ‚Schwestern‘ wie ein wandelndes Klischee aus der Geschwistersozioogie: Die Ältere, also die Publizistik, sehr sehr

1 Zur Entwicklung und zum Selbstverständnis der Medienwissenschaft bzw. der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft als ‚Einzeldisziplinen‘ vgl. Bohn, Rainer et. al. (Hg.): *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin 1988; Hachmeister, Lutz: *Theoretische Publizistik*. Berlin 1987 und Kutsch, Arnulf / Pöttker, Horst (Hg.): *Kommunikationswissenschaft autobiographisch*. Opladen 1997. Vgl. auch die weiteren Literaturangaben zu diesem Aufsatz.

2 Vgl. dazu Faulstich, Werner (Hg.): *Grundwissen Medien*. München 1995, S. 9-15 sowie Ludes, Peter / Schütte, Georg: „Für eine integrierte Medien- und Kommunikationswissenschaft.“ In: Schanze, Helmut / Ludes, Peter (Hg.): *Qualitative Perspektiven des Medienwandels*. Opladen 1997, S. 27-63.

brav, recht fleißig – aber ein bißchen uninspiriert, immer bemüht, den Eltern (in diesem Fall: den Auftraggebern) zu gefallen. Sie ist nur allzu bereit, im Dienste einer für sie günstigen Verbindung ihren Mädchennamen „Zeitungswissenschaft“ aufzugeben, um sich dann „Publizistik-“ und anschließend „Kommunikationswissenschaft“ zu nennen.³ Dieser Name ist allerdings meines Erachtens insofern eine Anmaßung, als Publizistikwissenschaftler allenfalls Spezialisten für Belange der sogenannten Massenkommunikation sind, nicht aber für interpersonale Kommunikation. Hier stellen andere Disziplinen wie die Psychologie, die Pädagogik und wahrscheinlich auch die Sprachwissenschaft wesentlich differenziertere Begrifflichkeiten und Erkenntnisse bereit als die sogenannte Kommunikationswissenschaft. Die Medizin benennt sich schließlich auch nicht in „Humanwissenschaft“ um, denn sie weiß, daß sie sich – jedenfalls im Rahmen der gängigen Schulmedizin – lediglich mit dem körperlichen Aspekt des Menschen beschäftigt. Derartige Skrupel liegen der Kommunikationswissenschaft im allgemeinen fern,⁴ sie trägt ihren neuen Namen mit Stolz und im Bewußtsein, nun international kompatibel zu sein. Mit Befremden reagierte sie auf die Geburt ihrer kleinen ‚Schwester‘ Medienwissenschaft. Wie das so ist mit kleineren Geschwistern: Sie sind oft ein bißchen peinlich. Speziell die Medienwissenschaft ist so gar nicht bereit, sich an internationale Empiriestandards zu halten, weswegen man sie auf Kongressen möglichst ignoriert oder am besten gar nicht mitnimmt. Die Medienwissenschaft aber ist eine typische kleine Schwester: Ziemlich respektlos gegenüber den mühsam erworbenen methodischen Normen, stellt sie andere Begriffe in den Raum wie z. B.: Sinn, Ästhetik, hermeneutische Analyse, Ganzheitlichkeit und Komplexität. Manchmal läßt sie sich durch ihre Begeisterung für Sprachspiele zu gedanklichen und begrifflichen Ungenauigkeiten hinreißen, auch darin ganz jüngere Schwester. Das wiederum kann die Ältere überhaupt nicht verstehen, geschweige denn durchgehen lassen. Wenn sie die Gelegenheit dazu hat, ahndet sie solche Vergehen ihrer kleinen Schwester streng! Als Beispiel sei an dieser Stelle die Rezension des Publizistik- und Kommunikationswissenschaftlers Gernot Wersig über einen Band zum Thema „Medienkultur“ in Auszügen zitiert: „Zur inszenierten Imagination trägt das Buch nicht viel bei, zur Medientheorie auch nicht; das, was das Buch zusammenhält, ist der Einband, der sich allerdings sehr schön anfaßt. Nun kann es mit der ‚Medienkultur‘ eigentlich nur noch besser werden.“⁵

3 Vgl. dazu Hachmeister, *Theoretische Publizistik* und Kutsch / Pöttker, *Kommunikationswissenschaft*.

4 Es gab und gibt jedoch auch innerhalb der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft kritische Stimmen zur Begrifflichkeit „Kommunikationswissenschaft“, vgl. dazu exemplarisch Saxer, Ulrich: „Von wissenschaftlichen Gegenständen und Kardinalsünden der Zeitungs-, Publizistik-, Medien-, Kommunikationswissenschaft.“ In: Schneider, Beate et al. (Hg.): *Publizistik. Beiträge zur Medienentwicklung*. Konstanz 1995, S. 39-55.

5 Wersig, Gernot in: *Medienwissenschaft: Rezensionen/Reviews* (1997), Nr. 2, S. 176.

Am liebsten stehen die beiden ‚Schwesterdisziplinen‘ Rücken an Rücken und schauen in unterschiedliche Richtungen: Die Medienwissenschaft gen Himmel, um sich zu großen Gedanken inspirieren zu lassen, die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft auf den Boden – um Erbsen zu zählen!

Ein historischer Rückblick

Die starke Hinwendung der Kommunikationswissenschaft zu empirischen Methoden im Rahmen der quantitativ orientierten Sozialwissenschaften (und die damit verbundene ignorante bis ablehnende Haltung gegenüber der Medienwissenschaft) hat meines Erachtens im wesentlichen folgende Ursachen: Erstens eine bessere Legitimation gegenüber den etablierten Universitätsfächern, zweitens die mit „exakten“ Zahlen scheinbar verbundene größere Seriosität gegenüber möglichen Auftraggebern aus der Praxis und drittens die problematische Rolle des noch jungen Fachs „Zeitungswissenschaft“ während der NS-Zeit.

Salopp gesprochen, hat die Kommunikationswissenschaft nämlich immer noch einige „wissenschaftshistorische Leichen im Keller“⁶: Die Zeitungswissenschaft war in ihren Anfängen durchaus historisch-hermeneutisch orientiert,⁷ und einer ihrer prominentesten Vertreter war der Berliner Professor für Zeitungswissenschaft Emil Dovifat (1890-1969). Das junge Fach wurde während des Nationalsozialismus von den Machthabern für Dienste der Propagandaforschung eingespannt, und von Emil Dovifat sind zwei Vorworte zu seinem Standardwerk *Zeitungslehre* überliefert,⁸ von denen das erste die Terminologie der Nationalsozialisten aufgreift, es stammt aus der Ausgabe von 1944:

„Im nationalsozialistischen Staate wurde die Zeitung berufen, nicht mehr Mittel des innerpolitischen Machtkampfes, sondern Führungsmittel zur innern Einheit der Nationen zu sein. Im Kriege ist ihr diese Aufgabe nur noch entschiedener gestellt. Eine besonders schlagkräftige Waffe hat sie in dem geistigen Weltkampfe zu sein, der die soldatischen Waffengänge begleitet. [...] Wiederum wurde auch das ausländische Beispiel, je nachdem ob es uns wessensverwandt oder -fremd ist, als Anregung oder als Warnung herangezogen. Unter den Schlägen des Krieges hebt die Götzendämmerung falscher Werte eindrucksvoll an.“⁹

6 Vgl. dazu Hachmeister, *Theoretische Publizistik*.

7 Vgl. dazu vom Bruch, Rüdiger / Roegele, Otto B. (Hg.): *Von der Zeitungskunde zur Publizistik. Biographisch-institutionelle Stationen der deutschen Zeitungswissenschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main 1986.

8 Dovifat, Emil: *Zeitungslehre*. Berlin 1944 und ders.: *Zeitungslehre*. Berlin 1955.

9 Dovifat, *Zeitungslehre* 1944, S. 5f.

In einem Zitat aus der elf Jahre später erschienen Auflage aus dem Jahr 1955 hingegen zeigt sich Dovifat geläutert:

„Im öffentlichen Leben der freien Welt ist die Zeitung ein Mittel sachlicher Unterrichtung und unabhängiger Meinungsbildung. Sie ist ein Organ der Demokratie, deren Aufstieg sie immer mitbestimmt und deren Niedergang sie immer mitverschuldet. [...] Daß die totalitäre Presse als skrupellose Angriffswaffe unkontrollierter Gewalten gefährlich werden kann, sei nicht unterschätzt. Die beste Abwehr ist immer eine freie Presse von wirklicher innerer Unabhängigkeit, aber auch von wahrhaftigem Wert.“¹⁰

Ein weiterer Protagonist der Zeitungswissenschaft, der bekennende Nationalsozialist Hans Amandus Münster, leitete das Leipziger Institut während der Zeit des Nationalsozialismus. Er erklärte zum 25jährigen Bestehen des Instituts 1941: „...daß das Institut im Kriegsdienst stehe, allerdings nicht im Felde der Waffen, wohl aber auf dem Feld der geistigen Kriegsführung, die den Waffenlärm jetzt so stark begleitet wie nie in einem Kriege zuvor.“¹¹ Im Vorwort zu seinem Buch *Geschichte der deutschen Presse* schrieb Münster 1940:

„Der Führer hat unserer Presse ein eigenes Gepräge, ein rein deutsches Gesicht gegeben. Deshalb ist sie auch wie alles, was er schuf, Ziel- und Angriffspunkt jüdischer Haßpropaganda in aller Welt. Mit Staunen und höchstem Unwillen haben die sogenannten Demokraten in den uns feindlichen Ländern – von uns als Plutokraten entlarvt – mit ansehen müssen, wie das deutsche Volk immer stärker und machtvoller unter diesem neuen Presseregime, das sie als ‚Diktatur‘ beschimpfen, wurde. [... die Presse,] ...eine Großmacht im Kampf gegen alle Widersacher deutscher Art und deutschen Geistes, ein scharfes Schwert in unserer Hand und zugleich ein festes Bindemittel für das ganze Volk.“¹²

In einem Aufsatz zum 80jährigen Institutsbestehen anno 1997 schreibt der Publizistikwissenschaftler Rüdiger Steinmetz: „Der Parteigenosse Hans Amandus Münster übernahm 1934 33jährig den Leipziger Lehrstuhl.“ Dann folgt ein Absatz und der Autor fährt fort: „Nach der Wiedereröffnung der Universität 1946 war die Weiterentwicklung des Fachs...“¹³

10 Dovifat, *Zeitungswissenschaft* 1955, S. 5.

11 Zit. n. Hachmeister, *Theoretische Publizistik*, S. 43.

12 Münster 1941, S. 9f.

Abgesehen davon, daß der Begriff *Parteigenosse* nicht in Anführungszeichen gesetzt wird, werden bei dieser Darstellungsweise zwölf Institutjahre im Dienste der NS-Propaganda stillschweigend übergangen. Nur durch einen Absatz wird die zeitliche und politische Zäsur angedeutet.

Dieser Umgang mit der eigenen Fachgeschichte scheint mir bedauerlicherweise nicht untypisch für das Fach Zeitungs-, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft zu sein: Nach Kriegsende behielt Emil Dovifat zwar formal seine Professur, die Ausübung einer Lehrtätigkeit wurde ihm jedoch von den Sowjets verweigert.¹⁴ Er wurde einer der Mitbegründer der Berliner CDU und Chefredakteur ihrer Tageszeitung *NEUE ZEIT*.¹⁵ Neue Zeit, neues Glück! Im September 1948 übernahm Dovifat als Ordinarius die Leitung des neuen Instituts für Publizistik an der Freien Universität Berlin. Neben seiner Lehr- und Forschungstätigkeit war er auch weiterhin im Dienste der CDU publizistisch tätig und saß in mehreren Rundfunk- und Pressegremien. Er selbst unternahm bis zu seinem Tode keinen Versuch, sich kritisch mit der eigenen Rolle während des NS-Regimes auseinanderzusetzen. Auch versäumte er es, sich detaillierter mit den von einigen Kolleginnen und Kollegen vertretenen theoretischen und methodischen Prämissen der empirischen Sozialforschung zu beschäftigen. Die Umbenennung der „Zeitungswissenschaft“ in „Publizistik“ schien ihm als Signal eines inneren Wandels vom Diener des Faschismus hin zum Diener des neuen demokratischen Systems zu genügen.

Anderen Fachvertretern scheint die prekäre Fachgeschichte jedoch bewußter gewesen zu sein: So plädierten u. a. Elisabeth Noelle-Neumann, deren politische Rolle während der NS-Zeit ebenfalls nicht unumstritten blieb, sowie der Publizistikprofessor, ehemalige Rundfunkintendant und SPD-Politiker Fritz Eberhard für eine Hinwendung zu den empirischen Methoden:

„Die wissenschaftliche Behandlung der Probleme der Publizistik hat in Deutschland unter einer bedenklichen Einseitigkeit gelitten. Bei uns stand allgemein die empirische Forschung lange Zeit nicht in hohem Ansehen. Es erschien viel ‚wissenschaftlicher‘, über Tatsachen nachzudenken, als sie mit geeigneten Methoden zu erforschen. Die Naturwissenschaften freilich sind seit Jahrhunderten von der Spekulation zur empirischen Forschung und von da zur Formulierung von Theorien übergegangen. Die Publizistik ist, jedenfalls in Deutschland, hinter dieser Entwicklung weit zurückgeblieben. Eine nur deskriptive Behandlung der Massenkommunikationsmittel muß heute

13 *Mitteilungen der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft* (1997), Nr. 1, S. 12.

14 Hachmeister, *Theoretische Publizistik*, S. 106.

15 Ebd.

als unzureichend angesehen werden. In den angelsächsischen Ländern hat man deshalb im Bereich der Publizistik seit einigen Jahrzehnten ernsthaft versucht, durch *mass communication research* dem Beispiel der Naturwissenschaften zu folgen. Insbesondere amerikanische empirische Sozialforscher haben uns damit einen Weg gebahnt, auf dem wir in Deutschland selbständig forschend weitergehen sollten. Der Tatsachen kann man nun einmal nicht Herr werden durch Theorien, die sich auf Definitionen und Spekulationen beschränken.¹⁶

Die von Eberhard genannten empirischen Forschungsmethoden wurden in der US-amerikanischen Sozialforschung, nicht zuletzt von deutschsprachigen Emigranten wie Paul F. Lazarsfeld, schon seit Jahrzehnten entwickelt und angewendet.¹⁷ Die Adaption sozialwissenschaftlich-empirischer Maßstäbe verfolgte dabei meines Erachtens aus Sicht ihrer Verfechter drei wissenschaftspolitische Ziele: Erstens die weitere Abkehr von der mit einer problematischen Geschichte belasteten historisch-hermeneutischen Richtung, zweitens die in dem Zitat Eberhards deutlich erkennbare (naive) Hoffnung auf die wissenschaftliche Seriosität und Angemessenheit quasi-naturwissenschaftlicher Methoden und drittens das bessere Image gegenüber der publizistischen Praxis. Doch gerade der letztgenannte Aspekt erwies sich auch in einer jungen Demokratie als problematisch, sofern man das Postulat wissenschaftlicher Neutralität zugrundelegt; 1957 empfahl der Publizistikwissenschaftler Karl D'Ester:

„Wenn eine Zeitung oder ein Verlag seine Geschichte schreiben will, bietet sich ihm in der Dissertation ein zuverlässiger und billiger Weg. Wissenschaftlich geschulte Kräfte können da eingesetzt werden, die Arbeiten zu liefern, die dem Verlag zur Ehre gereichen und die Wissenschaft bereichern. Besonders wertvoll ist es, wenn Söhne von Verlegern die Geschichte ihrer Zeitung darstellen.“¹⁸

Methoden und Theorien

Die oben beschriebenen historischen und systematischen Entwicklungen erklären das in der gegenwärtigen Kommunikationswissenschaft recht starke Paradigma der klassischen quantitativ orientierten Forschung und vor allem auch die Ablehnung der Medienwissenschaft, die mit ihren Themen und Methoden die quasi verdrängten Fragestellungen der Publizistik- und Kommunikationswis-

16 Eberhard, Fritz: „Thesen zur Publizistikwissenschaft.“ In: *Publizistik*, 7. Jg. (1961), S. 261-262.

17 Vgl. dazu Langenbacher, Wolfgang (Hg.): *Paul Felix Lazarsfeld*. München 1993.

18 D'Ester 1957, zit. n. Hachmeister, *Theoretische Publizistik*, S. 72.

senschaft wieder ans Licht zerrt und deren „unproblematisches“ Verhältnis zur Medienpraxis infrage stellt. Letztlich muß man auch konstatieren, daß die Beschränkung auf Methoden im Sinne des Kritischen Rationalismus in der Publizistik tatsächlich eine Verengung der thematischen und theoretischen Entwicklung mit sich gebracht hat, wie Adorno es in zahlreichen Texten im Rahmen des sogenannten Positivismusstreites angemerkt hat: „Durchs Bestreben, sich an hieb- und stichfeste Daten zu halten, droht der empirischen Sozialforschung die Beschränkung aufs Unwesentliche im Rahmen unbezweifelbarer Richtigkeit. Oft genug werden die Gegenstände durch Methoden vorgeschrieben, statt daß die Methode dem Gegenstand sich anmässe.“¹⁹

Gerade im Bereich der Erforschung von Medieninhalten lassen sich die unterschiedlichen methodischen Zugänge der beiden Disziplinen beobachten: Während in der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft mit der Inhaltsanalyse eine Methode favorisiert wird, die beansprucht, unter Verwendung quantitativer Methoden große Textmengen intersubjektiv nachvollziehbar analysieren zu können,²⁰ versucht die Medienwissenschaft in einem umgekehrten Verfahren, durch die exemplarische Analyse einzelner „Texte“, d.h. Medieninhalte, größere medienkulturelle Zusammenhänge herzustellen.

Systemtheorie bzw. diverse konstruktivistische Ansätze sind sowohl innerhalb der Medienwissenschaft als auch in der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und durch interdisziplinäre Gruppen von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern diskutiert worden.²¹ Trotz oder wegen ihres makrotheoretischen Anspruches konnten sich die genannten Ansätze jedoch nicht als paradigmatische Leittheorien für medien- und publizistikwissenschaftliche Fragestellungen durchsetzen.

Sicherlich hat die Publizistik im Rahmen einzelner Themenbereiche der Massenkommunikationsforschung wie etwa der Kommunikatorforschung, der Medienforschung als Organisationsanalyse und auch im Bereich der Publikumsforschung interessante eigenständige Theorieansätze entwickelt. Komplexere Theorien, die den Versuch unternehmen, all diese Bereiche miteinander zu verbinden, wie etwa der dynamisch-transaktionale Ansatz von Schönbach und Früh, ließen sich kaum in der Empirie überprüfen und wurden so im Rahmen der Fachöffentlichkeit nicht weiterentwickelt. In der Medienwissenschaft versuchte man sich vor allem mit den in der Publizistik scheinbar vernachlässigten

19 Adorno 1956, zit. n. Theunert, Helga: „Quantitative versus qualitative Medien- und Kommunikationsforschung? Über Grundsätze, Gegensätze und Notwendigkeiten der Ergänzung heutiger methodologischer Paradigmen.“ In: Hiegemann, Susanne / Swoboda, Wolfgang (Hg.): *Handbuch der Medienpädagogik*. Opladen 1994, S. 390.

20 Vgl. dazu Ubbens, Wilbert: „Zur Kritik massenkommunikativer Textanalyse“. In: Prokop, Dieter (Hg.): *Medienforschung*. 3 Bde. Frankfurt am Main 1985.

21 Vgl. dazu Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried J. / Weischenberg, Siegfried (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien*. Opladen 1994.

Medientheorien zu profilieren, wobei die Medienwissenschaft nach meinem Eindruck oft die Begriffe „Medium“ und „Inhalt/bzw. Aussage“ nicht sauber analytisch trennt (was nicht bedeutet, daß man sie dann nicht auch wieder in Bezug zueinander setzen sollte!). Ein weiterer wichtiger Aspekt für die Medienwissenschaft, die sich im wesentlichen aus der Literaturwissenschaft entwickelt hat, ist die Analyse der Aussagen, die erweiterte Textanalyse also. Hier liegen meines Erachtens die unzweifelhaften Verdienste dieser Disziplin, die durch fundierte und intersubjektiv nachvollziehbare qualitative Analysen Dimensionen der gesellschaftlich bedingten Konstruktion von Medien„realität“ aufzuweisen vermag.

Andererseits scheint mir die Scientific Community der Medienwissenschaftler besonders anfällig für Hierarchie- und Idolbildungen zu sein: Theoretiker wie Virilio, Kittler oder Bolz erlangen, insbesondere unter Studierenden, Kultstatus und lassen sich von der Begeisterung über die eigenen Formulierungskünste zu populären Statements über die kriegerische Macht der Medien hinreißen, wobei diese Thesen wiederum einen nahezu ideologischen Charakter annehmen. Karl Prümm schreibt dazu in seinem Aufsatz *Lesereisen in die Gutenberg-Galaxis und in die Medienwelt*:

„Wie berauscht sind diese ‚Medientheorien‘ von ihrer eigenen Analyse, die mehr als einmal die Grenze zum Horrorroman überschreitet. Sie verfallen der selbstinszenierten Suggestion des Unausweichlichen und der zwanghaften Finalität ihrer Konstruktion. Die Texte sind selber ein Überwältigungsmodell, werden schließlich mit ihrem imaginierten Objekt eins. Je mehr die Horrorbeschreibung voranschreitet, um so offenkundiger verwandelt sich der Sound des Textes den musikalischen Strukturen der Medienprodukte an: Verschaltung heterogener Impulse, Montage entlegener Fragmente, hämmerndes Staccato der Sätze, rhythmische Wiederholungen der immergleichen Wendungen.“²²

Ich denke, daß aber auch gerade die ausgesprochen akademisch orientierten und die gesellschaftskritischen Bereiche der Medienwissenschaft die Publizistikwissenschaft zurückschrecken lassen, weil sie befürchtet, ihren mühsam errungenen Kredit als exakte und empirische Sozialwissenschaft bei DFG-Gutachtern und vor allem bei den Auftraggebern aus Politik und Medien selbst zu verspielen. Andererseits gibt es auch unter Kommunikationswissenschaftlern solche, die die in den Sozialwissenschaften schon seit langem lebendige Debatte um

22 Prümm, Karl: „Lesereisen in die Gutenberg-Galaxis und in die Medienwelt.“ In: *LiLi*, 22. Jg. (1992), H. 87/88, S. 86-96, hier: S. 91.

quantitative und qualitative Methoden und damit auch unterschiedliche wissenschaftstheoretische Positionen nicht nur verfolgt haben, sondern auch aktiv in ihre Untersuchungen mit einbringen.²³ Sie zeigen meiner Einschätzung nach viel Interesse auch an medienwissenschaftlichen Fragestellungen. Auch Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die sich für die Theorieansätze der *Cultural Studies* interessieren, veröffentlichen gemeinsam mit Kolleginnen und Kollegen aus der Medienwissenschaft.²⁴ Unter diesen Prämissen ist es sicherlich sinnvoll, wenn Medienwissenschaftler einerseits und Publizistik-/Kommunikationswissenschaftler andererseits ihre jeweiligen Theorien und Methoden zur Erklärung medienbezogener Probleme gemeinsam einsetzen.

„Vom Vom zum Zum“ – Ein Beispiel aus der Praxis

Wo ich die spezifischen Stärken beider Disziplinen sehe, werde ich nun anhand eines Beispiels aus der Praxis erläutern:

Ein Medienereignis ersten Ranges war der Tod der englischen Prinzessin Diana.

Welche Mittel stellen nun die Publizistik einerseits und die Medienwissenschaft andererseits bereit, um das Phänomen zu erklären, daß am Abend des 1. September das *eine* Thema alle Medien beherrschte und seriöse Auslandskorrespondenten der öffentlich-rechtlichen Sender sich im Fernsehen zur besten Sendezeit über die Eheprobleme von Charles und Diana ausließen? Wenn ich meinen Erstsemestern die Nachrichtenwerttheorie²⁵ veranschaulichen will, in der es darum geht, Kriterien zu benennen, die die Chance erhöhen, daß eine Meldung veröffentlicht wird, dann wähle ich das fiktive Beispiel vom US-Präsidenten, der mit einem Hubschrauber tödlich verunglückt ist. Dieses Beispiel enthält die Faktoren: Überraschung, Plötzlichkeit, Prominenz, kulturelle Nähe, Negativismus und läßt so einen extrem hohen Nachrichtenwert prognostizieren. Der Tod der englischen Prinzessin weist exakt dieselben Faktoren auf, vielleicht eine noch eher vorhandene räumliche Nähe und ein wenig Sex. Auch hier ist der Prognosewert hoch, allerdings könnte man kritisch einwenden, daß ein halbwegs analy-

23 Dazu gehören m.E. z. B. die Arbeiten von Renckstorf, Karsten / Wester, Fred: „Die handlungstheoretische Perspektive empirischer (Massen-)Kommunikationsforschung.“ In: *Communications*, 17. Jg. (1992), S. 177-195; Krotz, Friedrich: „Lebensstile, Lebenswelten und Medien.“ In: *Rundfunk und Fernsehen*, 39. Jg. (1991), S. 317-339 und viele weitere vom gleichen Autor; Theunert, „Quantitative versus qualitative“; Schäfer, Gudrun: „Zum Zusammenhang von Publikums- und Geschlechterforschung.“ In: Klingler, Walter / Zöllner, Oliver (Hg.): *Fernseh-forschung in Deutschland*. Baden-Baden 1998 sowie weitere, die sich vor allem mit den Bereichen Nutzungs-, Publikums- und/oder Geschlechterforschung beschäftigen.

24 Vgl. dazu *Montage AV* (1997), Nr. 6/1 zum Thema „Cultural Studies / David Morley“, insbesondere das Interview mit Morley sowie die Beiträge von Udo Göttlich und Peter Schneck.

25 Zur Nachrichtenwerttheorie vgl. Schulz, Winfried: *Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien*. Freiburg/München 1976 und Staab, Joachim Friedrich: *Nachrichtenwert-Theorie. Formale Struktur und empirischer Gehalt*. Freiburg, München 1990.

tisch veranlagter Mensch dies auch ohne Nachrichtenwert-Theorie vorhersagen könnte. Die Stärke dieses Ansatzes liegt jedoch darin, daß er analytisch und sehr gut nachvollziehbar darauf hinweist, daß Nachrichten „gemacht“ sind, d.h. daß sie ausgewählt werden und nach welchen Kriterien sie ausgewählt werden. Legt man die Begrifflichkeit von W. Schulz zugrunde, der Nachrichten sinngemäß als „journalistische Hypothesen von Realität“ bezeichnet hat, dann richtet diese Bezeichnung den kritischen Blick der Wissenschaft auf die soziokulturellen Faktoren der Nachrichtenauswahl. Weitergehende Verdienste der Publizistikwissenschaft liegen auch in ihren Erkenntnissen zur ökonomischen und sozialen Verflechtung der medialen und journalistischen Systeme, einschließlich der Rolle der Agenturen. Anhand dieser theoretischen und empirischen Prämissen sind auch Prognosen über die weitere Entwicklung des Mediensystems möglich, insbesondere im Zeichen eines wachsenden globalen Konkurrenzdrucks. Auch die Bedürfnisse des Publikums im Hinblick auf „Medienereignisse“ wie den Tod der englischen Prinzessin können von der rezipientenorientierten Richtung der Kommunikationswissenschaft wohl erklärt werden. Was allerdings die Erklärung des „Phänomens Diana“ betrifft, ihre Rolle als Ikone der visuell orientierten Medien Zeitschrift und Fernsehen, da traue ich der Medienwissenschaft die tiefer- und weitergehende Analyse zu.²⁶ Das bedeutet mit anderen Worten, daß die Medienwissenschaft in den Bereichen der Aussagenanalyse und der damit untrennbar verbundenen Medienanalyse, also etwa Fragen der Medienästhetik und -geschichte betreffend, ihre besonderen Stärken hat.

Ausblick

Wie das Beispiel aus der Praxis, so hoffe ich, belegt hat, sind sowohl die Kommunikations- als auch die Medienwissenschaft nötig, um ein breites Spektrum im weitesten Sinne medial bedingter Phänomene der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft zu erforschen. Ich hoffe sehr, daß es noch weitergehend als bisher möglich sein wird, sich über unterschiedliche Theorie- und Methodenfragen auszutauschen. Vielleicht kann dieser Austausch auch dazu beitragen, sich auf eine kritische Diskussion über die im jeweiligen Fach verwendeten Terminologien einzulassen. Die hier von mir skizzierten Differenzen finden sich im übrigen so oder ähnlich auch in anderen Fach- oder Themengebieten, so etwa in der Pädagogik, oder – im Fokus der Frage „qualitative oder quantitative Methoden? Theorie- oder Empirieorientierung?“ – auch in der Sozialwissenschaft. Auch dort werden die Debatten mit beachtlicher Härte geführt, was aber nicht zu disziplinären Totalabsplaltungen führt, wohl aber zu einer beträchtlichen Binnendifferenzierung in immer neue Forschungssektionen. Für das Verhältnis

26 Vgl. dazu beispielsweise die Analysen der Tübinger Kulturwissenschaften: Ute Bechdolf zum Medienphänomen „Madonna“ sowie zahlreiche Arbeiten von H. Bausinger.

unserer beiden ‚Schwesterdisziplinen‘ stelle ich die Prognose auf, daß eine Vielzahl an Personen einen regen wissenschaftlichen Austausch führen wird, wie man es anhand der Zeitschrift *Medienwissenschaft* und nicht zuletzt anhand dieses Bandes beobachten kann. Ich denke, daß es in Zukunft auch in wissenschaftspolitischer Hinsicht kaum noch möglich sein wird, sich interdisziplinären oder transdisziplinären Fragestellungen zu verschließen. Insofern prognostiziere ich, daß es in Zukunft eher kombiniert medien- und kommunikationswissenschaftliche Institutsgründungen geben wird, wie beispielsweise in Weimar und Leipzig schon geschehen. Ich fürchte, es wird in der Publizistik weiterhin einen recht starken Flügel geben, der sich aus den genannten Gründen dem Dialog mit der Medienwissenschaft eher verschließen wird. Ich denke aber, daß diese ‚konservativere‘ Fraktion von der wissenschaftspolitischen und der nationalen und internationalen wissenschaftlichen Entwicklung letztendlich marginalisiert werden wird.

Noch stehen unsere beiden ‚Schwestern‘ also Rücken an Rücken und schauen in unterschiedliche Richtungen, aber ich glaube, manchmal versuchen sie schon, sich umzudrehen und einander anzusehen!

Knut Hackethler

Binnendifferenzierung oder Abspaltung

Zum Verhältnis von Medienwissenschaft und Germanistik. Das ‚Hamburger Modell‘ der Medienwissenschaft

1. Vorbemerkungen

Die Frage der Standortbestimmung der Medienwissenschaft ist seit den ersten Diskussionen Mitte der siebziger Jahre, mehr noch ab 1985 seit Bestehen der GFF von der latenten Problemstellung geprägt: Verselbständigung als eigenständige Disziplin oder Verbleib innerhalb einer größeren ‚Mutterwissenschaft‘ – also z. B. der Germanistik – bzw. im Verbund mit einem anderen ‚kleinen‘ Fach wie z. B. der Theaterwissenschaft.

Die dahinterstehende Wertung ist offenkundig: Den Disziplinbegründern gilt die Gunst der Geschichtsschreibung. Wer sich verselbständigt, wer also eigene Wege geht, ist der Heros der Wissenschaftsgeschichte. Wagemutig wird ins unbekannte Feld ausgeschritten, den widrigen Stürmen getrotzt, wo die anderen, die bei der ‚Mutterwissenschaft‘ bleiben, als bequem erscheinen, weil sie sich an den größeren Fleischtöpfen der großen Disziplinen niedergelassen haben. Es schwingt auch etwas mit vom Bild des Dienstes unter fremdem Joch: Medienwissenschaft im Zustand der Versklavung durch eine fremde Disziplin. Ich überspitze bewusst, der Klarheit der Bilder wegen.

Nun wird die Wissenschaftsentwicklung nicht durch die Reinheit der Herzen bestimmt, sondern durch viele von außen gesetzte Faktoren und allgemeine Rahmenbedingungen, durch die Entwicklung des Gegenstands des Faches und nicht zuletzt durch die Personen, die die Wissenschaft betreiben – mit all ihren Zufälligkeiten und Eigenheiten, die eine solche Entwicklung kennzeichnet.

Von der Medienwissenschaft in Hamburg zu sprechen, heißt nach diesen Vorbemerkungen, von der medienwissenschaftlichen Praxis zu sprechen, die Teil der großen Philologien ist und damit im Gegensatz zu einer anderen Praxis des Faches steht, die auf Verselbständigung drängt, wie etwa in Mainz mit der Gründung eines selbständigen Instituts für Filmwissenschaft durch Thomas Koebner. Wenn diese Differenz hier betont wird, dann nicht um neue Fronten zu bilden, sondern um die unterschiedlichen Optionen, die bestehen,

genauer zu konturieren. Beide Entwicklungen sind möglich, die Wahl des Weges sollte durch pragmatische Überlegungen entschieden werden.¹

Zunächst wird die allgemeine Entwicklung der Medienwissenschaft skizziert, um dann die Hamburger Entwicklung einzuordnen und der Frage nach Verselbständigung oder Binnendifferenzierung nachzugehen.

2. Das Entstehen der Medienwissenschaft

Für das Entstehen der Medienwissenschaft innerhalb der Literaturwissenschaft lassen sich bekanntlich mindestens drei Gründe anführen:

Zum ersten die Veränderung der literarischen Praxis selbst. Zahlreiche Autoren schrieben nach dem Zweiten Weltkrieg immer häufiger für Radio, Fernsehen und Film, so daß sich für sie die Bedeutung der traditionellen literarischen Medien reduzierte, wie der Autorenreport 1972 nachdrücklich feststellte.² Diese Veränderung der Autorenpraxis wurde in der Literaturwissenschaft dort bemerkt, wo sie selbst enge Kontakte zur literarischen Praxis pflegte, z. B. bei Walter Höllerer und seinem Institut ‚Sprache im technischen Zeitalter‘ in Berlin, bei Helmut Kreuzer in Siegen.³

An der Technischen Universität in Berlin wurde, um ein Beispiel etwas anschaulicher werden zu lassen, Ende der fünfziger Jahre der Autor und Literaturwissenschaftler Walter Höllerer Ordinarius für Neuere deutsche Literatur. Er gründete das Institut ‚Sprache im technischen Zeitalter‘ und wurde gleichzeitig Leiter des Literarischen Colloquiums, das der Förderung der literarischen Kultur in West-Berlin diene. Als Mitglied der *Gruppe 47* holte er zahlreiche Autoren zu Vorträgen, Lesungen, Gesprächen in die Stadt. 1961 traf sich die *Gruppe 47*, um über das Hörspiel zu sprechen, ein Jahr später diskutierte sie über den Film, die Autoren trafen im Literarischen Colloquium in Berlin mit Regisseuren des Oberhausener Manifestes zusammen. Höllerer und Hans Werner Richter waren die Initiatoren, später wirkte man zusammen in Ernst Schnabels Drittem Fernsehprogramm Nord III.

Ist es Zufall, daß wesentliche Impulse aus Arbeitszusammenhängen kamen, die aus dem Zusammentreffen der Germanistik mit technischen Disziplinen entstanden? Auch Helmut Kreuzer hat wichtige Anstöße, wie er selbst schreibt, an einer Technischen Universität (in Stuttgart) von Max Bense, aber auch von Fritz

- 1 Hamburger Medienwissenschaft sehe ich in doppelter Perspektive: zum einen von innen, weil ich diese Medienwissenschaft dort seit dreieinhalb Jahren mitvertrete, zum anderen von außen, weil ich dies *erst* seit dreieinhalb Jahre tue und viele Strukturen, von denen ich berichte, vorgefunden habe.
- 2 Fohrbeck, Karla / Wiesand, Andreas: *Der Autorenreport*. Reinbek 1972.
- 3 Kreuzer, Helmut: „Wie alles begann: Zu den Anfängen der Siegener Medienforschung.“ In: *SI-COM*, (Mai 1995), Nr. 4, S. 6-7; auch ders.: „Ein Germanist, der als eine Art Kommunikationswissenschaftler gilt.“ In: Kutsch, Arnulf / Pöttker, Horst (Hg.): *Kommunikationswissenschaft autobiographisch*. Opladen 1997, S. 223-242.

Martini und Käte Hamburger empfangen.⁴ Ebenso war auch Höllerers Institut an der Technischen Universität angesiedelt. Gerade die Verbindung von Technik und kultureller Form war es, was die technischen Medien Film, Radio und Fernsehen kennzeichnete.⁵

Durch die Nähe einiger Germanisten zur literarischen Praxis gerieten die Medien in den Blick der Germanistik. An der Technischen Universität in Berlin geschah dies ohne programmatische Äußerungen, aus der als notwendig empfundenen Beschäftigung mit der zeitgenössischen Praxis der Schriftsteller. Man untersuchte Hörspiele, Film, Fernsehsendungen, suchte nach theoretischen Grundlagen, stellte Materialien zusammen, die hilfreich für medienanalytische Untersuchungen waren, erprobte das literaturwissenschaftliche Handwerkszeug an den medialen Gegenständen, beschäftigte sich auch mit der Trivilliteratur, mit Heftchenromanen, Zeitungsromanen und Comics. Man kann diese Entwicklung in den frühen Heften der Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* und den zahlreichen Publikationen des Instituts in den sechziger und frühen siebziger Jahren nachlesen.

Ende der sechziger Jahre standen in diesem Institut Magnetbandgeräte für die Analyse von Radiosendungen, gab es einen Filmschneidetisch, und 1969 wurde einer der ersten Videorecorder, ein 2-Zoll-Gerät, angeschafft. Auch bestanden Querverbindungen zu einer entstehenden Medienpraxis. Studenten der gerade neu gegründeten *Deutschen Film- und Fernsehakademie (dffb)*, die gerade wegen ihres Aufruhrs dort relegiert worden waren, schnitten in diesem Institut ihre Agitationsfilme.

Resultat der ersten Medienseminare über Film und Fernsehen an der Technischen Universität Berlin waren unter anderem ein Reader zur Filmsemiotik⁶ und nicht zuletzt auch der von Friedrich Knilli herausgegebener Sammelband mit studentischen Texten zur Ideologiekritik des Fernsehens⁷, der dann wiederum die Praktiker – etwa auf den Mainzer Tagen der Fernsehkritik 1971 – provozierte.

Ein zweiter Grund für das Entstehen der Medienwissenschaft lag in der Krise der Germanistik, die Teil der allgemeinen Krise der Geisteswissenschaften war. Die Auseinandersetzung mit der Germanistik in der Zeit des Nationalsozialismus – erinnert sei hier an Eberhard Lämmerts Vorlesungsbändchen *Germanistik*

4 Ebd.

5 Hier lassen sich auch Parallelen zum Centre of Contemporary Cultural Studies ziehen, die sich auf ähnliche, aber dann doch wieder ganz andere Weise in Großbritannien den Medien zuwandten. Vgl. Williams, Raymond: *Television: Technology and Cultural Form*. London 1974; zur Rezeption in Deutschland: *Ästhetik und Kommunikation*, 7. Jg. (1976), Nr. 24 mit einer Selbstdarstellung des CCCS.

6 Knilli, Friedrich (Hg.): *Semiotik des Films*. München 1970

7 Knilli, Friedrich (Hg.): *Die Unterhaltung der deutschen Fernsehfamilie. Ideologiekritische Untersuchungen*. München 1971

– *eine deutsche Wissenschaft*⁸ – hatte nach Gegenstandsbestimmung, Methodik und gesellschaftlicher Legitimation fragen lassen und neben anderem zur Einbeziehung bislang ausgegrenzter Gegenstandsbereiche (Trivalliteratur, Dokumentarliteratur) geführt. Darüber waren die Massenmedien mit ihren literarisch-fiktionalen Produktionen in den Blick geraten. Von der Massenerliteratur führte nur ein kleiner Schritt zu den Massenmedien.⁹

Damit verbunden war das Problem der Berufsperspektive der Auszubildenden: In der Schule selbst war eine Diskussion der Unterrichtsgegenstände entstanden und hatte zur Einbeziehung der Massenmedien als Unterrichtsgegenstand geführt, weil diese in immer stärkerem Maße den Alltag der Schüler bestimmten. Aus der didaktischen Diskussion des Faches Deutsch, aber auch anderer Fächer wie der Kunsterziehung, der Politischen Weltkunde, kam der Wunsch nach einer Qualifizierung der Lehramtsstudenten, und über sie die Forderung nach Einbeziehung der Medien in den Gegenstandsbereich der Universitäts-Germanistik.

Paradoxiertweise kam es gleichzeitig ab Mitte der siebziger Jahre zu Aufnahmebegrenzungen für Lehramtsanwärter in den Schulen. Sie führte bei den wachsenden Studentenzahlen in der Germanistik dazu, daß die Universitäten nach anderen Ausbildungsfeldern suchten und die Arbeit im Kulturbetrieb als Ausbildungsziel offen herausstellten. Für den Kulturbetrieb wurde immer schon ausgebildet, nun wurde dieses Ziel auch in den neu verfaßten Studienordnungen verankert. Die Einführung des Magisters als neue Form des Studienabschlusses neben der Promotion begleitete diese Umorientierung – damals ähnlich umstritten wie heute die Einführung des Baccalaureus (BA).

Eine dritte Ursache ist in der Arbeitsteilung innerhalb des Wissenschaftsgefüges zu suchen, insbesondere in der Differenzierung der Medienforschung. Die Zeitungswissenschaft, die sich in den sechziger Jahren bereits Publizistikwissenschaft nannte, wandte sich sozialwissenschaftlichen Methoden und der Medienpolitik zu und konzentrierte sich auf den Journalismus. Sie überließ der nun entstehenden Medienwissenschaft die ästhetischen Probleme der Medien, die Formen der Fiktion, der Unterhaltung und andere Themen. Neben Literaturwissenschaftlern begannen sich Theater-, Musik- und Kunstwissenschaftler für die Medien zu interessieren. Neue Methoden der wissenschaftlichen Erforschung wurden erprobt, weiteten sich im interdisziplinären Zusammenspiel aus. Hier lag deshalb auch für andere Geisteswissenschaften der Beginn der Beschäftigung mit

8 Lämmert, Eberhard/Conrady, Karl-Otto (Hg.): *Germanistik – eine deutsche Wissenschaft*. Frankfurt/M. 1967.

9 Vgl. auch: Paech, Joachim: „Film und Fernsehen in der Literaturwissenschaft.“ In: Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (Hg.): *Bestandsaufnahme: Film- und Fernsehwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland*. (Schriften der GFF, Bd.1) Münster 1988, S. 39-52.

den audiovisuellen Massenmedien. Damit fand eine Themenverschiebung statt, es kam zwischen den Wissenschaften zu einer neuen Arbeitsteilung.

Ein Beispiel kann diese Verschiebung veranschaulichen: Intermedialität, ein heute viel diskutiertes Thema, war anfangs ein Thema der Publizistikwissenschaft. Gerhard Eckert z. B. promovierte in den dreißiger Jahren über den Gestaltwandel eines literarischen Textes in Hörspiel und Film am Publizistischen Institut in Berlin, Saad Elghazali promovierte Anfang der sechziger Jahre über die Literaturadaption ebenfalls in der Berliner Publizistik bei Fritz Eberhard.¹⁰ Heute beschäftigen sich mit diesem Thema vor allem die Literatur- und Kunstwissenschaftler: Von der Intertextualität über die Intermedialität reicht die Spannweite bis zur Hyperkultur und Hybridkultur.¹¹

Es darf auch nicht vergessen werden, daß es bis Anfang der siebziger Jahre zwar immer wieder *Ansätze filmwissenschaftlicher Forschung* in der Bundesrepublik gab.¹² Der in Münster begonnene Aufbau der Filmforschung innerhalb der Publizistikwissenschaft brach jedoch spätestens mit dem Weggang Walter Hagemanns von Münster Ende der fünfziger Jahre¹³ und der Hinwendung der Publizistikwissenschaft zu sozialwissenschaftlichen Methoden ab, er wurde an keinem anderen publizistischen Institut wieder aufgenommen und fand zunächst keinen neuen Ort innerhalb der universitären Disziplinen. Auch Gerd Albrechts methodischer Entwurf einer Filmanalyse – Anfang der sechziger Jahre als Typoskript für ein Filmseminar an der Universität Bonn verfaßt¹⁴, blieb vereinzelt. Ebenso ‚versandeten‘ die Ansätze in der Deutschen Gesellschaft für Filmwissenschaft¹⁵ – einer Vorläuferin der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft – in den sechziger Jahren. Eine Vermittlung der älteren Bemühungen um eine Filmwissenschaft mit den neuen Ansätzen innerhalb der Germanistik fand nicht statt, zum Rückblick auf die frühen Bemühungen kam es erst in den achtziger Jahren.¹⁶

Die *Arbeitsteilung* zwischen Publizistikwissenschaft und Medienwissenschaft ist im wesentlichen bis heute erhalten geblieben, allerdings weichen die

10 Eckert, Gerhard: *Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel*. Berlin 1936; Elghazali, Saad R.: *Literatur als Fernsehspiel. Veränderungen literarischer Stoffe im Fernsehen*. Hamburg 1965 (Diss. FU Berlin); vgl. auch als Übersicht: Hickethier, Knut: »Fernsehspielforschung in der Bundesrepublik Deutschland und der DDR. 1950-1985.« In: *Internationales Jahrbuch für Germanistik*, Reihe C, Band 4/2, S. 1-184.

11 Vgl. dazu Schneider, Irmela / Thomsen, Christian W. (Hg.): *Hybridkultur*. Köln 1997.

12 Vgl. Paech, Joachim: »Anmerkungen zu Geschichte und Struktur der Filmwissenschaft in Deutschland.« Vortrag auf der Tagung der skandinavischen Filmwissenschaft, Turku 1987 (Manuskript).

13 Vgl. dazu Hachmeister, Lutz: *Theoretische Publizistik*. Berlin 1987, S. 175ff.

14 Gedruckt 1964: Albrecht, Gerd: »Die Filmanalyse – Ziele und Methoden.« In: Everschor, Fritz (Hg.): *Filmanalyse 2*. Düsseldorf 1964, S. 223-271.

15 Deutsche Gesellschaft für Filmwissenschaft: »Filmforschung in Deutschland.« In: *Publizistik*, 2. Jg. (1956), S. 229-237.

16 Vgl. Paech, »Anmerkungen ...«

früher oft entschiedenen Abgrenzungen der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft¹⁷ auf. Das hängt auch damit zusammen, daß die literaturwissenschaftliche Medienwissenschaft inzwischen ebenfalls um Annäherungen und Zusammenarbeit bemüht ist. Ihre Problemstellungen haben sich von den ersten Fragestellungen – z. B. nach der Transformation der Literatur, also der gedruckten Texte, in den audiovisuellen Medien – stark erweitert. Sie richten sich heute stärker auf die Ästhetik der Medien insgesamt, auf die Strukturen ihrer Programme und Produkte sowie auf Rezeptions- und Produktionsprobleme der Medien aus und setzten sich intensiv mit der Mediengeschichte und Medientheorie auseinander.

3. Binnendifferenzierung oder Abspaltung – wissenschaftsgeschichtliche Prinzipien

Die Arbeitsteilung zwischen Publizistik- und Medienwissenschaft ist Teil einer größeren Veränderung im Wissenschaftsgefüge. Zwei Wege der Differenzierung lassen sich dabei beschreiben:

Zum einen wird eine *Abspaltung einer neuen Wissenschaft* vollzogen, insbesondere dann, wenn sich die ‚Mutterwissenschaft‘ neuen Gegenständen verschließt oder die neuen Gegenstände andere Zugangsweisen erfordern, die mit dem methodischen Selbstverständnis der ‚Mutterdisziplin‘ kollidieren. Eine solche Kollision führte z. B. vor dem Ersten Weltkrieg zur Entstehung der Zeitungswissenschaft aus der Wirtschaftswissenschaft heraus. Ebenso entstand aus einer vergleichbaren Konfliktlage etwa zeitgleich die Theaterwissenschaft aus der Germanistik.

Zum anderen findet eine *Binnendifferenzierung innerhalb der Disziplinen* statt. Oft gegen den erbitterten Widerstand anderer Vertreter des Faches wenden sich einige Wissenschaftler neuen Themen zu und etablieren diese damit im Gegenstandskanon des Faches.

Ein Gegenstand – viele Wissenschaften

Schien es sich bei Presse und Theater aus der Sicht der Universität zunächst um Spezialgebiete zu handeln, so war mit dem Fernsehen ein Bereich in den Blick gekommen, der umfassender war und die Gesellschaft grundsätzlicher berührte. Mit der Durchsetzung des Fernsehens etablierte sich der Begriff der ‚Medien‘, im Plural verwendet. Es ging nicht mehr um das Hinzukommen eines einzelnen neuen Mediums, sondern die Medien traten stärker im Verbund, als ein Zusammenhang auf, in dem sich die verschiedenen Medien gegenseitig stützten und er-

17 Vgl. z. B. Saxer, Ulrich: Grenzen der Publizistikwissenschaft. In: *Publizistik*, 25. Jg. (1980), S. 525-543; Rühl, Manfred: »Kommunikationswissenschaft zwischen Wunsch und Machbarkeit. Einige Betrachtungen zu ihrer Identität heute.« In: *Publizistik*, 30. Jg. (1985), S. 229-246.

gänzten. Viele Phänomene waren zwar medienspezifisch unterschiedlich konturiert, aber in ihren Prinzipien ähnlich oder sogar gleich. Neben den Kunstcharakter einzelner Sendungen traten andere ohne Kunstanspruch, die verschiedenen Formen wurden durch etwas Neues zusammengebunden, was man mit dem aus der technischen Signallehre kommenden Begriff des Mediums zu fassen versuchte. Daß nicht der Film, sondern erst das Fernsehen den Anstoß zu dieser Wissenschaftsentwicklung gab, lag – neben Gründen in der Wissenschaftsorganisation selbst – auch daran, daß der Film noch sehr viel stärker der Kunst verhaftet schien und der neue Charakter als Medium nicht so deutlich hervortrat.

Die audiovisuellen Medien etablierten sich als akademische Themen in den sechziger und siebziger Jahren durch *Binnendifferenzierung* innerhalb der größeren Disziplinen. Da die Massenmedien komplexe Phänomene darstellen, die gesellschaftlich institutionalisiert werden, die Kommunikation zwischen den Menschen verändern und zahlreiche Rückwirkungen auf andere Bereiche der Wissensproduktion auslösen, werden sie fast allen Wissenschaften zum Thema. In der Soziologie z. B. als besonderer Themenbereich (in Hamburg bereits seit den fünfziger Jahren, allerdings wesentlich mitbestimmt durch das Hans-Bredow-Institut). Ebenso auch in der Psychologie, der Rechtswissenschaft, der Ökonomie und in fast allen Geisteswissenschaften.

In den deutschsprachigen theaterwissenschaftlichen Instituten wurden z. B. in den siebziger Jahren von jüngeren Wissenschaftlern Film und Fernsehen als Gegenstände von Forschung und Lehre etabliert. Das Kölner Institut für Theaterwissenschaft etwa nannte sich z. B. unter starker Mitwirkung von Thomas Koebner in Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft um.¹⁸ Andere gingen nicht so weit, Film und Fernsehen waren jedoch in allen großen Instituten (Berlin¹⁹, Köln²⁰, München²¹, Wien²²) Thema der Theaterwissenschaft. Hier schien die Binnendifferenzierung einen allgemeinen Wandel des Faches zu bewirken, ohne daß es jedoch zu einem wirklich übergreifenden konzeptionellen Rahmen kam. Ein in dieser Hinsicht vorgestellter Entwurf von Ernst Schumacher, die ‚Darstellenden Künste‘ als Ver-

18 Vgl. Erken, Günther: „Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft. Konzept eines Studiengangs.“ (Manuskript), 20. 9. 1972.

19 Vgl. dazu Hickethier, Knut: „Film- und Fernsehanalyse in der Theaterwissenschaft.“ In: Korte, Helmut / Faulstich, Werner (Hg.): *Filmanalyse interdisziplinär*. (Beiheft 15 zur *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*) Göttingen 1988, S. 41–63; Prümm, Karl: „Lektüre des Audiovisuellen. Film und Fernsehen als Gegenstände einer erweiterten Theaterwissenschaft.“ In: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute*. Berlin 1990, S. 217–229.

20 Erken, „Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft...“

21 Vgl. Opl, Eberhard: „Die Frage nach dem ersten und vorrangigen Gegenstand einer allgemeinen Filmwissenschaft.“ In: *Maske & Kothurn*, 32. Jg. (1986), Nr. 3–4, S. 29–59.

22 Vgl. Birbaumer, Ulf: „Theaterwissenschaft und Medienforschung.“ In: *Maske & Kothurn*, 32. Jg. (1986), Nr. 3–4, S. 9–12.

bindendes zu verstehen, litt daran, daß er zum einen unter DDR-Bedingungen formuliert worden war und selbst dort von der Filmwissenschaft attackiert wurde.²³ In den neunziger Jahren scheint sich umgekehrt in einigen theaterwissenschaftlichen Instituten eine neue Teilung bzw. Trennung von film- und fernsehwissenschaftlichen Bereichen abzuzeichnen. Von einer „Nischensituation“ der Filmwissenschaft sprach Ende der achtziger Jahre bereits der Bremer Filmwissenschaftler Irmbert Schenk.²⁴

Die eher traurigen Bemühungen um eine deutsche Filmwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg hat Joachim Paech anschaulich nachgezeichnet²⁵ und dabei deutlich gemacht, daß die von mehreren Fachgesellschaften, die sich nach 1945 für die Filmforschung etablierten, geforderte Gründung filmwissenschaftlicher Institute ohne nennenswerten Erfolg geblieben ist. Neben politischen Kontroversen, die im Hintergrund eine Rolle spielten und auf die Einrichtung einer politisch angepaßten und verwertungsfunktionellen Film- und Fernsehwissenschaft abzielten, etwa um den Münsteraner Publizistikprofessor Walter Hagemann, war vor allem auch die inneruniversitäre Abwehr entscheidend: Film galt in den fünfziger Jahren bei den zumeist seit den Vorkriegszeiten wirkenden Ordinarien der großen Disziplinen als Medium der Unkultur, das zu erforschen wissenschaftlich nicht lohnte.

In der Germanistik kam es ebenfalls zu einer Binnendifferenzierung und der Einbeziehung von Film und Fernsehen in den Gegenstandskanon, auch wenn die Beschäftigung mit den audiovisuellen Medien nicht in jedem Institut etabliert wurde. Immerhin erfaßte sie auch die Germanistik in den USA.²⁶ Von allen geisteswissenschaftlichen Fächern ist vor allem die Literaturwissenschaft zur ästhetischen Auseinandersetzung mit den Medien berufen, weil sie sich, zumindest dort, wo es sich um die Auseinandersetzung mit ästhetischen Prozessen handelt, aus der Gegenstandsentwicklung der Germanistik ergibt.²⁷ Das Bewußtsein, daß die Medien

23 Vgl. Schumacher, Ernst: Thesen zu einer Theorie der darstellenden Künste. In: *Weimarer Beiträge*, 21. Jg. (1975), Nr. 1, S. 47-74; Rüllicke-Weiler, Käte: „Tradition und Perspektive. Anmerkungen zu Problemen und Aufgaben der nationalen Filmwissenschaft.“ In: *Film und Fernsehen*, 7. Jg. (1979), Nr. 9, S. 8-12, dazu auch: Hickethier, „Fernsehspielforschung...“, S. 32f.

24 Schenk, Irmbert: „Zur Erscheinung der Filmwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland.“ In: *Film- und Fernsehwissenschaft. GFF-Mitteilungen* (1990), Nr. 2, S. 15-24.

25 Paech, Joachim: „Die Anfänge der Filmwissenschaft in Westdeutschland nach 1945.“ In: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962. Katalog Deutsches Filmmuseum*. Frankfurt/M. 1989, S. 266-279.

26 Vgl. Hermand, Jost: „Literarische Massenmedienforschung in den USA.“ In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 9. Jg. (1977), Nr. 2, S. 8-26.

27 Vgl. z. B. Knilli, Friedrich: „Massenmedien und Literaturwissenschaft.“ In: Kolbe, Jürgen (Hg.): *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik*. München 1973, S. 209-305; ders.: „Die Literaturwissenschaft und die Medien.“ In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 5. Jg. (1974) Nr. 1, S. 9-44; Kreuzer, Helmut: *Veränderungen des Literaturbegriffs*. Göttingen 1975; Schanze, Helmut: *Medienkunde für Literaturwissenschaftler*. München 1974.

auch etwas mit Literatur, dem Erzählen und Darstellen sowie der Vermittlung von Kultur zu tun haben, hat sich in der Germanistik unter sehr wechselhaften Bedingungen jedoch nur langsam durchgesetzt.²⁸ Die Schaffung des Sonderforschungsbereichs ‚Bildschirmmedien‘ in Siegen 1985 (Laufzeit bis zum Jahr 2000), der vor allem aus den Literaturwissenschaften heraus entstand und im entscheidenden Maße von Helmut Kreuzer initiiert wurde, hat wesentlich zur Etablierung der Medienwissenschaft innerhalb der Philologien beigetragen.²⁹

Jost Hermand hat erst kürzlich in einer Beschreibung der jüngeren Germanistik die Zuwendung zu den Medien als Moment einer allgemeinen *Verwissenschaftlichung und Versachlichung der Germanistik* nach 1945 bezeichnet und diese Entwicklung im Zusammenhang mit anderen literaturwissenschaftlichen Strömungen innerhalb der Literaturwissenschaft gesehen.³⁰ Diese Begründung erscheint zumindest problematisch, weil gerade die Hinwendung zu den Medien von vielen Germanisten mit dem Vorwurf des Diletantismus bedacht wurde: Germanisten seien als Textspezialisten für die nichtsprachlichen Aspekte der Medienproduktionen methodisch nicht ausgerüstet, war vielfach zu hören. Daß gerade dieser Mangel zu einer methodischen Reflexion in der Film- und Fernsehwissenschaft geführt hat, läßt sich umgekehrt in der Vielzahl der film- und fernsehwissenschaftlichen Grundlagenwerke zur Analyse seit den siebziger Jahren feststellen. Gewichtiger als das Argument der Verwissenschaftlichung und Versachlichung scheint jedoch die Veränderung der kulturellen Praxis zu sein, die seit Mitte der achtziger Jahre die Medialisierung aller Kulturbereiche vorangetrieben hat und die eine notwendige Veränderung des Gegenstandsbereichs der Germanistik offenkundig werden ließ.

Eine neue Debatte ist entstanden, nachdem Wolfgang Frühwald und andere in ihrer Denkschrift über die Geisteswissenschaften 1991 auf die notwendige Veränderung der Germanistik und ihre Öffnung zu den Medien hingewiesen hatten.³¹ Die Situation der *Germanistik in der Mediengesellschaft* stellte sich vielen Literaturwissenschaftlern nun als ein verschärftes Problem dar.³² Innerhalb

28 Vgl. z. B. als einen frühen Einblick in literaturwissenschaftliche Medienforschung: Kreuzer, Helmut (Hg.): *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*. Düsseldorf 1977.

29 Vgl. Kreuzer, Helmut: „Die Erforschung des Fernsehens. Der Siegener Sonderforschungsbereich zu Bildschirmmedien. Eine Projektbeschreibung.“ In: *TheaterZeitschrift* (1987), Nr. 22.; ders.: „Zum Siegener Sonderforschungsbereich Bildschirmmedien.“ In: Boden, Petra / Dainhardt, Holger (Hg.): *Atta Troll tanzt noch*. Frankfurt/M. 1997, S. 271-285.

30 Hermand, Jost: *Geschichte der Germanistik*. Reinbek 1994, S. 173ff.

31 Frühwald, Wolfgang u.a.: *Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift*. Frankfurt/M. 1990; ders.: „Atlanten des Geistes.“ [Über die Geisteswissenschaften]. In: *Die Zeit* v. 3. 5. 1996, S. 44; ders.: „Vor uns: Die elektronische Sintflut.“ In: *Die Zeit* v. 28. 6. 1996, S. 38.

32 Jäger, Ludwig / Switalla, Bernd (Hg.): *Germanistik in der Mediengesellschaft*. München 1994; Matejovski, Dirk / Kittler, Friedrich (Hg.): *Literatur im Informationszeitalter*. Frankfurt/M., New York 1996; Elm, Theo / Hiebel, Hans H. (Hg.): *Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter*. Freiburg 1991; von Zima, Peter (Hg.): *Literatur intermedial. Musik, Malerei,*

des Deutschen Germanisten-Verbandes kam es zu einer Erörterung der Einbeziehung der Medien³³, auch beschäftigten sich die Germanisten-Kongresse zum wiederholten Mal mit dem Themenkreis. Veränderungen haben innerhalb der Landschaft der Wissenschaft jedoch erst langsam eingesetzt, und für sie zu streiten wird noch längere Zeit notwendig sein.

Neben der Binnendifferenzierung innerhalb der Germanistik³⁴ hat es bereits früh erste *Verselbständigungen* der Medienwissenschaft gegeben. Schon in den siebziger Jahren trennte sich an der TU Berlin Friedrich Knilli mit der Gründung eines eigenen medienwissenschaftlichen Instituts von der Germanistik. Neben grundsätzlichen Erwägungen waren vor allem persönliche Gründe ausschlaggebend.

Verselbständigungen hatten und haben immer auch den Effekt, daß sie Ausgrenzungen darstellen: Wenn sich eine Medienwissenschaft verselbständigt, scheinen andere Abteilungen der Universität – eben z. B. die Germanistik – ihren Gegenstand innerhalb eines durch die Medialisierung gewandelten kulturellen Umfelds nicht länger problematisieren zu müssen. Man kann auf die Medienwissenschaft verweisen – und sich weiterhin ungestört traditionellen Beschäftigungen widmen. Dies ist nicht immer sinnvoll, vor allem nicht dort, wo es im angestrebten Berufsfeld der Absolventen, also z. B. im Kulturbetrieb, auf die Kombination verschiedener Qualifikationen ankommt.

Neben diesen inneruniversitären Prozessen ist auffällig, daß es in den Anfängen medienwissenschaftlicher Beschäftigung innerhalb der Geisteswissenschaften keinen – oder doch nur einen sehr geringen – Bezug zur *außeruniversitären Medienforschung*, wie sie sich z. B. seit 1947 in den Filmarchiven entwickelte³⁵, gegeben hat. Zu diesen Verbindungen kam es erst in den siebziger und achtziger Jahren. Eine der Ursachen dafür ist etwa im Filmbereich, daß auch in den Filmarchiven erst seit den siebziger Jahren durch Ausstellungsvorhaben und Rekon-

Photographie, Film. Darmstadt 1995; Schanze, Helmut (Hg.): *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen, Fallstudien – Kanon*. München 1996; Klepper, Martin / Mayer, Ruth / Schneck, Ernst Peter (Hg.): *Hyper-Kultur*. Berlin, New York 1996; Glaser, Renate / Luserke, Matthias (Hg.): *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*. Opladen 1996, darin u.a.: Schönert, Jörg: „Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft – Medienkulturwissenschaft. Probleme der Wissenschaftsentwicklung.“ S. 192-208; Franzmann, Bodo u.a. (Hg.): *Auf den Schultern von Gutenberg. Medienökologische Perspektiven der Fernsehgesellschaft*. Berlin, München 1995.

33 Vgl. z. B. Schönert, „Literaturwissenschaft...“; Jahraus, Oliver / Schaudig, Michael: „Medienkultur als Provokation der Literaturwissenschaft.“ In: *Mitteilungen des Deutschen Germanisten-Verbandes*, 43. Jg. (1996), Nr. 2, S. 42-51.

34 Vgl. auch: Kreuzer, Helmut: „Zu Aufgaben und Problemen einer philologischen Medienwissenschaft am Beispiel des Fernsehens.“ In: *Horizonte. Festschrift für Herbert Lehnert zum 65. Geburtstag*. Tübingen 1990, S. 312-327; polemisch auch: Faulstich, Werner: „Massenkommunikation und Medien: Zur Bedeutung eines philologischen Desiderats.“ In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 20. Jg. (1990), Nr. 80, S. 93-100.

35 Vgl. dazu Paech, „Anmerkungen zu Geschichte...“.

struktionsbemühungen eine ausgedehnte Filmforschung entstand (so bei Enno Patalas in München, Helmut Prinzler in Berlin, Wolfgang Schobert in Frankfurt/M., nicht zu vergessen auch durch Cinegraph unter Hans-Michael Bock in Hamburg). Zur Fernsehforschung in den Umfrageinstituten und den Rundfunkanstalten bestand aufgrund der sozialwissenschaftlichen Ausrichtung dieser Forschung vor allem von der Publizistikwissenschaft ein Kontakt, der seit den achtziger Jahren zu einem Ausbau der Auftragsforschung an den Universitäten führte.³⁶

4. Anfänge der Medienwissenschaft in Hamburg

An der Universität Hamburg hat sich die Literaturwissenschaft für eine Integration der Medien innerhalb ihres Gegenstandskanons entschieden. Dies geschah eher naturwüchsig – jedenfalls gibt es aus Hamburg keine öffentlichen programmatischen Erklärungen in den sechziger oder frühen siebziger Jahren, als sich in Berlin, Siegen, Aachen und anderswo Literaturwissenschaftler dezidiert zur Beschäftigung mit den Massenmedien äußerten.

Auch wenn die Hamburger Literaturwissenschaft zu den frühen Orten der Medienbeschäftigung in der Bundesrepublik Deutschland gehörte, programmatische Richtungsvorgaben sind von hier zunächst nicht gekommen. Erst spät, im Kontext der ersten allgemeinen Reflexion der Medienwissenschaft in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, findet sich eine kritische Hamburger Sicht der Medienwissenschaft und ihrer Bezugnahme auf die Literaturwissenschaft durch Ludwig Fischer.³⁷

Die Hamburger Germanistik bestand und besteht seit den zwanziger Jahren aus einem Germanischen und einem Literaturwissenschaftlichen Seminar, wobei traditionell das Germanische Seminar mit der bei ihm angesiedelten Sprachabteilung und der Älteren Germanistik dominant war, das Literaturwissenschaftliche Seminar, z. B. in den enddreißiger Jahren, eine eher untergeordnete Rolle spielte und nur aus einem Ordinarius (Robert Petsch) und seinem Assistenten (Fritz Martini) bestand. Kontinuität und Diskontinuität der Germanistik in Hamburg, vor allem die Durchsetzung der sogenannten ‚Berliner Schule‘ mit Hans Pyritz haben Christa Hempel-Küter und Hans-Harald Müller beschrieben.³⁸ Die Entwicklung der Germanistik ist generell nach 1945 durch eine starke Ausdifferen-

36 Vgl. Güdler, Jürgen: *Dynamik der Medienforschung. Eine szientometrische Analyse auf der Grundlage sozialwissenschaftlicher Fachdatenbanken*. Bonn 1996.

37 Vgl. Fischer, Ludwig: „Ansichten einer Wissenschaft mit Zukunft? Unsystematische Gedanken von Nutz und Frommen der Medienwissenschaft.“ In: Bohn, Rainer / Müller, Eggo / Ruppert, Rainer (Hg.): *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin 1988, S. 257-284.

38 Hempel-Küter, Christa / Müller, Hans-Harald: „Zur Neukonstituierung der neueren deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg nach 1945.“ In: Barner, Wilfried / König, Christoph (Hg.): *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. Frankfurt/M. 1996, S. 19-34.

zierung der Angebote und eine gleichzeitige Integration neuer Fragestellungen gekennzeichnet.³⁹

Die Germanistik der letzten fünfzig Jahre ist – neben vielem anderen – von einem grundlegenden Paradigmenwechsel geprägt. Nach dem Zweiten Weltkrieg stellte sich die Germanistik in Hamburg – sie hieß dort wie seit den zwanziger Jahren weiterhin ‚Germanische Philologie‘ – vor allem als eine Wissenschaft der Sprache und des Sprechens dar. So standen in den Lehrankündigungen sprachliche Themen deutlich im Vordergrund, die Literatur nahm einen untergeordneten Platz ein. Noch in den fünfziger Jahren konnte man hier neben den üblichen germanistischen Kursen auch Übungen zum ‚Syltefriesisch‘ und zu ‚Africaans‘ belegen. Im Laufe der letzten fünf Jahrzehnte verschob sich diese Entwicklung hin zur Literatur, zu den Produkten: zunächst den sprachlichen, dann auch – über eine Erweiterung des Sprachbegriffs – zu den Medienprodukten, in denen nicht-sprachliche Elemente eine zentrale Rolle spielen.

Diese Entwicklung fand innerhalb einer gewaltigen Angebotsvermehrung statt. Diese war nur zum einen Teil eine Folge des Anwachsens der Studentenzahlen, zum anderen Ergebnis einer bereits in den fünfziger Jahren einsetzenden Differenzierung des Faches. Von den 45 germanistischen Lehrveranstaltungen im Sommersemester 1947, die von Gotisch bis Isländisch reichen, waren ganze elf Lehrveranstaltungen der Neueren deutschen Literatur gewidmet, überwiegend im 18. Jahrhundert angesiedelt, jüngster behandelte Autor war Heinrich von Kleist. Dazu gehörte bereits eine theaterwissenschaftliche Vorlesung und ein Seminar über Drama und Theater des 19. Jahrhunderts (von Paul Theodor Hoffmann, später wurde dieser Bereich von Diedrich Diedrichsen übernommen).

Im Sommersemester 1997 bot das Fach ‚Deutsche Sprache und Literatur‘ 133 Lehrveranstaltungen an, davon im Bereich ‚Neuere deutsche Literatur‘ allein 74, von diesen wiederum widmeten sich 17 Lehrveranstaltungen Medienfragen – vom Film, dem Fernsehen über das Radio bis zum Internet. Allgemeine Sprachwissenschaft, Phonetik und Skandinavistik, die 1947 noch zur Germanistik gehörten, waren 1997 als Bereiche bereits institutionell ausgeklammert, ebenso die Gebärdensprache der Gehörlosen, mit der sich in Hamburg inzwischen ein eigenes Institut mit einem eigenen Studiengang beschäftigt.

Diese Angebotsausweitung macht deutlich, daß die Ausdifferenzierung der Hamburger Germanistik mit der allgemeinen Entwicklung des Faches und der universitären Differenzierung der Wissenschaften insgesamt im Zusammenhang steht.

39 Ich verwende dabei die Begriffe der „Ausdifferenzierung“ und der „Integration“, wie sie in der Wissenschaftsgeschichte für die Beschreibung der Germanistik unter systemtheoretischen Aspekten eingeführt wurden, ohne hier allerdings auf die systemtheoretischen Begründungszusammenhänge einzugehen. Vgl. Rompeltien, Bärbel: *Germanistik als Wissenschaft. Zur Ausdifferenzierung und Integration einer Fachdisziplin*. Opladen 1994.

Es ist nicht so, wie es häufig zu hören war, daß die Medienwissenschaft ein Fach wie die Germanistik okkupiert hat, sondern die Differenzierung fand innerhalb der Germanistik selbst statt, und die Zuwendung zu den Medien war fast folgerichtig. Ingrid Kasten hat z. B. in einer Umfrage über die institutionelle Lage der Germanistik 1996 an 56 von 66 Universitäten bei insgesamt 625 ausgewiesenen Germanistik-Professuren „40 Fachgebiete innerhalb der Germanistik“, darunter auch die Medienwissenschaft, Film- und Fernsehwissenschaft und Theaterwissenschaft festgestellt.⁴⁰ Angesichts dieser Zahl der Teilfächer stellte sie die Frage, ob Germanistik noch „eine Disziplin oder eine Gruppe von Disziplinen“⁴¹ sei, und Hartmut Böhme sprach von einer „atemberaubenden Pluralisierung der Diskurse“⁴². Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß solche Spezialisierungen in allen großen Disziplinen – von der Soziologie, Psychologie, Rechtswissenschaft bis zur Medizin – stattgefunden haben. In keiner anderen Disziplin hat dies jedoch zu einem Krisenbewußtsein geführt.

Die Beschäftigung mit dem *Theater* setzt in Hamburg bereits früh innerhalb der Literaturwissenschaft ein – sie ist schon vor 1945 nachweisbar: Diese Entwicklung hängt mit der Herausbildung der Theaterwissenschaft seit der Jahrhundertwende zusammen. Sie brachte der Hamburger Universität die Gründung einer Theatersammlung und innerhalb der Literaturwissenschaft theaterwissenschaftliche Lehre und Forschung. Regelmäßig gibt es seitdem theaterwissenschaftliche Lehrangebote als Teil der Germanistik. Diedrich Diederichsen sprach als Leiter der Theatersammlung 1966 von einer „selbständigen Theaterwissenschaft“ und einer „Emanzipation von der Literaturwissenschaft“⁴³, er meinte, die Theaterwissenschaft müsse, um sich zu verselbständigen, „einen einzigen Gegenstand [haben], für den sie *allein* zuständig“⁴⁴ (Hervorhebung K.H.) sei. Dieses Argument konnte angesichts der allgemeinen Ausdifferenzierung gerade der großen Disziplinen, die in dieser Zeit einsetzte, insgesamt wenig überzeugen, und so stellt sich auch bei genauerem Hinsehen heraus, daß Diederichsen keine Unabhängigkeit von der Literaturwissenschaft anstrebte, sondern sich eine „zwar nicht unabhängige, aber doch selbständige Theaterwissenschaft“ vor-

40 Kasten, Ingrid: „Umfrage über die institutionelle Lage der Germanistik in der Bundesrepublik von 1995.“ In: *Mitteilungen des Deutschen Germanisten-Verbandes*, 43. Jg. (1996), Nr. 1, S. 110-120.

41 Kambas, Chryssoula: „Germanistik: Eine Disziplin oder eine Gruppe von Disziplinen? Gemeinsamkeiten und Tendenzen zur Verselbständigung.“ In: Jäger, Ludwig (Hg.): *Germanistik – Disziplinäre Identität und kulturelle Leistung*. Weinheim 1995, S. 56-68.

42 Böhme, Hartmut: „Die umstrittene Position der Germanistik im System der Wissenschaften.“ In: Jäger, *Germanistik*, S. 46-55.

43 Diederichsen, Diedrich: „Theaterwissenschaft und Literaturwissenschaft.“ In: *Euphorion*, 60. Jg. (1966), S. 402-414.

44 Ebd., S. 407.

stellte, also eine gewisse Autonomie innerhalb des Verbunds der Germanistik beanspruchte, die er denn auch erhielt.⁴⁵

Ebenfalls wandte man sich bereits nach dem Kriege *anderen Materialisierungen der Literatur* zu: *Dichtung als Sprach- und Hörerlebnis* heißt seit 1949 eine regelmäßig wiederkehrende Veranstaltung. Damit war jedoch zunächst oft nur das Training des freien Sprechens und Deklamierens gemeint. Einen personellen Zusammenhang zwischen den Veranstaltungen zum literarischen Sprechen und denen über die audiophonen Künste gab es zumindest nicht. Das Interesse am Hörspiel setzte am Werk, am literarisch gestalteten Text und nicht beim Sprechen an, es suchte im Hörspiel nach unbekanntem Dimensionen der Autoren, die man von ihren Büchern her kannte.

Von den Massenmedien wurde die *Presse* bereits vor 1945 Thema in der Hamburger Soziologie, hier bildete sich eine zeitungswissenschaftliche Richtung heraus. Wissenschaftsorganisatorisch verhielt es sich dabei jedoch eher umgekehrt: Die Soziologie in Hamburg war vor allem eine Zeitungswissenschaft. Von den sieben ausgewiesenen soziologischen Lehrveranstaltungen des Wintersemesters 1935/36 widmeten sich allein vier der Presse und den „publizistischen Führungsmitteln“. Hier bestehen Parallelen zum Berliner Institut für Publizistik unter Emil Dovifat, bei dem sich Gerhard Eckert über den Rundfunk als Führungsmittel habilitierte⁴⁶ und der Rundfunkjournalist Kurt Wagenführ einen Lehrauftrag für Rundfunk erhielt. Wagenführ kam nach 1945 nach Hamburg, beteiligte sich an der Gründung des Hans-Bredow-Instituts⁴⁷ und hielt Lehraufträge über den Rundfunk zunächst in der Psychologie, dann in der Geschichtswissenschaft ab.⁴⁸ Dovifat wiederum wurde 1948 Verwaltungsratsvorsitzender des NWDR und war ab 1948/49 Ordinarius des an der Freien Universität Berlin neu begründeten Publizistikwissenschaftlichen Instituts.⁴⁹ Das Interesse der Soziologie an den Medien setzte in Hamburg nach 1945 erst spät ein. Das hängt mit der späten Reetablierung der Soziologie innerhalb des Fächerkanons in Hamburg zusammen, aber wohl auch damit, daß man in dem der Universität nur angegliederten Hans-Bredow-Institut einen Ort für die Medienforschung gefunden hatte. Damit konnte man sie aus der Universität heraushalten, auch wenn sie von dort wieder in die Universität zurückwirkte.

45 Ebd.

46 Eckert, Gerhard: *Der Rundfunk als Führungsmittel*. Heidelberg, Berlin, Magdeburg 1941.

47 Vgl. Kutsch, Arnulf (Hg.): *Kurt Wagenführ. Anmerkungen zum Fernsehen 1938 bis 1980*. Mainz, Stuttgart 1983, S. 12ff.

48 Vgl. dazu ausführlicher: Hickethier, Knut: *Das Hamburger Modell der Medienwissenschaft. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte*. (Hamburger Arbeitshefte zur Medienkultur, Nr.1). Hamburg 2000.

49 Vgl. Hachmeister, *Theoretische Publizistik*, S. 79ff.

Erst in den siebziger Jahren waren die Medien wieder Thema in der Hamburger Soziologie, in den siebziger Jahren entstand der Bereich ‚Kommunikation und Massenmedien‘, in dem Janpeter Kob, Karsten Renckstorf, Holger Rust, Alexander Deichsel und andere lehrten – personell und institutionell in enger Verbundenheit mit dem Hans-Bredow-Institut, das als angegliedertes Institut eine auch heute noch vom universitären Lehrbetrieb unabhängige Position besitzt.

Medienangebote am Literaturwissenschaftlichen Seminar

Die ersten medienwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen fanden am Literaturwissenschaftlichen Seminar erst in den siebziger Jahren statt. Dies ist im Zusammenhang mit der Neugliederung der Universität in Fachbereiche und der Auflösung des Fakultätsprinzips zu sehen. Das Themenspektrum entwickelte sich – aus der heutigen Perspektive gesehen – logisch aus den literaturwissenschaftlichen Sujets. Horst Ohde bot im Wintersemester 1970/71 ein Proseminar *Das Hörspiel* an, es war bezeichnenderweise speziell „für ausländische Studierende“ ausgewiesen, zählte also zum Bereich ‚Deutsch als Fremdsprache‘. Es erinnert ein wenig an den späteren Einzug der Medien in die neuen fremdsprachigen Philologien, die sich den Medien in der Regel über den Bereich der Landeskunde näherten.⁵⁰ Die Zuwendung zum Hörspiel entsprang bei Horst Ohde dessen Beschäftigung mit der Literatur der fünfziger Jahre, mit Alfred Andersch, Günter Eich und anderen Autoren, über deren Hörfunkproduktionen er später wiederholt selbständige Seminare durchführte.

Comics (Günter Dammann) und die Illustrierten-Reportage (Gunter Martens) waren weitere Themen in den folgenden Semestern. Auch die Comic-Forschung bildete sich als ein spezifischer Schwerpunkt innerhalb der Hamburger Medienwissenschaft heraus und führte Ende der achtziger Jahre zur Einrichtung einer ‚Arbeitsstelle für graphische Literatur‘ durch Günther Dammann, Jan Hans, Johann N. Schmidt und nicht zuletzt durch besonders engagierte Studenten wie z. B. Jens Balzer, Ole Frahm und Jens Nielsen. Die Definition der Comics als „graphische Literatur“ zeigt bereits das Verständnis, Comics als literarischen Gegenstand zu akzeptieren. Aus einem Seminar über *HörZu*-Romane (1980/81) von Günter Dammann entstand auch eine Beschäftigung mit dem deutschen Film der fünfziger Jahre, die sich bei anderen Kollegen des Instituts dann später nach einigen zeitlichen Pausen in anderen Seminaren zur deutschen Filmgeschichte fortsetzte.

Im Wintersemester 1973/74 boten Günter Dammann und Joachim Schöberl ein Seminar zum *Western in Literatur, Film und Comic* an, und damit war über

50 Vgl. Albersmeier, Franz-Josef: „Traditioneller Literaturbegriff oder Literatur im Zeitalter der Medien. Zur Einbeziehung der Medien (des Films) in literaturwissenschaftliche Theorie und Praxis.“ Konferenz der Romanischen Seminare 9, (Manuskript), 10. 4. 1976; Nierlich, Edmund (Hg.): *Fremdsprachige Literaturwissenschaft und Massenmedien*. Meisenheim am Glan 1978; auch: Weber, Alfred / Weber, Bettina (Hg.): *Film und Literatur in Amerika*. Darmstadt 1988.

das Genre der Einstieg zum Film gefunden. Der Weg von der Illustrierten Presse und der Trivalliteratur zum Genrefilm, zur Fernsehserie und darüber zum Fernsehspiel ist hier schrittweise nachzuvollziehen. Es waren vor allem die jungen Wissenschaftler, die diese Themen aufgriffen: studentische und wissenschaftliche Mitarbeiter, Assistenten, immerhin aber geduldet von den Ordinarien. Und diese Entwicklung verstand sich als Teil einer bundesweiten Veränderung der Germanistik.

Manfred Brauneck, der zu diesem Zeitpunkt als Hochschullehrer nach Hamburg kam und den Theaterbereich übernahm, bot 1975/76 methodische Seminare zur Filmanalyse und zur Filmtheorie an. Er wandte sich jedoch bald nur noch dem Theater zu und gab die filmwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen auf. Seminare zum Adaptionsproblem und dann – ausgeweitet – zum Medienwechsel wurden ab dem Wintersemester 1976/77 von Jan Hans abgehalten, seit dem Wintersemester 1978/79 erweiterte sich das Angebot noch einmal durch Veranstaltungen zum Bereich der Werbung, der Medien allgemein und der Öffentlichkeit durch Ludwig Fischer, der von Höllers Institut ‚Sprache im technischen Zeitalter‘ aus Berlin kam. Mit Ludwig Fischers Lehrveranstaltungen fand eine deutliche medienwissenschaftliche Akzentsetzung statt. Fischer suchte nicht den schrittweisen Übergang vom literarischen Text zum medialen Text, sondern setzte grundsätzlich an der medialen Produktion und Rezeption an. Folgerichtig forderte er dann zehn Jahre später eine „Modernisierung“ der Medienwissenschaft, die letztlich auf eine stärker kulturwissenschaftliche Ausrichtung der germanistischen Medienwissenschaft hinauslief.⁵¹

Anfang der achtziger Jahre fanden am Literaturwissenschaftlichen Seminar Lehrveranstaltungen zum Videoeinsatz von Walter Uka und später von Michael Vallendor statt, dann auch filmpraktische Projekte von Ludwig Fischer und Manfred Schneider. Filmhistorische Seminare gab es von Hans-Michael Bock, Tilo R. Knops und seit Anfang der neunziger Jahre als kontinuierliches Angebot von Corinna Müller.

Lehrveranstaltungen zum Thema *Der Personal-Computer als Medium* (1987/88) und anderen Themen zum Verhältnis von Literatur und Computer führte Klaus Bartels durch.⁵² Die Frage der Digitalisierung der Medien – und der Literatur – beschäftigte dann in den neunziger Jahren eine Reihe von Lehrveranstaltungen von Bartels und anderen. Schließlich kamen 1994 auch meine Seminare zu Fernsehen und Film hinzu.

Diese Entwicklung ist hier relativ breit dargestellt, weil man an der Angebotsentwicklung in Hamburg sehr genau die einzelnen Stufen der Ausweitung der

51 Fischer, „Ansichten einer Wissenschaft...“, S. 279.

52 Vgl. dazu auch Bartels, Klaus: „Das Verschwinden der Fiktion.“ In: Bohn / Müller / Ruppert, *Ansichten*, S. 239-256.

medienwissenschaftlichen Themen innerhalb der Literaturwissenschaft erkennen kann. Sie stellen sukzessive Themenerweiterungen dar, die sich konsequent aus der Entwicklung der kulturellen Produktion und Rezeption ergaben. Gleichzeitig ist erkennbar, daß viele – nicht alle – der genannten Lehrenden auch noch weiterhin mit literaturwissenschaftlichen Themen präsent waren, sie also diese Medienthemen nicht als etwas ihnen völlig Fremdes, sondern als genuine Entwicklung ihrer germanistischen Tätigkeit verstanden.

Sicherlich fand die Themenentwicklung von den Schrift- zu den Bildmedien an einigen anderen Instituten Ende der siebziger Jahre forciert und entschiedener statt, dennoch ist beeindruckend, wie sich hier über die siebziger Jahre hinweg eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit den Medien etablierte – sicherlich auch begünstigt durch den gleichzeitig stattfindenden personellen Ausbau der Hamburger Germanistik in dieser Zeit. Diese Entwicklung ist auch nicht von einem einzelnen Wissenschaftler betrieben worden, sondern von mehreren, die jeweils unterschiedliche Akzente setzten – auch wenn sie sich nicht in jedem Fall dauerhaft auf die Medien einließen. Darin zeichnet sich die Hamburger Literaturwissenschaft dann doch gegenüber anderen germanistischen Instituten aus.

Eine solche Entwicklung darf deshalb nicht als selbstverständlich angesehen werden, schließlich gab es andere große germanistische Institute (wie z. B. die Germanistik an der Freien Universität Berlin), an denen keine medienwissenschaftliche Arbeit stattfand oder entstehende Ansätze dazu verhindert oder rasch wieder eingestellt wurden.⁵³

Entscheidend ist, daß sich diese medienwissenschaftliche Orientierung in Hamburg ohne große institutionelle Brüche vollzog, was interne Kontroversen nicht ausschloß. Ludwig Fischer hat davon in seiner kritischen Sichtung medienwissenschaftlicher Praxis einige Punkte angedeutet.⁵⁴ Es läßt sich jedoch in Hamburg trotz allem – allein anhand der Vorlesungsverzeichnisse – ein kontinuierlicher Ausbau der medienwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen feststellen, die seit den achtziger Jahren auch als Schwerpunkt innerhalb der Neueren deutschen Literatur belegt werden können.

Diese Kontinuität im Bereich der Medien ist vielleicht auch dadurch zustande gekommen, daß es in einem anderen Bereich durchaus *Konflikte und Abspaltungen* gegeben hat: Im Bereich des Theaters hat sich der für theaterwissenschaftliche Lehrangebote zuständige Hochschullehrer Ende der achtziger Jahre verselbständigt, mit Kollegen von der Musikhochschule zusammengetan und ein eigenes Insti-

53 Erinnert sei an eine der wenigen Ausnahmen, ein Videoprojekt von Thomas Beutelschmidt und Manuel Koeppen bei Horst Denkler an der FU Berlin Ende der siebziger Jahre über Brecht.

54 Vgl. Fischer, „Ansichten einer Wissenschaft...“, S. 258ff.

tut für Theater und Musiktheater gegründet, an dem dann Anfang der neunziger Jahre ein Aufbaustudiengang für Filmregie (Hark Bohm, Joachim Schöberl) angesiedelt wurde. Eine Kooperation mit der Germanistik unterblieb zunächst aufgrund der unter großen Konflikten zustande gekommenen Abspaltung. Die Verselbständigung führte zwangsläufig zu einer Reduktion theaterwissenschaftlicher Lehrangebote innerhalb der Literaturwissenschaft. Erst in den letzten Jahren kam es wieder zu einer vorsichtigen Annäherung und Kooperation.

Das Angebot an Medienseminaren im Bereich der Neueren deutschen Literatur wurde ergänzt durch ein – wenn auch vom Umfang her geringeres – kommunikationswissenschaftliches Angebot am Germanischen Seminar, das sich im Bereich der Linguistik entwickelt hat und sich vor allem mit Sprachproblemen im journalistischen Bereich der Medien beschäftigte.

Das in den achtziger Jahren gegründete Institut für Journalistik baute aus diesen Bestandteilen einen eigenen Teilstudiengang auf. Das Institut wird vom Fachbereich Sprachwissenschaften und Fachbereich Sozialwissenschaften gemeinsam geführt.

Kooperation mit anderen philologischen Fächern

Aus der institutionellen Nähe zu diesen Philologien und der Notwendigkeit, die apparativen und personellen Ressourcen zu bündeln, entstand im Fachbereich in den achtziger Jahren eine den Arbeitsstellen gleichgestellte Einrichtung, das ‚Zentrum für Medien und Medienkultur‘.⁵⁵

Diese fächerübergreifende Zusammenarbeit führte Anfang der neunziger Jahre zur Einrichtung des von Germanistik, Anglistik (sowie Amerikanistik) und Romanistik gemeinsam getragenen Nebenfachstudiengangs ‚Medienkultur‘.

5. Zur Gegenwart der Medienwissenschaft in Hamburg

Das ‚Hamburger Modell‘ der Medienwissenschaft ist auf der organisatorischen Ebene durch drei Merkmale gekennzeichnet:

- die Integration der Medienwissenschaft innerhalb der Germanistik, insbesondere innerhalb des Bereichs Neuere deutsche Literatur, bei partieller Selbständigkeit des Faches. Medienwissenschaft ist Teil des Studiengangs ‚Deutsche Sprache und Literatur‘, des Faches ‚Deutsch‘ für das Lehramt und des Nebenfaches

55 Das damit verbundene Medienzentrum erleichtert die Organisation medienwissenschaftlicher Veranstaltungen durch den Aufbau eines Video- und seit Mitte der neunziger Jahre eines Audioarchivs, einen kleinen Studiobetrieb sowie eine Konzentrierung der audiovisuellen Geräteausstattung und durch personelle Betreuung. Seit einigen Semestern erscheint hier auch eine kleine Medienzeitschrift (*ZMMnews*), die seit einigen Ausgaben auch im Internet zu haben ist.

‚Neuere deutsche Literatur‘. Es gibt einen gesondert ausgewiesenen Schwerpunktbereich Theater/Medien, der entweder als ‚Theater‘- oder als ‚Medien‘- oder als ‚Theater und Medien‘-Schwerpunkt studiert werden kann.

- die Verbindung mit den medienwissenschaftlichen Abteilungen in anderen Philologien (insbesondere in der Anglistik/Amerikanistik und in der Romanistik)
- das gemeinsame Betreiben des Nebenfachs ‚Medienkultur‘ durch die Germanistik, Anglistik/Amerikanistik und Romanistik, das zum Hauptfach ausgebaut werden soll.

Hinzu kommen Kooperationen mit den medienwissenschaftlichen Bereichen in der Erziehungswissenschaft (Medienpädagogik und der Fachdidaktik Deutsch); dem Institut für Journalistik, dem Hans-Bredow-Institut sowie in Ansätzen mit dem Aufbaustudiengang Filmregie und der Informatik.

Ästhetisch-historisches Selbstverständnis

Medienkulturwissenschaft⁵⁶ definiert ihre Arbeit nicht primär von der Literatur aus⁵⁷ – etwa im Sinne einer Beschränkung auf die Adaption von Literatur durch die verschiedenen Medien –, sondern es geht ihr genereller um die Ästhetik der Medien, um die neuen Erzähl- und Darstellungsformen, die Präsentation und Konstruktion von Welt. Literaturwissenschaftliche Ansätze werden benutzt, ergänzt, erweitert und transformiert in der Auseinandersetzung mit konkreten Medienproduktionen. Dabei spielen auch zunehmend Produktionsbegriffe eine Rolle. Wer für die Medienpraxis ausbilden will, muß auch deren Sprache sprechen können bzw. sie zumindest wissenschaftlich übersetzen können.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht die ästhetisch-historische Auseinandersetzung mit Filmen, Fernsehsendungen, Radioproduktionen, Computertexten. *Analyse und Interpretation, Theorie und Geschichte* bilden die Felder der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Medienkulturwissenschaft in Hamburg setzt sich nicht nur mit dem *Kinofilm* und dem *Fernsehen* auseinander, sondern auch mit dem *Radio*.

Beim Film stehen der Spielfilm und der Dokumentarfilm im Vordergrund, die deutsche sowie – in Ausschnitten – die internationale Filmgeschichte bilden das Arbeitsfeld. Beim Fernsehen liegt der Schwerpunkt auf den fiktionalen Formen Fernsehspiel, Fernsehfilm, Serie, den nichtfiktionalen Unterhaltungsformen sowie zunehmend auch allgemeinen Programmm Zusammenhängen. Beim Radio geht es primär um Hörspiel, Feature, Kabarett, die

56 Vgl. auch Schönert, „Literaturwissenschaft...“.

57 Vgl. ausführlicher Hieckethier, Knut: „Medienkultur und Medienwissenschaft im Germanistikstudium.“ In: Lecke, Bodo (Hg.): *Literatur und andere Medien in Studium und Deutschunterricht*. Frankfurt/M. 1998.

Wort-Unterhaltung also. Als vierter Bereich gehören die sogenannten ‚neuen Medien‘ dazu, die bewußt in ihrer Terminologie vage umschrieben bleiben, um sich zukünftigen Entwicklungen gegenüber offen verhalten zu können. Gemeint sind vor allem die *Computer* und die Netze, wobei es nicht um Fragen der technischen Beherrschung des Computers als Arbeitsmedium geht (in der Art: „Wie komme ich ins Internet?“), sondern nach dem Mediencharakter des Netzes gefragt wird, also Problemstellungen erörtert werden, wie sie z. B. Hartmut Winkler immer wieder angesprochen hat.⁵⁸

Technik, Theorie und Geschichte

Auch die *Medientechnik* ist Gegenstand medienwissenschaftlicher Arbeit, weil ihre Gegebenheiten den Bedingungsrahmen der medialen Ästhetik liefern. Aber sie ist nicht eigenständiger Untersuchungsbereich, sie wird nicht im Zentrum gesehen, weil die meisten Hamburger Medienwissenschaftler davon ausgehen, daß das primäre Interesse der an der Medienkommunikation Beteiligten die Inhalte, Themen, Motive, Gestaltungsweisen der Medienproduktionen sind. Das Interesse der Mediennutzer, so die Basisannahme, richtet sich nicht auf das Zeilenschreiben des Kathodenstrahls beim Fernsehen, sondern auf die durch das Fernsehen erzeugten Bilder der Welt, auf die medial vermittelte Teilhabe an Ereignissen und auf die televisuell erzeugte Unterhaltung. Deshalb stehen Sendungen, Genres, Erzähl- und Darstellungsweisen, Inhalte letztlich im Vordergrund medienwissenschaftlicher Analyse. Ob Medienwissenschaft eine spezifische Technikhermeneutik entwickeln kann, wie dies z. B. vom Germanisten Friedrich Kittler betrieben wird, muß sich immer wieder daran erweisen, inwieweit sie sich auf technikwissenschaftliche Grundlagen einlassen kann. Denn um die technischen Optionen in historischen Prozessen erkennen zu können, bedarf es grundlegender Kenntnis der technischen Prozesse, auch der innerhalb einer Medienentwicklung nicht verwendeten Technologien. Wo aber sind die Voraussetzungen für das Verstehen neuer Medientechnologien bis hin zu digitalen Spezialproblemen? Daß den technischen Wissenschaften oft umgekehrt der kulturgeschichtliche Überblick und technikhermeneutische Fragestellungen fehlen, kann jedoch nicht bedeuten, sich alle ungelösten Medienprobleme aufzuladen.

Im Bereich der *Medientheorien* werden in der Regel weniger die globalen Theorien erörtert, sondern stärker die sogenannten Einzelmedientheorien, zum Film also, zum Fernsehen oder zum Radio – was den Ausgriff in allgemeine Überlegungen nicht ausschließt. Theorien haben sich jedoch, so ist es ein weitgehender Konsens unter den Hamburger Kollegen, immer wieder in der Auseinandersetzung mit den ästhetischen Produktionen zu beweisen. Die Rückkoppelung von Medientheorien mit den ästhetischen Prozessen inner-

58 Winkler, Hartmut. *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*. München 1997.

halb der Medien und der Analyse und Interpretation grenzt auch das hier skizzierte medienwissenschaftliche Verständnis gegenüber neueren medienphilosophischen Überlegungen in der McLuhan-Nachfolge ab, denen es oft eher auf die Verifizierung theoretischer Konstrukte an konkreten Phänomenen ankommt. Die globalen Thesen vom Ende der Gutenberg-Galaxis oder vom ‚global village‘ verdecken durch ihre Simplifizierung oft mehr die realen Prozesse als daß sie sie erhellen. Theorien müssen ihre Geltung immer wieder an konkreten Fallsituationen erweisen, müssen Medienpraxen erhellen und neue Einsichten stiften.

Praxisorientierung und Wissenschaftsanspruch

Medienkulturwissenschaft ist in Hamburg vor allem Beschreibung, Analyse, Interpretation, ist theoretische Durchdringung. Medienwissenschaft kann nicht die in der Medienproduktion vorhandene hochspezialisierte Arbeitsteilung aufheben, die für viele Bereiche spezielle Ausbildungsgänge (wie z. B. die des Kameramanns, des Tonmeisters etc.) hervorgebracht hat. Mit ihrer theoretischen Akzentuierung unterscheidet sich die universitäre Medienwissenschaft von den Filmakademien und den neuen Hochschulen für die neuen Medien in Köln und Karlsruhe. Filmpraktische Übungen hatten und haben deshalb immer nur unterstützenden Charakter: In ihnen sollen Studierende sich selbst im praktischen Umgang mit den Medien erproben und damit tiefere Einsichten in die Struktur der Medien erhalten. Solche medienpraktischen Übungen, zumeist mit semiprofessionellen Geräten, können die Erfahrungen in der Medienproduktionspraxis nicht ersetzen und diese auch nur in begrenztem Umfang simulieren.

6. Fazit: Integration oder Verselbständigung?

An der Medienwissenschaft in Hamburg läßt sich zeigen, daß der Verbleib der Medienwissenschaft innerhalb einer großen Disziplin nicht negativ gesehen werden muß, sondern durchaus als eine mögliche Alternative zur institutionellen Verselbständigung gelten kann. Gleichwohl gibt es auch Gründe, die für eine Verselbständigung – etwa in der Schaffung grundständiger Studiengänge – sprechen. Für den Verbleib innerhalb einer großen Disziplin und der Definition durch Binnendifferenzierung spricht die Pragmatik der Nutzung wissenschaftlicher Ressourcen innerhalb einer durch Sparauflagen und Mittelverknappung geprägten Universität, eine Berufsfeldorientierung im kulturellen Feld, das immer stärker traditionelle philologische Qualifikationen *und* Medienkompetenz zusammen erfordert sowie eine allgemeine Tendenz der Medialisierung der Wissenschaften. Für Herausbildung von Eigenständigkeiten (z. B. in der Schaffung eines Hauptfachstudiengangs) sprechen Erfahrungen in der Lehrorganisation und dem Bedürfnis zahlreicher Studierender nach handlich umgrenzten Studieneinheiten.

Auch die Medienwissenschaft an der Universität Hamburg, die sich stärker als eine Medienkulturwissenschaft definiert, wird sich deshalb weiter entwickeln und den eingeschlagenen Weg des Zusammenhalts mit den großen Philologien, die Einbeziehung der technischen Bedingungen der Medien sowie die sozialwissenschaftlichen Rahmen bei der Herausbildung des eigenen medienwissenschaftlichen Profils fortsetzen.

Yvonne Spielmann

Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität

Intermedialität, Multimedia, Hypermedium und weitere verwandte Begriffe wie Hybridisierung sind in der gegenwärtigen Mediendebatte geläufig, wenn es darum geht, Phänomene der neueren Medienentwicklung zu beschreiben. Offenbar ist eine ganze Reihe von Begriffen notwendig, um solche Prozesse zu kennzeichnen, bei denen eine Interrelation, ein Dialog, eine Koppelung oder Vermischung zwischen Elementen verschiedener Medien vorliegen. Die Vielzahl der Begriffe spiegelt den Stand einer Mediendebatte, die versucht, Verbindungen zwischen verschiedenartigen, heterogenen Elementen begrifflich zu erfassen und diskursiv einzuordnen, wie sie sich in der heutigen Ausdifferenzierung audiovisueller Medien darstellen. Zusammengenommen zeigen kultur- und medienwissenschaftliche Ansätze sowie semiotische und formale Theorien die begrifflichen Schwierigkeiten bei der Bestimmung neuer medialer Formen, wie sie aus Prozessen entstehen, bei denen Elemente verschiedener Medien aufeinander bezogen sind.

In den medienwissenschaftlichen Disziplinen bezeichnet Intermedialität ein Phänomen der Vermischung zwischen unterschiedlichen Medien. In der geläufigen Begriffsverwendung ist Intermedialität als eine Verschmelzung definiert, deren Vorkommen die Trennung der Medien voraussetzt. In der Theoriedebatte der Medien steht der Begriff Intermedialität im allgemeinen synonym für Prozesse der Vernetzung und Mediatisierung. Damit ist einerseits ein technisches Verfahren und andererseits ein technologischer Prozeß umrissen, der die Medialität und Kulturalität desselben Vorganges betrifft. Vor allem die kommunikationswissenschaftlich ausgerichtete Medienforschung untersucht Prozesse der Synthetisierung diskreter Medien, der medialen Transformationen und des Zeichentransfers unter dem kultursemiotischen Aspekt multi- oder intermedialer Kommunikation. Mit der Einführung digitaler Technik verändern sich die Vorstellungen über die Koppelungen von Medien.

Technische Prozesse der Vernetzung, wie sie im Medium Computer stattfinden, begreift die medientheoretische Computerforschung in konzeptueller Parallelität zu dem in der Medientheorie diskutierten Phänomen der Intermedialität, beschreibt die Vernetzungen aber zumeist mit einem auf die Maschinenmetapher bezogenen Begriffsinstrumentarium. Die spezifische Verknüpfungsfunktion zwischen distinkten Elementen, wie sie das Präfix *Inter* im Begriff der Intermedialität vermittelt, wird einerseits im Anschluß an maschinelle Interfaces und andererseits im Hinblick auf eine nicht-lineare Verknüpfungsstruktur im

Hypertext weiterdiskutiert. Hieran schließt sich eine Diskursverlagerung in der Medientheorie an. Sie führt von der Beschreibung medialer Verschmelzungsvorgänge und Transformationsprozesse unter dem Begriff der Intermedialität zu einer Auseinandersetzung mit Schnittstellenfunktionen, den Interfaces, und mit den Anordnungsverfahren, die bei der Verknüpfung im Hypertext bestehen.

Im Begriff der Intermedialität sind kultursemiotische und medientechnologische Aspekte zusammengeführt. Deshalb ist es für eine konzeptuelle Diskussion erforderlich, eine Unterscheidung zu treffen zwischen der kulturellen Konzeption und einem technisch-apparativen Funktionszusammenhang. Die Vorgänge der Vernetzung von und durch Medien lassen sich im Hinblick auf die Techniken der Transformation mit dem Begriff der Medialisierung beschreiben. Hans Ulrich Reck unterscheidet die technische Ebene der Vernetzung mit ihren „Techniken und Formen von Medialisierung“ von der kulturellen Dimension der Technifizierung, die er „semiotische Mediatisierung“¹ nennt. Die auf kulturtechnologische Kontexte bezogenen kommunikativen und konnektiven Zusammenhänge stehen unter dem Begriff der Mediatisierung. Die kulturelle Dimension eines Verschmelzungskonzepts wird in der Medienforschung mit dem Begriff der Mediatisierung oder der Hybridisierung belegt. „Die Kategorie des Hybriden“, schreibt Irmela Schneider, „wird hier also nicht reserviert für die Vermischung von analogen und digitalen Techniken, sondern ich suche nach Vermischungen (und nenne sie Hybridisierungen), die sich als Folge der Etablierung von binären Unterscheidungen, Lebensformen und Kulturen herausgebildet haben. Durchmischen kann sich nur etwas, was getrennt war [...]“².

Entscheidend für die Bestimmung von Verschmelzungsphänomenen ist, daß das Modell einer Interrelation, wie es für die Intermedialität und die Entstehung neuer Formen aus medialen Koppelungen gelten soll, bei der Hybridation seine Funktion einer wahrnehmbaren Differenz einbüßt und mit oder in sich selbst zirkuliert. Demgegenüber ist die Entstehung intermedialer Mischformen, so wie diese Prozesse in der medienhistorischen und kulturtypologischen Forschung beschrieben sind, an die Voraussetzung der Diversifikation gebunden. Auf der Grundlage des kultursemiotischen Systems der Mediatisierung sind daher im folgenden vor allem solche Transformationstechniken relevant, die der Medialisierung zugeschrieben werden können, womit die technisch-apparative Dimension desselben Vorgangs bezeichnet ist.

1 Reck, Hans Ulrich: *Zugeschriebene Wirklichkeit*. Würzburg 1994, S. 16.

2 Schneider Irmela: „Hybridkultur. Eine Spurensuche“. In: Thomsen, C. W. (Hg.): *Hybridkultur. Bildschirmmedien und Evolutionsformen der Künste. Annäherungen an ein interdisziplinäres Problem. Arbeitshefte Bildschirmmedien* 46, Siegen 1994, S. 10f. Siehe auch: Schneider, Irmela: „Von der Vielsprachigkeit zur ‚Kunst der Hybridation‘. Diskurse des Hybriden“. In: Schneider, I. / Thomsen, C. W. (Hg.): *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. Köln 1997, S. 13-66.

Für die Begriffsbestimmung von Intermedialität steht mit der Paarung Medialisierung-Mediatisierung eine dichotomische Konzeption zur Verfügung, die auf die Problematik der Definition eines geeigneten Medienbegriffs verweist. Für eine begriffliche Explikation des Phänomens Intermedialität eignet sich meines Erachtens ein Medienbegriff, welcher zum einen McLuhans Vorstellung einer technologischen Extension der Sinnesfunktionen kritisch einbindet, und zum anderen an einen Differenzbegriff anschließt, wie er bei Luhmann in der Debatte des Medienbegriffs zentral gesetzt und auf die Differenz von Medium und Form im Medium bezogen ist. Hinsichtlich der Form ist bei McLuhan festzuhalten, daß Medien als „Auswirkungen der Muster und Formen“ betrachtet werden können, das heißt, „die *Botschaft* jedes Mediums oder jeder Technik ist die Veränderung des Maßstabs, Tempos oder Schemas.“³ Der Gedanke, daß Medien in ihren Formen sichtbar werden, ist bei Luhmann dort weitergeführt, wo er den Begriff des Mediums an die Voraussetzung einer Differenz von Medium und Form knüpft. „Entscheidend“, so Luhmann, „für die Begrifflichkeit ist nicht ein einheitlicher Gegenstand, sondern eine Differenz: die Besetzbarkeit eines medialen Substrats durch eine Form.“⁴ Die Form, in der das Medium diese Differenz „vermittelt“, ist ambivalent, denn sie hat ihrerseits eine Medien- und eine Formseite. Einerseits begründet die Form auf der Ebene einer vorliegenden Kopplung von Elementen den Begriff des Mediums, andererseits steht sie auch für die Differenz zwischen den Medien wie Luft, Licht und Sprache und ihren Realisierungen. Klärend ist hier Luhmanns Formulierung, daß „ein Medium nur im Kontext der Unterscheidung von Form beobachtet werden kann und nie pur.“⁵ Im Unterschied zu McLuhans Inhaltsbestimmung eines Mediums, dessen Form die mit dem Medium identifizierte Botschaft sei, tritt hier an die Stelle der Betonung einer Integrationsfunktion bei Luhmann die Hervorhebung eines Strukturbegriffs der Differenz.

Für das Verständnis einer Differenzstruktur, wie sie für die Transformationsprozesse der Intermedialität gelten kann, ist zum einen die Bedingung des getrennten Vorkommens der verkoppelten Medien grundlegend, zum anderen die Unterscheidung von Medium und Form. Mit Luhmann ist für die Definition des Medienbegriffs hervorzuheben, daß diese Differenz selbst auf der Seite der Form vorliegt, was heißt, daß sie darstellbar und wahrnehmbar ist. Mit der Kategorie der Transformation bezeichnen Medientheorien im allgemeinen einen Vorgang, bei dem es sich um die Interrelation medienspezifischer Ausdrucksformen und damit auch um die Form der Differenz zwischen ihnen handelt. Diese Interrelation schließt an die Kategorie der Transposition aus der Intertextualitätstheorie

3 McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle*. Dresden, Basel 1994, S. 22.

4 Luhmann, Niklas: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1994, S. 188.

5 Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 185.

an, und die Transformation bedeutet für das Begriffsverständnis der Intermedialität, daß aus einer strukturalen Differenz, die zwischen den Formen besteht und als solche die Differenz der getrennten Medien darstellt, die Intermedialität als eine neue Formqualität hervorgehen kann. Auch im Luhmannschen Medienbegriff ist beides, die Funktion der Bindung und der Unterscheidung, eine wesentliche Voraussetzung.

Wenn Intermedialität ein Konzept der Vermischung auf der Grundlage von historisch getrennten Entwicklungen der Medien meint, dann eignet sich diese Beschreibung kaum für digitale Medien. Im Digitalmedium ist auf der Ebene der technischen Datenverarbeitung die Trennung der Medien aufgehoben, und die Daten werden mit einer einheitlichen Technik verarbeitet. In Unterscheidung zu einem Transformationsprozeß, der auf Differenz basiert, zeichnet sich die Integrationsfunktion der digitalisierten Medien dadurch aus, daß die Koppelung von Medien als eine maschinelle Vermischung aufzufassen ist, die, wie Wolfgang Coy aus der Sicht der Informatik schreibt, auf eine „gemeinsame technische Basis“ gestellt ist.⁶ „Alle schriftlichen, optischen und elektrischen Medien“, schreibt Coy, „können mit Mikroelektronik und Computertechnik letztlich zu einem allgemeinen digitalen Medium verschmelzen.“⁷ Dieses Universalmedium wird häufig als Hypermedium bezeichnet, um seine multidimensionale Struktur zu kennzeichnen. Darunter ist zu verstehen, daß der Computer als Ausgangsmedium für die Entwicklung weiterer Hypermedien angesehen wird. Den Begriff Hypertext hat Ted Nelson in die Computerforschung eingeführt, um Medien zu bezeichnen, die eine multidimensionale Struktur der Verzweigung aufweisen, was die Möglichkeit einer nicht-linearen Navigation durch Informationsbestände eröffnet. „By ‚hypertext‘ I mean non-sequential writing.“⁸ Charakteristisch für die Vernetzungsstruktur von Daten auf der Basis einer nicht-sequentiellen Schreibweise ist die Frage des Zugriffs auf verschiedene Medien; die Differenz zwischen den Medien ist nicht die ausschlaggebende Kategorie im Hypermedium. Multidimensionale Konnektivität und Interaktivität, solche Vorgänge, wie sie mit dem Hypermedium assoziiert sind, beruhen nicht auf der gleichen Transformationskategorie, wie sie für die Bestimmung der Intermedialität grundlegend ist. Die non-sequentielle Vernetzungsstruktur zeigt in erster Linie eine Option an, wie jedes einzelne Digitalmedium mit einem anderen verbunden werden kann; hingegen setzt die Verknüpfung von unterschiedlichen Medien in der Intermedialität stets die Transformation, das heißt die Veränderung in der Form der Medien voraus.

6 Coy, Wolfgang: „Die Turing-Galaxis – Computer als Medien“. In: Dencker, K. S. (Hg.): *Weltbilder. Bildwelten. Interface 2*. Hamburg 1995, S. 52.

7 Coy, „Die Turing-Galaxis...“, S. 53.

8 Nelson, Ted: »Hypertext«. In: Ders.: *Computer Lib/Dream Machines*. Redmond, Washington 1987, S. 29.

Unter diesen Gesichtspunkten zeigt die Diskussion von Vernetzungsphänomenen in bezug auf das Medium Computer, daß dort von anderen strukturellen Voraussetzungen ausgegangen werden muß. Denn während sich die Bestimmungen des Computers als Medium vorzugsweise an Fragen der Anordnung, des Zugriffs und der Speicherung von Wissen orientieren, wobei die Struktur eine Frage der Anordnung ist, zielt ein medientheoretischer Diskurs intermedialer Vermischungsphänomene auf Fragen der Darstellbarkeit und Wahrnehmbarkeit von Formen der Vermischung, wobei die Struktur eine Frage der Gestaltung auf technisch-apparativer Grundlage ist. Intermedialität unterscheidet sich strukturell aber nicht nur vom Hypermedium, vielmehr auch von Mixed Media und Multimedialität. Beide, Mixed Media und Multi Media, sind dem Hypermedium vergleichbar, insofern sie die Erweiterung eines Einzelmediums in Begriffen der Akkumulation und nicht der Transformation beschreiben.

In seinem Aufsatz zur Intermedialität verdeutlicht Dick Higgins die Differenz der Konzepte: „Intermedia differ from mixed media; an opera is a mixed medium, inasmuch as we know what is the music, what is the text, and what is the mise-en-scène. In an intermedium, on the other hand, there is a conceptual fusion.“⁹ Multimediale Kunstformen, wie sie sich insbesondere in den Kunstsprachen der Avantgarde herausgebildet haben, liegen auch im Happening, in Fluxus-Performances und in solchen erweiterten Kunstformen vor, die, wie beispielsweise das Expanded Cinema, Live Art und Film kombinieren. All diese Konzepte verbinden und verschränken verschiedene Kunstformen auf einer Ebene, die nicht notwendigerweise die Veränderung der Struktur, des Maßstabs, der Form oder des Tempos (vgl. McLuhan) im einzelnen Medium erfordert. In einer historischen Perspektive können die Überschneidungen der Konzepte noch stärker deutlich gemacht werden. Beispielsweise sind intermediale Aspekte in der Frühgeschichte des Mediums Film dort ausfindig zu machen, wo Elemente getrennter Medien aus Literatur, Musik, Tanz und Theater im Film zusammenkommen und Synergieeffekte entstehen. Deshalb ist das Medium Film jedoch nicht per se intermedial.

Vielmehr ist der Umstand hervorzuheben, daß mit Intermedialität eine formale Kategorie bezeichnet wird. Ganz allgemein kann eine Interrelation zwischen oder mit verschiedenen Medien darin bestehen, daß ein fotografisches Bild im Medium Film oder Video weiterbearbeitet wird, oder aber, wenn rhythmische oder pikturale Strukturen aus Musik und Malerei eine visuelle Umsetzung mit Bewegungsbildern erfahren. Das Konzept der Intermedialität unterscheidet sich vom gleichzeitigen Auftreten verschiedener Kunstformen im Rahmen eines Integralmediums, wie dies im Theater, in der Oper und im Film vorkommt und

9 Higgins, Dick: *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, Edwardsville 1984, S. 16.

eine Form der Multimedialität anzeigt. Historisch betrachtet besteht ein gemeinsamer Zusammenhang von intertextuellen und intermedialen Beziehungen in den Text- und Bildmedien, wie sie in der Avantgardekunst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts entstanden sind.

Bei der historischen Situierung des Phänomens der Intermedialität unterscheidet Hansen-Löve im Kontext einer Avantgarde- und Formalismuskonversation intermediale von intertextuellen Korrelationen und Kunstformen, wobei er strukturell und verfahrenstechnisch argumentiert.

„Der Zusammenhang – und es muß einen solchen geben – zwischen der Intertextualität innerhalb einer bestimmten Kunstform (einer Periode, eines Gattungssystems, zwischen Epochen) und dem Typ der intermedialen Korrelationen (des Systems der Kunstformen) einer Periode ist gerade für die kulturtypologische Beschreibung einer Epoche von größter Wichtigkeit.“¹⁰

Für die genauere Unterscheidung von einem intermedialen Entstehungszusammenhang bei der Herausbildung neuer Medien einer intermedialen Gestaltungskategorie ist die Untersuchung von Hansen-Löve deshalb hilfreich, weil sie im historischen Kontext die verschiedenen intertextuellen und intermedialen Verfahren vorstellt. Hierbei setzt er von den Veränderungen im Bereich einer bestimmten Kunstform und ihren intertextuellen Bezügen den „Typ der intermedialen Korrelationen“ ab, „so daß eine intermediale Beziehung zwischen Gattungen (bzw. Einzeltexten) verschiedener Kunstformen nicht aus einer unmittelbaren kausal-genetischen Relation zwischen ihnen abgeleitet werden sollte, sondern nur über die Vermittlung des (jeweils herrschenden) Systems der intermedialen Korrelationen.“¹¹ Intermedialität bezieht sich hier auf die Interrelation von zwei verschiedenen Kunstformen, die historisch getrennt entstanden sind, aber durch ihre Korrelation einen Transformationstyp hervorbringen, der die diachrone Entwicklung mitführt.

In der hier vorgeschlagenen Typologie von Korrelationen wird Multimedialität definiert als die Synchronität von verschiedenen Kunstformen „im Rahmen eines integralen Mediums (Theater, Oper, Film, Performance etc.)“; hingegen liegt Monomedialität beim „Tafelbild, Stummfilm, literarische[n] Text u. a.“¹² vor. Das Konzept des Korrelationssystems bindet Hansen-Löve an eine Medienspezifika, so daß er die Entwicklung zu einer intermedialen Mediengattung trennt

10 Hansen-Löve, Aage A.: „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“. In: Schmid, W. / Stempel, W.-D. (Hg.): *Dialog der Texte. Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 11. Wien 1983, S. 294.

11 Ebd., S. 291.

12 Ebd., S. 291f.

nen kann von intermedialen Korrelationen zwischen Kunstformen (Gattungen). Die Begründung des intermedialen Korrelationstyps setzt bei dem Kriterium einer „Koordinierung“ an, „wodurch es eben zum ‚Verschmelzen‘ der heterogenen Medien und Zeichensprachen“¹³ kommt. Für die Beschreibung einer Visualisierung des intermedialen Transformationsprozesses führt Hansen-Löve das Beispiel einer Korrelation an, bei der zwischen den graphischen Ausdrucksformen „Gedichtbild“ und „Bildgedicht“ formal nicht zu unterscheiden ist.

Unter dem Begriff Intermedialität diskutiert Hansen-Löve den Fall, daß in einer Korrelationsbeziehung eine „relative Synonymie in der verschiedensprachlichen Ausdrucksfähigkeit“¹⁴ vorkommt.

„Ein Maximum an intersemiotischen Korrelationen – bis hin zur Verschmelzung der Medien zu einer ganzheitlich rezipierten Mediengattung – wird“, so Hansen-Löve, „dann erzielt, wenn innerhalb ein- und desselben Artefakts verbale und ikonische Zeichen gleichzeitig und oszillierend präsentiert sind, so daß vom jeweiligen pragmatischen Kontext her nur zu entscheiden ist, ob es sich etwa um ein ‚Gedichtbild‘ [...] oder um ein ‚Bildgedicht‘ handelt.“¹⁵

Die Entstehung einer neuen, intermedialen Mediengattung, hervorgerufen durch die Aufhebung der Trennung von Wort und Bild, beschreibt Hansen-Löve als ein Oszillieren von verbalen und ikonischen Zeichen. Diese Schilderung trifft auf die Zusammenführung von Bild und Sprache im Tonfilm zu, aber gleichfalls auf die Korrelation von Bild und Schrift im Stummfilm. Von hier aus könnte jeder Filmtyp intermedial genannt werden.

Mit Hansen-Löve ist jedoch zu unterscheiden, daß die Neuordnung von Elementen zu einer neuen Mediengattung (Oper, Film oder Performance) etwas anderes darstellt als der Vorgang einer intermedialen Relation, die auf der Grundlage eines Differenzkonzepts arbeitet. Intermedialität heißt, daß die Transformation mediale Elemente verschiebt oder austauscht, und zwar derart, daß die Verschiebung eines Gestaltungselements oder Motivs von einem Medium in ein anderes eine Formveränderung darstellt. Auch wenn für den Film historisch ein intermedialer Entstehungskontext festgehalten werden kann, weil die Herausbildung dieser neuen Mediengattung als eine Synthese der vorangegangenen Kunstformen aufgefaßt werden kann, so ist jedoch unter dem Gesichtspunkt der Transformation bedeutsam, daß Intermedialität kein Wesensmerkmal eines Mediums anzeigen kann, sondern vielmehr den Prozeß einer Differenzvermittlung vorstellt. Hierbei sind so-

13 Ebd., S. 322.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 325.

wohl ein Strukturbegriff als auch ein ästhetisches Verfahren umrissen, so daß an den Formen eines Films intermediale Eigenschaften diskutiert werden können, der Film aber nicht das Medium der Intermedialität darstellt. Aus dieser Beobachtung folgt, daß sich genealogisch eine historisch punktuell auftretende intermediale Qualität bei der Entstehung eines neuen Mediums beschreiben läßt. Das Auftreten dieser Qualität kann am Prozeß der Herausbildung von Mischformen nachvollzogen werden, wobei insbesondere mit dem Verfahren der medialen Selbstreflexion die Eigenschaft zur Sichtbarkeit gelangt.

Selbstreflexion in der visuellen Gestaltung bedeutet die Sichtbarkeit von heterogenen Elementen, die zu einer Form zusammengebracht werden. In diesem Zusammenhang kann Selbstreflexion als eine medien-spezifische Strategie angesehen werden, die dazu verwandt wird, formale Aspekte verschiedener visueller Medien wie Malerei, Film und elektronische Medienbilder zu verkoppeln. Insbesondere solche Bildformen, die sich in einem einzelnen Medium herausgebildet haben, sind einem Prozeß der Remodellierung und Umformung unterzogen, wenn sie in den Kontext eines anderen visuellen Mediums transferiert werden. Transfer meint hier Transformation, wenn die strukturellen Elemente der beiden vermischten Medien in einer neuen Form kenntlich und sichtbar werden, welche eine Differenz vermittelt. Hierbei kann Selbstreflexion eine doppelte Funktion haben, indem sie zum einen den Effekt der Kohärenz und Verschmelzung verstärkt, aber zum anderen auch die Diskontinuität und Inkohärenz zwischen den korrelierten Elementen verdeutlicht. Gerade weil mediale Selbstreflexion gleichzeitig die Elemente der Kohärenz und der Inkohärenz in der Struktur der Vermischung offenlegt, handelt es sich hierbei um dasjenige Verfahren, welches in der Lage ist, die spezifische Interrelation von zwei verschiedenartigen Medien mitzuteilen. Der Transformation kommt eine doppelte Bedeutung zu, wobei die erste den dialogischen Prozeß zwischen den Elementen umfaßt, die miteinander verschmelzen; hingegen die zweite auf den Kollisionspunkt (Verschmelzungspunkt) von zuvor getrennten Elementen bezogen ist. Somit stellt die Selbstreflexion das auffälligste Verfahren dar, die zweiseitige Struktur der Transformation zu verdeutlichen, und zwar dadurch, daß dargelegt wird, mit welchen Verfahrensweisen differente Medien in einer Form gebunden werden können. Folglich läßt sich von einem intermedialen Status der Kunst innerhalb der visuellen Medienkultur dann sprechen, wenn die Formen von differenten Medien in einer weiteren Form kollidieren, welche aus einer Transformation hervorgegangen ist.

In der 3-D Video-Installation *Kur* (1997) von Clea T. Waite wird diese doppelte Struktur der Intermedialität veranschaulicht, genaugenommen bildtechnisch auseinandergelegt. Die Installation besteht aus vier Projektionsflächen, die menschliche Bewegungsabläufe in Lebensgröße repräsentieren. Die vier Leinwände sind räumlich so angeordnet, daß sie die Form eines Quadrats bilden. Der Betrachter betritt den Innenraum dieses Quadrats mit einer 3-D-Brille, wobei es

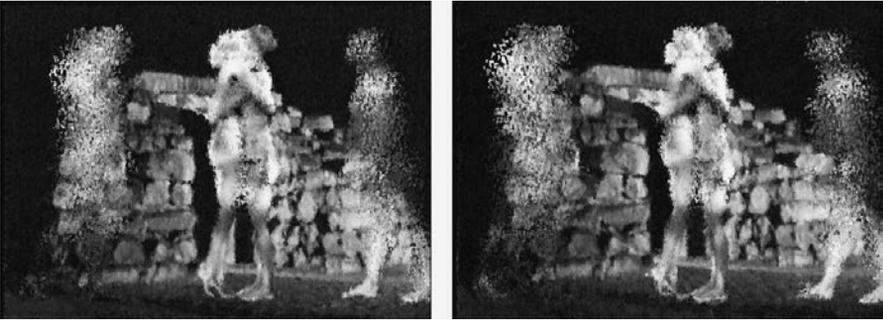


Abb. 1 und 2: Clea T. Waite (© 1997), Video Stills, *Kur*⁴

unmöglich ist, alle Bewegungsbilder auf den vier Projektionsflächen gleichzeitig zu sehen. Das Konzept der Installation beruht gerade darauf, daß die vier verschiedenen Leinwände vier verschiedene Versionen derselben Geschichte darstellen, die auf einen sumerischen Mythos zurückgeht. Das heißt, jeder Betrachter muß eine Auswahl treffen und sich entscheiden, welche der verschiedenen Versionen er oder sie sehen will.

Kur repräsentiert parallele Zeit in einer dreidimensionalen Raumsimulation, die nicht nur das Konzept von Zeit im Raum darlegt, sondern vielmehr darüber hinausgehend simuliert, wie verschiedene Zeiten parallel zueinander existieren können. In der Video-Installation verschmelzen verschiedene Momente in der Zeit zu einem einzelnen Bild, während gleichzeitig die Präsenz der parallelen Zeit auf allen vier Leinwänden besteht, so daß die Installation multiple Realitäten und multiple Identitäten darstellt. Die Dualität, die diesem Konzept inhärent ist, wird mit verschiedenen Bildverfahren ausgedrückt. Im einzelnen sind dies drei Effekte. Der elektronische Flicker-Effekt, der den filmischen Flicker simuliert und dazu verwandt wird, zwei verschiedene Zeiten simultan in einem Bild darzustellen. Dies geschieht dadurch, daß die beiden Halbbilder des Video sichtbar gemacht werden. Der Effekt einer digitalen Rückkopplung (digital feedback) bewirkt die Sichtbarkeit einer Zeitschleife im Raum. Die Bewegungen einer Tänzerin hinterlassen in dem Bildraum eine Bewegungsspur, die sich zu einer räumlichen Skulptur aufbaut und dabei verschiedene Zeitmomente an einem Ort sichtbar werden läßt. Schließlich der „Partical Effect“, bei dem es sich um eine Dekonstruktion und Manipulation handelt, die nur mit digitalem Video möglich ist. Hierbei wird in die Struktur der Codierung von Information eingegriffen und die Geschwindigkeit bzw. die Dichte verändert. Der Effekt, der entsteht, ist die Auflösung und Neuzusammensetzung des Bildes. Durch diesen Vorgang der Komprimierung und Dekomprimierung von Raum in Zeit wird die Transformation zwischen verschiedenen Formen von Bildern besonders anschaulich.

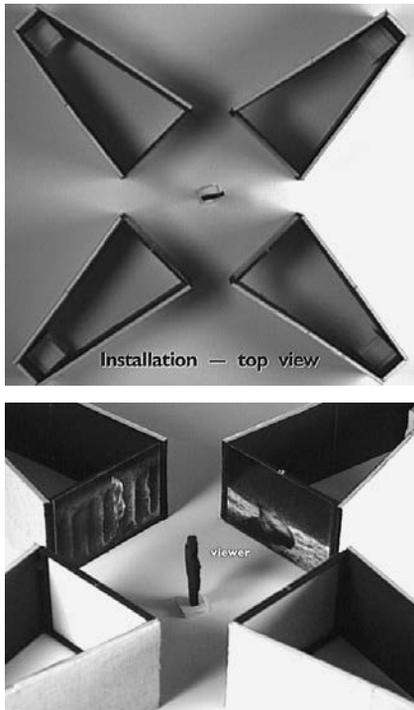


Abb. 3 und 4: Clea T. Waite (© 1997), *Video Stills*, *Kur*⁶

Die Installation *Kur* zeigt zeitliche Bildformen, die in den Raum übergehen und räumliche Bilder, die zu zeitlichen transformieren. Die Besonderheit liegt darin, daß die Unterschiede und Auflösungen der Bilder in der Einheit eines Bildes selbst sichtbar gemacht werden. Dies geschieht in der Struktur des Bildes, wenn bestimmte Elemente eines 3-D-Bildes digital verändert werden, um den „Partical Effect“ zu erzeugen. Waites Video-Installation arbeitet mit digitalem Video, so daß auf dieser Ebene die Entstehung von Formen der medialen Selbstreflexion dort kenntlich werden, wo die Möglichkeiten der elektronischen Simulation des zweidimensionalen Bildes erweitert werden auf die Ebene der Dreidimensionalität. Das heißt, die Prozesse der Bildsimulation zeigen eine Erweiterung der elektronischen Bearbeitungsstruktur des Videobildes an, bei der es vor allem um die Betonung der räumlichen Dimension geht. Dieses Beispiel zeigt, wie medienspezifische Ver-

fahren (des elektronischen Bildes) ihre Form und Funktion in einem intermediären Transformationszusammenhang (des 3-D-Bildes) ändern, so daß zeitliche und räumliche Faktoren des Bildes ihre Dimensionen vertauschen können.

Zusammenfassend schlage ich vor, Intermedialität als einen konzeptuellen Begriff zu diskutieren, der in erster Linie auf Transformationsprozesse zwischen verschiedenen Medien angewandt werden sollte. Weiterhin bedeutet Intermedialität die Struktur einer Transformation, die durch die Kollision von verschiedenen medienspezifischen Elementen ausgelöst wird. Schließlich kennzeichnet Intermedialität ein ästhetisches Verfahren in den Medienkünsten. Hieraus folgt die Begriffsverwendung von Intermedialität auf drei verschiedenen Ebenen: als Transformationskategorie, Strukturbegriff und ästhetisches Verfahren.

Der Diskurs zur Intermedialität umfaßt eine ästhetische Praxis der Medienkunst, eine Struktur kultureller und künstlerischer Prozesse und eine technologische Metapher, wobei die Unterscheidungen zu Multimedia und Hypertext nicht eindeutig sind. Konzeptuell sind die Bedeutungen von „inter“, „multi“ und „hyper“ nicht kohärent. Das Verständnis der Phänomene, die als intermedial dis-

kutiert werden, wechselt in den verschiedenen Diskursen. Gleichartige Phänomene werden mit verschiedenen Begriffen diskutiert, und umgekehrt sind ganz verschiedene künstlerische Praxen unter dem Begriff Intermedialität zusammengefaßt. Die Inkohärenz der Benennung verweist aber auf eine Problematik, die im Phänomen selbst vorliegt. Im Kontext der medienwissenschaftlichen Forschung stellt Intermedialität einen konzeptuellen Begriff dar, der für Prozesse einer Integration von strukturalen Elementen steht, die für verschiedene Medien spezifisch zu nennen sind. Die Bedeutung dieses Konzepts ist zweigleisig: auf der einen Seite ist damit ein technisches Verfahren bezeichnet; auf der anderen Seite auf die technologische Dimension von beiden, den kulturellen und medialen Prozessen verwiesen. Grundsätzlich beinhaltet der Prozeß der Intermedialität eine transformierende Aktivität zwischen den Medien und nicht die Akkumulation von Medien. Für eine ästhetische Theorie der Intermedialität in den Bildmedien steht die Frage nach Veränderungen im Bildkonzept im Vordergrund, die daraus resultieren, daß filmische, elektronische und digitale Medienbilder in Mischformen korreliert werden.

Andrzej Gwózdź

(Inter)Medialität als Gegenstand der Filmwissenschaft

Die meisten Filmtheoretiker eilen nicht, ihren platonischen Ort zu verlassen. Sie betreiben fast ausnahmslos Filmtheorie im Kino, und dies im Kino nur einer historischen Epoche, d.h. der dem Durchbruch der Elektronik und ihrer neuen Medien vorangehenden. Setzen auch fast alle schweigend voraus, der Film sei nicht nur der einen, historisch zwar ursprünglichen, seit langem jedoch nicht ausschließlichen Form des Zusammentreffens mit dem Zuschauer zugeschrieben, so hat dies dennoch auf die Reichweite und das Profil der unternommenen Forschungen noch keinen entscheidenden Einfluß.

Der Film und das Kino, die jahrzehntelang den Kern der Reflexion über die Audiovisualität bildeten, hörten überdies auf, der einzige filmtheoretische Bezugspunkt zu sein. Aber beide sind schließlich weiterhin vorhanden, und die Kondition des zeitgenössischen Films erzwingt geradezu eine neue und breitere Perspektivierung der Theorie. Der Film ist doch heute weit entfernt von der Formel des „fotografischen Films“, die zu Anfang der 60er Jahre von Siegfried Kracauer lanciert und philosophisch bereits 15 Jahre früher von André Bazin in dessen *Ontologie des fotografischen Bildes* begründet worden ist.

Und dies unabhängig davon, ob wir mit Roland Barthes annehmen, dieser Prozeß vollziehe sich ohne Vermittlung durch einen Code allein als Materialtransfer (bei analogem und nicht-arbitrarem Charakter des filmischen Zeichens), ob wir mit Umberto Eco einer komplexen, vielschichtigen Codierung den Vorrang geben, an der ein komplexes Code-Repertoire teilhat (in dem das ikonische Zeichen als Analogon erscheint, ohne auf den Gegenstand, sondern auf das wahrgenommene Modell von diesem zu verweisen), oder ob wir schließlich mit Christian Metz einen „imaginären Signifikanten“ annehmen, der frei im Feld zwischen zweitem Signifikanten und dem Subjekt ‚schwebt‘ und dabei die Äquivalenz zwischen Bedeutendem und Bedeutetem auflöst.

Für die Reflexion über den Film ist die Situation umso paradoxer, als der Theoretiker selbst (mehr oder weniger freiwillig) aus dem Kino flieht, da er die Intimität der Emission der Kathodenlampe dem öffentlichen Charakter des kinematographischen ‚Solariums‘ vorzieht, um nach Verlassen des Kinos immer seltener in dieses zurückzukehren und später seine Wiedereinkunft häufig in anderen kommunikativen Situationen zu simulieren. Wer denkt schon beim Schreiben über den Film wirklich noch ans Kino? Wer von den Zuschauern, die

Filme ‚auf Video‘ sehen, möchte (oder muß) wohl ohne Unterlaß den kinematographischen ‚Apparat‘ in Erinnerung rufen?

Unterdessen hörte das Kino selbst auf, Massenmedium zu sein, und übergab die Siegespalme dem Fernsehen, wiewohl dank Filmen – vornehmlich den Kinofilmen – das Fernsehen ‚in Führung ging‘. Hierzulande etwa begann es seinen zivilisatorischen Triumphzug 1929 mit der „Fernkinematographie“, und erst nach zehn Jahren zeichnete sich ein deutliches Übergewicht von Direktübertragungen gegenüber der „Filmkonserve“ ab.¹ Ähnlich war dies übrigens in anderen Ländern. So bewies der Film schon mit der ersten elektronischen Übertragung im sog. Zwischenfilmverfahren überzeugend seine Offenheit und Disponibilität für den *multimedialen* Transfer im Rahmen eines anderen Mediums, um damit in einer anderen medialen Konstellation zu funktionieren. Heute ist die Poetik des Films oft Ergebnis einer multimedialen Kalkulation der Filmemacher, die bemüht sind, ihm eine flüchtige und – wie man zu sagen pflegte – „amphibische“² Gestalt zu geben, deren dramaturgische Struktur und deren gesamte Ästhetik sich ebensogut im Kino wie auf dem Videomarkt bewähren würde und darüber hinaus übertragbar wäre für Videospiele und andere Formen der neuen Technologien.

Sowohl das ‚alte‘ Fernsehen als auch die neuen Medien brechen also definitiv mit der ‚Reinheit‘ des Films als fotochemischem Text des Kinos, indem sie ihn (hinsichtlich seiner Textsubstrate) komplexen multimedialen Transferoperationen unterziehen, was im Ergebnis eine Fusion der verschiedenen Medien und darüber hinaus zuweilen eine intersemiotische Translation, einen Code-Transfer, bewirkt.³ Das den elektronischen Medien Gemeinsame ist das Vorhandensein einer Installation, deren Zentrum die Bildröhre bildet, die die Trennung von Projektionsmaschine und -fläche aufhebt, indem sie selbst Bilder generiert und – was nicht weniger wichtig ist – als wesentliches Element der Ordnung des Sehens im Gesichtsfeld des Rezipienten bleibt. Marshall McLuhan hat auf den Umstand hingewiesen, daß das gemeinsame Auftreten von Projektor und Projektionsfläche in den elektronischen Medien „der mechanischen Welt der Explosion und Trennung von Funktionen“ ein Ende setzt und somit das Zeitalter „der elektronischen Implosion“ eröffnet.⁴ Er kündigte damit das Ende des traditionellen, fo-

1 Siehe Zielinski, Siegfried: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 156 ff.

2 Rohrbach, Günter: „Das Subventions-TV. Plädoyer für den amphibischen Film.“ In: Pflaum, Hans Günther (Hg.): *Jahrbuch Film 77/78. Berichte/Kritiken/Daten*. München, Wien 1977, S. 95-100.

3 Vgl. Gwóźdz, Andrzej.: „Das Kinematographische tele-vis(ion)iert.“ In: Paech, Joachim. (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart, Weimar 1994, S. 179-189.

4 McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf, Wien 1968, S. 318.

tochemischen Filmträgers an, den George Lucas achtzehn Jahre später sich nicht scheute, »ein idiotisches Material, typisch für das 19. Jahrhundert«⁵ zu nennen.

Zwar bestätigte sich nicht die Prognose Francis Ford Coppolas, der nach der Premiere des Films *EINER MIT HERZ* (*ONE FROM THE HEART*, USA 1982) voraussagte, daß im Laufe von fünf Jahren das definitive Ende des Zelluloidfilms eintrete, jedoch machen Elektronisierung und Computerisierung der Filmproduktion in letzter Zeit derartige Fortschritte, daß der Film längst aufgehört hat, (nur) ‚Film‘ zu sein, und das Video nicht mehr (allein) magnetische Aufzeichnung ist.

Unaufhörlich entsteht die Frage neu: Was ist der Film? – womit das Repertoire der Forschungsdilemmata sich weitet, vor denen jeder steht, der sich nicht mit der epistemologischen Routine zufriedengeben möchte. Aber statt zu fragen, was der Film sei, sollten wir darüber nachdenken, ‚wie etwas Film ist‘.

Das nämlich, was wir heute Film nennen, ist in hohem Grade ein *intermediales* Gebilde, das in einem Medium verschiedenste audiovisuelle Techniken und Technologien (zuweilen auch Praktiken) des Kinos und der elektronischen Medien integriert, wie etwa die ‚klassische‘ analoge Reproduktion mit der Videotechnik (blue box), digitale Animation, Computergraphik und -simulation. Eine Kunst im Grenzbereich verschiedener Medien war der Film schon immer, denn seit seinen Anfängen vollzog sich in ihm die Integration diverser Künste (und zugleich Medien): des Theaters, der Literatur, Musik und Plastik, des Tanzes, vor allem aber der Fotografie, der er ja seine Existenz verdankt. Es konnte nicht anders sein, ist der Film doch auf das Licht angewiesen; dieses indes bleibt – wie McLuhan treffend bemerkte – „reine Information. Es ist gewissermaßen ein Medium ohne Botschaft, wenn es nicht gerade dazu verwendet wird, einen Werbetext Buchstabe um Buchstabe auszustrahlen.“⁶ Erst dank intermedialen Transfers – aus den präkinematographischen Lichtmedien in den Bereich des Kinos – also konnte die reine Lichtinformation mit ‚Inhalt‘ erfüllt werden, konnte sich die Integration diverser Materialitäten in einem Filmtext vollziehen. Daher auch gehörte die Problematik des Films im Zusammenhang mit diesem oder jenem zu den in der Theorie am frühesten erörterten und die komparatistische Perspektive zu denjenigen, die am stärksten in der Methodologie der Filmwissenschaft häuslich geworden sind.

Heutzutage indessen ist der Mechanismus jenes Prozesses der Sättigung des Lichts mit Inhalt, der Repräsentation eines Mediums in einem anderen, ein anderer. Es geht nämlich eigentlich darum, daß nicht mehr das Material (die Materialien) eines konkreten Mediums (konkreter Medien) genutzt wird (werden), für das (für die) der Film der Ort neuer medialer Kombination wäre, daß also nicht

5 Lucas, George: „I’m the Boss.“ George Lucas interviewed by M. Tuchman and A. Thompson. In: *Film Comment* (1981), Nr. 4, S. 51.

6 McLuhan, *Die magischen Kanäle*, S. 14.

mehr so sehr ‚Elemente‘ anderer Künste integriert werden, sondern es kommt in den Medien von vornherein zum Zusammentreffen – zuweilen zur Kollision, ‚Reibung‘ oder gegenseitigen Aufhebung – ganzer medialer Generationen, d.h. der Fotochemie und der Elektronik.⁷ Wichtig ist, daß sich nicht mehr so sehr verschiedene Medien treffen, daß aber das Wesen dieses Anschlusses selbst zum gewissen Spektakel arrangiert wird und den Status einer symbolischen Form erreicht. Das betrifft nicht nur Literatur neben dem Film, sondern auch die Schrift im Film; nicht nur Malerei in den filmischen Bildern, sondern auch das Malen mit dem Computer, das sogar zu einer neuen Kategorisierung der Realität führt: zum Cyberspace; nicht nur das Einwirken des Lichtes auf das Zelluloidband, sondern auch das „elektronische Schreiben“⁸ mit dem Kathodenlicht; nicht nur „Bilderpasagen“⁹, sondern darüber hinaus auch Inkrustationen von Bildern. Nicht nur jeden einzelnen Effekt, sondern das ganze Weltbild als Effekt. Solche Strategien des ‚Inter‘ eröffnen dem Zuschauer völlig neue Felder von Erkenntnissen und Erlebnissen. Dienten also früher die aus den Relationen des Films zu anderen Künsten resultierenden Unterschiede und Oppositionen einerseits der Suche nach Ähnlichkeiten zwischen den Künsten und andererseits der Herausarbeitung der Spezifik des Films, so geht es heute darum, im medialen Interface auf die Art des Bildereignisses zu verweisen, wie es zwischen den verschiedenen Formationen technischer Bilder zustandekommt. Das heißt, der Inhalt des ‚Inter‘ der Bilder wird als ‚zwischen den Bildern‘ sichtbar. Ein solches ‚Ereignis‘ gibt es natürlich nicht, wo eine rein mechanische Substitution der Medien erfolgt und sich die Veränderung auf einen durch den Distributionsmodus bestimmten Trägertransfer beschränkt.

Aber eben die Logik des „Basisapparates“¹⁰ entscheidet über die *symbolische Form* der medialen Interaktion, über die Struktur der medialen Vernetzung, die den Inhalt des ‚Inter‘ der Bilder sichtbar macht. Deutlich demonstrieren diesen Mechanismus Filme der technologischen Utopie (bzw. Dystopie), indem sie verschiedene neue Techniken und Technologien nutzen, die zugleich in den filmischen Stories thematisiert sind.

Mit der multimedialen Disponibilität des Films (als multimedialer Form), sich auch anderer Medien als der des Kinos zu bedienen, also ihn auch diversen medialen Transformationen zu unterziehen, stehen wir in einer Situation, die

7 Spielmann Yvonne: „Intermedialität als symbolische Form.“ In: *Ästhetik und Kommunikation* (1995), Nr. 24, S. 113-114.

8 Paech, Joachim: „Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen ‚Schreiben mit Licht‘ oder ‚L’image menacée par l’écriture et sauvée par l’image même“.“ In: Wetzel, M. / Wolf, H. (Hg.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München 1994, S. 213-233.

9 Kuntzel, S. Thierry: „Le Défilement.“ In: *Revue d’Esthétique* (1973), Nr. 2-4, S. 97-110.

10 Siehe Baudry, Jean-Louis: „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat.“ In: *Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst* (1993), Nr. 5, S. 36-43.

eine Umformulierung der traditionellen kinodependenten Theoreme und Axiome der Filmwissenschaft sowie eine Öffnung der Filmwissenschaft für eine breitere multimediale Forschungsperspektive erzwingt.

Als Bezugshorizont der Filmtheorie im Zeitalter der elektronischen Medien (die man mit einer gewissen Vorsicht als das Zeitalter ‚nach dem Kino‘ hypostatisieren könnte) muß also ein breiter kultureller Kontext gesetzt werden, in dem sich die Vernetzung der Formen und die Kopplung der medialen Apparate – des Kinos zwischen Text und Netz, der elektronischen Medien, der integrierten medialen Netze usw. – vollzieht. Unabhängig davon jedoch, welche Möglichkeit einer methodologischen Perspektivierung wir wählen, bedürfen zwei Basistheoreme der traditionellen, kinozentrierten Filmwissenschaft einer Revision: das Theorem der technischen Reproduktion¹¹ (gestützt auf den Pfeiler der künstlerischen Mimesis) und das Theorem des „Realitätseindrucks“¹² (als Derivat der Apparatus-Debatte), die beide im „Kino-Effekt“¹³ kulminieren. Sie haben über lange Jahre das epistemologische Niveau der Reflexion über den Film und das Kino bestimmt, fördern heute jedoch nicht die Etablierung einer Perspektive, in der man den Film unter dem Gesichtspunkt des komplexen, multi- und intermedialen technokulturellen Syndroms erwäge, in dem er funktioniert und das ihn entscheidend beeinflusst.

Wir bemerken die Einflußnahme der neuen Techniken und Technologien auf die Entstehung filmischer Produkte, die Auswirkung audiovisueller, nicht kinodependenter Praktiken auf die Struktur der Filme und ihre medialen Strategien (der ‚amphibische‘ Film) oder schließlich die Symbiose des Kinos und der Computersimulation in medialen Hybriden. Die *Poetik der Intermedialität des Films* im Zeitalter seiner elektronischen Generierbarkeit stellt also das Gebiet filmwissenschaftlicher Komparatistik dar, welches die Filmwissenschaft schon längst hätte betreten sollen, um Instrumente und Strategien für die Beschreibung der medialen Integration vorzuschlagen.¹⁴

Greifen wir jedoch gar nicht so weit und betrachten wir dies aus der eigenen Perspektive, voraussetzend, (1) daß die Filmwissenschaft sich trotz allem mit dem Film befaßt, unabhängig von dessen Träger und dem Grad der von ihm repräsentierten medialen Hybridisierung; ein Film ist also auch der Videofilm (vom Film im

11 Siehe Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/M. 1973; Bazin, André: „Ontologie des fotografischen Bildes.“ In: Ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln 1975, S. 21-27.

12 Baudry, Jean-Louis: „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks.“ In: *Psyche* (1994), Nr. 11, S. 1047-1074.

13 Ebd., S. 1066.

14 Vgl. den monothematischen Teil der Zeitschrift *Telepolis* (1997), Nr. 2, S. 5-91 („Hollywood goes digital – Neue Medien und Neues Kino“) mit Beiträgen von Gundolf S. Freyermuth, Kay Hoffmann, Lev Manovich, Tilman Baumgärtel, Jay David Bolter und Gesprächen mit Peter Greenaway und Edgar Reitz.

Fernsehmagazin über Clip und Trailer bis hin zu einigen Manifestationen, z. B. in der Videokunst, die sich des Films bedienen); und (2) daß das dringende Bedürfnis besteht, den Rahmen der Disziplin zu erweitern, die engen Grenzen der Monomedialität zu überwinden und sich dem Multi- und Intermedialen vor allem im Interesse der Filmwissenschaft zuzuwenden. Mit anderen Worten: Es geht um die Initiierung eines theoretischen Umbruchs in der Reflexion, der die Ausschließlichkeit des Kinos als Medium des Films (und damit die ‚kinozentrische‘ Filmwissenschaft) aufhebt zugunsten einer Reflexion über den Film als eine multimediale Praxis. Wofür ich hier plädiere, ist ein *integratives Konzept einer erweiterten Filmwissenschaft*, das nicht in irgendeiner illusorischen ‚Grundlagenwissenschaft‘ der modernen Bildlichkeit kulminiert, sondern als eine ihre Modellierungen aus den aktuellen Standards der audiovisuellen Technokultur ableitende Theorie zu verstehen wäre.

Nur in einer Hinsicht besteht relatives Einverständnis: Im Zentrum der medialen Reflexion sollte das stehen, was in Analogie zu Baudry's „kinematographischem Apparat“¹⁵ als ‚medialer Apparat‘ zu bezeichnen wäre, d.h. die Summe der zu Produktion und Emission notwendigen technischen Apparaturen in ihrem Zusammenspiel mit kulturellen und technologischen Prozessen (deren Effekt sie ist und die sie selbst mitschafft – der Basisapparat), darunter hauptsächlich mit mentalen Prozessen (also mit dem Dispositiv), die etwa die Prinzipien der Wahrnehmungslast gestalten und eine gewisse Sehanordnung schaffen.

Eine solche Haltung schließt natürlich die Möglichkeit jeglicher Extension der traditionellen, d.h. kinodependenten Filmwissenschaft aus, auf dem Wege der Integration einer bestimmten filmwissenschaftlichen Problematik mit den (schon aufgrund der Medientypologie) enumerativ konstituierten Disziplinen der Medientheorie (Fernsehen, Video, Computer). Skeptisch zu betrachten wäre jedoch die Prognostizierung einer intermedialen Filmwissenschaft als neue *scientia cogitationis* der Medien unter der Schirmherrschaft der Filmwissenschaft. Wenig überzeugend scheint auch die Perspektive direkter institutioneller Verbindungen der Filmwissenschaft mit den meisten Gegenstandsbereichen der neuen Informations- und Kommunikationstechniken (Fernsehen und Video natürlich ausgenommen).

Man kann indessen annehmen, daß die Situation reif dafür ist, im Rahmen einer Filmwissenschaft, die die Inspirationen durch die Medientheorie zu nutzen geneigt ist, Forschungen zum Film zu treiben, unabhängig davon, was deren primären und was ihren sekundären kommunikativen Kontext bildet, und ohne Rücksicht darauf, in welchem Grade dieser ein ‚medialer Bastard‘ ist, der diverse Generationen der Bildlichkeit repräsentiert, von der fotochemischen Reproduktion bis hin zur Simulation virtueller Welten. In diesem Sinne gehört jedes Filmprodukt – unabhängig von seiner Genealogie und Funktionsweise – na-

15 Baudry, „Das Dispositiv...“

türlich der Filmwissenschaft zu, aber nach einem anderen Prinzip bleibt es auch Gegenstand einer anderen Teiltheorie der Medien (z. B. der Fernsehwissenschaft). Geht man von einer interdisziplinären Orientierung der Filmtheorie aus, die aus der Perspektive der Medien betrachtet (und somit eine Teildisziplin der Medienwissenschaften bildet), ist zu beachten, daß aus ihrem Rahmen mediale Praktiken nicht ausgeschlossen werden dürfen, die – wie heute Computer- (und Fernseh-)Spiele und morgen sicher interaktive Filme – den Beweis für die Lebensfähigkeit des Films erbringen, wenn auch in einem anderen medialen Aggregatzustand.

Eins ist jedoch bereits heute sicher: Nichts vertritt die Filmwissenschaft in der Erforschung des Lebens des Films außerhalb des Kinos wie in der Enthüllung der intermedialen Prozesse in den verschiedenartigen Manifestationen des Films. Ebenso wie die Filmwissenschaft zugleich außerstande ist, eine Wissenschaft der Wissenschaften über die Medien zu sein, sondern lediglich eine der Wissenschaften (Disziplinen) der Medienwissenschaft. Zugleich kann der Filmwissenschaftler neuer Generation sich schließlich nicht zu dem zweifelhaften Luxus verurteilen, in einer platonischen Höhle zu bleiben, denn die Zeiten der *camera obscura* sind – es scheint, unwiederbringlich – dahin.

Es geht um ein Bedenken der aus dem multimedialen Transfer des Films folgenden Konsequenzen für den Film selbst. Das Wesen der Sache liegt natürlich nicht in einer aus der Perspektive des Fernsehens, des Video oder des Computers ‚überarbeiteten‘ Filmtheorie, sondern in der Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Filmwissenschaft in Richtung auf multiple, komplexe Medienarrangements mit dem Ziel, die Mechanismen des Zusammenfalls verschiedenartiger Medien in Hinblick auf den Film zu beschreiben. Wir wären sodann einer *Theorie des multifunktionalen Terminals* gewiß näher, welche die Rolle eines interdisziplinären Mittlers zwischen den vielfältigen Teildisziplinen der Medientheorie spielen könnte.

Eine intermediale Filmwissenschaft kann es nicht weiter unterlassen, die intermedialen Prozesse in den Filmen selbst (besonders solchen, die nicht mehr nur Kino sind) zu rekonstruieren und analysieren und die Arten der Integration diverser medialer Strukturen im Rahmen unterschiedlicher intermedialer Praktiken zu verfolgen.¹⁶ Erst die Verbindung beider Forschungsstrategien gibt uns die Chance, einer intermedialen Filmtheorie als „Theorie der Praxis“ Intermedialität¹⁷ gerecht zu werden, die auf verschiedenen Ebenen der medialen Manifestation realisiert wird.

16 Vgl. Paech, Joachim: „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen.“ In: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998, S. 14-30.

17 Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1996, S. 17.

Die Integration einer nach dem Vorbild der Medientheorie(n) betriebenen Filmwissenschaft könnte sich unter dem Protektorat der Kulturtheorie einerseits und der Semiotik andererseits vollziehen. In eben diesen Disziplinen hat die moderne Filmwissenschaft immer natürliche ‚Verbündete‘ interdisziplinärer Forschungen gesehen und erachtete die aus diesem Zusammentreffen sich ergebende Forschungsproblematik als strikt *filmwissenschaftlich*.

Der einigende Vorzug der *Kulturtheorie* liegt zweifelsohne darin, daß sie grundsätzliche Fragen zur menschlichen Kondition in der Epoche der elektronischen Medien stellt, als Resultat – allgemein gesagt – der parasozialen Interaktion (im Sinne der These: Das wirklich Wichtige im Kontakt mit den Medien ist der bisher unbekannte Grad des ‚Anwachsens‘ des Empfängers mit dem Medium). Die integrative Funktion der *Semiotik* dagegen sollte gesehen werden in der Möglichkeit, die Gesamtform der filmischen Semiose zu erfassen, darunter besonders die der Rekonstruktion der intermedialen Transferregeln, denen der Film im Zusammentreffen des Kinos mit semiotischen Ordnungen außerhalb von diesem (verschiedenartige Formen der Intersemiose) unterliegt.¹⁸ Wenn die Semiotik weiterhin – gemäß dem Programm Ferdinand de Saussures – „das Leben der Zeichen im Bereich des gesellschaftlichen Lebens“ erforschen will (und sicher nimmt ihr dies niemand ab), dann muß sie auch auf die Veränderungen dieses Lebens reagieren und fragen: In welcher Weise entstehen und funktionieren Zeichen nach dem Zerschneiden der Kontinuität unseres semantischen Universums, die über Jahrhunderte durch das Repräsentationsverhältnis zwischen Realität und ihren Modellen garantiert war.¹⁹ Die Effekte so zugeschnittener interdisziplinärer Forschungen bleiben gewiß nicht gleichgültig für die *Filmästhetik* und *Filmgeschichte*. Für die erste könnte in dieser Verbindung die Reorientierung vom traditionellen Wissen über das Schöne zu einer Ästhetik der Wahrnehmung (*aisthesis*) attraktiv sein, die beispielsweise in der von einigen vorgeschlagenen „Ästhetik der Taktilität“²⁰ kulminiert. Die Geschichte des Films indessen müßte dessen ‚Leben‘ in den elektronischen Medien umfassen und sich dabei nicht allein darauf konzentrieren, wie diese ihre Kontinuität sichern, sondern wie sie diese Kontinuität problematisieren. Die Fortsetzung der Filmgeschichte im Rahmen einer erweiterten Geschichte der Audiovisionen käme also der Formulierung des Gerüsts einer intermedialen Geschichte des Films entgegen, die mit der Separation seiner Geschichte von der der neuen Medien bricht.²¹

18 Vgl. Gwóźdz, Andrzej: „Zwei Apparate treffen einander... Zur Semiotik der Oberflächlichkeit.“ In: Riesinger, R. F. (Hg.): *Der kinematographische Apparat*. Münster (im Druck).

19 Siehe z. B. Halbach, W. R.: „Simulationen einer digitalen Welt. Zu einigen Parametern einer neuen Semiotik.“ In: Koch, Walter A. (Hg.): *Aspekte einer Kultursemiotik*. Bochum 1990, S. 44-59.

20 Siehe Bolz, Norbert: *Theorie der neuen Medien*. München 1990, S. 129.

21 Vgl. Hickethier, Knut: „Geschichte des Films, der Audiovision oder der Multimedia? Perspektiven am Ende des ersten Jahrhunderts Film.“ In: Schaudig, Michael (Hg.): *Positionen deutscher*

Wichtiger als die Programmierung von Teildisziplinen scheint mir indessen jedoch die Antwort auf die Frage, was das epistemologische Merkmal einer solchen intermedialen Forschungsstrategie gegenüber dem Film bilden sollte, oder anders: welche Problematik verdient, als grundlegend bezeichnet zu werden? Versuchen wir also, in diesem Bereich zunächst einige vorläufige Feststellungen zu machen.

Erstens sollten im Interessenszentrum der Filmwissenschaft Studien über die verschiedenen *Dispositiv-Ordnungen* stehen, die den Film in seinen mannigfaltigen medialen Kontexten erfassen. Ein wenig postulativ formuliert: Es sollten die Veränderungen ermittelt werden, die sich im Gesamtdiskurs der Medien im Zusammenhang mit den wechselnden Ordnungen des Sehens vollziehen und den Empfänger, den Präsentationsraum und das Medium selbst zu einem verbinden. Es geht mithin darum, wie die elektronischen Medien das Kinodispositiv zersprengen und wie zugleich der kinematographische Apparat in die neuen Ordnungen des Sehens eingreift. Im Zusammenhang damit ist das Dispositiv als historisch determinierte Gestalt eines medialen „Zwischenspiels“²² im Übergang einer audiovisuellen Formation in die nächste zu betrachten.

Zweitens sollte der *materielle* Aspekt der Kommunikationsspiele berücksichtigt werden. Dies würde zur Durchdringung sog. flacher Diskurse führen, „in denen die semantischen Strukturen, mittels derer kommunikative Phänomene evoziert werden, *nicht* – via ‚Interpretation‘ – durch andere semantische Strukturen ersetzt werden“²³, also durch sekundäre Sinnbildung. Somit wird hier auf einen Diskurs gezielt, in dem „Laute als Laute, Grapheme als Grapheme und körpersprachliche Gesten als körpersprachliche Gesten thematisiert werden können, ohne als Signifikanten mit der Identifizierung der von ihnen bezeichneten Signifikate verlorenzugehen“²⁴. Ziel einer solchen Beschreibungsstrategie, die – bis zu einem gewissen Grade – den Ort der verstehenden Strategie (d.h. des interpretativen Zwangs) einnimmt, wäre der Ersatz der Interpretationssemantik durch *Semantiken der Materialität*. Im Falle von Bildern ginge es um die Befreiung vom Primat der Frage, was Bilder zeigen, zugunsten der Frage, woher sie (etwas) zeigen. Die Antwort darauf indessen steckt in den Intervallen zwischen den miteinander interferierenden Trägern, zwischen den vielgestaltigen Materialordnungen der Texte und Medien.²⁵

Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. (Spezialnummer: *diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*) München 1996, S. 487-503.

22 Vgl. Müller, Jürgen E.: „Dispositiv – intermedial? Einige Gedanken zu den dispositiven Zwischen-Spielen des Films.“ In: Halbach, *Simulationen*.

23 Gumbrecht, Hans Ulrich: „Flache Diskurse.“ In: Ders. / Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/M. 1988, S. 919.

24 Ebd., S. 915.

25 Vgl. Paech, Joachim: „Figurationen ikonischer n...Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film.“ In: Schade, S. / Tholen, G. C. (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medium*. München 1999, S. 122-136.

Drittens ist im Zusammenhang damit nach dem *Status der neuen hybriden Bilder* zu fragen – nach den Bildern in ihrer Flüchtigkeit also – um in diesem Kontext die Formulierung der Grundlagen einer Bildlichkeit zu erwägen, welche in der Ikonosphäre unter dem Einfluß zahlreicher Interdependenzen medialer Materialitäten liegen. Daraus folgt die Notwendigkeit, sich auf die Intermedialität als sichtbare Gestalt ähnlicher Reibungsflächen im Bereich der Darstellungspraktiken des Kinos zu beziehen.

Diese drei epistemologischen Felder zeigen zumindest, auch wenn sie die sich aufdrängenden Probleme zusammen mit dem Projekt einer (inter)medialen Filmtheorie gewiß nicht erschöpfen, den grundlegenden Vektor einer solchen Theorie: die Wende zu einer *Theorie der neuen multiplen Bildlichkeit*.

Norbert M. Schmitz

Bewegung als symbolische Form

Die Ikonologie und der Kunstbegriff der Medienwissenschaften

1. Einleitung

Die Gastgeber des Symposions haben mich gebeten, mit diesem Beitrag zur Bedeutung der Ikonologie für die Medienwissenschaften zugleich auch so etwas wie eine kurze Einführung und Begriffsklärung der Termini Ikonographie und Ikonologie zu geben. Dies ist eine sicherlich notwendige, wenngleich etwas trockene Aufgabe, denn während in der Kunstwissenschaft diese Begriffe mittlerweile durchweg mit den Methoden Aby Warburgs und Erwin Panofskys assoziiert werden,¹ scheint sich diese relativ klare Abgrenzung und Differenzierung jenseits der Fachwissenschaft im engeren Sinne nicht durchgesetzt zu haben.² Im allgemeinen Wissenschaftsdiskurs herrscht über diese Begriffe à la mode oft genug terminologische Verwirrung. So möchte ich aus der Not eine

- 1 Einen hervorragenden Überblick in: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, Bd. 1: Bildende Kunst als Zeichensystem*. Köln 1979. Leider ist der zweite Band, der konsequent diese älteren Ansätze um neuere semiotische ergänzen sollte, nicht fertiggestellt worden. Sicherlich wären hierbei manche Berührungspunkte deutlich geworden. Zur Methode der Ikonologie vgl.: Panofsky, Erwin: „Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance“. In: Ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (1939). Dt. Köln 1978, S. 36-67. Im folgenden beziehe ich mich auf den späteren, „klassischen“ Panofsky. Die frühe Position des Kunsthistorikers faßt Passarge zusammen: Passarge, Walter: *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*. Berlin 1930 (*Philosophische Forschungsberichte*, H. I). Vgl. auch: Lützel, Heinrich: *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst*, 3 Bde. Freiburg, München 1975 (Wagner, Fritz (Hg.): *Orbis Academicus. Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen*, Bd. I/15,1-15,3., Bd. 3).
- 2 Allerdings trägt auch manche kunsthistorische – dem Titel nach ikonologische Studie – zur Verunklärung bei. Dort werden die von Panofsky immer an ganz bestimmten Problemstellungen entwickelten Modelle pedantisch und verkürzt auf alles und jedes angewandt.

Tugend machen und anhand der Deskription der Ikonologie deren Relevanz für die Medienwissenschaften aufzeigen.³ Ich werde versuchen, dies und zugleich die notwendigen begrifflichen Klärungen anhand einer knappen wissenschaftshistorischen Darstellung zu entwickeln. Mein Erkenntnisinteresse wird dabei sein, das Bildverständnis der Medienwissenschaften selbst auf seine impliziten Voraussetzungen in ganz bestimmten kunstwissenschaftlichen Theoremen der Moderne, die sich deutlich von der vermeintlich konservativen ‚Schule‘ der Ikonologie unterscheiden, zurückzuführen. Meine These ist, daß eine Vielzahl höchst problematischer ästhetischer Paradigmen der Moderne in die Medienwissenschaft eingeflossen sind – mehr als sich diese bewußt ist. Die Explikation jenes unreflektierten Kunstbegriffs scheint mir wiederum Anlaß, das Verhältnis von Kunst- und Medienwissenschaften neu zu überdenken.⁴

Polemisch wenden sich die folgenden Überlegungen also gleichermaßen gegen bestimmte Formen moderner Kunstgeschichtsschreibung wie gegen medienwissenschaftliche Theoriebildungen, die deren Paradigmen noch ex negativo übernehmen. Der eher kultur-, geistes- und sozialgeschichtlich orientierte Ansatz der Ikonologie eröffnet dagegen Perspektiven, die das Verhältnis zwischen alten und neuen Medien jenseits ontologisierender Konfrontationen als Verschiebungen innerhalb einer allgemeineren Dynamik des neuzeitlichen Bildbegriffs aufeinander beziehbar machen.

Erkenntnisinteresse bleibt die – auch dieses Symposium bestimmende – Frage nach Veränderung und Kontinuität visueller Kommunikation über den technisch-medialen Wandel vor allem der letzten 150 Jahre hinweg. Zur angemessenen Erörterung dieser Frage ist – und das wäre mein Vorschlag – die Historisierung der Moderne auch als Wissenschaftsgeschichte eine wesentliche Voraussetzung.

Nun kann ein so schillernder Begriff wie der der Ikonographie nicht ausschließlich von einer einzelnen Disziplin beansprucht werden. Und so will ich hier auch keinesfalls die Ikonologie als neue Methodologie der Medientheorie empfehlen, sondern ausschließlich nach der möglichen Bereicherung und

3 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; Tagungsbericht in: *Kunstchronik*, 46. Jg. (1993), H. 12, S. 709ff.

4 Vgl. Zahlten, Johannes: „Der Kunsthistoriker und der Film. Historische Aspekte und künftige Möglichkeiten“, in: Korte, Helmut / Zahlten, Johannes (Hg.): *Kunst und Künstler im Film* (Schriftenreihe der Hochschule für bildende Künste Braunschweig, Neue Folge). Hameln 1990. (In dem Band sind die Vorträge der genannten Sektion des deutschen Kunsthistorikertages 1988 in Frankfurt/M. publiziert.) S. a. Aumont, Jacques: *L’Oeil interminable. Cinéma et peinture*. Paris 1989. Eine deutsche Zusammenfassung seiner Thesen bietet der Autor unter dem Titel: „Projektor und Pinsel – Zum Verhältnis von Malerei und Film“. In: *montage/av – Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, hg. von Wolfgang Beilenhoff u. a., 1. Jg., Berlin (1992), H. 1, S. 77-90.

Fruchtbarkeit für bestimmte – beispielsweise filmhistorische – Problemstellungen fragen. Dabei wird sich zeigen, daß es weniger um die einfache Anwendung derartiger Konzepte auf neuartige Medienwelten geht, als vielmehr um die Verschränkung solcher Bildwelten mit den Traditionen der visuellen Künste unter einer übergeordneten kulturwissenschaftlichen Perspektive. Natürlich wird hier die komplizierte methodologische Debatte selbst um die Termini *technici* nicht wirklich entwickelt werden können. Dazu würde ich mich auch nicht berufen fühlen. Angesichts des knappen Raums können kaum mehr als Fragehorizonte eröffnet werden. Die Kunsthistoriker müssen also von vornherein die nun sehr vereinfachende Idealtypik entschuldigen, wie umgekehrt die Film- und Medienwissenschaftler manche holzschnittartige Zuspitzung des Folgenden. Das gilt insbesondere für den wahrlich hochgesteckten Titel dieser Ausführungen, wenngleich ich hoffe, zumindest die Forschungsperspektive, die hinter der Anspielung auf einen auch in den Medienwissenschaften wohlbekannten Aufsatz Panofskys zurückgeht, deutlich werden zu lassen: „Die Perspektive als symbolische Form“⁵.

2. Ikonographie versus Formgeschichte: Alte contra neue Kunstgeschichte

Beginnen wir also mit der Ikonographie. Als wissenschaftliche Schule war sie weitgehend ein Produkt des Historismus. Der Begriff Ikonologie, den es im folgenden von ihr zu unterscheiden gilt, leitet sich von den Emblemverzeichnissen der Renaissance und des Barock her, die aus dem Betreiben der Humanisten resultierten, Wort und Bild nach den eher formal orientierten ästhetischen Theorien der Frührenaissance wieder zusammenzuführen. Der Einfluß dieser humanistischen Bildlexika – deren berühmtestes dann den namensgebenden Titel „Iconologia“ führte – auf die Bildrhetorik von Renaissance und Barock ist nicht zu unterschätzen.⁶ Es handelte sich – vereinfacht ausgedrückt – um normativ zu verstehende Musterbücher, die die komplexen ikonographischen Muster des Humanismus als Ergänzung und gelegentlich Konkurrenz zu den hergebrachten des Christentums durchsetzen wollten. Doch diese Nachschlagewerke können nur sehr bedingt als Vorläufer der wissenschaftlichen Ikonographie im heutigen Sinne gelten. Diese setzte erst ein mit dem Verlust der allgemeinen Lesbarkeit der Bilder, namentlich der „lectio continua“ der biblischen Erzählung, spätestens also mit der beginnenden Industrialisierung und Säkularisation. Das Scheitern des Versuchs der französischen Revolution, die alte christliche Bildersprache durch ein eigenes Bildrepertoire im Dienste eines ‚Kults der Vernunft‘

5 Panofsky, Erwin: „Die Perspektive als symbolische Form“, wiederabgedruckt in: Ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaften*. Hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Zweite, verbesserte Auflage. Berlin 1974, S. 99-167.

6 Vgl.: Warncke, Carsten-Peter: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 33). Wiesbaden 1987, S. 131.

zu ersetzen, zeigt das Grundsätzliche des Verlustes.⁷ Während die romantische Symboltheorie noch versuchte, dieses Dilemma durch eine metaphysische Aufladung der Bilder aufzuheben, begnügte sich die von ihr beeinflusste wissenschaftliche Ikonographie trotz ihrer starken Bindung an die französisch-katholische Restauration damit, das verlorene Wissen um die Bedeutung der Symbole mit positivistischen Methoden zu rekonstruieren, indem sie, beispielsweise für die französische Kathedralsplastik oder die Bildprogramme byzantinischer Kirchengemälden, eine Art Lexikon mittelalterlicher Bildinhalte entwickelte. Später kam dann vor allem die Re-Lektüre der oben angeführten Allegorien und Symbole der frühen Neuzeit hinzu. Ikonographie – wie sie sich hier mustergültig entwickelte – meint also nicht die formale Beschreibung von Bildern, sondern die Identifikation ihrer in der Regel konventionellen Bedeutungen, und, darauf aufbauend, die Untersuchung des Wandels und die Konstanz daraus resultierender Typen.⁸ Ins Zentrum der späteren Kritik, namentlich einer an den Veränderungen des Bildstatus in der Moderne orientierten Kunstgeschichte, rückte denn auch die hier nur angedeutete Reduktion des Kunstwerks auf seine semantische Funktion durch eine strenge Ikonographie, die radikal von jedem Qualitätsurteil und formalen Differenzen absah. Die Ikonographie – eine der bis heute erfolgreichsten Schulen ihres Faches – verfolgte die Überlieferungsgeschichte einzelner Typen unabhängig von allen medialen und stilistischen Veränderungen, beispielsweise von der Spätantike über das Hochmittelalter bis in die frühe Neuzeit. So konnte ein römisches Grabrelief, ein ravennatisches Mosaik, eine byzantinische Buchmalerei oder ein altniederländisches Tafelbild rein nach der Übernahme bestimmter Bildinhalte, unabhängig vom Grade naturalistischer Darstellungsfertigkeit, den Rahmenbedingungen der Rezeption und auch der technischen Produktion, auf einer Ebene betrachtet werden. Ikonographie im engeren Sinne und in Abgrenzung zur Ikonologie ist bis heute wesentlich nichts anderes, wenngleich mittlerweile die frühere streng westliche durch eine universalgeschichtliche Perspektive erweitert wurde.⁹ Zugleich zeigt sich hier die Grenze dieser Methode gegenüber der Kunst der Moderne. Die Kritik von dieser Seite warf der Ikonographie mit Recht vor – und zwar gerade weil die klassische symbolische Funktion des Kunstwerks durch die ‚Repräsentationskrise der Moderne‘ in Frage gestellt wurde –, die eigentliche Bedeutung eines guten Teil der Werke des 20. Jahrhunderts zu verfehlen, wenn sie deren Thematik

7 Zur Entwicklung des Symbolbegriffs in der Romantik: Pochat, Götz: *Der Symbolbegriff in Ästhetik und Kunstwissenschaft*. Köln 1983. Frank, Manfred: *Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*. Frankfurt/M. 1989.

8 Zur Geschichte der Ikonographie vgl.: De Chapeaurouge, Donat: *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*. Darmstadt 1984.

9 Vgl. Künstle, Karl: „Symbolik und Ikonographie der christlichen Kunst. Zur Methode der christlichen Ikonographie“. In: Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 64-80.

sierung des Bildstatus nicht als den eigentlichen Inhalt identifizierte und so das Material einer übergeordneten ästhetischen Strategie häufig mit deren Essenz verwechselte. Um ein Beispiel zu geben: Wenn die ikonographische Analyse ihre sicherlich richtige Einschätzung der semantischen Funktion der Sonnenblumen Van Goghs als ursprünglich christliches Liebessymbol identifiziert, erreicht sie natürlich nicht die Essenz, sondern nur ein ganz bestimmtes Segment der ästhetischen Strategie dieses ‚Patres der Moderne‘.

Unbenommen ihrer bleibenden Verdienste um ihr Fach ist auffällig, wie eine rein inhaltsästhetisch orientierte Ikonographie der konventionellen Salonmalerei ihrer Entstehungszeit entspricht. Der Reduktion des Bildes auf einen literarischen Gehalt in der Historienmalerei entsprach die Konzentration dieser Methode auf die semantische Funktion jedes Kunstwerks. Trotzdem ist der Wert dieses Ansatzes auch für die Massenmedien Film und Fernsehen kaum zu bestreiten, entwickelte doch auch das Kino sehr früh – der christlichen Praxis vergleichbar – Typen, die ähnlich der Massenrezeption der Heiligenerzählungen auf den mittelalterlichen Fresken einem breiten, größtenteils ungebildeten Publikum ohne sonderliche Vorbildung ein rasches, wenn auch begrenztes Verstehen ermöglichten, ohne dabei auf irgendeine differenzierte Auseinandersetzung mit einem speziellen oder individuellen Bildvokabular, sei es des Auftraggebers oder des Künstlers, zurückgreifen zu müssen. Auch Panofsky – hier eben ganz Ikonograph – beschreibt diese Einführung feststehender Typen im frühen Kino,

„die den Zuschauer von Anfang an über die grundlegenden Tatsachen und Charaktere unterrichtete[n], ganz ähnlich wie die beiden Frauen hinter dem Herrscher, durch das Schwert resp. das Kreuz, das sie hielten, als Tapferkeit und Glaube gekennzeichnet waren. Es bildeten sich, identifizierbar, weil festgelegt in Erscheinung, Betragen und Attributen, die wohlbekanntesten Typen des Vamp und des Mädchens mit dem Herzen am rechten Fleck (vielleicht die überzeugendsten modernen Entsprechungen der mittelalterlichen Personifikationen der Tugenden und Laster)“¹⁰.

Diese Einschätzung wird wohl kaum auf Widerspruch stoßen. Würde sich der Beitrag der Ikonologie hierin erschöpfen, wäre allerdings auch hier einzuwenden, daß eine solche rein inhaltliche Deutung das Spezifische der visuellen Erscheinung verpaßt, in diesem Falle vor allem das Eigene der Bewegungsrepräsentation des neuen Mediums. Die Thematisierung der ‚medialen Bedingungen‘

10 Panofsky, Erwin: „Stil und Medium im Film“. In: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium des Films* (1936 und mehrere veränderte Fassungen). Dt. zit. nach Frankfurt/M. 1999, S. 43.

der Übertragung narrativer Muster in das neue Medium Film bleibt im zitierten Argument Panofskys¹¹ ebenso unberücksichtigt, wie die Spezifika der modernen Kunst in den methodischen Rastern einer einfachen Ikonographie nicht darstellbar sind. Sollten sich also am Ende zwei Kunstwissenschaften und zuletzt noch eine dritte Kunstwissenschaft der neuen Medien unversöhnlich gegenüberstehen? Panofsky selbst bleibt nicht im Käfig derartiger Beschränkungen. Allerdings soll hier die entscheidende Ausdifferenzierung seines Ansatzes erst später dargelegt werden, denn im Sinne der wissenschaftshistorischen Fragestellung meiner Einleitung muß die weitere historische Entwicklung der Disziplin zumindest noch grob umrissen werden. Zunächst entwickelte sich die Kritik an der klassischen Ikonographie innerhalb der Fachgeschichte in eine andere Richtung als später bei Panofsky. Der auf die Dominanz der klassischen Ikonographie folgende methodische Paradigmenwechsel des Faches hin zur reinen Form situiert dabei zugleich das ästhetische Feld, in dem die späteren medienwissenschaftlichen Reflexionen ihren Ursprung haben. Ganz offensichtlich war jedenfalls die Ikonographie, ähnlich den evolutionistischen Modellen einer linearen Entwicklung der Mimesis aus positivistischen Geist, unfähig, die damals rasant zum Tragen kommende Entwicklung der modernen Kunst methodisch einzuholen. Den Protagonisten selbst oft kaum bewußt, wurde dieses Problem der Ausgangspunkt für die Stilkritik, die bald die deutsche, damals international führende Kunstgeschichte dominierte: Vor allem Heinrich Wölfflin versuchte, in Abgrenzung zum hegelschen Diktum vom „Ende der Kunst“, dieser auch in der modernen Kultur eine eigenständige und mehr als dekorative Funktion zurückzuerobern. Seine ‚Geschichte des reinen Sehens‘ wollte die Kunst als Reich eigener Geltung beschreiben, das sich wohl historisch mit allerlei technischen, sozialen, politischen oder anderen außerkünstlerischen Komponenten im konkreten Werk verbindet, als das ‚eigentlich Künstlerische‘ aber von dieser unberührt bleibt. Es wurde bereits vielfach angemerkt, wie sehr dieser Ansatz dem Autonomiestreben der zeitgenössischen Avantgarde entsprach, unbenommen der Tatsache, daß ein Wölfflin als ordentlicher Professor im wilhelminischen Kaiserreich mit solcher „Rinnsteinkunst“ kaum in Berührung kam. Von diesem methodischen Formalismus, eine Art ‚abstrakter Kunstgeschichte‘ – 1915 in Wölflins Buch *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* weit über die Fachkreise hinaus populär gemacht –, wollte sich die Ikonologie zuallererst absetzen, ohne allerdings deren Sensibilisierung für das Formale aufzugeben.¹²

11 Im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes beläßt es Panofsky erwartungsgemäß nicht bei einer so eingeschränkten Perspektive; vgl. hierzu weiter unten.

12 Zu den hier nur unzureichend ausgeführten Implikationen einer Anwendung der weberschen Methodologie auf die Kunstwissenschaft habe ich Stellung genommen in: Schmitz, Norbert M.: *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne – Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland*. Alfter 1993, S. 29ff.

In diesem Sinne waren Wölfflin und Riegl tatsächlich moderne Kunsthistoriker: Ihre Methode entsprach den Normen der zeitgenössischen Avantgarde. Im Vergleich ist die Reserve der ‚Gründerväter‘ der Ikonologie, Warburg und Panofsky, gegenüber diesem ästhetischen Paradigmenwechsel auffällig.¹³ Das gilt vor allem für die Entwicklung der abstrakten und konkreten Malerei, die der Ikonologie qua Aufgabe der Mimesis vermeintlich den ‚semantischen Boden‘ unter den Füßen wegzog. Die „Repräsentationskrise der Moderne“, wie sie Gottfried Boehm¹⁴ nannte, deren Augenzeugen Warburg und Panofsky waren, schien diese Methode wenigstens auf das Feld der vormodernen Kunst und der Trivialkultur zu beschränken.¹⁵

Wie sollte also eine solch rückwärtsgewandte Forschung, deren Augenmerk schon von den Objekten her eher dem Weiterleben der Antike in der Renaissance oder den theologischen Grundlagen des spätmittelalterlichen Naturalismus galt, die grundlegenden Veränderungen der Bildwelt des industriellen Zeitalters angemessen deuten? Das Interesse an der Gegenwart war jedenfalls etwas ganz anderes. So hob William S. Heckscher schon früh die Tatsache hervor, daß Warburg – teilweise unter dem Naserümpfen seiner ästhetisierenden Kollegen –, sein Augenmerk gerade auf die ganze Vielfalt der Erscheinungen auch der neuesten Medien seiner Zeit richtete.¹⁶ Wenn er – kulminierend im Projekt des berühmten Bilderatlanten – sein Augenmerk eben von der Kunst im geläufigen Sinne auf die ganze Breite der visuellen Kultur vom Meisterwerk Michelangelos über Film und Illustrierte bis hin zur Briefmarke wandte, dann war er in gewisser Hinsicht der erste Kunsthistoriker, der es wagte, seinen Blick über den Tellerrand des herkömmlichen Kunstverständnisses hinaus zu richten. Denn wenn der Stilkritiker Riegl den orientalischen Teppich für kunstwürdig erklärte, reduzierte er ihn zugleich auf seine formalen Qualitäten als ‚gewebte Malerei‘. Ähnlich war Rudolf Arnheims Blick auf den Film von dem Bemühen gekennzeichnet, auch hier die strengen ästhetischen Maßstäbe der klassischen Avantgarde durchzusetzen.¹⁷ Erst der Wölfflinschüler Siegfried Giedion sollte die formalen Kriterien der Stilkunde in seiner monumentalen *Herrschaft der Mechanisierung* (1948) explizit nicht nur auf die Kunst der Avantgarde anwenden,

- 13 Gombrich, Ernst H.: „Der fruchtbare Moment: Zum Zeitmoment in der bildenden Kunst“. In: Ders.: *Bild und Auge: Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart 1984, S. 40-62.
- 14 Vgl.: Boehm, Gottfried: „Die Krise der Repräsentation – Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst“. In: Dittmann, Lorenz (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1919-1930*. Stuttgart 1985, S. 113.
- 15 Vgl.: Varnedoe, Kirk / Gopnik, Adam: *High & Low – Moderne Kunst und Trivialkultur 1*. München 1990, S. 8ff., und Sontag, Susan: „Anmerkungen zu ‚Camp‘“. In: Dies.: *Against Interpretation and other Essays*. New York 1966. Dt. zit. nach Dies.: *Geist als Leidenschaft – Ausgewählte Essays zur modernen Kunst und Kultur*. Leipzig, Weimar 1989, S. 41-60.
- 16 Heckscher, William S.: „Die Genesis der Ikonologie“. Wiederabdruck in: Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 112-164.
- 17 Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst* (1932). Neuausgabe Frankfurt/M. 1974, S. 23.

sondern deren Entwicklung mit ihren veränderten Voraussetzungen im sozialen Wandel der Industriekultur begründen. Oberflächlich suggeriert der Titel zwar tatsächlich so etwas wie eine Sozialgeschichte der Moderne, bei genauerer Lektüre geht es hier aber kaum um den Wandel der sozialen Funktionalität der Kunst in der Industriegesellschaft, sondern um eine formal-ästhetische Äquivalenz zwischen den Veränderungen innerhalb des Sichtbaren und deren Repräsentanz in den unterschiedlichsten Stilformen der modernen Kunst. So werden zuletzt noch das spielerische Lineargefüge eines Klee und die theosophischen Geistesformeln Kandinskys als Äquivalent zu den Fotografien eines Gilbreth verstanden. Anstelle des ‚gotischen‘ oder ‚barocken‘ Formgefühls tritt nun das ‚industrielle‘.¹⁸ Die Ikonologie dagegen konnte gerade wegen ihrer Unabhängigkeit von den Autonomieparadigmen einen Blick nicht nur auf die ganze Breite neuer Bildwelten, sondern vor allem auf deren Funktionswandel richten.

3. Zur Methode der Ikonologie

Bevor diese eigentlich medienwissenschaftlichen Überlegungen weitergeführt werden können, gilt es, den Kern des ikonologischen Verfahrens kurz darzulegen, um über eine Perspektivierung hinsichtlich der Medienwissenschaft am Ende wieder an Überlegungen zur Wissenschaftsgeschichte anzuknüpfen. Während also die Ikonographie sich auf die Erstellung eines semantischen Bildindex beschränkte, ging die eigentliche Ikonologie, wenigstens so wie sie Warburg und Panofsky verstanden, entscheidend darüber hinaus, wenn sie die rein semantische Dimension in einem sehr spezifischen Sinn mit formalen *und* kultur-, sozial- und geistesgeschichtlichen Aspekten verband und so zuletzt auch die Stilgeschichte integrierte.

Ich erlaube mir, die prägnante Formulierung Panofskys aus dem Jahre 1932 selbst umfänglich zu zitieren, in der er sein berühmtes Dreistufenschema der Interpretation – Phänomensinn, Bedeutungssinn und Dokumentsinn – knapp zusammenfaßt:

„Sehen wir uns – um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen –, der Aufgabe gegenübergestellt, die berühmte Auferstehung von Grünewald zu ‚beschreiben‘, so finden wir uns schon bei den ersten Ansätzen darüber belehrt, daß die so oft gebrauchte Unterscheidung zwischen einer rein ‚formalen‘ und einer ‚gegenständlichen‘ Beschreibung bei näherer Betrachtung nicht in vollem Umfange aufrechtzuerhalten ist [...]. Eine wirklich rein formale Beschrei-

18 Giedion, Sigfried: *Die Herrschaft der Mechanisierung*. Dt. Frankfurt/M. 1982, und: Klingerer, Francis D.: *Kunst und industrielle Revolution*. Dresden 1974, Frankfurt/M. 1976. Dagegen steht Gehlens Kompensationsthese: Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder – Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt/M., Bonn 1960; s. die zweite, neu bearbeitete Auflage 1965, S. 34.

bung dürfte nicht einmal ‚Ausdrücke‘ wie ‚Stein‘, ‚Mensch‘ oder ‚Felsen‘ gebrauchen, sondern müßte sich grundsätzlich darauf beschränken, die Farben, die sich in mannigfaltiger Nuancierung gegeneinander absetzen, miteinander verbinden und sich höchstens zu quasi ornamentalen oder quasi tektonischen Formkomplexen zusammenbeziehen lassen, als völlig sinnleere und sogar räumlich mehrdeutige Kompositionselemente zu deskribieren.“¹⁹

Zweifellos würde auch die Stilkritik hier nicht widersprechen, nur war für sie die Verwendung solcher inhaltlichen Figurationen ein rein darstellungstechnisches Hilfsmittel zur Transkription des Visuellen in Sprache, während für Panofsky das gegenständliche Erkennen die Voraussetzung für Wahrnehmung überhaupt ist. Die Identifikation des schwebenden Mannes als Christus stellt für Panofsky zunächst den literarischen, zu wissenden Sinn dar, dessen Deutung Aufgabe der Ikonographie als Hilfswissenschaft der Ikonologie ist. Doch diese sachliche Kenntnis ist zugleich untrennbar mit der Form verbunden, d.h. eine rein formale Betrachtung jenseits kulturell bedingter Prägungen ist selbst auf der untersten Ebene der Betrachtung unmöglich. Pierre Bourdieu hat das Wesentliche dieser vermeintlich randständigen Explikation als einen der entscheidenden Verdienste Panofskys festgehalten, nämlich als Widerlegung des ‚Mythos des reinen Auges‘: „Eine Theorie, die bei dem spontan Wahrgenommenen stehenbleibt, stützt sich allein auf die Erfahrung des Vertrauten und unmittelbar Verständlichen, beschränkt sich so auf einen Sonderfall, der sich gar nicht als solcher erkennt.“²⁰ Bourdieus wissenssoziologische Folgerungen aus Panofskys Ikonologie liegen auf der Hand, nämlich die Analyse ästhetischer Diskurse als gesellschaftlicher Machtpraxen;²¹ hier soll allein das Verhältnis dieses modernen Mythos zum medialen Wandel erläutert werden. Ich fokussiere deshalb erneut die komplizierte Argumentation Panofskys auf ihre sozusagen medienwissenschaftliche Relevanz. Dieser fragt im zitierten Text weiter: „Im Falle des Grünewaldbildes sehen wir nun zwar ‚ohne weiteres‘, daß die Menschen Menschen und die Felsen Felsen sind. Aber woran sehen wir, daß Christus ‚schwebt‘? Die unbedenklich gegebene Antwort lau-

19 Panofsky, Erwin: „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“. Zit. nach Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 186f. Zum hier nicht berücksichtigten Wandel der Terminologie in Panofskys Schema siehe die Katalogisierung ebd., S. 499ff.

20 Bourdieu, Pierre: „Elemente zu einer soziologischen Theorie der Wahrnehmung“. Dt. in: Ders.: *Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M. 1970, S. 162f.

21 Ich selbst habe dies, bezogen auf die ‚abstrakte Kunstgeschichte‘ des Formalismus, weiter ausgeführt in: Schmitz, Norbert M.: „Heinrich Wölfflin. Ein Kunsthistoriker der Moderne“. Nachwort zu: Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Akademische Vorlesung*. Alfter bei Bonn 1994, S. 143-174.

tet: „Weil er sich im leeren Raum befindet, ohne eine Standfläche zu besitzen.“²² Doch ein nachfolgender Vergleich mit Christusdarstellungen aus der ottonischen Kunst macht deutlich, daß eine solche Identifikation nicht selbstverständlich ist, „weil hier eine Natur- und Raumgesetzlichkeit, die sich bei Grünewald auf wunderbare Weise durchbrochen zeigt, gar nicht vorhanden ist.“²³ Die ‚eigentliche‘ Bedeutung, also der Dokumentsinn als dritte Ebene der ikonologischen Interpretation, erschließt sich nicht allein durch die besondere Gestaltung des bestimmten Kunstwerkes, d.h. dem individuellen Ausdruckswillen Grünewalds, sondern ist – gewissermaßen kollektiv – schon lange vorher in die Verfahren der Darstellung, hier in die Möglichkeiten perspektivischer Raumillusion eingeschlossen. Genau hier erweitert Panofsky seinen kunstwissenschaftlichen Ansatz um eine medienwissenschaftliche Überlegung.

4. Die symbolische Form des Mediums

1924/25 betonte Panofsky in seinem berühmten Aufsatz „Die Perspektive als symbolische Form“ in deutlicher Abgrenzung zu den evolutionistischen Naturalismustheorien des 19. Jahrhunderts, die die Erfindung und Entwicklung der Renaissanceperspektive als historische Annäherung an eine ahistorische und anthropologisch begründete objektive Mimesis interpretierten, die historische Bedingtheit auch der Zentralperspektive: Als einäugiges und statisches System simuliere sie eben keinesfalls die tatsächliche Funktion menschlichen Sehens.²⁴ Der Kunsthistoriker zeigt im Vergleich mit anderen Perspektivformen der Antike wie des alten Orients und den internen Differenzierungen innerhalb der Perspektivkunst der neuzeitlichen Malerei, daß diese selbst historisch wandelbare symbolische Formen für ganz bestimmte – modern gesagt – soziale und kulturell bestimmte Dispositive²⁵ darstellen:

„Von dieser Struktur des psychophysiologischen Raumes abstrahiert die exakt-perpektivische Konstruktion [der Renaissance] grundsätzlich: es ist nicht nur ihr Ergebnis, sondern geradezu ihre Bestimmung, jene Homogenität und Unendlichkeit, von der das unmittelbare Erlebnis des Raumes nichts weiß, in der Darstellung

22 Panofsky in: Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 191.

23 Ebd., S. 191f.

24 Zur neueren Debatte vgl.: Foucault, Michel: »Die Hoffräulein«. In: Ders.: *Die Ordnung der Dinge*. Dt. Frankfurt/M. 1971, S. 31-45 und Mollenhauer, Klaus: *Vergessene Zusammenhänge. Über Erziehung und Kultur*. München ²1985, S. 60-66.

25 Der Begriff wird hier allerdings mehr in einen historisch-dynamischen Sinne gebraucht als bei Foucault. Zur Kritik Bourdieus an dem Diskurstheoretiker vgl. Jurt, Joseph: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Darmstadt 1995.

desselben zu verwirklichen – den psychophysiologischen Raum gleichsam in den mathematischen umzuwandeln.²⁶ [...] Das scheint nun an und für sich eine rein mathematische und keine künstlerische Angelegenheit zu sein, denn mit Recht darf man sagen, daß die größere oder geringere Fehlerhaftigkeit, ja selbst die völlige Abwesenheit einer perspektivischen Konstruktion nichts mit dem künstlerischen Wert zu tun hat [...]. Allein wenn Perspektive kein Wertmoment ist, so ist sie doch ein Stilmoment, ja, mehr noch: sie darf, um Ernst Cassirers glücklich geprägten Terminus auch für die Kunstgeschichte nutzbar zu machen, als eine jener ‚symbolischen Formen‘ bezeichnet werden, durch die ‚ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird‘; und es ist in diesem Sinne für die einzelnen Kunstepochen und Kunstgebiete wesensbedeutsam, nicht nur ob sie Perspektive haben, sondern auch welche Perspektive sie haben.“²⁷

Man sollte vorsichtig sein, den Begriff des Stils hier mit dem geläufigen der Stilkritik zu identifizieren. Eher hält er die Mitte zwischen diesem und dem eines technisch-materialen Mediums, denn in der Tat ist der Stil der neuzeitlichen Perspektive, wenngleich eben selbst schon symbolische Form, auch ein Medium, in dem im herkömmlichen Sinn unterschiedliche Stile wie etwa der ‚Renaissancelinearismus‘ und das ‚malerische‘ Barock realisiert wurden.²⁸

Aus den Überlegungen Panofskys ergeben sich nun nicht nur kunstwissenschaftliche Problemstellungen im engeren Sinne, sondern nicht weniger zivilisationshistorische, wie Kay Kirchmann ausführt:

26 Panofsky, „Die Perspektive als symbolische Form“, S. 101.

27 Ebd., S. 108.

28 Die Kritik, besser die notwendige Differenzierung bezieht sich z. B. auf die anthropologischen Voraussetzungen des Sehens, die bei genauer Betrachtung das Verhältnis, besser den Erfolg der Renaissanceperspektive letztlich doch als eine bestimmte Anpassung an den Wahrnehmungsprozeß verstehen läßt. So argumentiert Ernst H. Gombrich. Dennoch ist das Argument Panofskys dadurch keinesfalls entkräftet, denn die Frage ist ja nicht die nach dem Grade der Objektivität der Renaissanceperspektive allein, sondern eher die nach dem sozialen Dispositiv, das ihre ‚Entdeckung‘ und mehr noch ihren durchschlagenden Erfolg erst ermöglichte. Solche Fragen wären allerdings sicher einer weiteren schwierigen Diskussion zu unterziehen, die wohl eine entscheidende Komponente der Überlegungen zur Bewegung als symbolischer Form darstellen muß. Vgl. Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Dt. Stuttgart, Zürich 1978. Als Gegenentwurf beispielsweise: Clausberg, Karl: „Der Mythos der Perspektive“. In: Müller, Wolfgang / Reck, Hans Ulrich (Hg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*. Wien, New York 1996, S. 163-184.

„Die Homogenität des Systemraums [ein Begriff Panofskys] impliziert zugleich die *Nivellierung* aller Wesensunterschiede der durch ihn erfaßten Gegebenheiten. Dies betrifft die derart repräsentierten Körper nicht minder als ihre räumlichen Relationen zueinander, ihr Vor-, Neben- und Hintereinander. Die räumliche Differenz zwischen den Körpern – der antiken Kunst nur als Leere, als Nichts vorstellbar – wird nunmehr einbezogen in denselben Systemraum, unterliegt den nämlichen, in sich völlig homogenen (Berechnungs-)Maßstab. Schon Panofsky weist darauf hin, daß das dafür notwendige Konzept einer allen Erscheinungen gleichwertig überlagerten Drittinstantz nicht auf den ästhetischen Raum zu beschränken ist. [...] Der perspektivisch geordnete Bildraum der Renaissance ist die besonders sinnfällige Manifestation des interdependenten Sozialraums der Neuzeit.“²⁹

Doch solche Perspektivierungen, die nicht zufällig an die musiksoziologischen Überlegungen eines Zivilisationstheoretikers wie Max Weber erinnern,³⁰ würden an dieser Stelle den Rahmen meiner methodologischen Überlegungen sprengen. Stattdessen soll noch einmal die oben bereits erwähnte Interpretationsarbeit Panofskys am Film als technisch-industriellem Medium auf seine ikonologischen Implikationen hin befragt werden.

Panofsky führt in seinem – mit der Abhandlung über die Perspektive verglichen – eher heiter-essayistischen Filmaufsatz von 1936 ähnliche Überlegungen wie zur Zentralperspektive für die Genesis der Kinematographie ins Feld. Die „spezifischen Möglichkeiten des Films [...] lassen sich definieren als Dynamisierung des Raumes und entsprechend als *Verräumlichung der Zeit*“³¹. Hinter dem Medium steht also ein kulturelles Muster, das überhaupt erst seinen ‚Sinn‘ – sozusagen seinen sozialen Erfolg – garantiert:

„Die Verfahrensweisen aller früheren bildenden Künste entsprechen, mehr oder weniger, einem idealistischen Weltbild. Die Künste agieren sozusagen von oben nach unten. Sie beginnen mit einer Idee, die in die gestaltlose Materie projiziert werden soll, nicht mit den Objekten, aus denen die äußere Welt besteht. Ein Maler beginnt mit der leeren Wand oder Leinwand

29 Kirchmann, Kay: *Verdichtung, Weltdruck und Zeitverlust. Grundzüge der Interdependenzen von Medium, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß*. Opladen 1998. S. 280f.

30 Weber, Max: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Soziologie der Musik*. München 1921, und: Peukert, Detlev F.: *Max Webers Diagnose der Moderne*. Göttingen 1989.

31 Panofsky, „Stil und Medium im Film“, S. 25.

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 [...].“³²

Es geht mir nun eigentlich nicht um die Frage nach der historisch-hermeneutischen Angemessenheit dieser nunmehr über sechzig Jahre alten Analyse des filmischen Mediums, sondern eher um eine methodologische Perspektive. Denn so sehr die hier vorgetragenen Argumente Panofskys einer kritischen Diskussion bedürfen, scheint mir zumindest die Relationierung von Medien und Kunst jenseits jeder rein ontologischen Bestimmung – etwa vom ‚rein Künstlerischen‘ oder ‚technisch Medialen‘ – als Figurationen in den sich permanent wandelnden Strukturen des neuzeitlichen Zivilisationsprozesses bemerkenswert. Entscheidend auch für die symbolische Form des Mediums ist für die Ikonologie, daß sie als solche nicht unmittelbar evident ist, sondern ebenso wie der Status und der Begriff des Künstlerischen ihre Bedeutung erst innerhalb eines bestimmten kulturellen Kontextes erhält. Daß nun der symbolische Gehalt des Mediums selbst zum eigentlichen Inhalt eines Kunstwerks wird, ist allerdings möglich, wenngleich der historische Sonderfall. Bezeichnenderweise waren es zwei Epochen Einschnitte, an denen es dazu kam: einmal durch die Identifikation von Kunst und Perspektive in der Frührenaissance bei Brunelleschi und Dürer, zum anderen in der klassischen Moderne, deren Selbstreflexivität eben wesentlich auch Thematisierung des Mediums war.

Beides sind bezeichnenderweise Zäsuren der neuzeitlichen Kunstgeschichte, in denen ein neuer Kunstbegriff überhaupt entsteht bzw. der alte tiefgreifende Wandlungen erfährt. Bernd Busch hat gezeigt, daß die Einheit von Perspektive und Kunst nur von kurzer Dauer sein konnte:

„Die eigenartige geschichtliche Ambivalenz der perspektivischen Welt-Anschauung gründet in zwei ihr wirksamen, gegenläufigen Tendenzen: der Nobilitierung der künstlerischen Arbeit einerseits und dem Gedanken der Mimesis, den die Renaissance als ‚imitatio

32 Ebd., S. 53f.

naturae‘ wieder aufnahm, andererseits. Die vorübergehende Einheit von Naturnachahmung und Naturüberwindung in der Verbindlichkeit a priori gültiger oder empirisch begründeter Gesetzmäßigkeiten während der Frührenaissance zerfiel unter den diesen zwei Einflüssen: der Perfektionierung der Abbildung, die schließlich im Ikonoklasmus der Fotografie gipfeln sollte, und dem neuen Wahrheitsanspruch der Kunst als menschlicher Schöpfung, der immer weniger als ‚Naturnachahmung‘ zu fassen war.³³

Bezogen auf das Verhältnis von ästhetischer Strategie und Medialität hatte die klassische Avantgarde beispielsweise die Materialität von Bildträger und Pinsel zu ihrem Thema gemacht, um sich damit allerdings gegen den perspektivischen Illusionsraum zu stellen. Freilich hat dieser eben in Gestalt des narrativen Kinos und der Alltagsfotografie trotz der Invektive der klassischen Moderne nichts von seiner Dominanz über die visuelle Alltagskultur des 20. Jahrhunderts eingebüßt. Die unterschiedlichen Thematisierungen des Medialen – in der klassischen Avantgarde zum Beispiel die Frage nach Zeit und Bewegung innerhalb der verschiedenen alten und neuen Gattungen – verblieben hingegen im Sonderraum des Ästhetischen, eben im ausdifferenzierten gesellschaftlichen Subsystem Kunst.³⁴ Auch die Reflexion der Medien war – durchaus vergleichbar der Thematisierung der Perspektive durch die ersten großen Künstlerindividuen der Frührenaissance – selbst eine ästhetische Strategie, mit der die Künstler auf die veränderte soziale Positionierung des Subsystems Kunst reagierten; eben eine Prolongierung des alten Paragone³⁵, der, wie Hans-Ulrich Reck ausführt, sich immer schon an medialen Spezifika orientierte. Es ging darum, „die jeweilige Besonderheit der einzelnen Kunst aus der ästhetischen Ordnung des für sie typischen Zeichenmaterials herauszuarbeiten“³⁶. Im „Streit der Kunstgattungen [ist] der autonomen Kunst ihre ästhetische Selbstbezüglichkeit als technisches Prinzip verbunden“³⁷. Dieses Spannungsverhältnis entsteht aber naturgemäß nicht aus einer medientechnologisch begründeten Differenz des Kunstsystems zum

33 Busch, Bernd: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. München, Wien 1989, S. 88.

34 Dem traditionellen Kunstsystem steht heute zweifelsfrei ein eigenständiges Mediensystem gegenüber, das dieses zwar zitiert, aber eigenen Gesetzmäßigkeiten gehorcht. Vgl.: Luhmann, Niklas: *Kunst und Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1995, und ders.: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1996.

35 Sykora, Katharina: „Paragone – Selbstreflexivität im vorfilmischen Bild“. In: Karpf, Ernst (Hg.): *Im Spiegelkabinett der Illusionen – Filme über sich selbst (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 13)*. Marburg 1996, S. 31.

36 Reck, Hans-Ulrich: »Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien«. In: Dencker, Klaus-Peter (Hg.): *Interface I: Elektronische Medien und künstlerische Kreativität*. Baden-Baden, Hamburg 1992, S. 120.

37 Ebd.

technischen Stand der Medien, sondern aus der jeweils bestimmten Funktion, die die Medien innerhalb einer kulturellen Figuration haben. In diesem Sinne werden Medien zur symbolischen Form ihrer Kultur.

5. Eine Kunstgeschichte jenseits der Kunstgeschichte

Zurück zur wissenschaftshistorischen Überlegung vom Anfang. Ordnet man kunstwissenschaftliche Schulen wie die Stilgeschichte oder ihre binnenästhetisch orientierten Nachfolger dem Kunstbegriff der Moderne zu, so antwortete die Ikonologie auf die Entwicklung visueller Kunstformen in den weiten Bereichen der Massenkultur bzw. auf die Kontinuität einer funktional orientierten Gebrauchsästhetik z. B. im Film, und zwar unabhängig vom Status, den solche Bildwelten innerhalb des gesellschaftlichen Definitionsraums Kunst einnehmen. Die Unversöhnlichkeit beider Positionen spiegelt nur die Entwicklung des gesellschaftlichen Diskurses wider, nämlich die Trennung in zwei diskursive und institutionell völlig getrennte gesellschaftliche Räume: des Kunstsystems im engeren Sinne von der Breite der visuellen Alltagskultur.³⁸ Der Versuch (z. B. der Pop-Art.) diese neu zu integrieren, bestätigt eher die deutliche Grenzschiede, wenn nämlich in der Übernahme massenkultureller Phänomene in die klassische Hochkunst deren ursprüngliche Gebrauchswerte entzogen werden. Die Ikonologie hingegen situiert sich von vornherein unabhängig von den ästhetischen Diskursen der Moderne. Daß sie selbst gewissermaßen in die Vergangenheit der alten Kunst floh, zeigt weniger ihren konservativen Charakter als die tatsächliche Verhärtung eines institutionalisierten Diskurses, der sich wenig von der Macht der visuellen Alltagskultur beeindrucken ließ. Genau dies wird Bourdieu an dem Altkunsthistoriker fasziniert haben.³⁹ Wenn Hans Belting in seinem Buch *Bild und Kult* eine Geschichte der Kunst vor der Kunstgeschichte entwickelt, d.h. eine Geschichte des Bildes vor der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung des neuzeitlichen Subsystems Kunst, könnte man den Ansatz Panofskys als Kunstgeschichte nach einem weiteren und nicht weniger bezeichnenden Ausdifferenzierungsschritt verstehen, nämlich den zwischen autonomer Hochkunst und Massenkommunikation.⁴⁰ Die Perspektive ist die der zivilisatorischen Funktionalität, in der die Spezifika des medialen Wandels erst ihre Bedeutsamkeit und Wirkungsmächtigkeit erhalten.

38 Vgl.: Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (1979). Frankfurt/M. 1987.

39 Vgl. Bourdieu über Panofsky im Nachwort zur französischen Ausgabe von Panofsky, Erwin: *Architecture Gothique et Pensée Scholastique, précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis*. Dt. *Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis* (1970), S. 125ff.

40 Vgl.: Belting, Hans: *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.

Es geht also nicht darum, die Ikonologie als Generalmethode den Medienwissenschaften zu empfehlen. Allerdings scheint mir die Ikonologie für die Medienwissenschaften in zweierlei Hinsicht beachtenswert. Zunächst eröffnet sie diesen den Blick auf die Kontinuität visueller Kommunikation und medialen Wandels in der neuzeitlichen Kultur.⁴¹ Die Ikonologie entdeckt – in Abgrenzung von ahistorischen Autonomiediskursen wie z. B. der Ikonik Max Imdahls –, symbolische Formen nicht nur weit jenseits herkömmlicher Kunst, sondern faßt die mediale Entwicklung selbst als symbolische Form auf. So kann sie Kontinuität und Bruch zwischen alten und neuen Medien historisch aufeinander beziehen. Nicht weniger bedeutsam ist aber ihre Relevanz für eine Reflexion der diskursiven Voraussetzungen des Mediendiskurses selbst. Wenn die Thematisierung des Mediums selbst Bestandteil der Entwicklung eines autonomen Kunstsystems ist, so ist der Medienbegriff als Diskursfigur nicht von derselben historischen Bewegung zu trennen. „The medium is the message“, heißt zugleich – gewissermaßen als ‚bourdieusche‘ Kritik McLuhans⁴² –, daß es ebensowenig eine ‚unschuldige Medialität‘ vor ihrer sozialen Figuration wie ein ‚unschuldiges Auge als reines Sehen‘ jenseits seiner sozialen Determination gibt. Die wissenssoziologische Perspektive, die sich hier eben auf Panofsky berufen darf, wird so auch zur kritischen Befragung der historischen Implikationen des zeitgenössischen Mediendiskurses selbst. Man wird mit neueren Untersuchungen allerdings kritisch einwenden, daß Warburg und Panofsky selbst nicht weniger frei von einem bestimmten Erkenntnisinteresse waren. Davon unbenommen scheint mir allerdings die von Bourdieu beispielhaft vorgeführte Integration der Ikonologie in systemtheoretische Überlegungen die Fruchtbarkeit dieses Ansatz für heutige Fragestellungen vorzuführen. Eine Erkenntnis ohne Interesse wäre ohnehin kaum vorstellbar.

Epilog: Ernst H. Gombrich hat der Kunstgeschichte einmal vorgeworfen, gegenüber der wahrlich imposanten Diskussion über die Geschichte der Perspektive die für die neuzeitliche Kunst nicht weniger bedeutsame Geschichte der Bewegungsdarstellung sträflich vernachlässigt zu haben.⁴³ Er zeigte, daß die allgemeine Vorstellung, nach der diese Geschichte erst mit den modernen Medien, vor allem dem Film, wirklich einsetzt, und daß das Bild als ein wesentlich von Statik beherrschtes Medium, selbst eine rein ästhetische Figur der Moderne war; in diesem Zusammenhang erinnert er an Shaftesbury und Lessing. Schon diese Andeutung weist darauf hin, welche Fülle von Problemen hier auftaucht, und sie macht vielleicht verständlich, daß in einer Einführung und Begriffsklärung zur

41 Z.B. die Einflüsse der noch gegenständlichen Bilderwelt der frühen Moderne auf das sogenannte ‚Kunstkino‘ z. B. eines Bergman: Vgl.: Hofstätter, Hans H.: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Köln 1965.

42 McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle (Understanding media)*. Dt. Düsseldorf 1968.

43 Gombrich, „Der fruchtbare Moment“, S. 40.

Ikonologie mehr nicht entwickelt werden konnte. Dies wäre m.E. das Programm für weitere ikonologische Forschungen an der Grenze von Kunst- und Medienwissenschaften: ähnliche Überlegungen zu Kontinuität und Bruch von Kunst- und Mediengeschichte, wie ich sie hier bezüglich der Perspektive entwickelt habe, auch auf die Phänomene medientechnischer Bewegungsrepräsentation und ihrer ästhetischen Vermittlung anzuwenden. „Bewegung als symbolische Form“ soll hier nur als Titel für ein Forschungsprogramm stehen, ein so interessant scheinendes immerhin, daß man mir verzeihen wird, wenn ich ihn als Überschrift dieser Ausführungen beibehalten habe.

Nach Ferrara

Sieben Arten, ein Passagen-Bild zu verstehen

Für einen Kunsthistoriker aus der Mitte des Fachs dürfte eine Tagung zur Ikonographie laufender Bilder, gleich welcher Art und Provenienz diese Bilder sind, auf den ersten Blick als eine selten ungleiche Kombination erscheinen. Selbst wenn dieser Kunsthistoriker die feste Absicht hat, sich neue Bereiche zu erschließen, wird ihm die Ikonographie dafür heute als wenig taugliches oder zumindest kaum ausreichendes Mittel erscheinen. Die ikonographische Herangehensweise, lange eine Art Leitmethode, die als Schlüssel oder Dietrich zu Bildern oder Bildmotiven fungierte, ist dem Fach noch mehr zum unbelebten Inventar geworden als ihre später gereifte und komplexer geratene Schwester, die Ikonologie. Wissenschaftliche Methoden, das ist eine Binsenweisheit, haben ihre Konjunkturen.

Ikonographie und Ikonologie: diese Methoden hat man in ihrer traditionellen Anwendung erst einmal ins Depot getragen. Diese „traditionelle Anwendung“ ist untrennbar mit dem Namen Erwin Panofsky verbunden (man liest von „Panofskys Ikonologie“¹). Ein namhafter Nachfolger dieses Hamburger Gelehrten brachte, aus Anlaß des hundertsten Geburtstags 1992, die neuere Einschätzung dieser ‚seiner‘ Methode auf den Punkt:

„Diese Reserviertheit trifft sich mit einer allgemeinen Stimmungslage in der Kunstwissenschaft, die der Bedeutungsforschung etwas überdrüssig geworden ist, einfach auch deshalb, weil sie zu einem Selbstzweck geworden war, in dem sich eigentlich nur noch Gelehrtenfleiß bewies. Die internationalen Zeitschriften quollen zeitweise über vor philologischer Erudition, vor subtilsten neoplatonischen Ableitungen und unendlichen bildlichen Motivketten und -reihen.“²

Von hier aus nimmt es nicht Wunder, daß ein anderer Vertreter des Fachs – von ihm stammt der bekannt gewordene Satz von der „Götterdämmerung des

1 S. Bächtli, Oskar: „Schlüsseltexte der Kunstgeschichte (VI): Panofskys ‚Studien zur Ikonologie‘“. In: *Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken*. 47. Jg. (1993), H. 3 (Nr. 528), S. 254.

2 Warnke, Martin: „Kunst, zur schönen Erinnerung geworden. Erwin Panofsky zum 100. Geburtstag“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 20. März 1992.

Neoplatonismus“³, jüngst mit Vehemenz den Mut zur Grenzüberschreitung gefordert hat: das Postulat einer Neuorientierung, die jetzt den Film und die Neuen Bildmedien einschließen soll.⁴ Es existiert also zumindest ein Bewußtsein davon, daß man die Fachgeschichte nicht ewig an denselben Gegenständen und mit durchaus wechselnden Methoden umschreiben kann, sondern daß auch die Gegenstände der Kunstgeschichte einmal andere werden können.

Hier soll es nicht um die Anamnese des universitär-disziplinierten Faches Kunstgeschichte gehen, sondern um einen weiteren Wechselfall der ikonographischen Methode, die laut unserem Tagungsthema – ich muß es herausstellen – ohne Fragezeichen am Ende für analoge und digitale Bilder zur Anwendung gebracht werden soll. Da ich mich an der Übung beteilige, sei mir gestattet, noch einen Moment bei der Genese des Begriffs zu bleiben. Im engeren Sinn war die Ikonographie zuerst eine historische Hilfswissenschaft – und zwar das ganze 19. Jahrhundert über – zur Klärung häufig wiederkehrender Bildmotive, wie etwa jene Frauengestalt, die mit verbundenen Augen ein Schwert hält und daher allgemein als „Justitia“ verstanden werden kann. An der Schwelle des 20. Jdts. begann sich eine spezifische Kunstwissenschaft zu institutionalisieren, und zwar in drei heute noch wesentlichen Richtungen: der Wölfflin-Methode, grob gesagt einem *Man-sieht-es-oder-man-sieht-es-nicht*; der Wiener *Kunst-als-Geistesgeschichte*, die ihr Interesse an den „Sprachen der Kunst“ sehr weit faßte und letzten Endes doch beim Genie verblieb; und einer dritten, der *Hamburger Schule* mit ihren frühen Exponenten Warburg, Cassirer und Panofsky. Nach der oben angedeuteten Verengung, die Kunstwerke unbedingt auf den ihnen zugrundeliegenden humanistischen Gehalt zurückführen wollte, wurde in den siebziger Jahren ein weiteres Stichwort aktuell, das die Ikonologie auf ein neues Schild hob: die Kontextforschung. Auch diese Richtung ist noch angesagt – nicht, weil sich die ebenfalls von Panofsky beeinflusste Methode zu einer universellen Erfolgsgeschichte ausgewachsen hat, sondern weil sie weiter ausbaufähig erscheint.

Panofsky selbst hat sich in einem kleinen Text von 1927 zu den „Probleme[n] der Kunstgeschichte“ geäußert und darin auf eine der gesamten Disziplin inhärente Problematik hingewiesen. Er gab hier, unter sicherer Zustimmung der allermeisten Kollegen, einerseits eine historische Stoßrichtung vor, andererseits verlange das Kunstwerk als Gegenstand ästhetischer Anschauung aber die vollkommene Hingabe seines Betrachters:

3 Bredekamp, Horst: „Götterdämmerung des Neoplatonismus“. In: Beyer, Andreas (Hg.): *Die Lesbarkeit der Kunst. Die Geistesgegenwart der Ikonologie*. Berlin 1992, S. 75-83.

4 Huber, H. D. / Kerscher, G.: „Kunstgeschichte im ‚Iconic Turn‘. Ein Interview mit Horst Bredekamp“. In: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, N.F. 26. Jg. (1998), Nr. 1, S. 85-93.

„Der ästhetische Gegenstand ist in der Tat – solange er eben *ästhetischer* Gegenstand ist – ebensowenig mit irgendeinem außerhalb seiner existierenden Inhalt verknüpfbar, als er in sich selber teilbar ist. Solange ich auf einen wie immer gearteten Inhalt ästhetisch bezogen bin, bin ich mit ihm gewissermaßen allein in der Welt: ich kann ihn, ohne die genuine Form der ästhetischen Betrachtung als solche zu zerstören, weder gedanklich mit irgendwelchen außerästhetischen Vorstellungen (seien sie praktischer oder theoretischer Natur) zusammenbeziehen, noch auch ihn anschaulich mit seinesgleichen in dem Sinne verknüpfen, daß ich eine Mehrzahl ästhetischer Objekte zugleich anschauen oder sie gar miteinander ‚vergleichen‘ würde.“⁵

Nimmt man diese Äußerung wörtlich, so ist der Vergleich autonomer Bilder, selbst wenn sie demselben Zyklus entstammen, nicht statthaft; ein Film oder andere am Auge des Betrachters vorbeiziehende Bilder bereiten dann schier unlösbare Probleme, weil die unteilbare Erlebnisqualität kaum didaktisch und noch weniger hermeneutisch aufzubereiten ist. Das Objekt hat einen berechtigten „Autarkieanspruch“, der Forscher aber ein „Verknüpfungs- und Zergliederungsbedürfnis“: Panofsky hält dieses Dilemma für das notwendige Paradoxon der kunstgeschichtlichen Betrachtung. Ihm sei nur zu entgehen, wenn der Forscher den Stil des untersuchten Werkes achte – „Stil‘ ist also eine Form, in die der ästhetische Sinngehalt des Kunstwerks eingehen soll, ohne vernichtet zu werden“⁶ – und gleichzeitig die real gegebene Summe aller Kunstwerke als Katalog einer ideellen Gegenwelt bereithält, in der Querverbindungen jeder Art möglich werden.

Von der Erfüllung eines solchen Anspruchs ist der Kunsthistoriker aus der Mitte des Fachs, was die neuen Bildwelten betrifft, noch weit entfernt. Aber nehmen wir einmal an, er trifft zufällig auf ein Bild, das mit seiner eigenen Zeit und seinem eigenen Raum am Auge des Forschers vorbeipassiert.⁷ Es fasziniert ihn so, daß er für eine Entschlüsselung und Interpretation bereit ist, auch einmal ungewöhnliche Wege zu gehen. Dazu sieht er sich um, in seinem eigenen Fach und anderswo. Er könnte am Ende auf sieben Arten kommen, das interessierende Bild zu verstehen.⁸ Zunächst aber wird er dieses Bild ‚anhalten‘, um es nach guter alter kunsthistorischer Lehre zu beschreiben:

Das Filmbild enthält ein anderes, gemaltes Bild, das eine Frau aus naher Distanz betrachtet (Abb.1). Ein Mann tritt ins Filmbild (Abb.2). Er sieht die

5 Panofsky, Erwin: „Probleme der Kunstgeschichte“ [1927]. Nachdruck in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 7. Jg. (1988), S. 7-13, hier: S. 8.

6 Ebd., S. 7.

7 S. Witte, Karsten: *Der Passagier – das Passagere. Gedanken über Filmarbeit am Beispiel Thomas Brasch*. Frankfurt/M. 1988.



Abb. 1-3

Frau zunächst von hinten, mustert kurz ihren Rücken, das verlorene Profil, ehe die Frau den Blick des Mannes ‚spürt‘ und sich ihrerseits ihm zuwendet. Es folgt ein kurzer, direkter Blickkontakt (Abb. 3). Dann ist der Mann eher als die Frau bereit, die nunmehr möglich gewordene Aufnahme eines Gesprächs abzutun: Er dreht ab, blickt ostentativ in eine andere Richtung (Abb. 4), in die er nach einem kurzen Zögern dann auch verschwindet – damit auch aus dem Film-Rahmen des Betrachters. Jetzt ist es an der Frau, dem Mann von hinten nachzublicken. Sie tut dies erstmals mit einem deutlich erkennbaren Zeichen einer Emotion: einer enttäuschten Neugier, einem leisen Bedauern über die entgangene Bekanntschaft (Abb. 5). Deutlich wird, daß es sich hier um eine karge, rein inhaltliche Beschreibung handelt, weil sich unser Kunsthistoriker über das Stillgestelltsein des Laufbildes im klaren ist. Das Stadium der „genuinen Form der ästhetischen Betrachtung“ ist bereits durchschritten; nicht nur daher wäre es im Sinne Panofskys völlig unzureichend,

an diesem Konstrukt so etwas wie eine Kompositionsanalyse vorzunehmen.

1. Die Auskunft des Regisseurs

Wie soll unser Kunsthistoriker mit diesem Passagenbild umgehen, dieser einen Einstellung von etwa 22 Sekunden Länge gleich 528 Stehcadern aus Michelangelo Antonionis *L'AVVENTURA*? Ganz traditionell, gleichwohl ohne viel Hoffnung wird er zunächst die Aussagen des Regisseurs sondieren und hier tatsächlich auf eine Äußerung stoßen, die dieser Regisseur gleich nach der Premiere des Films

8 Sieben Arten, einen ganzen Film zu verstehen, wurden zuletzt für *Psycho* sowie *The Silence of the Lambs* vorgeschlagen: S. Bordwell, David: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge/Mass. 1989, S. 224-248, und Theweleit, Klaus: „Sirenen-schweigen, Polizistengesänge“. In: Rost, Andreas (Hg.): *Bilder der Gewalt (Reihe Reden über Film)* Frankfurt/M. 1994, S. 35-68.

auf den Filmfestspielen von Cannes 1960 der Presse übergab. Dieser Text mit der Überschrift „Die Krankheit der Gefühle“⁹ ist für unseren Forscher allerdings eine Enttäuschung. Antonioni verneint darin, eine Lösung der Probleme seiner Protagonisten anbieten zu können; ihm sei es nicht um das Entstehen eines falschen Gefühls gegangen, sondern um die Art und Weise, wie Gefühle fehlgriffen, um die Beschreibung eines gängigen Mechanismus. Sein Film sei weder Denunziation noch Predigt, da er selbst keinesfalls moralisch werden wolle, sondern lediglich eine Erzählung in Bildern.



2. Ikonographie

Das Stichwort „Bild“ und Antonionis Herkunft aus Ferrara stoßen unseren Kunsthistoriker sozusagen mit der Nase darauf, seinen zweiten Versuch unter Zuhilfenahme der klassischen Ikonographie bzw. Ikonologie zu beginnen. Zur Erinnerung: Aby Warburgs Entschlüsselung der Fresken des Palazzo Schifanoia in Ferrara aus dem Jahr 1912 gilt als Geburtsstunde der später nach diesem Forscher benannten Methode. Dazu nimmt sich der Kollege zunächst das Tafelbild im Hintergrund der Sequenz vor, das in



Abb. 4-6

den hier herauspräparierten Ausschnitten übrigens prominenter als im Film erscheint. Dargestellt ist hier *Caritas Romana*, ein Thema, das gleichzeitig etwa 30 n.Chr. bei dem römischen Schriftsteller Valerius Maximus und in der pompeiianischen Wandmalerei auftauchte. Im Mittelalter verschwand die Darstellung der Szene fast vollkommen, kehrte aber mit einer wahren Flut von Neuauflagen im späteren sechzehnten und im siebzehnten Jahrhundert zurück. Jetzt war die Ikonographie der Szene klar festgelegt: Die Athenerin Pero besucht ihren Vater Cimon im Gefängnis, und weil er dort keine Nahrung erhält, gibt sie ihm in einem unbeobachteten Moment die Brust. Die *Caritas Romana* wurde ein äußerst belieb-

9 Antonioni, Michelangelo: „La Malattia dei Sentimenti“. In: *Bianco e Nero*, N.F. (1961), Nr. 2-3. Vom Autor überarbeitet in: Lizzani, Carlo: *Storia del Cinema Italiano*. Florenz 1961, S.296-303.

tes Thema der Malerei, die bekanntesten Versionen finden sich bei Rubens und in seinem Umkreis; der für seine Neuformulierungen christlich-ikonographischer Topoi bekannte Caravaggio integrierte das Ereignis in seine *Sieben Wunder der Barmherzigkeit*. Diese sieben Wunder weisen in Varianten alle auf einen karitativen Akt hin. Ein solcher findet in L'AVVENTURA am Ende jener Sequenz – und damit des ganzen Films – statt, die in diesem Augenblick eingeleitet wird: Doch der Mann, den der Filmzuschauer nach ca. 123 Minuten zur Genüge kennt, ist ganz sicher nicht an platonischen Werten interessiert, sondern auf der Suche nach einem erotischen Abenteuer. Seine derzeitige Freundin wird ihn wenige Filmminuten später in den Armen einer Prostituierten finden, und, nach einigen Momenten der Qual und Unentschiedenheit, im monumentalen Schlußbild des Films dann mit einer tastend-zärtlichen Geste wohl eben „karitativen“ Trost gewähren (Abb.6). Daß der ursprüngliche ikonographische Gehalt der *Caritas Romana* im Moment ihres tatsächlichen Erscheinens im Film nicht transparent bzw. gründlich mißverstanden wird, liegt nur vordergründig an der konkreten Darstellung, die jeglichen Hinweis auf den narrativen Kontext der historischen Szene wie Mauern, Ketten oder Gefängniswächter unterläßt. Vielmehr liegt dies an einer allgemeineren Gefahr, die Denis Diderot erkannte, als er über einen ähnlichen Akt des Säugens eines alten Mannes an der Brust einer jungen Frau räsionierte: „Ich möchte auf keinen Fall, daß dieser erbarmungswürdige Greis und diese mildtätige Frau den Verdacht hegen, man könne sie beobachten. [...] Dieser Verdacht würde die Handlung aufhalten und das Sujet zerstören.“¹⁰ Diderot haucht den beiden Figuren figurativ Wahrnehmungskraft ein, damit sie sich vor unliebsamen Zuschauern selbst schützen können, sie daran hindern können, in das Bild sozusagen aktiv einzusteigen.¹¹ In Antonionis Film wird dem Zuschauer diese Kontrollfunktion zuteil. Und zwar über seine Einschätzung von Sandros Charakter, der in diesem Moment eindeutig zum *Voyeur* geworden ist – nicht des Tafelbilds als vielmehr der Frau, die sich unmittelbar vor diesem aufhält, und die ihrerseits das gemalte Sujet vergißt, als sie ein lebendiges Objekt der Anschauung, den attraktiven Mann eben, hinter sich weiß. Der ursprüngliche ikonographische Sinn wirkt also verzerrt und ist erst über den Zusammenschluß mit dem Schlußbild des Films wieder sinnvoll einzuholen.

3. Kognitive Filmwissenschaft

Dem Kunsthistoriker genügt diese Deutung nicht; er ist weiter neugierig, und zwar auf den Vorschlag eines genuinen Filmwissenschaftlers. Mit Bezug auf Ecos *Das offene Kunstwerk* hat Peter Wuss den Film mehrmals in eine Theorie eingebaut, die er über Jahre hinweg als Kompositum psychologischer, strukturalistischer, film-

10 Zit. n. Kemp, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters*. Mittenwald 1983, S. 11.

11 Vgl. hierzu auch Peucker, Brigitte: *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*. Princeton Univ. Press 1995, S. 109ff. sowie S. 146.

theoretisch-hermeneutischer und auch orthodox-marxistischer Argumente entwickelt hat.¹² Wuss beschreibt L'AVVENTURA als Film mit einem Sujet, das dem „Rezipienten kaum eine Orientierungshilfe“ zur Aneignung seiner „offenen Komposition“ gebe. Impliziert in dieses Modell ist eine manifeste Struktur, „Oberflächenstruktur“ genannt, die vom Rezipienten auf einer „mittleren Lernstufe“ realisiert wird. Die beim Filmsehen „dargestellte Erscheinung stellt sich bereits den höheren Intelligenzprozessen, weil klassifiziert oder jedenfalls erkannt werden kann.“¹³ Mit anderen Worten, der Zuschauer „denkt“ sich aus der Vielzahl dargebotener Informationen vor allem diejenigen heraus, die ihm für ein geschehensorientiertes Ganzes sinnvoll erscheinen. Dem wird der Begriff „Tiefenstruktur“ an die Seite gestellt. Dabei handelt es sich um „schwer faßbare Nuancen beim Filmerleben“, die sich beim mehrmaligen Betrachten in „Ähnlichkeiten und Analogien“ manifestierten und von Wuss als „strukturelle Invarianten“ der Wahrnehmung bezeichnet werden. Wichtig erscheint an diesem Konstrukt, daß solche Wahrnehmungen in einer „frühen Lernphase“ (des Filmverstehens) angesiedelt werden, in einem vorsprachlich bewußten Bereich, und dennoch mit den „übrigen Momenten des Kunsterlebnisses korrespondieren und die Aussage befördern.“ Wuss ist nie ganz deutlich darüber, ob er die dem Analysierenden gestellte Aufgabe, entsprechende „Invarianten“ der Wahrnehmung des Zuschauers aufzuspüren, eher formal oder eher inhaltlich denkt, spricht aber auffallend häufig von „sinnlichen Reizen“ des Filmkunstwerks. Deutlich wird dagegen die Korrelierung von Oberflächenstrukturen, die eher zu „geschlossenen Kompositionen“ tendierten, und einer Neigung von Werken mit Tiefenstruktur zur „offenen Form“¹⁴. In den folgenden Arbeiten entwickelte Wuss aus solchen Vorgaben ein dreistufiges Modell (PKS), das auf fiktionale Filme generell anwendbar sein soll, und zwar anhand jener ersten, „perzeptionsgeleiteten Tiefenstruktur“, die dem Wahrnehmen entspricht, einer zweiten, „konzeptuell fundierten Oberflächenstruktur“, die kognitives Erkennen und Einordnen ermöglichen soll, und zuletzt einer „kulturell fundierten Stereotypenstruktur“, die mit der Wiedererkennung bereits bekannter Muster zu tun hat. Einen Ansatz für sein Modell findet Wuss dort, wo „elementarste Beziehungen im Filmkunstwerk und ebenso fundamentale innerhalb der psychischen Prozesse, die bei der Rezeption eine Rolle spielen, aufeinander stoßen und womöglich identisch werden.“¹⁵ Obwohl Wuss deutlich macht, daß er Film nicht als ein

12 Vgl. Wuss, Peter: *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. Berlin (DDR) 1986, bes. S. 140-150 und ders.: *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin 1993, S. 32f. und S. 403ff.

13 Wuss, Peter: „Filmische Wahrnehmung und Vorwissen des Zuschauers“. In: Hickethier, Knut / Winkler, Hartmut (Hg.): *Filmwahrnehmung* (Dokumentation der GFF-Tagung 1989). Berlin 1990, S. 67-82, hier: S. 74.

14 Wuss, *Tiefenstruktur*, S. 13-43.

15 Wuss, *Filmanalyse und Psychologie*, S. 53.

der Literatur analoges Sage-Medium versteht, hier vielmehr das „Zeigen“ oder „Wahrnehmen machen“ dominiere und infolgedessen jeweils eigene „Kommunikationsbedingungen“ herrschten¹⁶, irritiert die permanente Gleichsetzung von Filmen mit „Texten“. Der Zuschauer bei Wuss nimmt zwar aktiv wahr, jedoch nur im Rahmen eines im Werk vorgegebenen Informationsangebots, auf dessen „Verarbeitung“ das Augenmerk zu richten sei¹⁷; auch Emotionen sind in diesem Konzept zugelassen, allerdings in einem vom Werk bestimmten „Sollwertbereich“¹⁸, der den Gefühlspegel des Rezipienten in einem dauernden Wechsel von Erwartung und Befriedigung steuern soll. Der Prozeß der Informationsverarbeitung über „perzeptive Invarianten“ sei auch und gerade in künstlerisch verschlüsselteren Werken wirksam, dies führe lediglich zu offeneren Erzählformen, für die eine „intratextuelle Wiederholung von konzentrierten Sinnbeziehungen“¹⁹ charakterisierend sei, die wiederum Wuss zuletzt „Topiks“ genannt hat.²⁰ Solche Topiks – man könnte sie auch thematisch geprägte Schlüsselbilder nennen – prägen L'AVVENTURA. In der Differenzierung zwischen ‚unbewußtem Sehen‘ und kognitivem Erkennen und Einordnen in einen intendierten Sinnzusammenhang liegt unbestritten ein Wert des Modells, das sich in seinem Zwang zur Modellbildung gleichzeitig selbst limitiert. Wendet man das Augenmerk auf die Behandlung L'AVVENTURAS durch Wuss, so wird als Ausgangspunkt der Geschichte der von Antonioni selbst beschriebene Gefühlsnotstand als Verkehrung in einen „Erotismus“ genommen.²¹ Diesen beschreibt Wuss dann weniger an visuellen Motiven als an erzähltheoretischen Konstrukten. Im Gegensatz zur elaborierten und nomenklatorisch hochgerüsteten Theorie wirken die ausgeführten Beschreibungen dürftig, beschränken sich weitgehend auf die von Wuss selbst eingeführte „Oberflächenstruktur“. Die postulierte „Offenheit“ des Kunstwerks erweist sich als eine verdeckte Handlungsschicht, die der Analysierende in subjektiver Wahl herauspräpariert, statt sie mit der ‚geteilten‘ Alltagswahrnehmung möglichst vieler Zuschauer zu konfrontieren. Am konkreten Beispiel verliert diese hochgradig selbstreferentielle, eigenständige Theorie an Kontur. Aber auch die beiden nächsten Lösungsvorschläge erweisen sich für den Kunsthistoriker als problematisch.

4. Subjekttheorien

Die „Diskurse“ der Filmwissenschaft wurden in jüngerer Vergangenheit zu einem großen Teil von Stimmen bestimmt oder mitbestimmt, die auf geschlechts-

16 Ebd., S. 79.

17 Ebd., S. 46.

18 Ebd., S. 338.

19 Meyer, Corinna: *Der Prozeß des Filmverstehens. Ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss*. Alfeld 1996, S. 73.

20 Wuss, *Filmanalyse und Psychologie*, S. 199f. und S. 135ff.

21 Ebd., S. 125ff.

spezifische oder psychoanalytische Positionen rekurren. Für *L'AVVENTURA*, einen thematisch äußerst exponierten Film, erschiene es daher ungewöhnlich, wenn eine entsprechende Deutung nicht artikuliert worden wäre. An dieser Stelle muß ergänzt werden, daß die Formulierung des Themas der *Caritas Romana* bereits auf Vorbilder in der hellenistischen Sagenliteratur zurückgeht, wo die Szene nicht *notwendig* an eine Vater-Tochter-Beziehung gebunden war; hier konnte der Elternteil, der im Gefängnis besucht wird, auch die *Mutter* sein, während seit den Römern der Vater kanonisiert war. Nicht nur die Darstellung war eine andere, sie wird auch etwas anders interpretiert: Alternative Deutungen sind ein Adoptionsritus, ein Verjüngungszauber oder die Erlösung aus dem Kerker der Leiblichkeit durch die Rückkehr „zu den Müttern“²². Eine entsprechende Auslegung findet sich in einem Aufsatz der amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Lucia Bohne.²³ In kasuistischer Umkehr der These, im klassischen Kino sei der aktive Blick in der Regel „männlich“ subjektiv, die Frau oder das Weibliche dagegen das Angeblickte oder Objekt – danach ist der Wechsel von der Mutter zum Vater in der *Caritas Romana*-Interpretation alles andere als zufällig –, werde Claudia hier zunächst als Mädchen idealisiert, am Ende ihrer „sentimental education“ sei sie jedoch die aktive Mutter, „and her relationship to the man becomes patriarchal, confining her to a role as object.“ In den beiden Büchern, die Claudias Vorgängerin an der Seite Sandros hinterließ, findet Bohne weitere Indizien für ihre Sichtweise. In *TENDER IS THE NIGHT* erfahre die Protagonistin ein vergleichbares Schicksal, werde ein Opfer zweier Varianten derselben Sache: Die eine ausgedrückt im Text der Bibel, „the patriarchal text par excellence“, die andere in Korrespondenz zu „Fitzgerald's heroine, diagnosed and treated by her husband as a schizophrenic and suicidal patient suffering from the trauma of incest with her father.“ Der Zuschauer oder die Zuschauerin, und dies scheint von entscheidender Bedeutung für Bohnes Position, finde aus dieser als *double-bind* klassifizierten Zwickmühle keinen Ausweg, da er oder sie sich mit dieser Figur ebensowenig wie mit der männlichen identifizieren könne. Mehr als eine Fußnote verdient Bohnes Schuldzuweisung: „The film's subtext, in other words, points to Antonioni's failure to grasp options.“ Weiter sei eine Figur durch denjenigen Punkt der Erzählung zu charakterisieren, an dem sich das Subjekt am deutlichsten ins Symbolische einfüge. Dieser Wendepunkt wird in *L'Avventura*s letzten Einstellungen ausgemacht: „What is operating in the last sequence is the Medusa myth, the fear of castration as the object of Medusa's glance.“ Bohne bezieht sich damit auf die Position der Frau hinter dem Mann, der den Trost der „Mutter“ genieße, aber ihrer Kastrationsdrohung entgehe,

22 Knauer, Elfriede R.: „Die Caritas Romana“. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd.6 (1964), S. 17.

23 Bohne, Lucia: „The Discourse of Narcissism in *L'AVVENTURA*“. In: *Film Criticism*, 9. Jg. (1984), Nr.1, S. 17-24.

weil er sich ihrem Blick nicht aussetze. Insofern paktiere Antonioni hier wiederum mit dem Mann. Ich breche die fast beliebig wählbaren Beispiele dieser Interpretation hier ab.

Lucia Bohne handelt von Sandros Charakter, schließt von diesem aber weiter auf den Zuschauer oder die Zuschauerin, die allenfalls nach ihrer Geschlechtszugehörigkeit weiter kategorisiert werden. Gegen diese Pauschalisierung und allgemeiner gegen die entsprechenden Subjekt/Objekt-Theorien des Zuschauers hat Stephen Prince jüngst massive Einwände vorgebracht. Er räumt ein, daß Filmtheorie sich immer auf eine ästhetische, philosophische oder Gesellschafts-Theorie festlege, auch festlegen müsse; die von ihm inkriminierten zeitgenössischen Zuschauertheorien täten dies jedoch in der Regel ohne abgesicherte Erkenntnisse (*data*) darüber, wie Zuschauer Filme überhaupt aktiv wahrnahmen und interpretierten; statt dessen kämen sie sehr rasch auf Strukturen des Unbewußten in einem „ideal“ angenommenen Zuschauer zu sprechen.²⁴ Demgegenüber würde die Verwendung empirischer Forschung vernachlässigt. Dieses Manko sei aber bereits bei klassischen Texten der Psychoanalyse vorhanden, etwa bei Freud, die auf indirekter Rede – des Patienten oder des Analytikers, fragt Prince –, Notizen und ähnlich unsicherem Material beruhten, vor allem aber auf der Basis von „extrem limitierten“ Patientenzahlen erhoben worden seien. In striktem Gegensatz dazu bemühten sich Kommunikationswissenschaftler und Psychologen seit langem um Wahrnehmungs- und Sinngangsprozesse durch Zuschauer – Zuschauer vor Fernsehschirmen, auf denen in den USA mittlerweile das Gros an Spielfilmen rezipiert wird. Prince macht deutlich, daß diese Zuschauer alles andere als Pawlow'schen Hunden gleichende Getriebene ihrer unbewußten Gefühle oder Kindheitstraumata sind. So würden Filme im Fernsehen von Kindern intermittierend gesehen, mit regelmäßigen Pausen des Nicht-Hinsehens von durchschnittlich (!) 22 Sekunden Länge – ein unauffälliges Sehen, das den Verfechtern einer „sexuell getriebenen Wahrnehmungspassion“ einigen Erklärungsbedarf abnötige. Auch die Rolle des Verhaltens von Mit-Zuschauern sei für die Sinngangs signifikant. Abgesehen von dem in einzelnen Altersgruppen völlig abweichenden Zuschauerverhalten plädiert er summierend für ein Studium der „Aufmerksamkeit“ innerhalb eines kognitiven Prozesses wie dem Filmsehen, das von einem komplexen Ineinanderspielen formaler Kriterien der Wahrnehmung und mentaler, durch Alltagserfahrungen angereicherter Sinngangsversuche angeleitet werde.²⁵ Darüber hinaus präzisiert er Desiderate:

24 Prince, Stephen: „Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Specator“. In: Bordwell, David / Carroll, Noël (Ed.): *Post Theory. Reconstructing Films Studies*. University of Wisconsin Press 1996, S. 71-86, hier bes. S. 72.

25 Prince führt diesen Vorschlag aus in seinem Aufsatz „The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies“. in: *Film Quarterly*, 47. Jg. (1993), Nr. 1, S. 16-28.

„Film Studies have grossly underestimated, and underrepresented, the important correspondences that exist between photographic images, the narratives constructed using them, and the spatial and visible world that may be photographed. We have preferred to analogize visual representation to linguistic signification instead of grasping the essential differences between film and language. We need to reemphasize and carefully study those points of correspondence between photographic or moving picture images and the real-world visual experience available to viewers. In short, we need to recover a recognition of cinematic images as iconic rather than as symbolic signs, depending on relations of similarity to, rather than difference from, what they represent.“²⁶

In der Summe läßt sich mit Prince nicht nur gegen die psychoanalytische Trivialisierung argumentieren, wie sie von Lucia Bohne auf den Film Antonionis angewandt wurde. Vergleichbare Schlußfolgerungen und damit auch die Rede von *den* Zuschauern im Kino gehen oft von einer prä-existenten Theorie aus, in diesem Fall von der klassischen Psychoanalyse, die immer nur eine perspektivische Sichtweise auf die untersuchten Gegenstände darstellt. Prince vergleicht solche Theorien der ausschließenden Vor-Einstellung im Gefolge der einflußreichen Schriften von Christian Metz mit einem schwankenden Scheinwerfer, der hoch über dem Nacken des Zuschauers angebracht ist. Das bedeutet nicht, daß für einen historisch abgegrenzten Zeitraum und unter Berücksichtigung von genügend Vergleichsmaterial nicht auch interessante Hinweise auf das Verstehen einzelner Filme gegeben werden können, wendet sich aber gegen die Ansprüche, die „dem Film“ seit seiner flächendeckenden Etablierung an den Universitäten in den siebziger und achtziger Jahren unter dem Banner aufoktrozierter Theorien übergestülpt wurden.

Gegen diese Vereinnahmung des Films, von der die Kritik am psychoanalytischen Ansatz nur einen spezifischen Ausschnitt wiedergab, haben sich wiederholt die Vertreter des „Wisconsin-Projektes“ gewandt, zuletzt der Philosoph Noël Carroll und der Filmwissenschaftler David Bordwell in einem gemeinsam herausgegebenen Reader sowie letzterer mit einem Vorschlag zu einer Neudefinition des Stilbegriffs für die Filmwissenschaft.²⁷ In beiden Büchern übt Bordwell harsche Kritik an den von ihm so genannten „top-down-theories“ – aus anderen akademischen Disziplinen stammende Lehrmeinungen, die „von oben“ auf ausgewählte, die jeweilige Doktrin besonders gut erfüllende Filme projiziert worden seien. Er begründet diese Kritik mit akademischen Entwicklungen, die,

26 Prince, „Psychoanalytic Film Theory...“, S. 80.

27 Borwell / Carroll, *Post Theory*, sowie Bordwell, David: *On the History of Film Style*. Cambridge (Mass.) / London 1997.

von Frankreich ausgehend, auch in der anglo-amerikanischen Theorie Fuß gefaßt hätten. Nach vier derart in Gebrauch genommenen französischen Vordenkern nennt er das Modell, das er kritisiert, kurzerhand „SLAB“ (Saussure-Lacan-Althusser-Barthes), beschreibt aber – vor allem in seinem Buch zum Filmstil, das ursprünglich auf französisch erscheinen sollte – die entsprechenden Theorien sehr pointiert. Bordwells Kritik der „top-down-theories“ läßt sich besonders an dem Punkt verdeutlichen, den wir die Sandro-Problematik nennen könnten, nämlich was unter dem Begriff des Subjekts vor der Kinoleinwand zu verstehen sei. Die Modelle der von ihm kritisierten Theoretiker seien auf einigen Grundannahmen gegründet, die Bordwell nicht teilt, weil sie von allgemeinen Annahmen über soziale Organisationsformen und psychische Aktivitäten abgeleitet seien, welche wiederum auf Grundannahmen über Subjektauffassungen in Sprache und Gesellschaft basierten: Mit diesem sei nicht das individuelle Sein gemeint, sondern das „gespaltene Bewußtsein“ eines Subjekts, dessen Triebe und Wünsche vom Imaginären vormodelliert würden, und das Symbolische, in dem das Subjekt ein Bewußtsein von kultureller Differenz erfahre. Auf Repräsentation aufgebaute Systeme wie der Film ließen sich als Strukturen lesen, die den Zuschauer als „gespaltenes Subjekt“ einzufangen verstünden, indem sie einen Prozeß in Gang setzten, bei dem Bewußtsein und Unbewußtes miteinander agierten. Solchen psychosozialen und ideologischen Konstrukten, die er weidlich zitiert, setzt Bordwell vier Thesen entgegen:

- Wenn ein Theoretiker behauptet, daß alle menschlichen Praktiken nach den Gesetzen sozialer Aktivität begründet seien, unterliegt seine eigene Theoriebildung dem gleichen Gesetz und müßte sich folglich an der jeweiligen Kultur relativieren lassen.
- Um die Interaktion zwischen Zuschauer und Film zu verstehen, ist eine Theorie des Subjekts vonnöten – wobei solche Subjektivität oft nur als Spielplatz verstanden werde, auf dem die Benennungen von Bedeutungen, Differenzierungen und Vergnügen möglich seien, aber nichts vom Konzept eines echten Individuums zu spüren sei.
- Sprache und Wahrnehmung sind Formen von Kommunikation, aber für beide sei nicht notwendig von einer Identifikation des Angesprochenen mit einer Person, der Kamera, einem transzendentalen Subjekt oder mit allem zusammen auszugehen.
- Aus all dem folgt, daß Sprache zwar das Paradebeispiel für ein auf Repräsentation aufbauendes System sei, aber nur hinreichend, um den „Diskurs“ (in Plot, Dialog und Charakteren) eines Films zu protokollieren, keinesfalls aber, um seinen nicht-denotativen, und das heißt vor allem:

seinen optisch aufgezeichneten und visuell gestalteten Aspekten gerecht zu werden.²⁸

Zentraler Punkt der Auseinandersetzung bleibt, um zusammenzufassen, die Rolle des Zuschauers. Während die amerikanischen Neoformalisten darauf beharren, daß Filmanalyse durch das Einwirken historischer Kontexte intersubjektiv beschreibbar werde, weisen ihre Kritiker auf die ihrer Meinung nach ungeklärte Rolle des subjektiven Zuschauers im Kino hin: „Ungeklärt erscheint das Verhältnis von kognitiven, perzeptiven und affektiv-emotionalen Prozessen“ und ob „Voreinstellungen‘ von Zuschauern (bedingt durch ihre Zugehörigkeit zu sozialen Formationen wie Klasse, Rasse, Sexus, ‚Gender‘, sexuelle Orientierung etc.) nicht auch die elementaren Aneignungsleistungen beeinflussen.“²⁹ Eine Abgleichung beider Positionen mit dem Ziel der Vermittlung zeigt aber, daß schon die Erkenntnisinteressen beider Parteien grundverschieden sind:

„Von bewußten, rationalen Operationen eines denkenden Ichs ausgehend, fragt die kognitive Theorie, was der Zuschauer mit dem Film macht, um ihn zu verstehen, bzw. wie der Film strukturiert ist, damit er verstanden werden kann. Die poststrukturalistischen Theorien hingegen betrachten das zuschauende Subjekt in erster Linie als durch unbewußte Faktoren determiniert. Entsprechend wird gefragt, was der Film mit dem Zuschauer macht. So liegt der Schwerpunkt auf den psychischen, ideologischen oder geschlechtsspezifischen Effekten des Films.“³⁰

Dabei bleibt es auf dieser Seite nicht; von hier aus werden entsprechende Schlußfolgerungen auf die Strukturen der Gesellschaft gezogen, in der sich das entsprechende Subjekt befindet, von der es geprägt ist. An ihrem Ende geht es diesen Theoretikern also um Gesellschaftstheorie. Ihre Sichtweise verankert den Zuschauer „im Text“, während die formalistische Richtung in den letzten Jahren, wie oben gezeigt, sich zunehmend vom reinen kognitiven Verstehen eines Films – nicht eines Textes – auf die Dynamiken des Austausches zwischen Zuschauer und Film konzentriert hat, die durch weit komplexere Beziehungen als das reine Verstehen einer Story bestimmt werden. Je variabler und reizvoller die ästheti-

28 Bordwell, David: „Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory“. In: *Post Theory*, bes. S. 12-18.

29 Hartmann, Britta / Wulff, Hans J.: „Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik.“ In: *montage a/v*, 4. Jg. (1995), Nr. 1, S. 12.

30 Lowry, Stephen: „Film-Wahrnehmung-Subjekt. Theorien des Filmzuschauers.“ In: *montage a/v*, 1. Jg. (1992), Nr. 1, S. 113-128; hier: S. 113.

schen Strategien des Films, um so facettenreicher wird dieser Austausch, der sich durchaus in einem Überschuß von reinen Sinneseindrücken entladen kann. Die formalistisch orientierte Filmwissenschaft konzentriert sich auf die Beschreibung dessen, was solche Eindrücke und Überschüsse am einzelnen Film ausmacht und versucht, diese im historischen Vergleich näher zu bestimmen. In dieser Sicht hat sie eine genuin kunstwissenschaftliche Perspektive auf den Film zum Programm.

5. Cultural Studies

Der dritte textorientierte Ansatz, den mein wackerer Kunsthistoriker konsultiert, ist vielleicht von dieser letzten Deutung nach Francis Scott Fitzgerald inspiriert. Nicht von diesem, aber aus John Steinbecks Roman *The Grapes of Wrath*, dt. *Die Früchte des Zorns*, ist eine weitere Interpretation der beschriebenen Film-Einstellung abzuleiten. Der letzte Absatz des Romans endet mit einem eindringlichen Bild:

„For a minute Rose of Sharon sat still in the whispering barn. Then she hoisted her tired body up and drew the comforter about her. She moved slowly to the corner and stood looking down at the wasted face, into the wide, frightened eyes. Then slowly she lay down beside him. He shook his head slowly from side to side. Rose of Sharon loosened one side of the blanket and bared her breast. ‚You got to‘, she said. She squirmed closer and pulled his head close. ‚There!‘ she said. ‚There.‘ Her hand moved behind his head and supported it. Her fingers moved gently in his hair. She looked up and across the barn, and her lips came together and smiled mysteriously.“³¹

Hier wird eine der *Caritas Romana* ähnliche Situation geschildert: Ein erwachsener Mann bekommt von einer Frau die Brust dargeboten. Die Interpretation dieser Begebenheit am Ende des Romans erscheint zunächst durch den Umstand erschwert, daß die handelnde Figur Rose of Sharon ihre Brust einem Fremden anbietet. Innerhalb des Romans gibt es keinen weiteren Schlüssel zu dieser Auflösung, doch der Autor, der selbst Stellung zu dem vieldiskutierten Romanschluß bezog, bestand darauf: „It must be a stranger.“³² Aus dieser Konstellation resultiert als einzig sinnvolle Deutung die des karitativen Aktes, während die körperliche Liebe mit einem ganz und gar Fremden in dieser Situation auszuschließen ist. Steinbecks Ro-

31 Steinbeck, John: *The Grapes of Wrath*. London 1963, S. 416.

32 Vgl. Schmitt von Mühlenfels, Astrid: „Thematological Continuity and Change: The Ending of Steinbecks *The Grapes of Wrath*“. In: *Literatur in Unterricht und Wissenschaft*, 24. Jg. (1991), H. 1, S. 17-25.

man spielt bekanntlich in der Depression der dreißiger Jahre, wodurch ein gesellschaftspolitischer Horizont für die bedeutungsvolle Geste Rose of Sharons entsteht. Als John Ford 1939/40 den Roman für die 20th Century-Fox in einen Film umsetzte, verzichtete er auf das metaphorische Bild und ließ den Film stattdessen mit einer langen Abschiedsszene zwischen dem straffällig gewordenen Tom Joad und seiner „Ma“ enden. Das entsprechende Bild des Romans wäre der industriellen Selbstzensur zum Opfer gefallen, hätte Ford es auch nur angedeutet. Zwanzig Jahre später war diese Beschränkung, aber auch die Konnotation der karitativen Geste in der avancierten Filmkunst passé. Es gab zeitgenössische Kritiker *L'Avventura*s, die eine Nähe zu Thematiken Paveses oder auch die Ähnlichkeit zu Moravias Helden von *La Noia* erkannten, eines reichen, aber gelangweilten Malers. Die entsprechenden Exegesen konzentrierten sich in der Regel auf die thematische Auseinandersetzung mit Antonionis Paradethemen Langeweile, Einsamkeit, Frustration der Männer in ihren doch eigentlich kreativen Berufen und entsprechende Nicht-Kommunikation mit den Frauen, während die filmische Kreation oder Gestaltung, die man als Transzendierung des Themas hätte behandeln können, vergleichsweise wenig Raum erhält. Wie gesagt, gab es bereits zeitgenössische Kritiker, die hier eine Verwandtschaft zu einer Art von verspätetem Existenzialismus erkannten. Weil mein Kunsthistoriker neugierig ist, vertieft er sich aber noch in die *Cultural Study* von Frank Peter Tomasulo.³³ Es wäre verwegen, mit wenigen Worten auf diese Dissertation mit dem Titel *Michelangelo Antonioni and the Modernist Discourse* mit ihrer Fülle von Querverweisen einzugehen, die auf rund 600 Seiten ausgebreitet werden. Immerhin ist die dabei verwendete Strategie deutlich zu machen: Details aus *L'AVVENTURA* wie aus allen anderen Filmen Antonionis werden als *Belege* für umfassende Theorien genommen – von Tomasulo ist nichts anderes angestrebt als eine Illustration der gesamten Moderne in Form von Konnotationen, Ähnlichkeiten, Analogien, also genau das Gegenteil dessen, was sich nur in diesem spezifischen Medium und nur mit seinen spezifischen Möglichkeiten sagen läßt. Gegen einen solchen Anspruch ist unser Kunsthistoriker allerdings resistent, und er würde Bestätigung finden in dem erwähnten amerikanischen Reader *Post Theory*, der zwar für interdisziplinäre Offenheit plädiert, aber gegen Subjekt-Theorien und *Cultural Studies* polemisiert, weil diese Theorie permanent zum Akt des Interpretierens am Einzelfall angewendet werde – was echte Theorie nie nötig habe. Aus dieser Kontroverse in der amerikanischen Film-Kunstwissenschaft dämmert dem Kollegen, daß er solche Auseinandersetzungen auch aus der eigenen Fachgeschichte kennt, und daß ihm selbst mit einer erweiterten Ikonologie ein Instrument an die Hand gegeben ist, das die Einstellung der *Caritas Romana*, den dazugehörigen Film und vielleicht noch vieles mehr enträtseln kann.

33 Tomasulo, Frank Peter: *Michelangelo Antonioni and the modernist discourse*. Berkeley 1986.

6. Klassische Ikonologie

Dazu kehrt der Kollege noch einmal an den Anfang zurück, konkret in das Jahr 1912, als Aby Warburg seinen Vortrag zu den Fresken in Ferrara hielt. Der Privatgelehrte Warburg sprach damals in eine Situation hinein, die mit der heutigen nur soweit zu vergleichen ist, als sie gewissermaßen die genaue Umkehrung darstellt. Er sprach gegen zwei hegemoniale Bestrebungen an, vertreten von Heinrich Wölfflin und Alois Riegl, die beide den Gedanken einer Kulturgeschichte verabschiedet hatten, um eine autonome Kunst- gleich Sehgeschichte zu betreiben. Vereinfachend könnte man sagen, daß beide die inhaltlichen Komponenten des Kunstwerks zugunsten der formalen vernachlässigten, wenn nicht sogar gegeneinander ausspielten zugunsten der Form als einer autonom zu behandelnden Geschichte eines gestalteten (künstlerischen) Sehens, das allein an den Kunstwerken dingfest zu machen sei.³⁴ Warburg wählte einen ganz anderen Weg: Er nahm sich ein einziges Werk vor, aus diesem oft auch nur wieder ein Detail – in dem nach Warburg ja der „liebe Gott steckt“ – heraus und begann eine Tiefenbohrung, die alle möglichen, außerhalb der normalen Weidegründe des Kunsthistorikers liegenden Spuren aufnahm, wenn sie das angenommene Rätsel des Bildes nur zu lösen versprochen. In Warburgs berühmtem Fall von Ferrara stammt die Lösung aus Indien und wurde über einen arabischen Zwischenträger im 9. Jahrhundert nach Italien gebracht, im Kern waren sie aus der Antike stammende astrologische Symbole. Auf der einen Seite also *Stilgeschichte und Kennerschaft* genuiner Kunstwerke, auf der anderen Seite bisweilen detektivisch anmutende, historische *Kontextforschung* profanisierter Bildwelten. Es kann nicht verwundern, daß die kunsthistorische Ikonologie in den 70er Jahren nochmals einen gewissen Aufschwung erlebt hat, und zwar eher in der Prägung Warburgs als in jener Panofskys, der daraus ein theoretisches System baute, das man als schematisch und hermeneutisch eingrenzend kritisierte. Diese Kritik wird bereits an der ersten Stufe von Panofskys Dreischritt festgemacht, dem prädikativen Sehen; wenn man dieses z. B. auf ungegenständliche Kunst anwendet, ist bereits das reine Erkennen kulturell kodiert. Panofsky räumt ein, daß immer schon die formalen Darstellungsfaktoren zu Symbolen von etwas Dargestelltem umgedeutet werden müßten, daß also bereits in jeder Beschreibung Interpretation enthalten sei. Um auf mein Beispiel zurückzukommen, sollte man annehmen, daß zumindest dafür schnell Einigung zu erzielen wäre. Den Gegenbeweis trat der amerikanische Antonioni-Monograph Robert J. Lyons an:

34 Vgl. Wind, Edgar: „Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik“ [1931]. Wieder in: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem*. Bd.1: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*. Köln 1979, S. 165ff.

„One sexual metaphor that Antonioni heavily relies upon is the female breast. Sandro in *L'Avventura*, tempted by his sensuous impulses towards the prostitute's advances at the party, stops momentarily at a wall painting of a young woman. The painting is just beneath the balcony where the prostitute stands; *an old man stands extremely close to the painting so that he seems to be sucking at her breasts.*“³⁵ [Hervorhebung T.M.]

Schon die alltägliche Erfahrung des Sehens und die gemeinsame sprachliche Verständigung werden mit einer solchen Aussage in Frage gestellt, abgesehen vom Problem des historischen Abstands, der das Verstehen von zu Bildern geronnenen Tatbeständen in der Regel mehr erschwert. Die zweite Stufe in Panofskys Schema ist die eigentlich ikonographische; „statt eines lebensweltlichen hat sie ein kulturelles Apriori – die Kenntnis von Literatur im allgemeinsten Sinn – und sie hat in der Typengeschichte, dem Inventar der Verbindungen von Begriffen, Texten und Bildern, ihr objektives Apriori“ (Oskar Bätschmann)³⁶. Welcher „Text“ liegt nun einer solchen Szene ganz konkret zugrunde? Nicht ernsthaft ein Drehbuch, auch kein Roman, und natürlich auch nicht (nur) der ursprüngliche ikonographische Gehalt der *Caritas Romana*. Der nächstliegende „Text“ ist der ganze Film *L'AVVENTURA*, und man braucht nicht lange zu warten, bis sich ein filmisches Schlüsselbild einstellt, welches das Erscheinen dieses Tafelbildes von der ikonographischen Kopfgeburt auf ganz profane Füße stellt: Wie schon erwähnt, wird Claudia ihren Freund wenige Filmminuten später nicht nur in den Armen einer Prostituierten finden, sondern auch genau die dem Bild entsprechende *sexuelle* Handlung praktizieren sehen. Damit ist dem Bild aber – nach dem karitativen Akt und Sandros Begehren – noch ein dritter Sinn verliehen: Es ist auch an den Filmzuschauer als Voyeur adressiert. Das Film-Bild schließt so zu den barocken Malern auf, deren Auftraggeber und Käufer diesem ikonographischen Thema aus genau dem gleichen Grund zu neuer Konjunktur verholfen haben. Diderot hat genau davor gewarnt. Über diesen Aspekt existieren wahrscheinlich ikonographische Abhandlungen, so wie man auch über Antonionis Film im Ganzen schreiben könnte: als Spiegel des italienischen Bürgerturns in der Ära während und nach De Gasperi,³⁷ über die versteinerten Verhältnisse von Mann und Frau darin oder auch über das Nord-Süd-Gefälle im Land. Die dritte Stufe Panofskys soll sich nun aber um den „letzten wesensmäßigen Gehalt“ bemühen, auch außerhalb der schöpferischen Intention, die laut

35 Lyons, Robert J.: *Michelangelo Antonioni's Neo-Realism. A World View*. New York 1976, S. 80.

36 Bätschmann, Oskar: „Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik“. In: Kaemmerling, *Bildende Kunst*, S. 460-484, hier: S. 467.

37 Di Nolfo, Ennio: *Von Mussolini zu De Gasperi. Italien zwischen Angst und Hoffnung*. Paderborn u.a. 1993.

Panofsky „ungewollte und ungewußte Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt, das für den individuellen Schöpfer, die individuelle Epoche, das individuelle Volk, die individuelle Kulturgemeinschaft in gleichem Maß bezeichnend ist.“³⁸ Panofsky hätte mit der Mehrdeutigkeit der *Caritas Romana* vermutlich seine Forschungen zum Thema „himmlische und irdische Liebe“ angereichert, ein Thema, das ihn ein Leben lang interessierte.³⁹ Er hätte dieses Beispiel als Endpunkt einer historischen Entwicklung genommen, aber es wäre ihm nicht in den Sinn gekommen, damit eine Diagnose der eigenen Zeit zu formulieren, weil er doch eher ein Ikonograph als ein Ikonologe im modernen Sinn war; auch saß er, nach eigener Aussage, ganz gerne im Elfenbeinturm der Wissenschaft. Doch einem modernen Verständnis von Ikonologie kommt der Film als Medium in hohem Maße entgegen.

7. Erweiterte Ikonologie

Als analog aufnehmendes Medium könnte der Film allen Skeptikern der praktizierten Ikonologie zum Trotz zu einer neuen Konjunktur verhelfen – nicht bloß, weil sie die einzige sanktionierte Methode ist, um auch profanisierete Bilder zu bearbeiten. Durch die fotografische Fundierung und die Akzeleration des fotografierten Bildes kann eine intentionale Zeichenfunktion kaum stärker herausgestellt werden als der – qua Medium automatisierte – Verweis auf Ort und Zeitpunkt der fotografischen Aufnahme. An dieser Nabelschnur zur Realität hielt derjenige Theoretiker fest, der die ikonologische Methode an den symbolischen Formen des Films bisher am weitesten getrieben hat, ohne sich selbst Ikonologe zu nennen. In einem Gutachten schrieb Siegfried Kracauer 1956: „Actually, any worth-while iconographic study, say, of Panofsky or Schapiro, involves the whole intellectual and emotional climate of the period.“⁴⁰ Im Gegensatz zu diesen Kunsthistorikern, die in der Renaissance und dem frühen Mittelalter zu Hause waren (auch wenn sich beide für den Film interessierten), hatte der Ikonologe Kracauer selbst zunächst nur den Abstand des Exils zu seinen Gegenständen zur Verfügung; der Unterschied ist aber durchaus methodischer Art. Wie Warburg fand er seinen eigenen Sinn nicht in den manifesten oder latenten Sinngehalten des Kunstwerks, sondern in den kontingenten, flüchtigen Erscheinungen, den unbewußt aufscheinenden Nebensächlichkeiten hinter den Erzählungen, den *Low-lights* im Künstlerischen. Vieles von dem, was Warburgs Methode angeregt hatte, waren

38 Panofsky, Erwin: „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ [1932]. In: Ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1974, S. 93.

39 Vgl. Bredekamp, „Götterdämmerung...“, Anm. 18.

40 Zit. in Breidecker, Volker: *Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky. Briefwechsel*. Berlin 1996, S. 203 (Anm. 475).

drängende Fragen des Jahres 1912. William S. Heckscher hat auf diese Parallelen hingewiesen: zur Psychoanalyse, zur Relativitätstheorie, zum kulturellen Fanal des Untergangs der *Titanic*, zu vielen Erscheinungen der modernen Malerei, zu Muybridge und Duchamps.⁴¹ Wie damals technische Entwicklungen den Einbruch des „völlig Vulgären und qualitativ Niedrigen, des Geheimnisvollen oder ästhetisch Zweifelhafte“ (Heckscher) in die Sphäre der Hochkunst förderten, so ist hier das Tafelbild der *Caritas Romana* in der Sphäre des technischen Mediums aufgetaucht, um daran zu erinnern, daß es sich auch hier um die Bedingtheiten eines Bildmediums handelt. Dieses Tafelbild im Film hat ein mimetisches und ein symbolträchtiges Zentrum, vor allem aber gehen von seiner Binnenform ‚Vektoren‘ aus, die mit seinem Off in Kontakt treten, mit Sandro, der Frau davor und mit dem Filmzuschauer. Es zieht eine ästhetische Grenze und animiert sein Gegenüber, diese sofort zu übertreten (und weist so auf die Kunstgattung Film insgesamt hin, die permanent dasselbe tut). Als abgefilmtes Bild erscheint es schon auf den bloßen Anschein hin in flacherem Licht als das Filmbild, das in dieser Sequenz eine Lichtsetzung in *High-key* aufweist. In seiner Narration geht es über den „fruchtbaren Moment“ hinaus und könnte selbst Teil einer Filmsequenz sein. Im Kontext dieses Film ist es nichts anderes als eine Warburg’sche Pathosformel, eine geronnene symbolische Form, die man ‚lesen‘ mag oder nicht. Es belegt vor allem, daß die Ikonologie als Methode zuerst immer wieder auf sich selbst verweist und sich in ihren Gegenständen gewissermaßen spiegelt. Eine erweiterte Ikonologie ist für die analogen und digitalen Bildmedien noch zu entwickeln. Die Erfahrungen mit historischen Bildgegenständen können hier durchaus von Nutzen sein, Erkenntnisse z. B. über ein Tafelbild sind aber stets auch epistemologische Herausforderungen, jedes neue Medium in seinen eigenen materiellen, situativen und kommunikativen Bedingungen zu reflektieren. Mein vorläufiges Fazit: Es gibt keine Krise der Bildwissenschaften. Es sind aber einige Ikonen zu entstauben.⁴²

41 Heckscher, William S.: „Die Genesis der Ikonologie“. In: Kaemmerling, *Bildende Kunst*, S. 112-164.

42 Werckmeister, O.K.: *Linke Ikonen. Benjamin, Eisenstein, Picasso nach dem Fall des Kommunismus*. München, Wien 1997, exemplarisch bes. S. 112ff. Zur Anmerkung ist anzumerken, daß nicht nur „linke“ Ikonen zu entstauben sind.

Physiognomie und Ikonographie

Berührungspunkte zweier Lesbarkeitskonzepte

Der Begriff der Physiognomie wird in der deutschen Filmtheorie der zwanziger Jahre vornehmlich mit einem ihrer bekanntesten Protagonisten in Verbindung gebracht: mit Béla Balázs. In der Schrift eines dem Selbstverständnis nach marxistischen Autors, der sich in *Der sichtbare Mensch* mit dem „Mut zu Kolumbusfahrten“¹ keine geringere Aufgabe gestellt hat, als den Versuch einer „*Kunstphilosophie* des Films“² zu unternehmen und als Verkünder einer „neue[n] Wendung [der Kultur] zum Visuellen“³ auftritt, erscheint das – zumal in Deutschland gründlich diskreditierte – Konzept der Physiognomie auf den ersten Blick verwunderlich. Versucht man jedoch, die begriffsstrategischen Implikationen der Verwendung des Begriffs auszuleuchten und weitet die Perspektive auf andere intellektuelle Projekte der deutschen Zwischenkriegszeit aus, die nach dem Verlust metaphysischer Absicherungen nach neuen Orientierungs- und Selbststabilisierungsformen Ausschau halten, so zeigt sich, daß eine vorwärtsweisende Beschäftigung mit Phänomenen der Moderne nicht selten mit einem Rekurs auf ein traditionsreiches Programm verbunden ist. Der Rückgriff auf tradierte Denkfiguren ist jedoch nicht zwangsläufig gleichsam als ‚Wiederkehr des Immergleichen‘ zu verstehen. Neukontextualisierungen traditioneller ideengeschichtlicher Konzepte eröffnen potentiell die Möglichkeit, schon in deren Ausgangskonzeption angelegte Aspekte deutlicher zu konturieren und sind nicht selten Beginn eines radikalen Umkodierens. Dem Wandel und der Kontinuität nachzuspüren – eine „Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart“⁴ – erscheint mir äußerst lohnenswert; läßt sich doch mit Hilfe eines erweiterten Lesbarkeitskonzepts, gekoppelt mit der Idee des Archivs⁵, eine Verbindung

1 Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films* (1924). *Kritiken und Aufsätze 1922-1926*. In: Ders.: *Schriften zum Film*. Bd. 1, hg. v. Wolfgang Gersch u. Magda Nagy, München 1982, S. 45.

2 Ebd.

3 Ebd., S. 52. Diese Vorstellung wird »- nicht als formales, sondern als qualitativ bestimmtes Verhältnis des Menschen zu seiner sozialen und gegenständlichen Umwelt gedacht.« (Heller, Heinz-B.: *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*. Tübingen 1985, S. 233)

4 Benjamin, Walter: *Das Passagenwerk*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. V., Frankfurt/M. 1991, S. 588.

zwischen dem Projekt der Ikonographie und der Physiognomie herstellen. Dabei muß beachtet werden, daß die primären Untersuchungsgegenstände von Ikonographie und Physiognomie zunächst grundsätzlich unterschiedlich erscheinen. Während sich ikonographische Studien immer schon mit semiotisierten Objekten beschäftigen, unterstellt das Projekt der Physiognomik die Les- und Interpretierbarkeit ‚natürlicher‘ Gegenstände. Diese prinzipielle Differenz schwindet jedoch, bedenkt man, daß in der durch die Physiognomik Lavaterischer Prägung inaugurierten ‚Perzeptionsschule der Lesbarkeit‘ die an Abbildungen von Kupferstichen und Zeichnungen einzuübende Dechiffrierfähigkeit einen herausragenden Platz einnimmt. Darüber hinaus ist eine der Forderungen an den ‚vollkommenen Physiognomisten‘ seine »nicht gemeine Fertigkeit im Zeichnen und Mahlen.«⁶ Lavater führt zu der an Artefakten geschulten Fähigkeit des Detaillesens aus:

„Ein Mahler kann zwar oft, wie der Verfertiger eines Skeletts,
Glieder von verschiedenen Körpern in einen zusammen setzen;
nur das ungeübte Auge wird dies nicht bemerken; aber der feinere

- 5 Alain Sekula merkt an, daß das fotografische Projekt innerhalb der bürgerlichen Kultur nicht nur immer schon mit dem Traum einer universellen Sprache verbunden sei, sondern auch mit der Etablierung globaler Archive, die in ihrer Organisation den von Bibliotheken, Enzyklopädien, zoologischen und botanischen Gärten, Museen, polizeilichen Akten und Banken bereitgestellten Modellen folgen. »As for the truths, their philosophical basis lies in an aggressive empiricism, bent on archiving a universal inventory of appearance. Archival projects typically manifest a compulsive desire for completeness, a faith in an ultimate coherence imposed by the sheer quantity of acquisitions. In practice, knowledge of these sort can only be organized according to bureaucratic means.« (Alain Sekula, zit. n. , hier: S. 83) Die Tendenz apparativer Bildmedien zur Inventarisierung der sichtbaren Welt läßt sich bereits zu einem Zeitpunkt nachweisen, zu dem es die Fotografie noch gar nicht gab. So preist bereits der französische Politiker und Astronom Dominique François Arago in seiner Rede vor den versammelten Akademien der Wissenschaften und der Schönen Künste am 19. August 1839 die Vorzüge der Daguerreotypie, indem er deren Nutzen für Expeditionen hervorhebt. Hätte die französische Expedition nach Ägypten im Jahre 1798 über diese Technik verfügt, so hätten damit eine Unzahl nun unwiederbringlich vernichteter Hieroglyphen anstatt von einer Legion von Zeichnern von einem einzigen Daguerreotypisten kopiert werden können. Die Reaktion des französischen Bildungsministeriums läßt nicht lange auf sich warten. Nur einen Tag später wird der Gründung der Société ethnologique de Paris zugestimmt, eine Gründung, die einer Reihe vergleichbarer Institutionen in Europa als Vorbild dient und aufzeigt, wie sich bereits frühzeitig »die Vorstellung auch eines ethnographischen imaginären Museums« (Wiener, Michael: Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918. München 1990, S. 49) abzeichnet. In diesem Zusammenhang wäre auch Susan Sontags Kritik des fotografischen Programms als »akquisitives Verhältnis zur Welt« zu nennen. (, S. 109) Darüber hinaus wäre auf Bernd Busch zu verweisen (, S. 46ff.), der auf die Verbindung von Lesbarkeitskonzepten und mittelalterlichen Modellen aufmerksam macht, wie sie beispielsweise durch den Sienser Dom als Zeitenraum, als »Ort des liturgischen Gedächtnisses der Zeiten« repräsentiert werden.
- 6 Lavater, Johann C[asper]: *Von der Physiognomik und Hundert physiognomische Regeln* (1772). Frankfurt/M. 1991, S. 59.

Kenner wird sagen: Eine Hand von Vandyk paßt nicht zu einer Figur von Rubens.“⁷

Lavaters Bemerkung klingt dabei fast wie ein Vorgriff auf die im 19. Jahrhundert die Kunstgeschichte revolutionierende Morelli-Methode, von der aus Carlo Ginzburg eine Linie zu oberflächenorientierten Wissenschaftsmodellen des 20. Jahrhunderts zieht.⁸ Unschwer läßt sich anhand von *graphie* in Ikonographie und *gnomein* in Physiognomie über den unterschiedlichen Untersuchungsgegenstand hinaus eine auch methodische Differenz feststellen, die an dieser Stelle jedoch lediglich erwähnt sei. Daß die Konzentration der Ikonographie auf die Deskription im kunsthistorischen Diskurs zunehmend in die Kritik gerät, läßt sich an Karl Künstles Ausführung von 1928 ablesen: „Ikonographie ist derjenige Zweig der Kunstwissenschaft“, merkt er an, „der die Bildwerke lediglich nach ihrem Vorstellungsinhalt untersucht.“⁹ Diese im 20. Jahrhundert zum Problem werdende Selbstbeschränkung der Ikonographie wurde beispielsweise in Panofskys *Studies in Iconography* von 1939 korrigiert. Im Unterschied zu späteren Fassungen dieses Essays heißt die dritte Interpretationsebene seines bekannten dreischrittigen Modells hier noch ‚ikonographische Interpretation‘¹⁰ und wird von Panofsky als eine ‚interpretative Wende der Ikonographie‘¹¹ bezeichnet.

Der nun folgenden begriffsgeschichtlichen Skizze möchte ich einschränkend vorausschicken, daß hier weder die hinlänglich bekannte und berechtigte Kritik¹² an Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*¹³ noch der etwaige direkte Einfluß

7 Lavater, *Von der Physiognomik*, S. 26.

8 Vgl. Ginzburg, Carlo: „Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“. In: *Freibeuter* (1980), H. 3 u. 4, S. 7-17 u. S. 11-36.

9 Künstle, Karl: „Symbolik und Ikonographie der christlichen Kunst. Zur Methodologie der christlichen Ikonographie“ (1928). In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien. Entwicklung. Probleme*. Köln 1994, S. 64-80, hier: S. 64.

10 Vgl. Turner, Jane: *The Dictionary of Art*. New York 1996, Bd. 15, S. 90.

11 Meine Übersetzung von Panofsky, Erwin: „Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art“. In: Ders.: *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Garden City, N.Y. 1957, S. 26-54, hier: S. 32. Auch über den Begriff des Ausdrucks ließe sich eine Verbindung von Physiognomie und Ikonologie herstellen. In Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* wird Ausdruck bekanntlich zu einer zentralen Kategorie.

12 Ungeachtet dieser Kritik läßt sich zunächst einmal festhalten, daß die *Fragmente* den Beginn einer sich entwickelnden Wissenschaft markieren, die verschiedene Ausdrucksformen des Menschen – wie Bewegung und Gesichtsformen – mit geistig-sittlichen und psychologischen Eigenschaften verbindet.

13 Lavater, Johann C[asper]: *Physiognomik. Zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Vollständig neue Auflage der verkürzt hg. *Physiognomischen Fragmente*, hg. v. Ch. Jenantzky, Halle 1916. Zürich 1969

der *Fragmente* auf Balázs' Überlegungen thematisiert wird. Vielmehr wird zunächst in groben Zügen und selektiv die Entwicklung der Physiognomie nachgezeichnet, um sodann einige ihrer – in der theoretischen Auseinandersetzung mit der Moderne zu neuer Prominenz gelangenden – Potentiale zu benennen.

Physiognomie fällt – allgemein gesprochen – in den Kontext eines kulturgeschichtlich durchgängig anzutreffenden Wunsches, aus beobachtbaren Fakten Bedeutungen zu extrahieren oder diesen bestimmte Werte zuzuschreiben.¹⁴ Geistesgeschichtlich ist der Begriff heute – wie schon angedeutet – eng mit dem Schweizer Johann Caspar Lavater verbunden. Vor dessen *Fragmenten* gilt jedoch die Aristoteles zugeschriebene Schrift *Physiognomica* als das Referenzwerk dieser mit dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit auftretenden Lehre. In diesem Werk finden sich bereits die späterhin so häufig verwandten Vergleiche zwischen Menschen und Tieren¹⁵, wie sie besonders in G. B. della Portas *De humana physiognomia* (1586) oder den kunstgeschichtlich bedeutsamen Untersuchungen des französischen Hofmalers Charles Le Brun – *Conférence ... sur l'expression générale et particulière* (1698) – fortgesetzt und popularisiert werden. Weitergeführt werden solche Abhandlungen beispielsweise durch den Niederländer Petrus Camper, der aus der Schädelform die Intelligenz ermessen zu können glaubt.¹⁶ An diese Vorläufer knüpft Lavater an, wengleich sich dessen Hauptbemühen im Grunde auf eine reine Temperamentphysiognomie richtet, die vornehmlich aus dem Gesicht den Charakter des Menschen zu erschließen sucht.

„Der Mensch [...] besteht aus Oberfläche und Inhalt. Etwas an ihm ist äußerlich, und etwas innerlich. Dies Äußerliche und Innere stehen offenbar in einem genauen unmittelbaren Zusammenhange. Das Äußerliche ist nichts als die Endung, die Grenzen des Innern – und das Innere eine unmittelbare Fortsetzung des Äußeren.“¹⁷

- 14 Vgl. dazu Graham, John: „Contexts of Physiognomic Description: Ut Pictura Poesis“. In: Shookman, Ellis (Hg.): *The Faces of Physiognomy: Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater*. Camden House 1993, S. 139-160, hier: S. 141.
- 15 Vgl. Shortland, Michael: »The Power of a Thousand Eyes: Johann Caspar Lavater's Science of Physiognomical Perception«. In: *Criticism. A Quarterly for Literature and the Arts*, Jg. 28 (1986), H. 4, S. 379-408, hier: S. 381ff.
- 16 Auch kriminalanthropologische Schriften wie Cesare Lombrosos *L'Uomo delinquente* (1876) gehören in diesen Zusammenhang proleptischen Lesens der Körperoberfläche, um den realen Gefährdungen und Desorientierungen der Moderne prophylaktisch zu begegnen. Lombroso „who formulated the science of criminal anthropology, contended that there is a bodily structure, which is knowable, measurable, and predictable, and that this structure defines the criminal.“ (Bruno, Giuliana: „Spectatorial Embodiments: Anatomies of the Visible and the Female Bodyscape“. In: *Camera Obscura. A journal of Feminism and Film Theory* (1992), Nr.28, S. 239-261, hier: S. 252) Die kriminalanthropologisch-physiognomische Vermessung der bürgerlichen Schreckfigur des Verbrechers hat grundlegend Peter Strasser analysiert. (Strasser, Peter: *Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen*. Frankfurt/M, New York 1984)

Der in der philosophischen Spekulation des Mittelalters behaupteten Vermittlung von Wesen und Erscheinung verpflichtet, geht Lavater von einer subtilen Harmonie von Körper und Geist aus, die jede Erscheinung der Natur als einen Eintrag „ins große Alphabeth [sic] der Physiognomik“¹⁸ betrachtet. Aus der hybriden Vorstellung von der Dechiffrierbarkeit aller Erscheinungen für das geübte Auge resultiert aber auch der unreflektierte Größenwahn, der Lavater zum ersten Mal „das Ideal des gläsernen Menschen“¹⁹ formulieren läßt. Sehr viel vorsichtigere Argumentationen sind jedoch selbst unter den Beiträgern zu den *Fragmenten* zu finden. Einer ihrer populärsten – der junge Goethe – faßt seinen Begriff von Physiognomie sehr viel komplexer: „Diese Wissenschaft“, führt Goethe zur Physiognomie aus,

„schließt vom Äußern aufs Innere. Aber was ist das Äußere am Menschen? [...] Stand, Gewohnheiten, Besitztümer, Kleider, alles modifiziert, alles verhüllt ihn. [...] Was den Menschen umgibt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modifizieren läßt, modifiziert er wieder rings um sich her. [...] Die Natur bildet den Menschen, er bildet sich um, und diese Umbildung ist doch wieder natürlich; er, der sich in die große weite Welt gesetzt sieht, umzäunt, ummauert sich eine kleine drein, und staffiert sie aus nach seinem Bilde.“²⁰

„Ich hoffe, es wird niemand sein, der mir verdenken wird“, so schließt er, „daß ich das Gebiet des Physiognomisten also erweitere.“²¹ Physiognomie ist in dieser Perspektive nicht ausschließlich auf die Lesbarkeit unwandelbarer Merkmale aus, auf die Lavater seine ‚Wissenschaft‘ beschränkt wissen wollte²², sondern wird auf die semiotischen Aspekte des gestalteten menschlichen Milieus ausgeweitet und schließt darüber hinaus bereits das ein, was in der lebensphilosophischen Soziologie Georg Simmels mit dem Konzept der Wechselwirkungen zwischen Natur und Kultur begrifflich gefaßt wird. Auch der Physiognomiekritiker

17 Lavater, zit. n. Nibbrig, Christian L. Hart: *Die Auferstehung des Körpers im Text*. Frankfurt/M. 1985, S. 146.

18 Lavater, *Physiognomik*, Bd. IV, S. 56.

19 Böhme, Hartmut: „Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre hermeneutische Tradition“. In: Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Berlin 1989, S. 144-184, hier: S. 169.

20 Goethe, Johann Wolfgang: „Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten“. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 1.2: *Der junge Goethe 1757-1775*. München, Wien 1987, S. 457-489 u. 863-867, hier: S. 458.

21 Ebd., S. 461.

22 Vgl. Lavaters Abgrenzung zur Pathognomik in Band IV der »Fragmente« (Ebd., S. 39ff.)

Georg Christoph Lichtenberg folgt der Goethischen Vorgabe und hält den Lavaterschen Physiognomikern entgegen:

„Also Du, der du glaubst die Seele schaffe ihren Körper, horche auch du auf das, was die dir auf einem anderen Weg, als dem ihres Geschöpfs offenbart: halte den für weise, der weise handelt, und den für rechtschaffend, der Rechtschaffenheit übt, und laß dich nicht durch Unregelmäßigkeit in der Oberfläche irren, die in einen Plan gehören, den du nicht übersiehst ...“²³

Obgleich sich dieser Satz in erster Linie gegen die Lavatersche Grundorientierung an der menschlichen Ebenbildlichkeit Gottes wendet, die in dem Diktum „je moralisch besser, desto schöner, je moralisch schlimmer, desto häßlicher“²⁴ kulminiert, verändert Lichtenbergs Bemerkung vor allem grundlegend den Fokus dieser ‚Beobachtungslehre‘, ohne jedoch deren Grundorientierung aufzugeben. Einerseits scheint dem an der Wahrnehmungsproblematik moderner Metropolen geschulten Lichtenberg²⁵ die Perzeption und Interpretation des habituellen Verhaltens verlässlicher als das von Lavater präferierte Verfahren, Auskunft über den Charakter eines Menschen zu geben, andererseits gemahnt die Bemerkung zur Vorsicht und unterstellt einen Rest von Inkommensurabilität. Von Lichtenberg, der das Studium menschlicher Erscheinungen – wie beispielsweise in seiner Studie *Ausführliche Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche*²⁶ – lebensweltlich eingebunden wissen will, ließe sich eine Linie zur Methodik des modernen Ethnologen – dem Leitsatz ‚study ritual – not belief‘ folgend – sowie zu Studien etwa von Bourdieu, Barthes, de Certeau oder Danto ziehen.

Der Kunstphilosoph Arthur C. Danto nimmt beispielsweise in bezug auf die Stiche Hogarths das Konzept der Lesbarkeit piktorialer Artikulationen auf und spricht von der „Logik von Texten“, die die Unterscheidung zwischen „bildli-

23 Lichtenberg, Georg Christoph: „Über Physiognomik, wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis“ (1778). In: Ders.: *Schriften und Briefe*. Bd. 2, hg. v. Franz H. Mautner, Frankfurt/M. 1983, S. 78-116, hier: S. 96.

24 Bei Balázs findet sich eine entsprechende Stelle: „Beim Film wirkt die Schönheit der Gesichtszüge als physiognomischer Ausdruck. [...] Der Held ist äußerlich schön, weil er es innerlich ist.“ (Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 74) Wenngleich Balázs im nächsten Satz dieses Urteil wieder relativiert, zeigt sich hier doch ein Fortleben der ausgrenzenden und diskriminierenden Kalokagathielehre.

25 Vergleiche hierzu Lichtenbergs ‚London-Text‘, der im Kontext seiner Zeit in der deutschen Literatur ohne Beispiel ist. (Lichtenberg, Georg Christoph: „Brief an Ernst Gottfried Baldinger, 10. Januar 1775“. In: Ders.: *Briefwechsel*. Bd. 1, hrsg. v. Jost, Ulrich/Schöne, Albrecht, München 1983, S. 486-495)

26 Lichtenberg, Georg Christoph: *Ausführliche Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche*. Frankfurt/M. 1983.

chen Texten [...] und Texten, die tatsächlich aus Sätzen und letzten Endes aus Wörtern bestehen, kreuzen.“²⁷ Er argumentiert, daß

„die Beziehungen zwischen Wörtern sowie die zwischen Sätzen in dem *Zusammenhang* eines Textes über die Grammatik und die Syntax hinausgehen. Zwischen bildlichen und sprachlichen Darstellungen gibt es Unterschiede, die eindeutig gegen die Möglichkeit einer rein bildlichen Sprache sprechen, wie Wittgenstein sie sich im *Tractatus* erträumt. Aber auf der Ebene des Textes verlieren sich diese Unterschiede, und darum ist es auch keine überzogene Metapher, wenn man sagt, daß man Hogarths Stiche *lesen* muß.“²⁸

Die Kunst ist somit das Übungsfeld, auf dem der ‚forschende Blick‘ eingeübt wird, um sodann von äußeren Anzeichen individuelle und soziale Urteile abzuleiten. So liest der Ethnologe Fritz Kramer die Kunstgeschichte Winkelmanns als „ästhetische Anthropologie“, da hier das Ideal und Maß entworfen wurde, „an dem das Bürgertum die Physiognomie der menschlichen Rassen gemessen hat“.²⁹ Doch dieser Zusammenhang ist nicht als eine Obsession des physiognomiebegeisterten 18. Jahrhunderts zu werten, sondern spätestens seit dem 13. Jahrhundert hatten Maler und Bildhauer im Auftrag der Kirche

„einen Kanon von Abbildungsmustern entwickelt, der es den Gläubigen ermöglichte, nicht nur bestimmte Heilige oder andere Gestalten aus Bibel und Kirchengeschichte zu identifizieren, sondern auch den Charakter und die Gemütsverfassung dargestellter Personen zu erfassen. [...] Für die Darstellung weniger offenkundiger Eigenschaften [...] hatte man im Lauf der Zeit ebenfalls gewisse Formeln gefunden, die von den Gläubigen auf Anhieb verstanden wurden.“³⁰

27 Danto, Arthur C.: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*. München 1995, S. 103.

28 Ebd. Der Gebrauch der Textmetapher im Feld des Ästhetischen ist vornehmlich in den letzten Jahrzehnten nicht zuletzt als Folge der Semiotik gleichsam ubiquitär geworden. Grundlegend sind dabei die Texte von Morris, Langer und Goodman (Morris, Charles William: „Ästhetik und Zeichentheorie“ (1939). In: Ders.: *Grundlagen der Zeichentheorie*. Frankfurt/M. 1988; Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Frankfurt/M. 1973 sowie Langer, Susanne K.: *Philosophie auf neuen Wegen. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst* (1942). Frankfurt/M. 1965)

29 Kramer, Fritz: *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 1977, S. 15.

30 Martin, Peter: *Schwarze Teufel, edle Mohren*. Hamburg 1993, S. 218.

Auf diese Weise entstand eine Bildersprache, in der bestimmte Sehgewohnheiten eine enge Verbindung mit dazugehörigen Denkrastern eingingen, die den Blick auf außereuropäische Ethnien nicht unwesentlich prägten. Peter Martin stellt in seiner Studie die enge Verbindung von Physiognomie und Anatomie im Zusammenhang einer hierarchisierenden Eingliederung heraus.

„Auf jeden Fall war die Differenzierung der Menschen nach biologischen Unterscheidungsmerkmalen nicht das finstere Werk der Gegenaufklärung, und sie läßt sich auch nicht unmittelbar auf den beginnenden Kolonialismus und transatlantischen Sklavenhandel zurückführen. Sie war vielmehr das schon in Konventionen der kirchlichen Kunst und in den Voraussetzungen und Verfahren der bürgerlichen Neuordnung des Universums angelegte Resultat.“³¹

Pierre Bourdieu gibt hinsichtlich der „Lektüre“ eines Kunstwerks zu bedenken, daß sich die „Fähigkeit des Sehens [...] am Wissen [bemißt], oder wenn man möchte, an den Begriffen, den *Wörtern* mithin, über die man zur Bezeichnung der sichtbaren Dinge verfügt und die gleichsam Wahrnehmungsprogramme erstellen.“³² Als verborgene Voraussetzung dieser Erkenntnisform kann mit Bourdieu die „bewußte oder unbewußte Anwendung des Systems der mehr oder minder expliziten Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata“³³ verstanden werden, das künstlerischer Bildung zugrunde liegt. Auch die ‚Beredsamkeit des Körpers‘ wird auf dieser Basis ästhetischer Erfahrungen mit all ihren Voraussetzungen erschlossen.³⁴

Ungeachtet der aus heutiger Sicht antiquiert erscheinenden ‚frommen‘ Grundorientierung der *Fragmente* lassen sich hier einige Aspekte finden, die in Tendenzen der Moderne zu neuer Prominenz zu gelangen scheinen. Zum einen wäre der von Lavater fortwährend betonte Fragmentcharakter des Textes zu nennen. Er weist darauf hin, weder Lust noch Kraft zu haben, eine Physiognomik

31 Ebd., S. 219. So bezieht beispielsweise der Patriziersohn Johann Wolfgang Goethe – wie wir aus *Dichtung und Wahrheit* erfahren – sein Wissen von der Grausamkeit der Juden gegen die Christen Kinder nicht aus literarischer Überlieferung, sondern vermittelt über die ‚gräßlichen‘ Abbildungen „in Gottfrieds Chronik.“ (Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 16: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. München, Wien 1985, S. 163)

32 Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M. 1998, S. 19.

33 Ebd.

34 Gurisatti geht soweit zu behaupten, daß es kein spezifisch ästhetisches Problem gebe, „das gleichzeitig nicht auch ein physiognomisches Problem wäre, und umgekehrt. Das Bild des Menschen wird zum selbständigen Gegenstand der ästhetisch-physiognomischen Betrachtung.“ (Gurisatti, Giovanni: „Die Beredsamkeit des Körpers: Lessing und Lichtenberg über die Physiognomik des Schauspielers“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 67. Jg. (1993), Nr.3, S. 393–416, hier: S. 395)

oder irgendeine Art von physiognomischem System zu schreiben. Einerseits ist eine solche Bemerkung wohl als rhetorische Figur – als eine *captatio benevolentiae* – zu bewerten, andererseits wird eine geschlossene Systematik nicht zuletzt durch die Integration aus der Feder vieler Autoren stammender Beiträge aufgebrochen. Daher lassen sich die *Fragmente* als ein gleichsam (montiertes) Kollektivwerk verstehen. Eingeschränkt wird der Fragmentcharakter des Textes jedoch durch sein Spannungsverhältnis zum visuellen Diskurs der Illustrationen, der einen weitgehend homogenen Charakter aufweist. Einem Grundproblem der Physiognomik, daß die von ihr zu beobachtenden Körperpartien häufig nur sehr flüchtig betrachtet werden können, begegnet Lavater mit dem bevorzugten Studium mittels eines Sonnenmikroskops hergestellter Silhouetten. „Wer diese [die Schattenrisse, W.K.] verachtet“ heißt es dazu kategorisch, „verachtet die Physiognomik.“³⁵ Mit Hilfe der Silhouettenherstellung wird die Reduktion und Stillstellung der Beobachtungsfläche erreicht, um somit eine präzisere Wahrnehmung zu ermöglichen. Ein Verfahren also, das gewissermaßen auf die Fotografie und die an ihr theoretisch erörterten Potentiale vorausweist.³⁶ Lavater empfiehlt neben dem erwähnten optischen Hilfsmittel zur Beobachtungsschulung des Physiognomikers vornehmlich das Studium von Toten oder an diesen abgenommener Gipsabdrücke. „Die Bestimmtheit ihrer Züge ist viel schärfer, als an Lebenden oder Schlafenden. Was das Leben wankend macht, setzt der Tod fest. Was unbestimmt ist, wird bestimmt.“³⁷ Der Wahrnehmungsproblematik ephemerer Phänomene wird im 19. Jahrhundert zunehmend mit Verfahren konventionalisierter und formelhafter Perzeption begegnet. Jonathan Crary arbeitet in seiner Studie *Techniken des Betrachters* Charakteristika des nicht einfach nur sehenden Beobachters heraus. Der Etymologie von ‚observare‘ folgend ist der Beobachter Crary zufolge „jemand, der in ein System von Konventionen und Beschränkungen eingebettet ist und innerhalb dieses Rahmens von vorgeschriebenen Möglichkeiten sieht.“³⁸ Erwähnenswert erscheint mir schlußendlich auch, daß Lavater seine zentrale Argumentationsfigur des Augenscheins, der tiefenhermeneutisch angelegten Dechiffrierung der Oberfläche

35 Lavater, *Physiognomik*, Bd. IV, S. 150.

36 Darüber hinaus läßt sich eine Verbindung von Fotografie und vorfotografischer Bildproduktion aus dem Schlußwort der schon erwähnten Rede Aragos herleiten, in dem die Daguerreotypie mit Bleistiftzeichnungen und Kupferstichen verglichen wird: „Das Verfahren erzeugt also Zeichnungen und nicht farbige Bilder“ (Zit. n. Busch: *Belichtete Welt*, S. 207), schließt er seinen Bericht. Zu dieser besonders im Hinblick auf die frühe Kinematographie immer wieder theoretisch erörterte Tendenz zur Abstraktion führt Giuliana Bruno aus: „[T]he filmic text transforms the human body and the body of things into a geometry of shapes, surfaces, volumes, and lines.“ (Bruno, „Spectatorial Embodiments...“, S. 241f.).

37 Lavater, *Physiognomik*, Bd. IV, S. 154.

38 Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden, Basel 1996, S. 17.

gegen den Vorwurf der Oberflächlichkeit verteidigt³⁹ und somit den Weg für eine Lesekunst ebnet, die in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts Oberflächenerscheinungen aufwertet und mit dem Anspruch auftritt, aus der Lektüre von Epiphänomenen die Signaturen der Epoche zu bestimmen.

Letztlich ist es jedoch die religiös-schwärmerische Grundorientierung, die die *Fragmente* nach einer kurzen, euphorischen Phase der Rezeption rasch in Vergessenheit geraten lassen. Der Begriff erlebt dadurch vornehmlich in den beschreibenden Natur- und Kulturwissenschaften eine Bedeutungsausweitung auf belebte und unbelebte Gegenstände. In Literatur und bildender Kunst gehen im 19. Jahrhundert Kenntnisse der Physiognomie und Phrenologie zunehmend auch in das Alltagswissen der Künstler⁴⁰ ein und stehen zudem im Zusammenhang der Entwicklung einer ‚neuen Wissenschaft vom Menschen‘, wie sie beispielsweise im Umfeld der neu gegründeten *Ethnological Society of London* und ihrer Folgeorganisationen⁴¹ oder auch vergleichbarer, fast parallel verlaufender europäischer Gründungen entwickelt wurde. Darüber hinaus verschränken sich mit Beginn des 19. Jahrhunderts im Phänomen der Wachsfiguren wissenschaftliche und medizinische Diskurse.⁴²

Im 20. Jahrhundert schließlich erhält die Physiognomie eine besondere Bedeutung im analytisch-visuellen Körperdiskurs des Kinos.⁴³ In einen physiognomischen Zusammenhang ließe sich auch – um ein prominentes Beispiel aus der

39 Zu verweisen ist fernerhin auf das religiös-moralische Wortfeld besonders der mittelalterlichen Verwendung des Bildbegriffs. Verwandte Termini wie ‚speculum‘, ‚symbolum‘, ‚pictura‘, ‚hieroglyphium‘, ‚figura‘ oder ‚typus‘ verweisen neben ‚signum‘ auf das universelle göttliche Prinzip der *analogia entis*.

40 Das Interesse an den Beobachtungswissenschaften Physiognomie und Phrenologie wurde durch das in Literatur und Genremalerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts gleichermaßen anzutreffende Bestreben nach Glaubwürdigkeit und psychologischem Realismus unterstützt. „In the words of one ethnologist and phrenologist, investigations into man’s physical nature would, hopefully, provide ‚a master key wherewith to unlock the mystic treasure house of his soul.‘ Physiognomy and phrenology offered to act as keys of this kind: as more or less instantly decipherable signs of hidden character.“ (Cowling, Mary: *The artist as anthropologist. The representation of type and character in Victorian art*. Cambridge 1989, S. 91).

41 Dieser Zusammenhang von sich konstituierendem und institutionalisierendem Wissen der Anthropologie und anthropologischer Bildung der Künstler helfe zu erklären – so Mary Cowling – „how the human type was conceived as a physical, psychological and moral entity, and how those same conceptions conditioned the realization and interpretation of its artistic equivalents.“ (Ebd., S. 4).

42 Ab Mitte des 18. Jahrhunderts fungieren Wachsfiguren oder Moulagen als unverwesbares Anschauungsmaterial in der chirurgischen oder feldmedizinischen Ausbildung, überschreiten aber aufgrund ihrer aufwendigen Präsentation auf Atlaskissen in Rosenholzvitruinen in Florenz, Wien oder Budapest die Grenze zur Kunst und orientieren sich darüber hinaus an der Haltung berühmter antiker Plastiken.

43 Siehe hierzu beispielsweise Balázs‘ Forderung nach einer vergleichenden Physiognomik (Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 217) und Benjamins Bemerkung zum Sammler als „Physiognomiker der Dinge“ (Benjamin, *Das Passagenwerk*, S. 274).

Fotografie zu erwähnen – August Sanders *Antlitz der Zeit*⁴⁴ rücken. Im ersten Teil des auf zwanzig Bände angelegten Projekts *Menschen des 20. Jahrhunderts* rückt Sander nicht die individuelle Persönlichkeit in den Mittelpunkt, sondern interessiert sich vielmehr für Gestalten, die für verschiedene Berufs- und Gewerbebezüge repräsentativ sind und für ‚typische‘ Angehörige verschiedener gesellschaftlicher und politischer Gruppen. Das von Sander formulierte Programm des Fotografen, das sich nach einer Selbstanzeige aus dem Dreischritt von „Sehen, Beobachten und Denken“ zusammensetzt, beabsichtigt „[m]it Hilfe der reinen Photographie [...] Bildnisse zu schaffen, die die Betreffenden unbedingt wahrheitsgetreu und in ihrer ganzen Psychologie wiedergeben.“⁴⁵ Diesem Grundsatz folgend strebt Sander an, „wahre Bildnisse von Menschen“ und somit „einen Spiegel der Zeit [zu] schaffen, in der die Menschen leben.“⁴⁶

In der Filmtheorie Balázs‘ drückt sich dann bekanntlich mit der Utopie einer neuen visuellen Kultur die Hoffnung aus, daß die avancierteste Technik moderner, kapitalistischer Vergnügungsindustrie „the (imaginary) return to a preindustrial culture and an idealized definition of folklore“⁴⁷ realisierbar werden lasse. Film als „die *Volkskunst* unseres Jahrhunderts“⁴⁸ versteht Balázs nicht lediglich als Extension menschlicher Sinne wie Teleskop oder Mikroskop, sondern sieht durch die Kinetographie den Menschen gleichsam um ein „neues Sinnesorgan“⁴⁹ erweitert. Balázs erhebt den Film zu *dem* zentralen Gegenstand einer fürderhin zu schreibenden „Kulturgeschichte oder Völkerpsychologie“⁵⁰ und läßt diesen religiös als eine „von Grund auf neue Offenbarung des Menschen“⁵¹ auf. Diese rückwärtsgewandte Utopie ist verbunden mit der Konzeption einer Körpersprache, der gleichstellende und vereinigende⁵² Qualitäten zuerkannt werden, die aber überdies den insbeson-

44 Sander, August: *Antlitz der Zeit. 60 Fotos deutscher Menschen, mit einem Text von Alfred Döblin*. München 1929 (Reprint: München: Schirmer/Mosel 1976 / 1984).

45 Sander, August: *Köln wie es war*. Bearb. von Rolf Sachsse. Köln 1988, S. 11, zit. n. Becker, Jochen: „Passagen und Passanten. Zu Walter Benjamin und August Sander“. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 9. Jg. (1989), Nr.32, S. 37-47, hier: S. 41.

46 Ebd.

47 Hake, Sabine: *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany, 1907-1933*. Lincoln 1993, S. 228. Heinz-B. Heller nennt diese Konzeption eine „konstruierte[] Volkstümlichkeit“ (Heller, *Literarische Intelligenz*, S. 93) und erkennt darin den Versuch eines Teils der literarischen Intelligenz, „durch den Rückgriff auf Erzählstoffe und –motive des vorindustriellen Zeitalters, denen die historischen Gattungskonventionen der Schauer Geschichte, Legende, Sage oder des Märchens populäre Gestaltung gegeben haben, deren Aura des volkstümlich Klassenjenseitigen auf den Film zu übertragen.“ (Ebd., S. 92)

48 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 46.

49 Ebd., S. 47.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Letztlich impliziert diese Konzeption einer über Landesgrenzen hinweg gleichsam ‚unvermittelt‘ zu erfassenden – überdies noch mit der Hoffnung auf eine völkerverständigende *communio* aufgeladenen – kinematographischen Körpersprache die Nichtwillkürlichkeit des Zeichens. Ein

dere in den lebensphilosophischen Kulturanalysen Georg Simmels fortwährend thematisierten Konflikt von Kultur und Natur⁵³ zu versöhnen in der Lage zu sein scheint. Die Kinematographie als *das* Medium der Moderne wird so Balázs zufolge zum Remedium gegen die in seiner Perspektive in der Gutenberggalaxie herrschende Separation von Körper und Geist. Hier vollzieht sich die Wendung zur adamitischen Utopie einer wortlosen, jenseits der Begriffe liegenden universellen Sprache, eines visuellen Esperantos. „Der Film hat den Fluch des Babeler Turmbaus überwunden“, verkündet er 1928 in der Zeitschrift *Film und Volk*, „und das Weltesperanto der international verständlichen Gebärdensprache geschaffen.“⁵⁴ In der Gebärdensprache erkennt Balázs „die eigentliche Muttersprache der Menschheit.“⁵⁵

solches – unter den säkularen Bedingungen der Moderne auftauchendes – Modell hat sein Vorbild in den sogenannten ‚heiligen Sprachen‘, die als ‚Wahrheitssprachen‘ nicht als arbiträre Entsprechungen der Wirklichkeit, sondern als ihre Emanationen gedacht wurden. Auch diese Sprachen – etwa das Arabische, Chinesische oder Lateinische – waren wie die ‚Lichtschrift‘ der kinematographischen Körpersprache von der partikularisierenden, lebendigen Rede weit entfernt und somit in der Lage, große, übernationale Gemeinschaften zu stiften. Vergleiche hierzu das Kapitel „Die religiöse Gemeinschaft“ in Benedict Andersons wegweisender Studie zum Nationalismus (Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Berlin 1998, S. 19-25).

- 53 Helmut Lethen verweist auf das lebensphilosophische Paradox des polaren Denkens. „Diese Weltanschauung geht davon aus, daß in der Tiefenperspektive ein Lebensstrom absolute Kontinuität verkörpert, wenn auch auf der Oberfläche starre Formen, widersprüchlich und diskontinuierlich, erscheinen.“ (Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/M. 1994, S. 42) Festzuhalten ist jedoch, daß sich die dieser Ausprägung der idealistischen Philosophie zuzuordnenden Intellektuellen mit ihrer am Simmelschen Deutungsverfahren orientierten, ‚zerpfückenden Betrachtungsweise‘ problemlos und adäquat auf die Disparatheit und Komplexität der Moderne einlassen, wobei die Orientierung an Versöhnungskonzepten von ihren einzelnen Vertretern zunehmend zurückgedrängt bzw. lediglich indirekt vertreten wird. Auch Balázs‘ Gegenüberstellung von authentischem, nicht entfremdetem Leben und kapitalistischer Verdinglichung ist diesem Schema verpflichtet.
- 54 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 228. Ungeachtet einer in der Zwischenkriegszeit anzutreffenden Renaissance apokalyptischer Mythen, zumal als Symbolisierungen der Großstadt, bekommt die in Fritz Langs *Metropolis* von der Protagonistin Maria erzählte Geschichte vom Turmbau zu Babel im Kontext der mit der Kinematographie verbundenen adamitischen Sprachutopie gleichsam selbstreflexive Züge.
- 55 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 52. Nebenbei bemerkt übersieht Balázs – indem er nicht ausreichend zwischen Gebärde und Gebärdensprache differenziert –, daß sich im Bereich der letzteren über längere Zeiträume hinweg gewachsene international sehr unterschiedliche Sprachen ausgebildet haben. Auch „Gebärdensprachen [...] besitzen eine ausdifferenzierte Struktur auf allen linguistischen Ebenen.“ (Jäger, Ludwig: „Linguistik als transdisziplinäres Projekt. Das Beispiel der Gebärdensprache“. In: Böhme, Hartmut / Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek b. Hamburg 1996, S. 300-319, hier: S. 310) Ludwig Jäger weist in diesem Zusammenhang auf die irrige Annahme Wilhelm Wundts hin und führt weiter aus: „Der wesentliche Unterschied zwischen Laut- und Gebärdensprachen besteht also nicht in den unterschiedlichen Graden ihrer gattungsgeschichtlichen Entwickeltheit, sondern in ihrer verschiedenen Medialität. Während Lautsprachen zeitlich-linear organisiert sind, unterliegen Gebärdensprachen räumlich-simultanen Organisationsprinzipien.“ Auch die neuropsychologischen Gesichtspunkte sind bemerkenswert. „[U]nabweisbar ist die Erkenntnis, daß sich die Sprachfunktion als Spezialisierung der linkshemisphärischen Sprachzentren prinzi-

Die Gebärde ahistorisch als „Urmitteilung“⁵⁶ fixierend, geht im übrigen bereits Carl Hauptmann in seinem Essay *Film und Theater* von einer internationalen Gebärdensprache aus. „Indianer aus Amerika verstanden sich grundsätzlich durch Gebärden mit den Taubstummten in einer Anstalt *Berlins*“⁵⁷, konstatiert er. Hauptmann betrachtet die Kinematographie ausdrücklich als Instrument, „die lebendige Gebärde aller Dinge urreinlich wahr zu objektivieren.“⁵⁸ Hauptmanns Text operiert mit einem Ausdrucksbegriff, der vor dem Hintergrund der seit Lessing immer wieder diskutierten Unterscheidung von Poesie und Malerei zu betrachten ist. Gebärden versteht Hauptmann als wortlosen Ausdruck, als „Ausdrucksmittel der Seele.“⁵⁹ Darüber hinaus verbindet er das Gestische mit einem Universalismus, der sich nicht nur auf das Humanum beschränkt. „Das Reich der Gebärde ist ein *kosmisches* Reich. Es ist das [sic!] Urbereich aller seelischen Mitteilung überhaupt.“⁶⁰ Weiter kritisiert er eine intellektuell überfeinerte Sprache und fordert eine neue Sinnlichkeit ein, die mit Hilfe der Rückbesinnung auf die „Urmitteilung“ der Gebärde zu erreichen sei.

Die schon von Carl Hauptmann vorgebrachte und in Balázs' Filmtheorie erneuerte Kritik an einer abstrakten, arbiträren Sprachkultur korrespondiert mit den auf dem Feld zeitgenössischer Tanztheorien entwickelten Thesen. „Die Menschen heute werden mit dem Wort abg gespeist. Aber das Wort tönt nicht mehr aus dem Reich der Mütter, es ist nicht mehr aus der lebendigen Produktionsquelle genährt, sondern ist gesetzt und verhaftet, ist starr. Das Wort ist Stein geworden.“⁶¹ Im Umfeld dieser Theorien werden „Gesten und Bewegungen [...] als eine Art Metasprache angesehen“⁶², die als mit der Tiefenordnung des menschlichen Bewußtseins verknüpft gedacht wurden. Diese und vergleichbare Konzeptionen einer Körpersprache knüpfen implizit an neuzeitliche diachrone Sprachmodelle an und radikalieren auf der Suche nach einem Remedium gegen die wortreich beklagte Abstraktionstendenz der Moderne das dort angelegte Zeichenkonzept. So entwickelt Giambattista Vico in seiner Studie *Nuova Scienza*, mit der er die ‚wirklichen‘ Verhältnisse des mythischen Zeitalters historisch

piell auch durch die visuell vermittelte, räumlich simultane Medialität der Gebärdenzeichen realisieren läßt.“ (Jäger, *Linguistik*, S. 311).

56 Hauptmann, Carl: „Film und Theater“ (1919). In: Güttinger, Fritz (Hg.): *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt/M. 1984, S. 369-375, hier: S. 373.

57 Ebd., S. 375

58 Ebd., S. 371.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 372.

61 Böhme, Friedrich: *Tanzkunst*. Dessau 1926, S. 39f. zit. n. Baxmann, Inge: „Die Gesinnung ins Schwingen bringen.“ Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie der zwanziger Jahre. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/M. 1988, S. 360-373, hier: S. 362.

62 Baxmann: „Die Gesinnung...“, S. 363.

zu rekonstruieren beabsichtigt, beispielsweise ein Sprachmodell, das – wenn gleich historisch auf die frühe Menschheitsentwicklung eingegrenzt – auch körperhaft-dingliche Äußerungsmomente in die Kategorie der Zeichen aufnimmt. Diese Zeichenkonzeption ist Walter Busch zufolge an der Philosophie Francis Bacons orientiert, für die Denken nicht notwendig an Sprache gebunden ist: „[I]t is not necessity that cogitations be expressed by the medium of words. For whatever is capable of sufficient differences, and those perceptible by the sense, is in nature competent to express cogitations.“⁶³

Mit dem Rekurs auf die Physiognomie und ihre Zentralkategorie des Ausdrucks steht Balázs offensichtlich in der oben skizzenhaft angedeuteten Traditionslinie. Sein Rückgriff auf das Konzept des Physiognomischen in *Der sichtbare Mensch* wird eingeleitet durch die – geistesgeschichtlich Autorität verbürgende – Referenz auf Aristoteles, der nach den Goethischen ‚Lavater Beiträgen‘ zitiert wird. In diesem zum Motto erhobenen Zitat wird die Analogie von Charakter und Körper behauptet:

„Denn es ist nie ein Tier gewesen, das die Gestalt des einen und die Art des anderen gehabt hätte, aber immer seinen eigenen Leib und seinen eigenen Sinn. So notwendig bestimmt jeder Körper seine Natur. Wie denn auch jeder Kenner die Tiere nach ihrer Gestalt beurteilt. Wenn das wahr ist, wie’s denn ewig wahr bleibt, so gibt’s eine Physiognomie.“⁶⁴

Aus der in den Stand ewiger Wahrheit entrückten Übereinstimmung von äußerer Erscheinung und Charakter zieht Balázs Schlußfolgerungen für die schauspielerische Besetzung:

„Auf dem Film ist es *ihr Aussehen* [das der Darsteller, W.K.], welches vom ersten Moment an ihren Charakter für uns bestimmt. [...] Da der Filmschauspieler alles, Rassencharakter sowie individuellen, mit seinem Äußern darzustellen hat, muß sein Spiel dadurch entlastet werden, daß man einen Schauspieler wählt, der den Rassencharakter nicht erst zu spielen braucht, sondern ihn von vornherein besitzt und sich ganz und unbefangen auf das persönliche Detail konzentrieren kann.“⁶⁵

63 Francis Bacon, zit. n. Busch, Walter: „Archaische Mentalität und kollektives Gedächtnis in Giambattista Vicos Nuova Scienza“. In: Berns, Jörg Jochen / Neuber, Wolfgang (Hg.): *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*. Tübingen 1993, S. 250-273, hier: S. 264.

64 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 71.

65 Ebd.

Besonders das Gesicht des Menschen – der bevorzugte Artikulations- und Lektüreort der Physiognomie – zeige nicht nur Individuelles:

„Nein, nicht unser *ganzes* Gesicht ist unser eigen. Was in unseren Zügen Gemeingut der Familie, der Rasse und der Klasse ist, das ist bei bloßem Anschauen gar nicht zu unterscheiden. [...] Dieses Verhältnis in der Seele [...] ist [...] in der Physiognomie und in den Gebärden des Menschen viel deutlicher sichtbar und mittels des Films viel präziser und klarer zu erfassen als mit den feinsten Worten. Und hier hat der Film eine Mission, die weit über das Künstlerische hinausgeht und der Anthropologie und der Psychologie unschätzbare Material liefern kann.“⁶⁶

Für Balázs ist die Kinematographie mächtige ‚Missionarin‘ einer die Völkerverständigung unterstützenden visuellen Anthropologie. Mit dieser Aussage wertet er eine – besonders im anthropologischen Feld gängige – Einschätzung um, die jedwede piktoriale Repräsentation geringer als eine schriftliche Ausdrucksform achtet. Eine solche Beurteilung geht davon aus, „daß Bildprodukte von Natur aus verbalen Gebilden gegenüber minderwertig seien“⁶⁷, daß sie gleichsam schaustellerisch einzig oberflächlicher Unterhaltung dienen. Von anthropologischen Erkenntnisinteressen geleitet, fragt sich Balázs, wieviel Typus und Individualität, Rasse oder Persönlichkeit im Menschen sei. Dennoch bleibt ihm die Frage, wie es denn möglich sei, ein Mienenspiel zu verstehen, „das *man nie vorher gesehen hat*“⁶⁸, das größte Geheimnis. Aus diesen Fragen leitet er die Forderung ab, daß analog zur vergleichenden Sprachforschung „mit Hilfe des Films Material für eine vergleichende physiognomische Forschung herbeigeschafft werden [müßte].“⁶⁹ Dieses Ansinnen ist rückbezogen auf das dem Film zugeschriebene utopische Potential, daß Balázs »eine Erlösung von dem babelschen Fluch zu versprechen [scheint].« Mit prophetischem Gestus führt er weiter aus:

„Denn auf der Leinwand der Kinos aller Länder entwickelt sich jetzt *die erste internationale Sprache*: die der Mienen und Gebärden. [...] Und heute spricht schon der Film die einzige gemeinsame Weltsprache. Ethnographische Spezialitäten, nationale Intimitäten

66 Ebd., S. 75.

67 Oppitz, Michael: „Die visuelle Anthropologie und das Unsichtbare“. In: Ders.: *Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie, unter Mitarbeit von Ahmad Alasti*. München 1989, S. 11-36, hier: S. 12.

68 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 75.

69 Ebd., S. 76.

werden dann und wann noch als Lokalkolorit, als Ornamentik eines stilisierten Milieus verwendet.⁷⁰

Balázs entwickelt jedoch auch einen durchaus problematischen Begriff von Normalismus⁷¹, der – obgleich positiv universalistisch intendiert – dennoch in der Konsequenz Differenzen negieren und auslöschen würde.

„Die Gebärdensprache wurde im Film sozusagen normalisiert. Dementsprechend hat sich aber auch eine gewisse Normalpsychologie der weißen Rasse herausgebildet. [...] Der Kinematograph ist eine Maschine, die, auf ihre Art, lebendigen und konkreten Internationalismus schafft: die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Menschen. Und mehr noch. Indem der Film ein einheitliches Schönheitsideal als allgemeines Ziel der Zuchtwahl suggeriert, wird er einen einheitlichen Typus der weißen Rasse bewirken. Die Verschiedenheit des Gesichtsausdruckes und der Bewegung, die schärfere Grenzen zwischen den Völkern gezogen hat als Zoll und Schlagbaum, wird durch den Film allmählich wegretuschiert werden. Und wenn der Mensch einmal ganz sichtbar wird, dann wird er trotz verschiedenster Sprachen immer sich selbst erkennen.“⁷²

Balázs nimmt hier ein bereits in der Kino-Debatte und anderenorts vorgebrachtes Argument auf und wertet es positiv um. So warnen national gesinnte Kinoreformer vor dem gefährlichen Einfluß importierter Filme.

„Denn die Lichtbilder aus der Fremde tragen zum großen Teil [...] durchaus *nicht* das Gepräge der *reizvollen* Fremdartigkeit, aus der wir Genuß und Erweiterung unseres Weltverstehens schöpfen können; sie schmuggeln uns öfters vielmehr fremde Unart, fremde Verkommenheit oder auch undeutsche Physiognomien und Ma-

70 Ebd., S. 57.

71 Zum Problemkomplex Normalität/Normalismus siehe das Standardwerk von Georges Canguilhem (Canguilhem, Georges: *Das Normale und das Pathologische*. München 1974); auch Jonathan Crary (Crary, *Techniken*, S. 20) und die Studie von Bernhard Waldenfels (Waldenfels, Bernhard: *Grenzen der Normalisierung. Studien zur Phänomenologie des Fremden 2*. Frankfurt/M. 1998). Jürgen Link bestimmt in seiner Untersuchung dieser Kategorie speziell seit ‚Achtundsechzig‘ Normalität als Statistik und Durchschnittskalkül zur Selbstregulierung der Subjekte mit dem Ziel quantifizierbarer Durchschnitte. (Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen 1996).

72 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 57f.

nieren als sozusagen normalmenschliche oder gar undeutsche Dinge auf.“⁷³

Weiter beklagt Rath die in einigen ausländischen Filmen vorgeführten „wildfremden Fratzen und exotische[] Unmanier“.⁷⁴ Die Sorge um eine vorgebliche Nivellierung nationaler Kultur treibt aber auch in den zwanziger Jahren bedeutende Vertreter des kulturellen Lebens um. Stefan Zweig beklagt im *Berliner Börsen-Courier*, daß

„[a]lles [...] gleichförmiger in den äußeren Lebensformen [wird], alles nivelliert sich auf ein einheitliches kulturelles Schema. Die individuellen Gebräuche der Völker schleifen sich ab, die Trachten werden uniform, die Sitten international. Immer mehr scheinen die Länder gleichsam ineinandergeschoben, die Menschen nach einem Schema tätig und lebendig, immer mehr die Städte einander äußerlich ähnlich. [...] [I]mmer mehr verdunstet das feine Aroma des Besonderen in den Kulturen.“⁷⁵

Wie schon in den ersten Jahren der Republik wird vornehmlich der amerikanische Film für die Zerstörung nationaler Kulturen und deren spezifische Physiognomien verantwortlich gemacht. Herbert Jhering sieht das Filmpublikum „dem amerikanischen Geschmack unterworfen [...] gleichgemacht, uniformiert. [...] Der amerikanische Film ist der Weltmilitarismus. [...] Er verschlingt nicht Einzelindividuen. Er verschlingt Völkerindividuen.“⁷⁶ Im Gegensatz zu den angeführten kulturkritisch gefärbten Klagen träumt Balázs jedoch davon, „mit Hilfe des Kinematographen das Lexikon der Gebärden und der Mienen zusammenzustellen. Das Publikum wartet aber nicht auf diese neue Grammatik künftiger Akademien, sondern geht ins Kino und lernt von selbst.“⁷⁷ Das Kino wird somit als der Ort imaginiert, an

73 Rath, Willy: „Emporkömmling Kino“ (1912/13). In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, hg. und kommentiert von Jörg Schweinitz. Leipzig 1992, S. 75-89, hier: S. 78. Nach 1918 wird aus dem ‚Kinoverächter‘ und ‚Filmgegner‘ Willy Rath ein vielbeschäftigter Drehbuchautor und ‚Kinofreund‘, der für mehr als dreißig Stummfilme und einige Tonfilme die Skripts liefert. (Vgl. dazu den biographischen Eintrag in Schweinitz, *Prolog*, S. 442)

74 Rath, „Emporkömmling Kino“, S. 79.

75 Zweig, Stefan: „Die Monotonisierung der Welt“. In: *Berliner Börsen-Courier* (1925), Nr. 53.

76 Jhering, Herbert: „UFA und Buster Keaton“. In: Ders.: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Bd. 2: 1924-1929, Berlin 1961, S. 508-509, hier: S. 509.

77 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 54. Die pathetische Begeisterung für den Film als neue Möglichkeit der Wissensvermittlung wird beispielsweise auch von Kurt Pinthus geteilt. Wie viele seiner filmbegeisterten Zeitgenossen schwärmt er beeindruckt von Robert Flahertys *Nanook of the North*: „Stundenlange Vorträge, gut und gelehrt geschriebene Bücher können niemals dies Wissen so intensiv und einprägsam vermitteln wie diese eine Stunde des Schauens. [...] Im Film werden sie [künftige neue Geschlechter, W.K.] schnell und herrlich lernen, was von der

dem ein emanzipiertes Publikum im Selbststudium die altherwürdigen Bildungsinstitutionen überflüssig macht, die letztendlich so wenig Antworten auf die drängenden Zeitfragen der Zwischenkriegszeit zu bieten hatten. In Balázs' Konzeption einer international verständlichen Gebärdensprache fließen zudem popularisierte ethnographische Kenntnisse ein. Sie bieten die Folie, vor der eine Denkfigur entwickelt wird, die einen primitivistischen Zustand als Ausgangspunkt setzt, von dem im Durchgang durch die negativ konnotierte ‚abstrakte‘ Moderne die Utopie einer hochentwickelten ‚visuellen Kultur‘ prognostiziert wird. Wenn Balázs verkündet: „Der Film arbeitet [...] mit neuen Urformen der Menschlichkeit“⁷⁸, so knüpft sich daran die Hoffnung auf ein in Relation zum schriftkulturellen weniger vermitteltes zwischenmenschliches Kommunikationsverhältnis. In diese Denkfigur eingetragen ist ein paradoxales – gleichermaßen evolutionäres wie zirkuläres – Kulturverständnis, das die beklagten europäischen Verhältnisse auf einer hochentwickelten Stufe ansiedelt und im Sinne des Kleistschen Paradieses⁷⁹ das Erreichen weniger abstrakter Umgangsformen einklagt. Dieser Kritik ungeachtet, ist jedoch an Balázs' Projekt hervorzuheben, daß es in der Kinematographie das Mittel zu einer radikalen Demokratisierung eines ursprünglich zur Herrschaftssicherung eingesetzten Wissens sieht. Eine entscheidende Differenz zu den *Techniken des Betrachters* be-

Erdoberfläche und ihren Bewohnern wissenschaftlich ist.“ (Pinthus, Kurt: „Der Eskimo-Film“. In: *Das Tage-Buch*, 5. Jg. (1924), 1. Halbjahr, S. 228-229, hier: S. 229) Daß die Fotografie in propagandistischer Indienstnahme von Willy Striewe 1933 als „Hochschule des Volkes“ bezeichnet wird, soll hier nur am Rande erwähnt werden. Striewe bringt den Repräsentationsaspekt der Fotografie gänzlich zum Verschwinden und behauptet: „Die Kamera reist für uns, sie berichtet in der Illustrierten Presse [...] derart ausführlich, daß der Leser zum Augenzeugen wird.“ (Striewe, Willy: *Foto und Volk*. Halle 1933, S. 3, 20, zit. n. Pohl, Klaus: „Die Welt für Jedermann. Reise-photographie in deutschen Illustrierten der zwanziger und dreißiger Jahre“. In: Ders. (Hg.): *Ansichten der Ferne. Reisephotographie 1850 – heute*. Gießen 1983, S. 96-128, hier: S. 98)

78 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 50.

79 „Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist. [...] ‚Mithin‘, sagte ich ein wenig zerstreut, ‚müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?‘ ‚Allerdings‘, antwortete er, ‚das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.“ (Kleist, Heinrich v.: „Über das Marionettentheater“. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2, München 1952, S. 335-342, hier: S. 338, 342) Die Kinematographie als Kind der industriellen Moderne steht in diesem Zusammenhang gewissermaßen für einen ‚paradiesischen Fortschritt‘, der die entfremdeten Individuen – indem er den Menschen wieder sichtbar macht – zu sich selbst kommen läßt. Eine ganz andere Stoßrichtung hat dagegen die Gesellschaftsutopie, die im Umkreis der Tanztheorie entwickelt wird. Den Bestrebungen der Theaterreformer der Jahrhundertwende nicht unähnlich – jedoch auch die Erfahrung des Weltkrieges miteinbeziehend – wird hier die oftmals beklagte Separation von Körper und Geist mit Hilfe der Rehabilitierung ekstatischer, von den Derwischen abgeschauter rhythmisch-kollektiver Bewegungen eine kultische Kommunion angestrebt. Mit einem Blick zurück in die Menschheitsgeschichte auf sogenannte ‚primitive‘ Gesellschaften führt Friedrich Böhme aus: „Die Extase diene dazu, die Feindschaft der Menschen zu mildern und ihnen die Richtung auf Gemeinschaft, wenigstens im Unbewußten zu verankern und damit wirksam werden zu lassen.“ (Böhme, Friedrich: *Tanzkunst*. Dessau 1926, S. 67, zit. n. Baxmann, „Die Gesinnung“, S. 368).

steht – trotz der dispositiven Struktur des Kinos – in der Offenheit der ‚Sehanordnung‘, im ‚Neuen Sehen‘, das durch den Kamerablick ermöglicht wird. „Wir sind mitten drin!“⁸⁰ In diesem Ausspruch Balázs‘ ist gleichermaßen das Neue des kinematographischen Sehlabors wie der Verlust eines allgemeingültigen – von einem archimedischen Punkt aus betrachteten – Weltbildes benannt. Neben der Kinematographie sind die technischen und ästhetischen Entwicklungen im Bereich der Fotografie und des Fotojournalismus an einer Veränderung der Sehweise beteiligt. „Wir sehen nicht nur andere Dinge um uns als früher, wir sehen die Dinge selbst auch anders. Innerlich wie äußerlich. [...] [A]us einer wesentlich anderen Einstellung heraus betrachtet die neue Zeit ihre Umwelt. Auch mit dem Auge des Film- und Foto-Apparats: dem Objektiv.“⁸¹

Selbst wenn man Balázs‘ Argumentation schreibstrategische Gründe zugesteht, scheint mir ihre Orientierung an der linguistischen Philologie die imaginierte visuelle Kultur allzu umstandslos an ein sprachorientiertes Wissenschafts- und Archivierungsmodell rückzubinden. Die Forderung nach einer vergleichenden Physiognomik verbindet Balázs mit einem Errettungsgestus: „[E]s wäre vielleicht kein nutzloses Unterfangen, die Physiognomie wirklich systematisch zu untersuchen und die Intuitionen einzelner Menschen durch eine fortsetzbare, systematische Wissenschaft zu retten.“⁸² „Wie oft ist der Gebärdenschatz ganz primitiver Völker reicher als der eines hochentwickelten Europäers.“⁸³ Analog zum ‚Gefängnis der Sprache‘ sieht Balázs „eine große Mission“ des Films in der „vergleichende[n] physiognomische[n] Forschung“⁸⁴, die nicht zuletzt die ‚exotischen‘ Gebärdensprachen fokussiert. Über den Umweg des Vergleichs mit dem Fremden – einen gewissermaßen temporären *going primitive* – wird somit der Hoffnung Ausdruck gegeben, vorgeblich verlorenes gestisches Vermögen kompensatorisch für vermeintliche eigene Defizite wiederzuerlangen. Der edukative Gestus läßt dabei an die Tradition der durch die Völkerschauen massenwirksam gewordenen Schaustellungen fremder Ethnien denken.

In gewisser Weise läßt sich der Versuch der Lesbarkeit des menschlichen Körpers auch als das Gegenstück zu einer Anthropologie verstehen, in der die Maskerade „in einer Sphäre der Gewalttätigkeit“⁸⁵ zum „Lebenselexier der Existenz in der Öffentlichkeit“⁸⁶ wird, so Helmut Lethen in seinen *Verhaltens-*

80 Balázs, Béla: *Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931*. In: Ders.: *Schriften zum Film*. Bd. 2, hg. v. Wolfgang Gersch u. Helmut H. Diederichs, Berlin 1984, S. 56.

81 Gustaf Stolz (1928), zit. nach Pohl, „Die Welt für Jedermann...“, S. 102f.

82 Balázs, Béla: „Physiognomie“ (1923). In: Ders., *Schriften zum Film*. Bd. 1, S. 205-208, hier: S. 208.

83 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 54.

84 Balázs, Béla: „Nanuk der Eskimo“ (1923). In: Ders., *Schriften zum Film*. Bd. 1, S. 217-218, hier: S. 217.

85 Lethen, *Verhaltenslehren*, S. 74.

lehren. Balázs versucht mit Hilfe des Films einen sich aus den Konzepten der Lebensphilosophie herleitenden Dualismus von Körper und Geist zu lösen, den die Plessnersche Anthropologie mit dem Satz „Der Mensch ist von Natur aus künstlich“ scheinbar zum Verschwinden bringt. In einer Zeit, da von (metaphysischen) „Überwölbungen [...] nichts zu erwarten [ist], außer, daß sie einstürzen“⁸⁷, wird die Konzentration auf Sichtbarkeiten zu einer Dominante avancierter, intellektueller Interpretationsverfahren des Gesellschaftlichen. Es ist allerdings zu fragen, ob Balázs mit der Verkündung einer neuen ‚Kultur des Visuellen‘, die als Abkehr von der Abstraktionstendenz der Moderne konzipiert ist, sich letztlich nicht zu sehr an dem die Moderne vorantreibenden paradigmatischen Naturwissenschaftsmodell orientiert, das schon längst nicht mehr einem idealistischen Grundsatz von ingenieuser Erfindung folgt, sondern auf der Grundlage akkurater Beobachtung einem radikalen Empirismus folgend seine Entdeckungen vorantreibt.

86 Ebd., S. 86.

87 Plessner, Helmuth: „Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht“ (1931). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5, Frankfurt/M. 1981, S. 135-234, hier: S. 147.

Ralf Adelman/Judith Keilbach

Ikonographie der Nazizeit

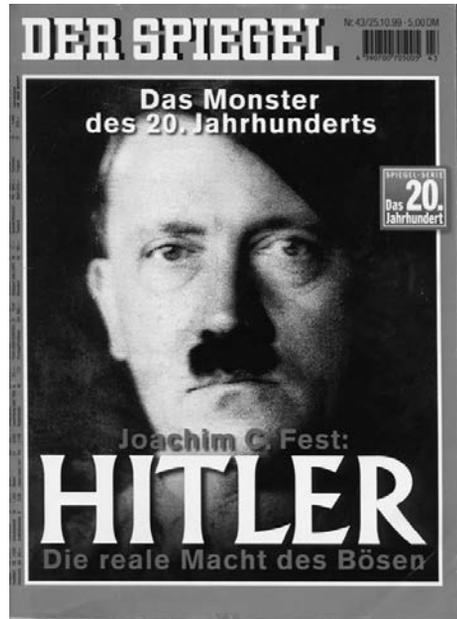
Visualisierungen des Nationalsozialismus

Der folgende Vortragstext entstand aus dem Aufeinandertreffen unserer unterschiedlichen Forschungsschwerpunkte und Interessengebiete, gleichzeitig ist er von ‚Abseitigem‘ unserer wissenschaftlichen Arbeit inspiriert. Für den Vortrag haben wir eine – sicher unvollständige – Materialsammlung von Visualisierungen des Nationalsozialismus hinsichtlich ihrer digitalen Bearbeitung durchgesehen und sind zahlreichen Hinweisen von Freunden zu diesem Thema nachgegangen. An diesem Punkt unserer gemeinsamen Arbeit können wir nur Anregungen und Hinweise für neue Perspektiven auf die Visualisierungen des Nationalsozialismus geben. Den Vortragstext haben wir für die vorliegende Publikation stilistisch nur geringfügig verändert. Da der Vortrag im wesentlichen auf Analysematerial basierte, haben wir den Text jedoch um ausführlichere Beschreibungen der Analysebeispiele ergänzt.

Prolog

Kurz vor unserem Vortrag im Oktober 1998 wurde vom amerikanischen Fernsehsender Arts and Entertainment die Dokumentationsreihe HISTORY OF EVIL gezeigt, in der auch der Nationalsozialismus thematisiert wurde. HISTORY OF EVIL setzte sich aus folgenden Einzelsendungen zusammen:

- A PROFILE OF WRITER MARQUIS DE SADE
- THE TALE OF SATAN'S FALL FROM GRACE



HISTORY OF THE EVIL *auch in der BRD:*
Der Spiegel Nr. 43/25.10.1999

- CONVICTED MURDERER JEFFREY DAHMER
- ROMAN EMPEROR NERO
- A PROFILE OF HITLER I (COVERS HIS YOUTH THROUGH WORLD WAR I)
- A PROFILE OF HITLER II (INCLUDED: FOOTAGE OF PRISON-CAMP ATROCITIES AND A LOOK AT HIS DECLINE)

„Ikonographie der Nazizeit“

In Spielfilmen, so Anton Kaes in seinem Buch *Deutschlandbilder*, habe sich seit den siebziger Jahren „eine Ikonographie der Nazizeit herausgebildet“¹. Diese These ist Ergebnis einer ikonographischen Analyse von Filmen, die in der Zeit des „Dritten Reiches“ spielen. „Uniformen und Hakenkreuze, ausrasierte Nacken und schwarze Lederstiefel“² nennt Kaes als Beispiele, mit denen der Nationalsozialismus visualisiert worden sei. Mit dem Hinweis, daß diese für Filme über den Faschismus „fast verbindlich geworden[en]“ Bildelemente nur die Funktion hätten, zeichenhaft historische Hintergründe anzudeuten, ergänzt Kaes die kunsthistorische Methode um eine semiotische Analyse.

Ähnlich sind auch wir vorgegangen: In unterschiedlichen Medien haben wir verschiedene Darstellungsformen des Nationalsozialismus gesammelt, von denen wir hier vor allem dokumentarisches Bildmaterial und NS-Symbole präsentieren werden. Unser Interesse beschränkt sich dabei nicht auf die klassifizierende Einteilung dieses Materials, wie sie die ikonographische Methode gebietet. Vielmehr gilt es vor allem den Funktionen der Visualisierungen des Nationalsozialismus, die den Bildern und Symbolen unter unterschiedlichen medialen Bedingungen auferlegt wurden.

Mit dem Verweis auf Anton Kaes ist bereits auf eine Diskussion Bezug genommen, die in der Bundesrepublik in den achtziger Jahren geführt wurde. Die Häufung von Spielfilmen über den Nationalsozialismus setzte eine Auseinandersetzung in Zeitungen und Fachzeitschriften in Gang, in deren Rahmen u. a. der Stellenwert der Geschichte in diesen Filmen hinterfragt wurde. Nicht selten – so die damalige Einschätzung – fungierten die historischen Ereignisse als Elemente, mit denen konventionellen Filmthemen wie Liebe, Heldentum, Verrat oder Rache zusätzlich dramatische Spannung verliehen würde. Diese Steigerung von Fallhöhe durch den Nationalsozialismus als Hintergrund eines privaten Geschehens wurde beispielsweise bereits an Truffauts *LE DERNIER MÉTRO* (*DIE LETZTE METRO*, 1980) kritisiert und ist weiterhin an einer Vielzahl von Filmen zu beobachten, etwa an den aktuellen bundesdeutschen Beispielen *COMEDIAN HARMONISTS* (Joseph Vilsmaier, 1998) und *AIMEÉ UND JAGUAR* (Max Färberböck, 1999).

1 Kaes, Anton: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München 1987, S. 29.

2 Ebd.

Neben ihrer dramaturgischen Funktion wurde die Referenz auf Fakten der Geschichte auch als Element des ‚Realismus-Effekts‘ oder als Genrekennzeichen beschrieben.³ Durch die Konventionalisierung der Darstellung des Nationalsozialismus rufe allein das Setting bereits Rezeptionserwartungen auf, die sich beispielsweise auf die moralische Positionierung dem Geschehen gegenüber beziehen. Aufklärung über die Mechanismen des Nationalsozialismus – so die Kritik – finde durch diese Filme jedoch ebenso wenig statt wie eine tatsächliche Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit.

Als problematisch erwies sich neben dem Stellenwert der historischen Ereignisse auch der Aspekt der Identifikation, die durch die textuelle Struktur der Filme nahegelegt wird. Während die Fokussierung auf nationalsozialistische Protagonisten in Spielfilmen abgelehnt wurde, um einer Identifikation mit den Tätern entgegenzutreten, wurde auch die Wahl von ‚unpolitischen‘ Personen oder Widerstandskämpfern als Helden der Filme kritisiert.⁴ Diese Darstellungen würden nicht der historischen Realität entsprechen, lautete der Einwand. Als angemessene Perspektive auf die historischen Subjekte galt den Kritikern ein distanzierter Blick.

Darüber hinaus stand der filmische Umgang mit der Faszination, die von den nationalsozialistischen Inszenierungen selbst ausging, zur Diskussion. Während die Möglichkeit, sich durch den Spielfilm der Begeisterung der Massen verständnisvoll annähern zu können, von einer Seite anerkannt wurde⁵, kritisierte die andere, daß die suggestive Kraft des Nationalsozialismus durch die filmische Reproduktion ungebrochen weiterwirke.⁶ Auch wenn das Gegenteil intendiert sei, könne der Nationalsozialismus beispielsweise durch die Inszenierung von Aufmärschen sowie das Einspielen von Radioansprachen und Marschmusik seine Anziehungskraft erneut entfalten.

Dieser Einwand wurde nicht nur gegen die Visualisierung des Nationalsozialismus in Spielfilmen vorgebracht, sondern auch in Zusammenhang mit der Verwendung von historischem Bildmaterial in Dokumentarfilmen formuliert. Mit der Reproduktion von Filmaufnahmen werde die ihm eingeschriebene Ideologie immer wieder aufs Neue evoziert.⁷ Diese Kritik richtete sich u. a. gegen die zahlreichen Filme und Fernsehdokumentationen, deren Tonebene von einem pädagogisch aufklärerischen Kommentar bestimmt war, während auf der Bildebene historisches Filmmaterial in illustrativer Funktion vorbeiflimmerte. Dabei

3 Reimer, Robert C. / Reimer, Carol J.: *Nazi-retro Film. How German Narrative Cinema Remembers the Past*. New York u. a. 1992, S. 3.

4 Vgl. ebd.

5 Ebd., S. 8.

6 Vgl. z. B. Friedländer, Saul: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. München 1986.

7 Vgl. Feindt, Johann et al.: „Wie macht man heute Filme gegen den Faschismus?“ (Filmemacher und Kritiker im Streitgespräch). In: *Sammlung. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst*, 3. Jg. (1980), S. 144-169.

blieb in der Regel unreflektiert, daß diese Bilder Produkte der nationalsozialistischen Propagandamaschinerie sind. Unhinterfragt, so die Kritik, werde als dokumentarisches Material präsentiert, was die Kameras der Nazis die Zuschauer sehen lassen wollten. An diese Feststellung schloß sich nicht selten die Frage an, wie der Reproduktion der im Bild eingeschriebenen Ideologie entgegengewirkt und wie auch der ungefilmte Rest der ‚historischen Wahrheit‘ einbezogen werden könne.⁸

Diese Auseinandersetzung mit den dokumentarischen Darstellungen des Nationalsozialismus zeugt von einem spezifischen Verhältnis zum historischen Bildmaterial. Während die einen vom Wahrheitsgehalt der fotografischen Abbildung ausgingen, bemühten sich die anderen, deren ideologische Einschreibungen aufzudecken. In beiden Fällen konzentrierte sich das Interesse jedoch auf die Bildoberfläche. Die Bedeutung der Bilder schien durch ihre fotografische Fixierung evident zu sein; in Frage stand dagegen, ob das Abgebildete als historische Realität oder als propagandistische Inszenierung zu verstehen sei. Von seiten der Kritiker wurde der visuellen Analyse kein neuer Erkenntniswert zugesprochen⁹, zu suchen sei vielmehr nach dem, „was unter der Abbildung liegt“¹⁰.

Spätestens mit Guido Knopps sechsteiliger Fernsehproduktion *HITLER – EINE BILANZ* wird eine Revision der ein Jahrzehnt zuvor geführten Diskussionen über die dokumentarische Aufarbeitungen des Nationalsozialismus fällig. Zahlreiche Kritikpunkte können auch für diese Doku-Serie geltend gemacht werden: Wie in dem vielgescholtenen Film *HITLER: EINE KARRIERE* (Joachim Fest und Christian Herrendörfer, 1977) wird auch in *HITLER – EINE BILANZ* ein personenorientierter Zugang zum Nationalsozialismus gewählt. Gleichfalls ist erklärtes Ziel der Serie, der Faszination nachzuspüren, die von Hitler ausging, und auch hier wird sie durch historisches Filmmaterial belegt, ohne dessen Inszeniertheit zu thematisieren. Wie im Film von Fest und Herrendörfer wird auch in Knopps Fernsehproduktion Hitlers Wirkung mit dramatisierenden Nachvertonungen, effektvollen Montagen und stimmungsvollem Musikeinsatz zusätzlich Nachdruck verliehen, die vermeintliche suggestive Kraft der Person Hitler, die in *HITLER – EINE BILANZ* mit Filmaufnahmen belegt werden soll, gerade (re-)produziert.

Trotz dieser Parallelen möchten wir die bereits formulierten Kritikpunkte hier nicht auf *HITLER – EINE BILANZ* übertragen. Uns interessiert vielmehr der veränderte Umgang mit dem nationalsozialistischen Bildmaterial, der sich u. a. in dieser Doku-Serie deutlich abzeichnet. Die Oberfläche der Abbildungen gilt hier

8 Ebd.

9 Witte, Karsten: »Weint sonst niemand? Hitler, Höß & Co«. In: *Medium*, 7. Jg. (1977), H. 8, S. 28.

10 Zielinski, Siegfried: »Aspekte des Faschismus als Kino- und Fernseh-Sujet. Tendenzen zu Beginn der achtziger Jahre«. In: *Sammlung. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst*, 4. Jg. (1981), S. 47.

nicht mehr als semantisch unhintergebar. Während die Kritiker früherer Dokumentationen über den Nationalsozialismus jedoch Kontextualisierung oder Kontrastierung einforderten, um die historische Wirklichkeit erfahrbar zu machen, läßt HITLER – EINE BILANZ eine solche Wirklichkeit zwischen und unter den Oberflächen der dokumentarischen Filmbilder sichtbar werden. Mit visuellen Effekten wird die evident geglaubte Bedeutung der Bilder aufgelöst und rekonfiguriert. Für den Einsatz visueller Effekte ließe sich schnell ein Medienwechsel verantwortlich machen, der sich vor allem im Bereich der Produktion vollzogen hat. Die technischen Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung setzen der visuellen Verfremdung, die in HITLER – EINE BILANZ stattfindet, keine Grenzen mehr.

Zwischenspiel: Medienwechsel

Aber allein den technischen Medienwechsel als einen Motor der Veränderung von audiovisuellen Produkten zu sehen, greift eine Richtung heutiger Medientheorie auf, die auf der Makroebene u. E. reduktionistisch ist und auf der Ebene der Analyse einzelner medialer Produkte wenig zu bieten hat. Gerade die oben skizzierte historische Rekonstruktion der Debatte um eine „NS-Ikonographie“ belegt, daß es schwierig ist, Medien und ihre Funktionen sowie die sozio-kulturellen Kontexte zu trennen. Vielmehr vervielfachen sich die Überschneidungen von Medien mit anderen Strukturierungsmechanismen, und ihre Konturen werden zusehends unscharf. Zwar lassen Medien z. B. aus einer historischen Perspektive technische, organisatorische und auch inhaltliche Strukturen erkennen, die auf die gesellschaftliche Organisation von Raum und Zeit, von Kommunikation und deren Themen Einfluß nehmen, diese Strukturen sind aber selbst wiederum Resultat eines Zusammenspiels mit einer Vielzahl anderer Faktoren. Dementsprechend können viele parallele Mediengeschichten existieren, die je nach Auswahl ihrer relevanten Faktoren einen Fokus auf Medien generieren.¹¹

Diese – nennen wir sie in einer ersten Annäherung einmal diskursanalytische – Sichtweise ist erfahrungsgemäß nicht leicht nachzuvollziehen, da die technischen Apparate und ihre Programme eine enorme Evidenz besitzen. Diese Evidenz resultiert nicht zuletzt daraus, daß uns jene Medien wie materielle Gegenstände gegen-

11 An dieser Stelle ließe sich eine entsprechend lange Liste mit unterschiedlichen Ansätzen der Mediengeschichtsschreibung aufführen. Zwei aktuelle Beispiele sollen aber genügen, um das Spektrum üblicher Herangehensweisen zu demonstrieren: Zum einen Brian Winstons Ansatz, der im Titel seiner aktuellen Veröffentlichung schon relativiert, in dem nicht „Die“ sondern „Eine Geschichte“ („A History“) ankündigt. Eine Geschichte, die großen Wert auf die gesellschaftliche Komponente („social sphere“) der Medienentwicklung legt. Zum anderen der rein technikgeschichtliche Ansatz von Hans H. Hiebel u. a., deren Vertreter explizit auf gesellschaftliche und inhaltliche Darstellungen verzichten (Hiebel, Hans H. u. a.: *Die Medien: Logik – Leistung – Geschichte*. München 1998, S. 10).

übertreten, daß wir durch den alltäglichen Umgang mit ihnen vertraut sind und daß sie eines der häufigsten Themen öffentlicher Debatten darstellen.

Gerade in unserer Beschäftigung mit dem unterschiedlichen medialen Umgang mit den Dokumentaraufnahmen und Symbolen des Nationalsozialismus sahen wir uns immer wieder mit dem Problem einer Einordnung des vorliegenden Materials konfrontiert. Resultiert der u. E. nachweisbar veränderte Einsatz des Bildmaterials beispielsweise aus einer geschichtlichen Zäsur wie den Ereignissen von 1989/90 und den damit verbundenen neuen Perspektivierungen der deutschen Geschichte von 1933-45, oder liegen die Ursachen der visuellen Veränderung in den unterschiedlichen Produktions- und Verbreitungsmedien: vom Film über Fernsehen zur CD-ROM? Beide Erklärungsansätze wären für sich genommen zu einfach.

Eine dritte Variante, die wir anhand unserer Beispiele andeuten wollen, basiert auf einem komplexen Zusammenspiel von Medientechnologien mit sozialen, kulturellen und politischen Formungen von Medien und umgekehrt. Eine wechselseitige Abhängigkeit von gesellschaftlich-kulturellen Strukturen und Medientechnologien läßt sich historisch schon lange vor Digitalisierung, Informations- oder Mediengesellschaft feststellen. In aller Kürze sei hier nur an die Wechselwirkungen der Medientechnologie des Buchdrucks und der Herausbildung von Nationalstaaten erinnert. Ein anderes prägnantes Beispiel ist das Medium Fernsehen, dessen Funktionsweise von der jeweiligen Gesellschaftsform geprägt wird, da die technischen, institutionellen und thematischen Strukturen des Fernsehens in seinen Anfängen und zum Teil bis heute immer noch weitgehend nationalstaatlich organisiert sind. In einer historischen Gegenüberstellung des US-amerikanischen mit dem bundesdeutschen Fernsehen zeigt sich, wie ein- und dieselbe Medientechnologie in unterschiedlichen kulturellen und politischen Systemen ganz andere Funktionen einnehmen kann: Das US-amerikanische Fernsehen richtet sich an Zuschauer als *Konsumenten* und in seinen Dokumentationssendungen über den Nationalsozialismus an Sieger, während das deutsche Modell des öffentlich-rechtlichen Fernsehens mit seinem Bildungsauftrag das Publikum als *Staatsbürger* adressiert. Mit der Einführung des privaten Rundfunks in der BRD kommt es zu weiteren funktionellen Ausdifferenzierungen des Mediums und zu neuen Unterschieden und Ähnlichkeiten mit dem amerikanischen Fernsehen.

Wir wollen uns ausdrücklich nicht mit einer erschöpfenden Auswahl von methodischen Herangehensweisen an den Umgang mit den Bildern des Nationalsozialismus beschäftigen, sondern uns auf die Effekte von Medienwechseln und speziellen sozio-kulturellen Einbindungen konzentrieren. Selbstverständlich ließe sich eine Reihe anderer Fragen und Analysen an ein- und demselben Material durchführen.

Aus der Perspektive des Medienwechsels ergeben sich Überlegungen zu allgemeinen medialen Eigenschaften, die zu den digitalen Medien generell ange-

stellt werden (Manipulierbarkeit, Globalität, Interaktivität usw.) und die wir zumindest auf einer Makroebene nicht erneut vorstellen wollen. Selbstverständlich überschneiden sich die generellen medialen Unterschiede mit dem Spezifischen des visuellen Materials, das wir ausgewählt haben. Das Bildmaterial aus der NS-Zeit durchläuft eine Reihe von medialen Operationen, da es sich um Foto-/Filmmaterial handelt, das für Film, Fernsehen und digitale Medien restauriert und bearbeitet wird.

Unsere thematische Beschränkung durch die Eingrenzung auf die historische Epoche des Nationalsozialismus ist auf der medialen Ebene erst einmal nicht verankerbar, sondern nimmt allein sozio-kulturelle Faktoren in den Blick. Inwieweit sich diese beiden – auf den ersten Blick disparaten – Perspektivierungen trotzdem sinnvoll verbinden lassen, möchten wir in den folgenden Analyseansätzen andeuten.

Analyseandeutungen

HITLER – EINE BILANZ

An Guido Knopps sechsteiliger Fernsehdokumentation **HITLER – EINE BILANZ** wird deutlich, daß der veränderte Umgang mit dem NS-Bildmaterial nicht allein auf medientechnologische Entwicklungen zurückzuführen ist, sondern in ein komplexes Zusammenspiel unterschiedlichster Faktoren verwoben ist. Bei der Bildbearbeitung, mit der die ‚wirkliche Bedeutung‘ der Bilder sichtbar, Hitlers ‚Wesen‘ selbstevident gemacht werden soll, werden nur selten Effekte eingesetzt, die ausschließlich durch die Digitalisierung der Bilder möglich sind. Montage, Nachvertonungen oder die Verlangsamung der Bildgeschwindigkeit sind vielmehr klassische filmische Verfahren der Bearbeitung und Verfremdung. Dennoch werden verschiedene Effekte durch die Bearbeitung am Computer geradezu nahegelegt, indem bestimmte Verfahren, z. B. Ausschnittvergrößerungen aus Filmmaterial, vereinfacht oder, wie das langsame und ‚spurlose‘ Verschwinden von Personen, die sich in Luft aufzulösen scheinen, überhaupt erst möglich werden.¹²

Der Umgang mit dem audiovisuellen Material, der weiter oben bereits kurz erwähnt wurde, läßt sich an einer Sequenz aus der Episode **HITLER – EINE BILANZ: DER VERFÜHRER** exemplarisch demonstrieren. Als Zeitzeuge berichtet Walter Jens von seinem damaligen Entsetzen, als er sich – angeregt von einem Lehrer – vorstellte, wie Hitlers Reden im Ausland wirkten. Daran schließt sich ein verlangsamt eingespielter Filmausschnitt aus einer Rede Hitlers an. „Ein Moment der Verfremdung genügte, um diesen Mann so zu zeigen, wie er war“, mit diesen Worten beendet Jens seine Erinnerung, auf die prompt verfremdete Bilder

12 Das Beispiel des Verschwindens haben wir der BBC-Serie *Die Nazis* entnommen. Zwei Generäle Hitlers werden aus einem Standbild ‚spurlos‘ entfernt.

folgen. Diese Verfremdung vollzieht sich jedoch auf einer völlig anderen Ebene als der Perspektivwechsel, von dem Jens berichtet. In der Dokumentation verlangsamt sich sowohl die Bildfolge bis zur Zeitlupe als auch die Tonspur, so daß Hitlers Stimme verzerrt und tiefer gelegt wird. Die Evidenz dieser ‚verfremdeten‘ Filmaufnahmen, die hier – in Kombination mit der Aussage von Jens – behauptet wird, schließt dabei an Deutungsmuster der Geschichte und an visuelle Konventionen an, auf die wir gleich noch zurückkommen werden.

An diesem Beispiel wird u. E. ein verändertes Bildverständnis deutlich: Während in den achtziger Jahren der Einsatz von historischem Bildmaterial problematisch erschien, weil es die eingeschriebene NS-Ideologie ungefiltert reproduzierte, scheint es nun möglich, durch visuelle Effekte und eine Verfremdung der Bilder den ‚wahren Kern‘ des Abgebildeten freilegen zu können.¹³

Die visuellen Konventionen, an die diese Sequenz aus *HITLER – EINE BILANZ* anschließt, sind vor allem aus der Populärkultur bekannt. Die Suche nach der ‚Wahrheit‘, die durch die Verfremdung des Bildmaterials sichtbar gemacht werden soll, verdreht sich zu einer – aus fiktionalen Filmen bekannten – Darstellung ‚des Bösen‘.¹⁴ Diese Analogie zu filmischen Darstellungsformen ‚des Bösen‘ – die beispielsweise in der Fernsehserie *TWIN PEAKS* an der Visualisierung von „Bob“ wiederzufinden ist – rückt die Geschichtsschreibung in *HITLER – EINE BILANZ* in die Nähe einer *HISTORY OF EVIL*, die wir als Prolog an den Anfang unseres Aufsatzes gestellt haben. In der angesprochenen Sequenz aus *TWIN PEAKS* ermordet Vater Palmer die Cousine seiner Tochter Laura Palmer. Die böse Seite von Palmer wird durch die Figur Bob materialisiert; bei der Verwandlung von Palmer in Bob verlangsamen sich Bild- und Tonspur. Analog zu den audiovisuellen Verfahren in *HITLER – EINE BILANZ* markieren diese technischen Eingriffe auf einer semantischen Ebene die Bedeutung „böse“.¹⁵

13 Dieses Verfahren hat uns an das Rückwärts-Abspielen von Beatles-Songs erinnert, wodurch angeblich „satanische“ Botschaften zu entschlüsseln seien. Allerdings gibt es nach Knopp auch Inhalte, bei denen die technischen Möglichkeiten zurückgenommen werden müßten: So gebe es bei sensiblen Themen wie dem Holocaust ein „höheres Bedürfnis nach Authentizität, das mit raschen Schnitten und Nachdrehn verletzt werden könnte“ (G. Knopp, zitiert nach Stahr, Volker: „Quote und Image stärken“. In: *Rheinische Post*, 13. Oktober 1998).

14 Uns ist bewußt, daß es gerade Anfang der neunziger Jahre eine ausführliche kulturwissenschaftliche Debatte über „das Böse“ gab, auf die wir an dieser Stelle nur hinweisen könnten.

15 Eine andere Ebene einer populären Geschichte des Bösen zeigt sich in einer Folge der Fernsehserie *Star Trek Voyager*: Unter dem bezeichnenden Titel „Das Tötungsspiel“ ist die Crew des Raumschiffes in der Gewalt von Außerirdischen, die ein böses (Computer-)Spiel mit ihr treibt: eine Simulation, in der die Verhältnisse in Paris während des 2. Weltkriegs unter deutscher Besatzung ‚nachgespielt‘ werden. Die Crew ist in der Résistance und die Außerirdischen stecken in SS- und Wehrmachtsuniformen. Der populäre Diskurs des Bösen vermischt hier NS-Symbole, ihre fiktionale Funktionalisierung in Spielfilmen und die abstoßende Physiognomie von Außerirdischen.

In den verlangsamten Filmaufnahmen, die in der Fernsehdokumentation *HITLER – EINE BILANZ* zum Einsatz kommen, deutet sich eine Tendenz an, deren weiterer Entfaltung im folgenden auch in anderen Medien nachgegangen werden soll. Die fotografischen Aufnahmen von Hitler haben hier nicht mehr primär die Funktion, als Dokumente auf eine historische Realität zu verweisen. Sie stehen dadurch – losgelöst vom geschichtlichen Kontext – für völlig andere Bedeutungsproduktionen zur Verfügung. So ist die Verlangsamung eine Form von Ästhetisierung, in der der auf die Bildoberfläche bezogene dokumentarische Gehalt der fotografischen Aufnahme eine untergeordnete Rolle spielt.¹⁶

Diese Ästhetisierung von dokumentarischem Bildmaterial wurde erst möglich, nachdem seine authentifizierende Funktion in Film- und Fernsehdokumentationen an Bedeutung verloren hat. In Filmen über den Nationalsozialismus, so unsere These, ist diese Produktion von Authentizität inzwischen von den historischen Aufnahmen auf die Zeitzeugen übergegangen: In unserer Beispielsequenz aus *HITLER – EINE BILANZ: DER VERFÜHRER* geht der visuellen Verfremdung die Aussage des Zeitzeugen Walter Jens voraus. Während in früheren Dokumentarfilmen – wie z. B. Erwin Leisers *MEIN KAMPF* (1969) – dem Filmmaterial authentische Qualitäten zugesprochen wurden, hat sich diese Zuschreibung mit der ‚Oral History-Welle‘ auf die Zeitzeugen verschoben. Diese Verschiebung ermöglicht es inzwischen sogar, ‚extrem authentische‘ Filme ohne dokumentarische Filmaufnahmen zu produzieren, wie Claude Lanzmann mit *SHOAH* bewiesen hat. Auch Spielbergs gigantisches Archiv *SURVIVORS OF THE SHOAH – VISUAL HISTORY FOUNDATION* und sein medialer Output basiert in erster Linie auf den Aussagen von Zeitzeugen.¹⁷

Durch diese Entbindung von seiner Aufgabe als Authentizitätsgarant wird das Bildmaterial ‚freigegeben‘ und ist z. B. für Ästhetisierungen und neue Semantisierungen verfügbar. Vor diesem Hintergrund läuft die Kritik aus den achtziger Jahren am unreflektierten Einsatz von NS-Bildern ins Leere: Im Zeichenhaushalt der späten Neunziger haben sie sich längst schon von ihrer historischen und dokumentierenden Bedeutung gelöst.

16 Von einem analogen Vorgang des komplizierten ‚Transports‘ von amerikanischen Landschaftsfotographien des 19. Jahrhunderts vom diskursiven Raum der empirischen Wissenschaft zum diskursiven Raum der Kunst und der damit verbundenen Ästhetisierung von ‚dokumentarischen‘ Aufnahmen innerhalb neuerer Konstruktionen der Photographiegeschichte berichtet Rosalind Krauss in ihrem Aufsatz »Die diskursiven Räume der Photographie«. In: Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München 1998, S. 40-58.

17 Eine entscheidende mediale Grundlage des Projekts ist die Möglichkeit, die *testimonies* digital zu speichern und weiterzuverarbeiten: »‘Das hier‘, sagt Daisy Miller, ‚ist unser Herzstück‘. Das Herzstück der [Survivors of the Shoah Visual History] Foundation ist ein drehbarer vollautomatisierter Datenschränk, der einige hundert bläulich schimmernde Speicherplatten enthält. Ein Roboterarm zieht mit lautloser Akribie die Platten aus den Regalen und füttert sie in einen Computer...« (Kilb, Andreas: »Die fünfzigtausend Steine«. In: *Die Zeit*, Nr. 50, 3.12.1998, S.46).

Diese Entkoppelung der NS-Bilder und Symbole von früheren Referenzen ermöglicht es, ihnen andere Funktionen und andere diskursive Räume zuzuweisen. In Guido Knopps Fernsehdokumentation wird die historische Person Hitler beispielsweise zum Symbol der Geschichte des nationalsozialistischen Deutschland. In dieser Perspektive betreibt die Fernsehserie weniger eine personenorientierte Geschichtsschreibung, sie funktionalisiert Hitler vielmehr als „gatekeeper“, über den der Zugang zum Wissen über eine Epoche der Geschichte und darüber hinaus zum Wissen über die dunklen (d.i. bösen) Seiten eines Menschen/der Menschheit möglich ist. Anhand der folgenden Beispiele soll die Funktion des „gatekeepers“, die sich als eine zweigeteilte herausstellen wird, skizziert werden.

CD-ROM Guido Knopp: Hitler – eine Bilanz

Konsequent wird die Linie der ZDF-Fernsehdokumentation HITLER – EINE BILANZ auf den parallel zur Serie veröffentlichten CD-ROMs fortgesetzt. Alle historischen Ereignisse werden mit der Person Hitler verknüpft und über ihn erfahrbar gemacht. In dieser Perspektive erhalten die Bilder von Hitler erneut die Funktion eines „gatekeepers“, und dies in zweifacher Hinsicht.

Zum einen wird – wie bereits in der Fernsehserie – die deutsche Geschichte von 1933 bis 1945 über Hitler als Person produziert und rekonstruiert. Zum anderen funktioniert z. B. eine Fotografie von Hitler, die sich nach einem Mausklick zur Seite schiebt und dokumentarische Filmaufnahmen freigibt, als funktioneller „gatekeeper“ über die Anordnung des visuellen Materials in einem digitalen Medium. Diese beiden Verfahren lassen sich als Zweiteilung der Person/der Visualisierung Hitlers in eine thematische und eine mediale Funktion beschreiben.

Das dokumentarische Bildmaterial wird auf der CD-ROM auf ähnliche Art bearbeitet wie in der Fernsehserie. So wird beispielsweise eine audiovisuelle Sequenz aus einer Hitlerrede eingespielt, die sich im selben ‚Fenster‘ nochmals wiederholt, diesmal jedoch als simuliertes Close-up von Hitlers Gesicht und erneut mit einer Verlangsamung des Filmmaterials. Die daran anschließenden Filmausschnitte sind nach ihrem ästhetischen und visuellen Argumentationswert und nicht nach zeitlichen oder örtlichen Zusammenhängen montiert. Am Ende verschließt die Hitlerfotografie, über die dieses ‚Fenster‘ zu öffnen war, wieder den Blick auf das filmische Material.

Geschichtstrainer...

In der didaktischen CD-ROM *Geschichtstrainer – Das interaktive Lernprogramm für Schüler, Studenten und alle, die sich für Geschichte interessieren* wird nun nicht mehr die Fotografie, sondern – so könnte man überspitzt sagen – ein Piktogramm oder Computer-Icon von Hitler zum „gatekeeper“ für das mit dem Begriff „Zeitgeschichte“ gekennzeichnete 20. Jahrhundert. Durch diese Ausweitung der histo-



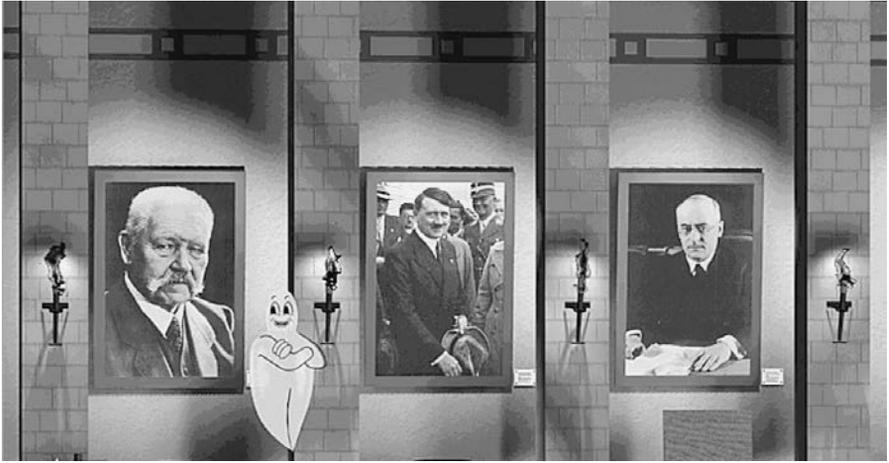
Hitler als „Gatekeeper“ zur Zeitgeschichte (Geschichtstrainer)

rischen Epoche, die über das Computer-Icon Hitler zugänglich ist, wird die Zweiteilung von thematischer und medialer Funktion wieder verwischt. Diese Kopplung der Visualisierung Hitlers mit dem 20. Jahrhundert als geschichtliche Kategorisierung, wie sie in dieser CD-ROM-Präsentation stattfindet, verlängert sich in eine Reihe von diskursiven Ereignissen auch der neunziger Jahre. Zumindest zwei Kriege (im Irak und in Jugoslawien) wurden unter dem personellen und historischen Vergleich mit der Zeit des Nationalsozialismus geführt. Der „gatekeeper“ Hitler wird auch in politischen Debatten zu einem zentralen Schlüssel für das Verständnis der Geschichte des 20. Jahrhunderts.¹⁸

Das Museum

In einem Computerspiel mit dem Titel *Das Museum*, in dem die Spielerin ein marodes Museum über das „Dritte Reich“ vor dem Ruin zu retten hat, begegnet uns erneut diese doppelte „gatekeeper“-Funktion in einem fotografischen Por-

18 Ein interessantes Beispiel für diese Funktionalisierung auf visueller und diskursiver Ebene ist ein in der *Rheinischen Post* vom 23.12.1998 erschienener Artikel. Unter der Überschrift „Bildlich gesprochen“ werden in der folgenden Reihenfolge Foto-Porträts von Hitler, Stalin, Idi Amin, Pol Pot, Franco und Milosevic abgedruckt.



Hitler erzählt die Geschichte des „Dritten Reiches“ (Das Museum).

trät von Hitler. Dieses wird in einem bestimmten Moment des Spiels mit dem Museumsgeist in ein Gespräch verwickelt, um die Geschichte des „Dritten Reiches“ zu erzählen. Wie bereits in der CD-ROM des Historikers Guido Knopp personifizieren und symbolisieren Visualisierungen von Hitler in diesem Spiel eine gewisse Epoche und Phase der deutschen Geschichte, die sich nur noch über seine Person und ihre Visualisierung aufschlüsseln läßt.

Die eingespielten Filmausschnitte oder Karikaturen werden wiederum durch das Hitlerporträt angeordnet und aufgerufen. Aufgerufen im wörtlichen Sinne, denn das Hitlerporträt beginnt nach einer Weile selbst zu sprechen, um die geschichtlichen Ereignisse einzuleiten, zu präsentieren und zu kommentieren. In Anlehnung an unsere obige These wird nun durch den Zeitzeugen Hitler die Authentizität der in der multimedialen Präsentation dargebotenen historischen Ereignisse garantiert. Die Zeitzeugen dienen demnach als ‚Ankerpunkte‘ der medial-ästhetischen, frei flottierenden und gleichzeitig medial-funktionalen NS-Visualisierungen.

Wolfenstein

Die Zweiteilung in thematische und mediale Funktion von nationalsozialistischen Bildern und Symbolen und ihre erneute diskursive Vermischung läßt sich an einem weiteren Computerspiel verdeutlichen. *Wolfenstein* ist ein First-Person-Computerspiel (oder Ego-Shooter), in dem man sich als eine Art Rambo durch die labyrinthischen Gänge einer nationalsozialistischen Festung namens *Wolfenstein* kämpfen muß. Eine Reihe von NS-Schergen versucht dies zu verhindern. *Wolfenstein* steht sozusagen in einer Tradition von Kriegsfilmern, in de-

nen sich alliierte Agenten und Spezialtruppen durch das deutsche Hinterland schlagen müssen, um eine bestimmte Mission zu erfüllen. Erinnerung sei hier nur an *THE EAGLE HAS LANDED* von John Sturges (1977) oder *OPERATION CROSSBOW* von Michael Anderson (1965) und ähnliche Spielfilme.

Gleichzeitig läßt sich *Wolfenstein* als das Produkt einer medienunspezifischen Populärkultur betrachten und wird so zum Produkt und Effekt einer *history of evil*. Der Umgang mit NS-Symbolen und Bildern unterscheidet sich daher im Vergleich mit den vorherigen, eher didaktisch ausgerichteten digitalen Beispielen in einigen Punkten.

Auffällig sind die an den Wänden hängenden NS-Symbole und Hitlerporträts. Hinter einigen Elementen dieses ‚Wandschmuckes‘ befinden sich geheime Gänge und Räume, in denen der Held des Spiels, also wir, neue bzw. bessere Waffen, Munition, wertvolle Schätze und Stärkungsrationen in Form von Mahlzeiten und Erste-Hilfe-Paketen findet.

Die Porträts von Hitler und die NS-Symbole weisen demnach auf einen möglichen neuen (diskursiven) Raum und die darin enthaltenen wichtigen Produktionsmittel („power-ups“) für den Spieler hin. Sie haben also die Funktion, Erwartungen auf eine Gratifikation zu wecken und funktionieren gleichzeitig – im wörtlichen Sinne – als „gatekeeper“ zu diesen zuerst unsichtbaren und verschlossenen Räumen.

Die NS-Visualisierungen dienen demnach nicht nur der thematischen Verortung des Spielgeschehens in einer ganz bestimmten historischen Epoche, sondern haben innerhalb des Spielablaufs generell von ihrem konkreten Spielwert abgekoppelte Funktionen. Sie werden zu Computer-Icons und dienen darüber hinaus als räumliches sowie spielleitendes Orientierungsmerkmal für die Spieler.

Zusammenfassung

Die Liste der Beispiele ließe sich erweitern, und eine genauere Einordnung und Erkundung der gefundenen medialen und diskursiven Phänomene ist sicher wünschenswert. Als einen ersten Anstoß in u. E. produktive Forschungsrichtungen und zur weiteren Diskussion geben wir abschließend eine kurze Zusammenfassung unserer Kernthesen:

- Aus einer diachronen Perspektive hat sich der mediale Umgang mit NS-Bildern und Symbolen signifikant verändert.
- Diese Transformation kann durch das komplexe diskursive Zusammenspiel von Medientechnologien und sozio-kulturellen Faktoren erklärt werden.
- Durch die Einführung von Zeitzeugen wird das historische Bildmaterial von seiner Authentifizierungsfunktion befreit.

- Das historische Bildmaterial steht für neue medial-diskursive Funktionen, Ästhetisierungen und Semantisierungen zur Verfügung.

Annette Tietenberg

Wiedersehen mit Alten Meistern

Zur Verwendung der Fotografie in der zeitgenössischen Kunst

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts sah sich die Fotografie in steter Wiederkehr dem Vorwurf ausgesetzt, sie sei keine Kunst. Beurteilt anhand der Kriterien der Kunstkritik und eingezwängt in das begriffliche Korsett, das der Malerei auf den imaginären Leib geschneidert worden war, stand die Fotografie schon bald nach ihrer Erfindung in dem zweifelhaften Ruf, ein kaum ernstzunehmendes Mängelwesen zu sein. Obwohl ihr technischer Charakter, ihr mechanistisches Verhältnis zur sichtbaren Welt und ihr indexikalischer Bezug zum Dargestellten geradezu nach Bildmodellen und Kunsttheorien verlangten, die den veränderten Wahrnehmungs- und Produktionsbedingungen Rechnung trugen, deutete man die kategorialen Unterschiede schlichtweg als Manko des neuen Mediums. So wandten die Vertreter der „Lichtbildnerie“, die sich einen sozialen Aufstieg erhofften, alle nur erdenklichen Mittel an, um die Bilder, die sie mit Hilfe einer als „Kopiermaschine“ verpönten Kamera angefertigt hatten, künstlerisch aufzuwerten: Sie übten sich im Gebrauch von Filtern, schwangen bei der Kolorierung der Abzüge virtuos den Pinsel, bevorzugten aufwendige Edeldruckverfahren oder bedienten sich des haptischen Reizes von hochwertigem Papier. Vor allem stellten sie ihr künstlerisches Talent durch die Wahl sogenannter „malerischer Motive“ unter Beweis. Hemmungslos imitierten sie, was zu ihrer Zeit als Kunst anerkannt war – den Habitus des Künstlers ebenso wie die Stile, Verfahren und Genres. „Die konventionelle, ja bewußt konservative Bildsemantik der ‚künstlerischen‘ Photographie resultierte aus dieser prekären Stellung des neuen Mediums gegenüber der legitimierten Kunst und ihren Institutionen. Der Kunstnachweis schien am ehesten noch durch Mimikry zu gelingen“,¹ faßt Gerhard Plumpe die Strategien der als Fotografen tätigen Parvenüs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusammen.

Erst im Laufe der achtziger und neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts sollte es der Fotografie gelingen, in den Olymp der allgemein akzeptierten künstlerischen Disziplinen aufzusteigen. Vermehrt drängen Fotografien seither in Ausstellungen, ergänzen die Bestände der Kunstmuseen, füllen die Kojen des Kunstmarkts

1 Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München 1990, S. 13.

und bereichern Privatsammlungen; mitunter kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, die Fotografie habe der Malerei inzwischen den Rang abgelassen. Ist es der Fotografie also geglückt, sich endlich – wenn auch mit hundertfünfzigjähriger Verspätung – vom Stigma des Maschinellen zu befreien? Wird die automatische Bildherstellung aufgrund des ihr zugrunde liegenden Verhältnisses von menschlicher Wahrnehmung, optischem Apparat und technologischer Transformation geschätzt? Hat die Digitalisierung der Fotografie Auswirkungen auf den Status der Bilder? Finden die der Fotografie immanenten Strukturen von Modernität Anerkennung? Oder sind die konservativen Argumentationsmuster und die Legitimationsstrategien der sich ängstlich an das Tradierte klammernden Fotografen des 19. Jahrhunderts dem aktuellen Kunstdiskurs noch immer prägend eingeschrieben? Um Fragen wie diese beantworten zu können, soll im folgenden der Versuch unternommen werden, die verschiedenen Rezeptionshaltungen, die heute gegenüber dem Medium Fotografie eingenommen werden, näher zu bestimmen. Von zentraler Bedeutung ist hierbei, inwieweit die genuin kunsthistorische Methode der Ikonographie die Rezeption der Fotografie bis in die Gegenwart hinein beeinflusst.

Von der analogen zur digitalen Fotografie

Wie Christopher Phillips im Rahmen seines Aufsatzes „Das phantome Bild“² ausführt, war die Fotografie in der Kunst der sechziger und siebziger Jahre bereits auf vielfältige Weise präsent: als Element der Collage, als Dokumentationsmaterial, als systematische Forschungsstudie zur Analyse von sozialen oder architektonischen Strukturen, als Bestandteil von Performances, als materialisierte Erinnerungsspur und als semiotisches System, das sich eignet, um im Rahmen der Konzept-Kunst die strukturellen Differenzen von Bild und Sprache zu reflektieren. Der Status der fotografischen Bilder aber schien in all diesen Anwendungsbereichen eindeutig geklärt. Aufgrund des physikalisch-chemischen Prozesses, aus dem die Fotografie hervorgegangen war, betrachtete man das fotografische Bild stets als indexikalisches Zeichen und somit als visuelle Erscheinung, deren Beziehung zu den Signifikanten der sichtbaren Welt nicht arbiträr sei. Im Unterschied zum Zeichensystem der Sprache deutete Roland Barthes die Fotografie – zumindest in seinen frühen Schriften – als „analogie mécanique du réel“³.

Trotz unterschiedlicher Motive und differierender künstlerischer Praktiken bekunden auch die dokumentarisch anmutenden Fotografien von Bernd und Hilla Becher, Candida Höfer, Thomas Struth, Nan Goldin oder Boris Mikhailov

2 Phillips, Christopher: „Das phantome Bild“. In: Museum Ludwig (Hg.): *Photographie in der Deutschen Gegenwartskunst*. Stuttgart 1993, S. 11-25.

3 Barthes, Roland: „Le message photographique“. In: *Communication*, 1. Jg. (1961), S. 127-138; hier: S. 129.

die Authentizität der bildhaft dargestellten Bauwerke, Straßenzüge und Personen. In Fortsetzung eines Diskurses, der im 19. Jahrhundert seine Grundlagen hat, werden den offensichtlich analogen Fotografien die Eigenschaften eines simplen Abdruckverfahrens zugeschrieben, dessen Vorzug vor allem darin besteht, etwas in der Welt Anwesendes optisch wahrnehmbar zu markieren und zu vervielfältigen. Den Folgen für die Rezeption derartiger Bilder hat sich zuletzt Georges Didi-Huberman in seiner Publikation *Ähnlichkeit und Berührung* gewidmet.⁴ Er kommt zu dem Schluß, daß determinierte Objekte, die mit Hilfe von Abdrucktechniken hergestellt werden, spätestens seit Vasari als banale „handwerkliche Nicht-Erfindungen“ geächtet werden. Diese sogenannten „nicht-künstlerischen Reproduktionen“ finden als „geistige Werke“ kaum Anerkennung. Besonders deutlich tritt das gesellschaftliche Wertesystem, das noch heute die reproduktive Fotografie und das einzigartige Kunstwerk scharf voneinander trennt, im Bereich der Rechtsprechung zutage. Laut geltendem Urheberrecht genießt eine Fotografie, sofern sie nicht durch kreative Hinzufügungen von der Hand eines Künstlers in den Rang einer „persönlichen geistigen Schöpfung“ aufsteigt, eine wesentlich kürzere Schutzdauer als ein Kunstwerk. Der juristische Werkbegriff, der sich auf einen gesellschaftlich weitgehend akzeptierten Kunstbegriff stützt, glorifiziert mithin die Spuren des Subjektiven, Individuellen und Innovativen; eine technisch vermittelte Produktionsästhetik schließt er vehement aus.

Läßt sich das bipolare Schema, das Kunst und Fotografie zu wesensverschiedenen Spezies erklärt, im Computerzeitalter weiterhin aufrecht erhalten? Oder hat die Fotografie sich im Zuge der vielfach praktizierten Digitalisierung von Bildmaterial der Malerei allmählich angenähert? Welche Wertmaßstäbe werden gegenwärtig an die digitale Fotografie angelegt? Die Ausstellung *Fotografie nach der Fotografie*, die 1996 und 1997 durch die Kunsthallen und Museen von München, Wien, Cottbus und Winterthur tourte,⁵ beschäftigte sich frühzeitig mit dem Wandel des Fotografischen angesichts digitaler Technologien und bemühte sich darum, „das Aufbrechen der Grenzen der Fotografie, ihre Unterwanderung, ihre mediale Vernetzung“ zu untersuchen. Der Medientheoretiker Florian Rötzer, einer der Kuratoren, faßt das Konzept der Ausstellung im Katalog folgendermaßen zusammen: „‘Fotografie nach der Fotografie‘ will exemplarisch zeigen, wie Fotografen künstlerisch die Möglichkeiten ausschöpfen, die sich durch die Digitalisierung der Fotografie eröffnen.“⁶ Gleich im darauffolgenden

4 Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln 1999.

5 Die Ausstellung „Fotografie nach der Fotografie“, konzipiert von Hubertus von Amelnunxen, Stefan Ighaut und Florian Rötzer, wurde finanziell gefördert von der Siemens Kulturstiftung.

6 Rötzer, Florian: „Betrifft: Fotografie“. In: *Fotografie nach der Fotografie*. München 1996, S. 13-25; hier: S. 13.

Satz aber verkündet er, in der Ausstellung gehe es keineswegs um „die künstlerische oder ästhetische Qualität digitaler Fotografie.“⁷ Demnach richtet Rötzer sein Augenmerk bewußt auf *Fotografen*, die *künstlerisch* vom Potential der neuen Technologien profitieren, läßt aber absichtsvoll Qualitätskriterien der Kunst außer acht. Von *Künstlern* ist schon gar nicht mehr die Rede – und das, obwohl Werke von „ausgewiesenen“ Künstlerinnen und Künstlern wie Valie Export, Peter Fend oder Jochen Gerz in die Ausstellung integriert wurden. Rötzers Aussage, die insofern auf dem Dualismus Fotografie versus Kunst beharrt, ist demnach als strategischer Coup zu deuten, der das Ziel verfolgt, den nunmehr seit hundertfünfzig Jahren schwelenden Paragone zwischen der Kunst – und was könnte in diesem Zusammenhang anderes gemeint sein als die Malerei – und der Fotografie diskursiv zugunsten der digitalen Fotografie zu entscheiden.

Der These von der Überlegenheit der digitalen Fotografie liegt ein spezifischer Bildbegriff zugrunde, der innerhalb der Debatte um computergenerierte Fotografie und interaktive Rechnerwelten häufig verwandt wird und den es näher zu betrachten gilt. Bezeichnenderweise befaßt Rötzer sich in seinem Katalogbeitrag nicht etwa mit dem brisanten und vielfach diskutierten Thema „Was ist ein Bild?“⁸, sondern er wirft die einschränkende Frage auf: „Was ist überhaupt ein *fotografisches* Bild?“ Von einer kategorialen Differenz des fotografischen und des gemalten Bildes geht er auch aus, wenn er schreibt: „Anders als ein Maler, der mit seinen Händen ein Bild verfertigt, das ihm vor Augen steht und dessen Reproduktion ohne seine Intention nicht zustandegekommen wäre, entsteht das fotografische Bild aufgrund physikalischer und chemischer Kräfte. [...] Das eine Mal, bei der Malerei, dominiert [...] das Subjekt, die menschliche Person, das andere Mal das Objekt.“⁹ Einem kurzen historischen Abriss, der die ideologischen Konnotationen der Fotografie kritisch beleuchtet, folgt die These:

„Die Fotografie korrespondierte im industriellen Zeitalter mit der Faszination, daß Tätigkeiten, die bislang die Vermittlung des Menschen erforderten – hier sein Auge und seine Hand –, von ihm abgelöst und automatisiert werden konnten. Da in der europäischen Tradition der distanzierte Blick in der Hierarchie am höchsten stand, die meisten Metaphern des Erkenntnisprozesses visuell geprägt waren und deswegen das Auge als das gefährlichste Organ

7 Ebd.

8 Siehe dazu: Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994; Schmidt, Julia / Feindt, Hendrik: „Was ist ein Bild? Kulturwissenschaftler trafen sich im Einstein Forum Potsdam vom 20.-22. November 1997“. In: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*. 26. Jg. (1998), H. 2, S. 55-62.

galt, das den Menschen Illusionäres glauben läßt, ist die Feier der Fotografie verständlich.“¹⁰

Obwohl die These bereits vielfach widerlegt und als Ideologie entlarvt worden ist, wird die Fotografie hier abermals als objektives Aufzeichnungsinstrument, als Garant einer neutralen Sicht von Welt eingeführt, die von Sinnestäuschungen unbeeinflusst sei, während Kunst an der „Wahrhaftigkeit einer subjektiven Darstellung“¹¹ gemessen wird. Im folgenden referiert Rötzer die Ergebnisse der Hirnforschung, beruft sich auf Biologen und Neurologen wie Gerhard Roth oder David Edelman und kommt – wie die Anhänger des radikalen Konstruktivismus – zu dem Schluß, daß Wahrnehmung sich nicht auf die Abbildung von Vorhandenem reduzieren lasse und insofern nicht als Reproduktion des „Wirklichen“ verstanden werden könne, sondern stets abhängig von Interpretationsprozessen und Bedeutungszuweisungen sei. Da Sicht auf Konstruktion, nicht aber auf Reproduktion beruhe, sei, so Rötzers Resümee, die „ideologische Bedeutung des Fotorealismus im Zeitalter der Biologie, der Sehmaschinen und der Computer zerbröckelt“.¹²

Einem zeitgemäßen Wahrnehmungsmodell, wie es Naturwissenschaftler aktuell anzubieten haben, entspräche daher ein Bildmedium wie die klassische Fotografie, die immer noch der Idee der Repräsentation verpflichtet sei, längst nicht mehr. Statt dessen sei ein Bildmedium vonnöten, das den Betrachter körperlich in das Bild eintreten lasse, die Distanz zum Bildraum überwinden helfe, den Betrachter in einen aktiven Teilnehmer verwandle und die Einladung zur Imagination gegen ein alle Sinne beanspruchendes Ereignis einzutauschen wisse. Für Rötzer besteht demnach gar kein Zweifel:

„Die Fotografie endet, zumindest für den Betrachter, dort, wo Interaktion und Echtzeit beginnen, wo der Körper und möglichst viele Sinne in die künstliche und virtuelle Umwelt einbezogen werden. Mit den immersiven Medien, mit der Möglichkeit, gewissermaßen in das dreidimensionale Bild wie in eine den Betrachter umgebende Umwelt einzutreten, in der er sich bewegen, handeln und mit anderen kommunizieren kann, verliert die Fotografie, gleich allen anderen zweidimensionalen Bildern, selbst wenn sie bewegt sind, an Attraktivität.“¹³

9 Rötzer, „Betrifft Fotografie“, S. 14.

10 Ebd., S. 15.

11 Ebd., S. 14.

12 Ebd., S. 18.

13 Ebd.

Da Fotografien lediglich digitalisierbare Daten lieferten, die vom Computer prozessiert und verändert werden könnten, sei es nur mehr eine Frage der Zeit, bis *überlegene Medien* wie Virtual-Reality-Systeme das *überholte analoge Verfahren der Fotografie* abgelöst hätten. Daher ziehe sich die sterbende Fotografie in eine Nische zurück, die zur Aufbewahrung des Bedeutungslosen eingerichtet worden sei: in das Museum. Dort friste sie ein kümmerliches, hochgeputschtes Dasein, während „das Leben“ anderswo stattfände. Denn nun, da sie veraltet und unbrauchbar geworden sei, habe sich die Fotografie in eine *Autorenfotografie*, in ein *belangloses Kunstmedium* verwandelt. Sie teile dieses Schicksal mit der Malerei und der Zeichnung, die – so Rötzer – seit Erfindung der Fotografie jede Bedeutung im gesellschaftlichen Kontext verloren hätten und im *unscharfen Bereich der Kunst* weiterlebten. Dort, wo der kreative Künstler den digitalen Pinsel schwingt, mißbrauche er die digitalen Veränderungsmöglichkeiten der „postfotografischen Fotografie“, um seine subjektiven Aufzeichnungen festzuhalten und einen „digitalen Surrealismus“ zu zelebrieren.

In Rötzers schematischer Darstellung, die auf einem einfachen Fortschrittsmodell basiert, sind die Rollen klar verteilt. Auf der untersten Entwicklungsstufe steht die Kunst, die an Subjektivität gebunden ist. Darüber erhebt sich die analoge Fotografie, die menschliche Wahrnehmung in eine objektivierbare Perspektive überführt. Den bisherigen Höhepunkt aber stellen „postfotografische Bilder“ und Computersimulationen dar, weil sie allein glaubwürdige Modelle liefern, mit deren Hilfe „reale Gegebenheiten“ – dazu zählt Rötzer Moleküle, Atome, Teilchen, menschliche Hirn-, Knochen und Gewebestrukturen – bildhaft repräsentiert werden können. Insofern reaktiviert Rötzer ein altbekanntes Argumentationsmuster des 19. Jahrhunderts, um die Fotografie – oder hier: ihre digitale Variante – gesellschaftlich aufzuwerten: Die „postfotografische Fotografie“ wird abermals, wie schon die Daguerreotypie zu Zeiten Aragos, als wissenschaftlich verlässliche Visualisierungsmethode gefeiert, die auf höchstem technologischen Niveau das Bedürfnis nach anschaulicher Evidenz befriedigt und Objektivität gewährleistet. Ihre spezifische Qualität resultiert aus ihrer praxisorientierten Anwendbarkeit und erklärt sich dadurch, daß fotografisch repräsentierte Modelle von Welt, darunter Darstellungen in Form von Röntgenbildern, Ultraschallaufnahmen und Computertomographien, in sozial relevanten Bereichen wie der Gerichtsmedizin, beim Verfassungsschutz, in der Neurologie und in der Genetik eine Funktion erfüllen. Die „postfotografische Fotografie“ in all ihren Ausprägungen wird von ihren Verfechtern mithin als glaubwürdiges, innovatives, fortschrittliches, nützliches Medium gefeiert, das den Naturwissenschaften wie der Industrie konkreten Zugriff auf den menschlichen Organismus erlaube. Demgegenüber erscheint das Feld der Kunst, ein Ort der rein symbolischen Handlung und der Reflexion von Wahrnehmungsbedingungen, vergleichsweise irrelevant.



Inez van Lamsweerde, ‚Marcel‘, 1995, aus der Serie ‚The Forest‘, Photoprint in Perspex, 135 x 180 cm

Fotografie versus Kunst

Wer Florian Rötzers euphorisches Manifest der Neuen Medien gelesen hatte, durfte also gespannt sein auf die „postfotografischen Fotografien“, die in der Ausstellung zusammengetragen worden waren. Während Rötzer in seinem Text dem Museum allenfalls die Rolle eines verstaubten Speichers zubilligte, waren die in der Ausstellung versammelten Fotografien mit Bedacht so hergestellt, daß sie in Format und Präsentationsform dem klassischen Museumsbild entsprachen: Es handelte sich meist um großformatige, von gediegenen Holzrahmen eingefasste und von Glasscheiben oder Plexiglashauben geschützte Abzüge, altarartige Triptychen oder Bilderserien. Vom fotografisch-ästhetischen Standpunkt aus beschränkte sich das, was gezeigt wurde, weitgehend auf die Simulation von tradierten Ausdrucksmitteln: Montagen, Unschärfen, Weichzeichner, Effekte, die mit der Lochkamera zu erzielen sind, Fragmentierungen, Überblendungen, konstruierte Bildräume, Bewegungsspuren oder Bild-Text-Kombinationen. Nicht anders als im 19. Jahrhundert bedienen sich

die meisten Fotografen auch heute einer konservativen Ästhetik, um im musealen Kontext Anerkennung zu finden. So eignen sich Inez van Lamsweerde synthetische Körperkonstruktionen wie *Wendy* (1993) und *Marcel* (1995), Keith Cottinghams *Fictitious Portraits* (1992) oder *The Dystopia Series* (1994) von Anthony Aziz und Sammy Cucher zwar trefflich als Illustrationsmaterial, wenn Themen wie Genforschung, Menschenzüchtung und plastische Chirurgie auf dem Programm stehen. In ihrer Bildlichkeit sind diese computergenerierten Fotografien jedoch als schlichte High-Tech-Versionen von Fotomontagen zu bezeichnen, an denen in erster Linie bemerkenswert ist, daß sich mittels Paintbox die Nähte, Anschlüsse oder Fehlstellen der aus Fragmenten zusammengesetzten Körperteile eliminieren lassen. Verglichen mit den komplexen Collagen, die zu Beginn des Jahrhunderts von Kubisten und Dadaisten angefertigt worden sind, geben sich derartige, auf einem digitalen Mischverfahren basierende Bilder als eindimensionale und vordergründige Stichwortgeber zu erkennen, da sie weder heterogenes Material auf einer Fläche vereinen noch verschiedene Perspektiven und Modelle von Wirklichkeit miteinander konfrontieren. Ästhetisch reaktionär in der Homogenisierung des Widersprüchlichen, erweisen sie sich letztlich als ebenso defizitär wie die von Roland Barthes als „Schockfotos“ diffamierten Reportagefotografien, die, statt zu erschüttern, gerade deshalb keine Wirkung zeigen, weil sich der Fotograf bei der Bildung seiner Sujets großmütig an die Stelle des Betrachters gesetzt hat. „Das Interesse, das wir an ihnen nehmen, reicht nicht über die Zeit eines kurzen Betrachtens hinaus: sie hallen nicht nach, verwirren nicht, unsere Empfindung schließt sich zu rasch über einem reinen Zeichen“¹⁴, stellte Barthes fest.

Die Diskrepanz zwischen ästhetischer Rückständigkeit, technologischer Innovation und progressivem Gehalt in der digitalen Fotografie dürfte nicht zuletzt Indiz dafür sein, daß, entgegen aller anders lautenden Beteuerungen, die Diskurse der Fotografie-, der Medien- und der Kunstwissenschaft längst noch nicht vernetzt sind. So verabschieden die Propagandisten der Neuen Medien lautstark das Modell des subjektiv-genialischen Künstlers, der aus seinem Inneren heraus schöpft, was insofern anachronistisch ist, als derartige Schaffensprozesse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weder in der Praxis noch in der Theorie relevant sind. Dies läßt vermuten, daß der kunsthistorische Horizont der Medienwissenschaftler oftmals beim Abstrakten Expressionismus endet, was hieße, daß weder die phänomenologisch orientierten Experimente der Minimal Art zur Kenntnis genommen wurden noch die Aktionsformen der Situationisten, die konkrete soziale Veränderungen anstreb-

14 Barthes, Roland: »Schockfotos« (1957). In Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie*, Bd. III: 1945-1980. München 1983, S. 106-108; hier: S. 107.

ten. Eine Fortschreibung eines rein subjektivistischen Kunstbegriffs ignoriert obendrein die zahlreichen Versuche, die industrielle Fertigung in den künstlerischen Werkprozeß zu integrieren, übersieht die institutionskritischen Aspekte der zeitgenössischen Kunst und verfehlt die künstlerischen Praktiken der siebziger, achtziger und neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts, mit denen experimentiert wurde, um den öffentlichen Raum als einen Ort uneingeschränkter Kommunikation zurückzuerobern.

Die Kunstwissenschaft hingegen glaubt weitgehend auf Fotogesichte und -theorie sowie auf die Erforschung technologischer und physiologischer Phänomene verzichten zu können. So entsteht eine unüberbrückbare Kluft zwischen Fototheoretikern und Kunstexperten, was eine Debatte um einen neuen Bildbegriff, der den digitalen Medien gerecht werden könnte, nicht eben befördert. Dazu bemerkt der Fotohistoriker Timm Starl in einer Ausstellungskritik, die im Oktober 1997 in der *FAZ* erschienen ist:

„Der Diskurs zur sogenannten digitalen Fotografie enteilt seit ihren Anfängen der Praxis. [...] Die Intensität der Diskussion über computergenerierte Bilder steht in umgekehrt proportionalem Verhältnis sowohl zu deren spärlicher Präsenz in der Öffentlichkeit des Kulturbetriebs als auch zu den Arbeiten, die vielfach noch experimentellen Charakter aufweisen. Wie exotische Kuriositäten tauchen einzelne Bildschöpfungen in Übersichten zur zeitgenössischen Fotografie auf. Wenn die Ausstellungsmacher das neue digitale Bildprodukt der Fotokunst zuordnen und die Kunstwissenschaftler sich der Kommentare weitgehend enthalten, spiegelt dies bloß jene Irritation wider, die viele empfinden, wenn sie sich auf die neue Bildwelt einlassen.“¹⁵

Rezeptionshaltungen

Auch wenn sich Kunsthistoriker vielfach eines Kommentars enthalten, so tragen sie in ihrer Funktion als Museumskuratoren, Auftragssammler und Ausstellungsmacher doch erheblich dazu bei, daß der Malerei in der Fotografie eine ernsthafte Konkurrenz erwächst. Ihre momentane Führungsposition im Kunstbetrieb dürfte die Fotografie vor allem der Tatsache zu verdanken haben, daß in ihr Modelle von Repräsentation überdauern konnten, die im Bereich der Kunst – spätestens seit Duchamps Konzeption der Ready-mades – sowohl in theoretischer Hinsicht als auch auf die künstlerische Praxis bezogen – als überholt gelten. Denn im Medium Fotografie ist nicht nur die Rückkehr zum Abbildhaften

15 Starl, Timm: „Der Rätselblick. Computergenerierte Arbeiten von Dieter Huber in Saarbrücken“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 15. Oktober 1997.

und Figurativen erlaubt. Die großformatige Fotografie geriert sich auch als autonomes, transportables Kunstwerks, das, scheinbar ohne Bezug zum konkreten Ort, an beliebiger Stelle präsentiert werden darf, während in der Kunst die Rauminstallation, das Verschmelzen von Raum, Objekt und Betrachter (das Rötzer als futuristische High-Tech-Version in Aussicht gestellt hatte) längst Standard geworden ist. Wo sich die zeitgenössische Kunst der Transformation, dem Disparaten, Konträren, dem Temporären, Passagenhaften, dem Sammeln von Alltagsrelikten und dem Arrangieren von Fundstücken verschrieben hat, da huldigt die Fotografie einem gepflegten Ästhetizismus und verläßt sich auf ihre perfekt glänzende Oberfläche.

Noch weitreichendere Folgen aber dürfte die Rückbesinnung der Fotografie auf klassische Bildgattungen wie Historienmalerei, Landschaftsansicht, Porträt, Genre und Stilleben haben, mithin auf Motive, die in Reaktion auf die Prämissen der Moderne einem historischen Bedeutungswandel unterworfen waren.¹⁶ Während die Qualität eines Kunstwerks seit Mitte des 19. Jahrhunderts im wesentlichen am Grad des Regelverstoßes, an der schöpferischen Originalität oder der ästhetischen Konzeption des Einzelwerks bemessen wurde, die Stilrichtungen im 20. Jahrhundert „individuellen Mythologien“ gewichen sind und der sozialpolitische Impetus sowie das selbstreflexive Moment künstlerischer Tätigkeit zu wichtigen Wertmaßstäben wurden, beurteilt man Fotografien gegenwärtig wieder zunehmend nach ihrem Gegenstand. Als bildinterner Hinweis auf die intendierte Rekonstruktion gattungsspezifischer Modi fungiert die demonstrativ zur Schau gestellte Konstruiertheit der fotografischen Motive. Ob Inez van Lamsweerde, Jeff Wall, Victor Burgin, Aziz & Cucher, Thomas Demand, Tracey Moffat oder Gregory Crewdson, sie alle stellen Filmszenen nach, simulieren Ereignisse, generieren post-humane Wesen auf der Grundlage fotografischer Körperbilder, imitieren erzählerische Gesten und refigurieren Räume. Diesen Fotografien, die als Retrophänomene bekannte Bildmotive zitieren, entspricht ein Rezeptions- und Interpretationsmuster, das sich im 20. Jahrhundert in bezug auf gegenstandslose Malerei, phänomenologisch orientierte Experimente und politische Aktionsformen als unzureichend erwiesen hat: die kunsthistorische Methode der Ikonographie.¹⁷

16 „Die Erschütterung der alten Gattungsordnung stellt uns deshalb vor besonders schwierige Rätsel, weil keine neue an ihre Stelle getreten zu sein scheint, vielmehr ein flüssiger Zustand künstlerischer Darstellungsmöglichkeiten“, schreibt Gottfried Boehm in seinem Aufsatz „Bilder jenseits der Bilder. Transformationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts“. In Vischer, Theodora (Hg.): *Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert. Ausst. Kat. Kunstmuseum und Kunsthalle Basel*. Basel 1992, S. 15-21; hier: S. 17.

17 Die Ikonographie hat sich Mitte des 19. Jahrhunderts unter Einfluß von A. N. Didron, C. Cahier, F. Piper, A. Springer, H. Detzel – und später vor allem von Aby Warburg und Erwin Panofsky – zu einem wichtigen Zweig der Kunstwissenschaft entwickelt. Vgl. Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonologie und Ikonographie. Theorien-Entwicklung-Projekte*. Köln 1979.

In seinem Buch *Studies in Iconology*¹⁸ aus dem Jahr 1939 schlägt Panofsky ein dreistufiges Modell zur Bedeutungsanalyse eines Kunstwerks vor: Die erste Stufe beschränkt sich auf das Erkennen eines „primären oder natürlichen Sujets“; die zweite Stufe stellt die Ikonographie, das Erfassen des sekundären oder konventionalen Sujets, des Themas, in den Mittelpunkt. Diese Interpretationsebene umfaßt sowohl die Erschließung des Bezugs, den das Kunstwerk zur Welt der Bilder, der Geschichten und Allegorien herstellt, als auch die Analyse literarischer Quellen. Die dritte Ebene zielt auf eine „ikonographische Analyse im tieferen Sinn“. Der Gehalt des Kunstwerks soll erschlossen werden über „die Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes“. Der Interpret muß in der Lage sein, die Überlieferungsgeschichte zu rekonstruieren, die historischen, philosophischen und sozialen Zusammenhänge zu ergründen sowie die Ergebnisse von Psychologie, Anthropologie, Religionsgeschichte, Musik- und Literaturgeschichte und Naturwissenschaften zu berücksichtigen. Es handelt sich demnach weniger um eine analytische als um eine synthetische Methode, die Interdisziplinarität voraussetzt. Trotzdem hat Panofsky diese dritte Stufe, deren Ziel es ist, die Anspielungen des „disguised symbolism“ zu entschlüsseln, in seinem Aufsatz „Meaning in the Visual Arts“ aus dem Jahr 1955 als „ikonologische Analyse“ bezeichnet, und als solche wird sie bis heute in der Kunstgeschichte diskutiert.

Während in den letzten Jahren seitens der kunsthistorischen Kontextforschung wiederholt der Versuch unternommen wurde, die Ikonologie zu erneuern, indem man sich von der Fixierung auf literarische Quellen löste und statt dessen den sozialen Zusammenhang, die institutionellen Rahmenbedingungen, die rituellen Handlungen und die zeremoniellen Bräuche im zeitgenössischen Alltagsleben bei der Deutung der Kunstwerke berücksichtigte,¹⁹ schien die Ikonographie zwar eine durchgesetzte, aber für die Kunst des 20. Jahrhunderts untaugliche Methode zu sein. Jan Bialostocki erweiterte den Bezugsrahmen und unterschied die „beabsichtigte Ikonographie“, die die Haltung des Künstlers, des Auftraggebers oder des zeitgenössischen Betrachters im Hinblick auf Funktion und Bedeutung visueller Symbole betrifft, von der kunsthistorischen Disziplin der „interpretierenden Ikonographie“, die auf Identifizierung, Beschreibung und Klassifizierung von Kunstwerken abzielt.²⁰ Doch besteht ein wesentliches Manko der Ikonographie darin, daß sie stets nur einen intendierten Sinn herausfiltern kann und somit der Rekonstruktion von in Vergessenheit geratener Sym-

18 Panofsky, Erwin: *Studies in Iconology*. New York 1939.

19 Vgl. Alpers, Svetlana: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago 1983. Bedaux, Jan Baptist: *The Reality of Symbols. Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800*. Gravenhage/Maarsen 1990.

20 Bialostocki, Jan: „Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie“ (1973). In: Kaemmerling, *Bildende Kunst als Zeichensystem*, S. 15-63.

bolik verpflichtet ist. Oskar Bätschmann kommt zu dem Schluß: „Letztlich funktioniert die Ikonographie nur, wenn uns die Intention als Text überliefert ist und wir die Bewegung vom Text zum Bild nachvollziehen können.“²¹ Da den Kunstwerken seit Beginn der Moderne in den seltensten Fällen ein schriftlich fixiertes Programm zugrunde liegt und die Bildthemen nicht mehr nach geläufigen kunsthistorischen Schemata zu klassifizieren sind, scheint der Versuch einer „interpretierenden Ikonographie“ obsolet.²² Zwar schreibt Johann Konrad Eberlein noch 1988 in der vielgelesenen studienbegleitenden Schrift *Kunstgeschichte. Eine Einführung*: „Rein quantitativ ist die ikonographische Methode in der kunstwissenschaftlichen Literatur, besonders im angelsächsischen Sprachraum, führend.“²³ Dennoch wird man für die heutige Situation festhalten müssen: Eine genuin kunsthistorische Methode, die sich im Hinblick auf die christliche Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts als äußerst fruchtbar erwiesen hat, die in den Rang einer Königsdisziplin aufgestiegen ist und bis heute in Lehre und Forschung praktiziert wird, kann im Bereich der Gegenwartskunst nur eingeschränkt angewendet werden.

Interpretierende Ikonographie

Dieser Zustand hat sich in Folge des Siegeszuges der Fotografie merklich geändert. Denn die Rückkehr der „figura“ bringt nicht nur die Aktualisierung traditioneller Bildgattungen mit sich, sondern sie leitet auch eine Rückbesinnung auf klassische kunsthistorische Interpretationsmethoden ein. So begeistert sich beispielsweise Annelie Lütgens, Kuratorin am Kunstmuseum Wolfsburg, für die großformatigen Fotografien von Andreas Gursky, weil diese „sich ohne Schwierigkeiten rückkoppeln [lassen] an Gemälde Alter Meister“²⁴ und zieht zum Bildvergleich willkürlich Werke von Canaletto, Piranesi, Jackson Pollock, Barnett Newman und Agnes Martin heran.

Cindy Sherman, deren Werk seit den siebziger Jahren um das Thema Weiblichkeit als Rolle, als Bild und als Spektakel kreist, verabschiedete sich Ende der achtziger Jahre mit ihren *History Portraits* endgültig von der feministischen

21 Bätschmann, Oskar: *Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt 1992, S. 81.

22 Als Relikt einer „interpretierenden Ikonographie“ erweist sich die kunsthistorische Fixierung auf Künstlerinterviews. Hier wird noch einmal der meist zum Scheitern verurteilte Versuch unternommen, Künstleraussagen im Sinne einer „beabsichtigten Ikonographie“ zu bewerten und diese unkritisch als Quellen zur Interpretation von Kunstwerken heranzuziehen.

23 Eberlein, Johann Konrad: „Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode“. In: Hans Belting, Heinrich Dilly / Kemp, Wolfgang / Sauerländer, Willibald / Warnke, Martin (Hg.): *Kunstgeschichte – eine Einführung*. Berlin 1988, S. 169.

24 Lütgens, Annelie: „Der Blick in die Vitrine oder: Schreiben und Ornament“. In: *Begleitheft zum Ausst. Kat. „Andreas Gursky. Fotografien 1994 – 1998“*. Museum Wolfsburg 1998, S. 10-15; hier: S. 10.

Kunstgeschichtsschreibung, die schon ihr Frühwerk kritisch begleitet hatte, und wurde dafür mit offenen Armen in den Reihen konservativer Ikonographen empfangen.²⁵ Bald avancierte sie zu einer der bedeutendsten und im übrigen wohl auch meist kommentierten Künstlerinnen der Gegenwart. Die Kunsthistorikerin Christa Schneider unternimmt unter dem Titel *Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*²⁶ gar den naiven Versuch, die subversiven Körperprojektionen, die Sherman mit Hilfe von applizierten Prothesen, Perücken und drappierten Stoffen in Szene gesetzt hat, motivgeschichtlich zurückzuverfolgen und deren „Vorbilder“ zu ermitteln. Eine Theorie der Maskerade und eine Untersuchung konventionalisierter Vorstellungen von Weiblichkeit erübrigt sich, da Schneiders Fragestellung schlicht lautet: „Welche Gemälde wählte Sherman und welche Veränderungen hat sie an den alten Porträts vorgenommen, um diese absurden Gestalten, ‚a gallery of mad people‘ (Rosenblum), hervorzubringen?“²⁷ In Ermangelung einer stringenten Vorgehensweise läßt Schneider ihren Assoziationen freien Lauf, bedient sich nach Belieben bei Jan Vermeer, Archimboldo, François Boucher, Jacques-Louis David oder Piero della Francesca und erläutert ihre Methode des „Auffindens“ der „verunstalteten Vorbilder“ mit keinem Wort.

Einer solchen „wilden“ Ikonographie, die zu keinerlei bemerkenswerten Ergebnissen führt, setzt Hans Belting ein Interpretationsmodell entgegen, das sich



Cindy Sherman, Untitled, # 207, 1989, aus der Serie ‚History Portraits‘, Farbfotographie, 144,8 x 104,1 cm, Aufl. 6 Ex.

25 Die beiden ersten Serien der „History Portraits“ wurden im Januar 1990 in der New Yorker Galerie Metro Pictures ausgestellt. Schon am Eröffnungsabend hatten alle Bilder einen Käufer gefunden.

26 Schneider, Christa: *Cindy Sherman. History Portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*. München 1995. Darin heißt es u.a.: „Als Kunstpuppen-Spielerin rückte Sherman auch der Malerei, der edelsten Gattung der Kunst, zu Leibe. Ihre Photographien nehmen uns ganz und gar gefangen und sind fast ein zufriedenstellender Ersatz nicht für den weiblichen Körper, sondern für die Gemälde der alten Meister. Dies ist das Programm der History Portraits.“ Ebd., S. 12.

27 Ebd., S. 17.

weit mehr an der künstlerischen Praxis orientiert. Der jahrzehntelang auf die Auslegung mittelalterlicher Kunst spezialisierte Belting erweist sich als eloquenter Exeget der zwischen 1989 und 1992 aufgenommenen *Museums Photographs* von Thomas Struth.²⁸ Die großformatigen Farbfotografien Struths, deren Format, Art der Rahmung und ausstellungskompatible Präsentationsform dem transportablen Tafelbild entlehnt sind, widmen sich den Verhaltensweisen, Gesten und Körperhaltungen von Museumsbesuchern. Der Fotograf schlüpft in die Rolle eines Beobachters zweiter Ordnung: Er nimmt zugleich die Betrachter und die zu betrachtenden Gemälde in den Blick. Hans Belting wiederum studiert das Publikum wie ein *Tableau vivant* und kommt zu dem Schluß: „Struth spürt lieber die Konsonanz zwischen den Gemälden und ihren Betrachtern auf als den Kontrast, weil er offenbar die Leute *in* den Bildern und die Leute *vor* den Bildern auf einen gemeinsamen Boden holen will.“²⁹ In der Fokussierung auf die Wechselwirkungen zwischen Gemälden und fotografisch festgehaltenen Konstellationen von Besuchergruppen stößt Belting auf „die Frau mit dem schönen Regenmantel in Chicago“, die in „das Bild Caillebottes hineinzugehen“ scheint, während ihr „die Pariser mit dem Regenschirm gleichsam entgegenkommen“.³⁰ Angesichts einer Fotografie, aufgenommen in der Galleria dell'Accademia in Venedig, entdeckt der Autor eine Symmetrie, die in Veroneses *Gastmahl des Levi* „aufgehoben ist, aber, wenn sich der Museumsraum mit Leuten füllt, durch eine andere ersetzt [wird], in welcher das Gemälde das reale Publikum mit dem gemalten Publikum, den Museumsraum mit dem gemalten Palazzo eines venezianischen Aristokraten fortführt.“³¹ Fotografie wird hier eingeführt als ein Medium, das nicht nur die *Gegenwart vergangener Malerei* im Bild beweist. Sie eignet sich darüber hinaus als *verlässliches Aufzeichnungsinstrument*, das dem kunsthistorisch versierten Auge dazu verhilft, die bildhafte *Symbolik des Alltäglichen* zu entschlüsseln.

Intendierte Ikonographie

Fotografie, ob analog oder digital, hätte somit die Möglichkeit, reflektiert an malerische Traditionen anzuknüpfen, eine versteckte Symbolik in der alltäglichen Gegenstandswelt aufzudecken und – als reproduktives Medium – das Vordringen des Maschinellen in alle Lebensbereiche zu spiegeln. Wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit dürfte Jeff Wall, der Ende der siebziger Jahre mit großformatigen, in Schaukästen montierten und rückwärtig beleuchteten Cibachrome-Diapositiven auffiel, zu den einflußreichsten Künstlern der Gegenwart gehört und im Jahr 1998 zur zentralen Figur der *documenta X* stilisiert wurde,

28 Belting, Hans: *Thomas Struth. Museums Photographs. Ausst. Kat.* München 1993.

29 Ebd., S. 10.

30 Ebd., S. 13.

31 Ebd., S. 21.



Jeff Wall, ‚The Storyteller‘, 1986, Cibachrome-Diapositiv in Lichtkasten, 229 x 437 cm, Museum für moderne Kunst, Frankfurt am Main

sich dieser Aufgabe gestellt haben. Da sein Interesse dem *verborgenen Historischen* gilt und sein Frühwerk eindeutig Bezüge zu bekannten Gemälden aufweist, fand sich schnell eine Gruppe von Interpreten, die ihre vorrangige Aufgabe darin sahen, mit äußerster Sorgfalt die versteckten Zitate der inszenierten Fotografien aufzudecken und Walls Motivgruppen auf mögliche Vorbilder hin zu untersuchen. So konzentriert sich etwa Verena Auffermann in der Werkmonographie *Jeff Wall. The Storyteller*³² darauf, den Bildaufbau der Fotografie aus dem Jahr 1986 an Linearperspektiven Leonardo da Vincis, an Giorgiones Gemälde *La Tempesta* (um 1503) und Tizians *Concert Champêtre/Ländliches Konzert* (um 1507) rückzubinden. Einzelne Bildmotive, etwa die Figurengruppe am linken unteren Bildrand, werden als formale Weiterentwicklungen der Figurenkonstellation in Edouard Manets *Le Déjeuner sur l’Herbe* aus dem Jahr 1863 gedeutet und mit Georges Seurats *Un dimanche à la Grande Jatte* (1884-1886) verglichen.

Jeff Wall, der in Vancouver sowohl Kunst als auch Kunstgeschichte studiert hat und beides bis heute an Kunsthochschulen lehrt, fordert eine solch typengeschichtliche Lesart seiner Bilder geradezu heraus. So lenkt Wall das Augenmerk

32 Auffermann, Verena: „Dreiecksbeziehungen im ungeschriebenen Roman“. In: Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main (Hg.): *Jeff Wall. The Storyteller*. Frankfurt/M. 1992, S. 41-52.

in einer Reihe von Texten und Interviews auf subtile Bildbezüge: die Fotografie *The Destroyed Room* (1978) bringt er mit Eugène Delacroix' *Tod des Sardanapal* (1827) in Verbindung; in *Picture for Woman* (1979) unterzieht er Edouard Manets *Bar aux Folies-Bergère* aus dem Jahr 1881 einer Revision; und mit *The Thinker* (1986) spielt er unter anderem auf Rodins Skulptur *Der Denker* (1880) an. Allerdings erschließt Wall nicht nur, um in der Terminologie Panofskys zu bleiben, „den Bezug des Kunstwerks zur Welt der Bilder“. Mit Hilfe von Titeln wie *Odradek* (1994) gibt er auch seine literarischen Quellen preis – in diesem Fall nimmt ein rätselhaftes Wesen aus Franz Kafkas Erzählung „Die Sorge des Hausvaters“ bildhaft Gestalt an. Und schließlich trägt Wall selbst dem Einwand Bättschmanns Rechnung, Ikonographie funktioniere nur, wenn die Intention des Künstlers als Text überliefert sei: Wall erläutert seine künstlerische Methode, die „konzeptuelle Fotografie“, ausführlich in zahlreichen Texten und Interviews, wobei er sich stets freimütig zu seinen „Bildvorlagen“ bekennt. Er betont, welchen Einfluß Baudelaires Programm einer „Peinture de la vie moderne“ auf ihn ausgeübt hat und gesellt einzelnen Werken eine geschliffen ausformulierte Sehanleitung bei.

Jeff Walls Versuch einer Rekonstruktion der malerischer Tradition im Medium der Fotografie, dessen Resultate anhand von leicht zugänglichen Quellen und vielfach publizierten Künstlerkommentaren fußnotengerecht zu interpretieren sind, kommt der ikonographischen Analyse also außerordentlich entgegen – was nicht zuletzt Schlüssel zum Erfolg gewesen sein dürfte. Die ikonographische Deutung hat aber auch einen entscheidenden Nachteil: Sie unterschlägt Walls Umgang mit dem technischen Medium ebenso wie die gebrochene Identität der auf den Bildern dargestellten Personen. Seit Anfang der neunziger Jahre bemüht sich Wall daher verstärkt darum, bildlich und textlich einem allzu dominanten, rückwärtsgewandten „Ikonographismus“ zu entkommen. Angesprochen auf die versteckten Zitate in seiner computergenerierten Fotografie *Dead Troops Talk* (1993), wehrt Wall ab:

„Ich habe das Bild keinesfalls als eine ikonographische Fingerübung oder als zitatenreiches Suchbild konzipiert. Tatsächlich sind die Bezüge meiner Bilder zu anderen Bildern mehr oder weniger unspezifisch. Früher schuf ich tatsächlich Bilder, die sich eindeutig auf andere Werke bezogen haben, während dies heute nur noch für ganz wenige [...] gilt. Als Künstler und Theoretiker wie zum Beispiel Roland Barthes sich in den sechziger und siebziger Jahren für Semiotik zu interessieren begannen, wurde mir klar, daß die Ikonographie eigentlich eine bestimmte Form der Semiotik sei. Es entstand eine interessante Verbindung zwischen der eher akademischen Technik der Ikonographie, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, Bildprogramme

zu entschlüsseln, und den ‚Mythen des Alltags‘, denen sich Barthes widmete. Erst diese Verbindung vermochte die Methode der Ikonographie aus ihrem akademischen Kontext zu lösen und für die künstlerische Praxis frei zu machen.“³³

Indem er den demonstrativ theatralischen Charakter der Fotografien und ihre oft übersehene Verbindung zum Fotojournalismus betont, warnt auch Gregor Stemmrich, Herausgeber einer Anthologie mit Texten von und über Jeff Wall, ausdrücklich davor, im Rückgriff auf bekannte Interpretationsmodelle zu übersehen, daß „die Tradition des Bildermachens, auf die sich Wall bezieht, von den avantgardistischen Entwicklungen der Kunst des 20. Jahrhunderts kritisch zurückgewiesen wurde“.³⁴

In eben dieser anti-modernen Haltung, die sie produziert, die ihr gegenüber vielfach eingenommen wird und die ihr zumindest kurzfristig Erfolg garantiert, dürfte die Crux der zeitgenössischen Fotografie liegen, ob sie nun digital oder analog zu nennen ist. Allzu vollmundig verspricht die Fotografie die Rückkehr in ein Paradies der Kunst vor dem Sündenfall. Dieser dürfte mit Duchamps Konzeption des Ready-mades exakt zu datieren sein. Denn seither findet sich nicht nur der Künstler in der Position eines exemplarisch Wahrnehmenden wieder, auch der Betrachter wird in die Pflicht genommen: als Vollender des Werks setzt er sich an die Stelle des Kreators. Indem die Fotografie aber am historisch gewordenen Modell eines objekthaften und autonomen Kunstwerks festhält, lockt sie mit der Aussicht auf traditionelle Rezeptionsformen. Definierte sich die „künstlerische Fotografie“ im 19. Jahrhundert über eine konservative Bildsemantik, so beruht die gegenwärtige Anerkennung der Fotografie als bildkünstlerisches Verfahren wohl vor allem darauf, daß sie einer eingeübten und vertrauten Interpretationsmethode, der Ikonographie, vielversprechende Untersuchungsgegenstände liefert. Denn allzu gern geben sich Kunsthistoriker noch einmal der Illusion hin, einer gebildeten Expertenkultur anzugehören, die sich – wie in der Renaissance – auf höchstem Niveau über bildmotivische und literarische Anspielungen zu verständigen weiß. So nährt der weit verbreitete „Ikonographismus“ in der zeitgenössischen Fotografie bildreich die Hoffnung, es sei möglich, die von der Moderne erreichte Einheit von Kunst und Leben rückgängig zu machen und die Kunstgeschichte davor zu bewahren, in die unüberschaubaren Bilderwelten der „Cultural Studies“ einzutauchen.

33 „History begins now“. Ein Interview mit Jeff Wall im Kunstmuseum Wolfsburg. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 29. Juli 1996.

34 Stemmrich, Gregor (Hg.): *Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*. Amsterdam, Dresden 1997; Vorwort S. 7.

Christine N. Brinckmann

Die Rasur: eine ikonographische Reihe

I.

Nach Vilém Flusser bildet die Haut „jenes undefinierbare Niemandsland, das zur Bestimmung der Zone zwischen Mensch und Welt benutzt wird“¹. Sie ist „beiderseits permeabel“, aber „trotz ihrer Permeabilität eine Hürde zwischen Mensch und Welt“. Ziel des Rasierens sei es, die Haut „zwischen dem Gestikulierenden und seiner Welt“ zu verändern und dabei die Barthaare, die diese Grenze zu verwischen drohen, vom Körper zu trennen. Es handele sich bei der Geste des Rasierens „weder um eine Arbeitsgeste im engeren Sinne noch um eine rituelle Geste, sondern um eine, die zwischen Arbeit und Ritus liegt, und man kann sie die dermatologische Geste nennen“. Sie vollzieht sich „im unbestimmbaren Zwischenbereich“ und „in existenzieller Ambivalenz“:

„Da die Geste sich gegen den Gestikulierenden selbst wendet, da er in ihr zugleich Agent und Patient ist, macht man, sie zugleich ausführend und erleidend, eine seltsame, da eben nicht dialektische Erfahrung. Man erfährt, wie die Hand den Apparat über die Haut führt und wie die Haut vom Apparat geschabt wird, ohne daß diese beiden Erfahrungen, gleich dem Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, in Widerspruch zueinander treten würden. Das eben heißt ‚Grenzerfahrung‘.“²

Offenbar regt das Rasieren zum Philosophieren an. Ähnlich Flusser, aber nun auf den Film bezogen, beschreibt es P. Adams Sitney in seinem Aufsatz „Auto-

1 Flusser, Vilém: „Die Geste des Rasierens“. In: Ders.: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt/M. 1997, S. 143-150, hier: S. 144.

2 Ebd., S.145f.



Abb. 1: FILM PORTRAIT (USA 1972)

Sitney geht es um Jerome Hills FILM PORTRAIT (USA 1972), eine experimentelle filmische Autobiografie, deren Eröffnungssequenz minutenlang und in spielerischen Farb(negativ)variationen zeigt, wie der Filmemacher beim Rasieren mit seinem Spiegelbild/mit sich selbst beschäftigt ist (Abb. 1). Pragmatisch und narzißtisch zugleich, die Augen auf eine Zone des eigenen Gesichts geheftet, fühlt er Bemüßigung und Muße zur Reflexion über seine Person und sein Leben. Während die Hände beschäftigt sind, dürfen die Gedanken frei schweifen, und sie kreisen um das Objekt der Verrichtung und das Subjekt des Bewußtseins. Für Sitney bildet der Augenblick der Rasur eine Art Essenz oder Basis autobiografischen Tuns. Das Gegenüber im Spiegel hält die Zeit an, öffnet ein Tor zur Vergangenheit, fördert Vergänglichkeitsgefühle, Selbsterkenntnis und sinnierende Bilanz.

II.

Es gibt verschiedene Formen der Rasur und des Rasierens, und der Film nutzt sie in reicher Vielfalt. Das eigenhändige Sich-Rasieren am Morgen stellt sich ganz anders dar als der Besuch beim Friseur; die Naßrasur mit Schaum und Messer ist fotogener als der elektrische Apparat; das gemeinsame Rasieren beim Militär weckt andere Gefühle und Assoziationen als das einsame eines alten Mannes; kühle Präzision und Virtuosität können mit Ungeschick oder Zittrigkeit kontrastieren; Blut kann fließen.

Manche filmischen Genres haben eigene Traditionen entwickelt, insbesondere für kollektive Situationen: Gangster lassen sich gern rasieren, wobei vorher und nachher heiße Tücher über das Gesicht gedeckt werden, überhaupt die Kosmetik hoch im Kurs steht – aber die friedliche Viertelstunde endet oft

3 Sitney, P. Adams: „Autobiography in Avant-Garde Film“. In: *The Millennium Film Journal*, 1. Jg. (1977), H. 1, S. 60-105, hier: S. 64.

durch jähe Schüsse oder Verhaftungen (archetypisch zum Beispiel in SCARFACE von Howard Hawks, USA 1932). Im Western steht es ähnlich (in MY DARLING CLEMENTINE von John Ford, USA 1946, oder MY NAME IS NOBODY von Tonino Valerii, USA 1974), doch hier markiert der Friseursalon oft auch die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation. Der Friseur dient als Quelle von Klatsch und Informationen, eine skurrile oder besinnliche Figur, die im Zentrum der Gemeinschaft und zugleich außerhalb von ihr steht. Einen Sonderfall bildet der afroamerikanische Barber Shop, in dem sich die Nachbarschaft trifft wie in einem Club.⁴ Spiegel an den Wänden erlauben komplexe Blickwechsel, weiße Jacken, Tücher, Schaum, Kacheln und Metall liefern visuelle Texturen und ein spezifisches Ambiente.

Doch es soll hier nicht um all diese Traditionen gehen, die mehr Faktoren enthalten, als sich in diesem Aufsatz darstellen lassen. Vielmehr steht im folgenden, um die Sache grammatisch zu fassen, nur die reflexive Rasur im Zentrum, nicht die transitive, und nur die traditionelle mit Schaum und Klinge – nur die eigenhändige Nassrasur also, die bereits hinreichende ikonographische Motive bietet und in vielen Variationen betrachtet werden kann. Ihr filmisches Potential, ihre Ingredienzien sind: ein Mann im Prozess der Verrichtung; ein Spiegel; ein Messer; Seifenschaum, Wasser, Handtuch, Pinsel und andere Kleinutensilien; und möglicherweise eine zweite Figur, Vertraute/r, Störenfried, Zeuge oder Gehilfe.

Der Mann wird im Normalfall allein gezeigt, als Subjekt und Objekt der Aktion und damit sich selbst genug. In einem *private moment* bietet er sich der Kamera stumm und ohne menschliche Konkurrenz, so daß sich das Publikum intensiv auf ihn einlassen kann.

Vor der morgendlichen Rasur ist er noch nicht bereit für die Öffentlichkeit, noch halb verschlafen, in sich selbst verstrickt, physisch wie psychisch noch nicht zum Vorzeigen; das Nachthemd oder der gestreifte Pyjama können lächerlich wirken, das enge weiße Unterhemd bietet keinen Panzer gegen die Welt und keine Markierung gesellschaftlicher Position. Der sich rasierende Mann ist in einem sichtbaren, filmbaren Akt des Übergangs begriffen vom unrasierten privaten Zustand, noch ohne Seife, zum fertig rasierten öffentlichen Zustand, wiederum ohne Seife; dazwischen liegt die Phase des Schaums, der kommt und geht. Während dieser Phase ändern sich Erscheinung und Gestimmtheit; doch diese Stimmungswechsel vollziehen sich unmerklich, denn der Akt des Rasierens erfordert volle Konzentration. Er ist heikel, da schon die kleinste motorische Fehl-

4 Zur Funktion des Barber Shops im amerikanischen Dokumentarfilm vgl. Bahn, Sonja / Heller, Arno: „Just Doing *Just Doin' It*: William Greaves's *Tale of Two Barbershops*“. In: Lenz, Günter H. (Hg.): *Afro-Amerika im amerikanischen Dokumentarfilm*. Trier 1993, S. 115-130; vgl. auch Brinckmann, Christine N.: „*A Time for Burning*: eine Analyse“. In: Beyerle, Mo / Brinckmann, Christine N. (Hg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre: Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt/M. 1991, S. 166-199.

leistung zur Verletzung führen, rotes Blut in weißen Schaum fließen lassen kann. Trotz der über Jahre und Jahrzehnte erworbenen Routine also ein Akt der Anspannung. Auch deshalb handelt es sich um eine Situation, in der Störungen unwillkommen sind.

Der Spiegel bedeutet zunächst notwendiges Kontrollinstrument, um die Rasur präzise und sicher auszuführen. Damit ist der Zwang verbunden, sich selbst anzuschauen – und damit die Gefahr, unmännlich zu wirken. In unserer Kultur ist die libidinöse Toilette vor dem Spiegel den Frauen vorbehalten, und ebenso die Selbstberührung, der deshalb im Falle der Rasur nichts Genüßliches anhaften darf. Zwar steuert die dezidiert maskuline Geste des Rasierens solcher Feminisierung entgegen, und grundsätzlich legen Männer ihr Gesicht vor dem Spiegel frei, während Frauen es mit Make-up zudecken, also etwas ganz anderes betreiben. Doch man kann im Spielfilm immer wieder beobachten, daß die Rasur betont pragmatisch vorgenommen und jeweils nur jene Teilzone fixiert wird, auf der sich die Klinge gerade bewegt – nur selten läßt der auf Männlichkeit bedachte Mann die Blicke über das ganze Gesicht schweifen oder verharrt in narzißtischer Betrachtung. Geschieht dies dennoch, so als Indiz für besondere Eitelkeit oder homoerotische Neigungen.

Dagegen ist, neben dem prüfenden Arbeitsblick, die philosophierende Versunkenheit oder Bilanzierung gestattet – wie in Jerome Hills autobiografischem Film – und äußert sich als Blick in die eigenen Augen. Für den Mann scheint der Spiegel besonders als Moment der Verdoppelung relevant, im Sinne einer Vselbständigung des Spiegelbildes, das ihm gegenübertritt – während für die Frau vielleicht eher die Identität von Selbst und Spiegelbild zählt. Im Falle der morgendlichen Rasur ist die Selbstreflexion oft eine essentielle, da sie vor dem Tag und seinen besonderen Vorkommnissen ergeht, über die man sich retrospektiv Rechenschaft ablegen müßte; doch es gibt natürlich auch besondere Tage, auf die man sich vorbereiten muß, oder auch zu anderen Tageszeiten die Verpflichtung, sich zu rasieren.

Auch gibt es männliche Blicke in den Spiegel, die weniger pragmatisch motiviert oder überhaupt auf andere Vorstellungen zurückzuführen oder anderem kulturellen Gedankengut verhaftet sind. Beispielsweise das Sich-Vergewissern vor dem Tode über die eigene Identität und Existenz, das in vielen Filmen in einer kurzen, dem Finale vorausgehenden Spiegelszene Ausdruck findet. Es evoziert zugleich den alten Mythos vom Doppelgänger, der die Spaltung einer Person in Tod und Leben versinnbildlicht – von daher ist der Blick in den Spiegel auch ein riskanter, unheimlicher, der mit dem Spiegelbild die eigene Auflösung herausfordert. Selbstverständlich können verschiedene filmische Momente und Motivationen des Spiegels ineinander übergehen, sich auseinander entwickeln. Neben inhaltlichen Funktionen ist im Film auch die optische, räumliche Auswirkung der Spiegelungen von Belang. Sie sind im zweidimensionalen filmischen Bild

weit verwirrender als in der Wirklichkeit, weil man sie schwer identifizieren kann, wenn keine Verdoppelung der Figuren oder Begrenzung durch einen Rahmen gezeigt wird. Ob wir einer Person direkt ins Gesicht sehen oder ob die Kamera ihr Spiegelbild zeigt, läßt sich oft nur an der Rechts- respektive Linkshändigkeit dieser Person entscheiden (sofern wir wissen, zu welcher Gruppe sie zählt). Interessant ist auch das V7erfahren, ein Bild erst im nachhinein als gespiegeltes zu

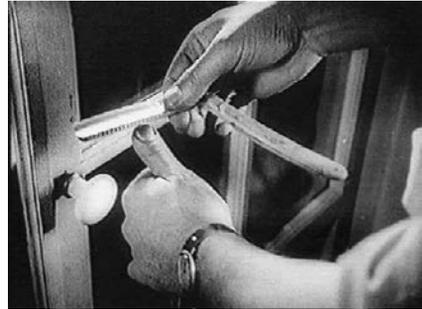


Abb. 2: UN CHIEN ANDALOU (F 1928)

enthüllen, was Desorientierung und Verunsicherung beim Publikum auslöst; dies kann auch in einer Rasierszene genutzt werden, um das Prekäre dieser Verrichtung zu betonen und emotional auf die Zuschauer zu übertragen. Spiegel können außerdem verwirren, wenn man über die jeweilige Aufnahmeposition nachdenkt, denn ein Spiegelbild wirkt frontal, auch wenn der Spiegel schräg zur Kamera steht, so daß er sie nicht mit erfaßt. Umgekehrt können Spiegel auch Aufschlüsse geben über Dinge, die sich im Rücken der Personen zutragen: Störenfriede, die hereinschleichen, verraten sich oft auf diese Weise.

Schließlich können Spiegel eine Szene auch auf dekorative Weise interessant machen oder der kompositorischen Variation dienen. Als Bild im Bild ergeben sie geometrisch begrenzte Subkadragen, anders in Maßstab und Beleuchtung als der Rest der Leinwand. Oberflächeneffekte wie Lichtreflexionen, aufs Glas geschriebene Worte oder Wasserdampf-Beschlag führen zu komplexen visuellen Reizen. Unterschiede in der Schärfe, die daraus resultieren, daß die Objekte vor dem Spiegel näher bei der Kamera sind als ihr Spiegelbild – beispielsweise die agierende, wirkliche Hand, die das Rasiermesser führt, unscharf bleibt, während sie im Spiegel scharf zu sehen ist –, bewirken Irritationen, die nur aufzulösen und zu goutieren sind, wenn man die Aufnahmetechnik durchschaut. Vergrößernde, verzerrende Rasierspiegel oder auch Spiegel im Spiegel haben ähnliche Funktionen von zusätzlicher optischer Raffinesse, verwirrender Komplexität oder auch luxuriöser Opulenz der Schichten und Reflexionen.

Insbesondere das altmodische *Rasiermesser* war ein gefährliches Gerät, mit dem auch Morde verübt wurden, da es peinlich scharf gehalten wurde. In der rituellen Obsessivität, mit der Buñuel sein Messer auf dem Wetzstab schärft und am Daumnagel prüft, schwingt diese Bedrohung mit (Abb. 2: UN CHIEN ANDALOU, F 1928). Der Charakter einer Waffe tritt jedoch im Film meist zurück hinter dem des umständlichen Präzisionsinstruments, das aufgeklappt, gewartet und richtig angesetzt werden muß. Man legt zwar sozusagen Hand an sich selbst, aber in friedlicher, pflgender Absicht.

Der Rasierapparat mit verdeckter Klinge wirkt weniger spektakulär und gefährlich, dafür technischer. An der grundsätzlichen Möglichkeit, sich zu verletzen, hat sich allerdings nichts geändert, auch wenn das Gerät weniger dazu taugt, jemandem die Kehle durchzuschneiden. Weil der Rasierapparat kleiner ist als das Messer, wird er anders gehalten und geführt: Die Bewegungen sind weniger ausladend und schwungvoll, repetitiver und rechteckiger. Auch die andere Hand mit der Aufgabe, die Haut zu spannen, vollzieht kleinere Gesten.

Der *Seifenschaum* wird in der Regel angerührt und mit dem Pinsel, manchmal auch mit der Hand aufgetragen, bis Wangen, Oberlippe, Kinn und Vorderpartie des Halses bedeckt sind. Eine wolkige, körperfremde Masse, zudem leuchtend weiß, verhüllt die untere Hälfte des Gesichts. Sie mag der Gefahr der Feminisierung einstweilen vorbeugen oder auch zeitweilig Schutz bieten vor dem allzu scharfen selbstreflexiven Blick. Auf jeden Fall mindert sie die Ausdruckskraft des Gesichts, macht es vielleicht auch mehrdeutig oder undurchschaubar, nimmt den Charakter und die gegenwärtige Gestimmtheit zurück.

Pinsel, Handtuch, Wasser, Tasse und andere Utensilien spielen eher untergeordnete Rollen, können aber filmisch dekorativ in die Bildkomposition eingehen oder eine Figur charakterisieren, denn Milieu und Charakter drücken sich im Gerät aus. Schaum und Wasser weisen gegensätzliche Texturen auf und dienen den gegenläufigen Prozessen von Verhüllen und Freilegen. Das Wasser, in dem die Bartstoppeln treiben, kann einigermaßen unästhetisch wirken, wie überhaupt die ganze Prozedur von klinisch rein bis abstoßend jeden Punkt auf der Skala besetzen kann. Das Handtuch signalisiert das Ende der Rasur, sofern es nicht früher in Erscheinung getreten ist, um Blut zu stillen.

Die zweite Person: Gerade weil die Rasur einen intimen, privaten Vorgang darstellt, ist sie dramaturgisch ergiebig für Störereignisse, und gerade weil der sich rasierende Mann im Spiegel nur sich selbst sehen will, ist es um so interessanter, eine zweite Person darin auftauchen zu lassen. Beim Rasieren sind beide Hände im Einsatz, oft in der charakteristischen Verschränkung über Kreuz, und die Tätigkeit ist so heikel, daß keine Aufmerksamkeitsverlagerung erwünscht und keine Handlungsbereitschaft gegeben ist; Störenfriede werden also Unmut auslösen. Allenfalls Vertraute sind willkommen, die keine Verkrampfung entstehen lassen, enge Freunde, Kumpels, Leidensgenossen. Auch wenn sich in der Wirklichkeit wohl am häufigsten Frauen und Kinder mit im Badezimmer aufhalten, ist dies im Film der Sonderfall: Hier rasiert man sich lieber allein oder im männlichen Kollektiv.

Vielleicht ist die Hypothese berechtigt, daß sich heterosexuelle Rasierszenen am ehesten in Filmen von Regisseurinnen finden – wie zum Beispiel bei Valie Export (*MENSCHENFRAUEN*, Österreich 1979) oder bei Christine Pascale (*L'ADULTÈRE – MODE D'EMPLOI F/CH* 1995). Doch dieser geschlechtsspezifische Unterschied müßte an weiterem Material überprüft werden.

III.

Die Rasur steht hier ganz am Anfang des Films und dient der Exposition des Protagonisten. Nach einer längeren, sehr grafischen Einstellung ohne Figuren, in der Förderkörbe in unaufhaltsamer Reihung durch den Himmel ziehen, erscheint zunächst eine dunkle, vor dem Fenster stehende Silhouette. Es folgt eine Fahrt über eine rauhe, streifig verputzte Wand, die schließlich den Spiegel mit dem sich rasierenden Mann erfaßt (Abb. 3). Die Bildscharfe verlagert sich von der Wandstruktur auf das Spiegelbild, so daß Hand und Ohr, die zunächst ins Bild rücken, aus der Unschärfe fokussiert werden. Die Kamera kommt zum Stillstand, sobald der Spiegel die ganze Leinwand füllt. Erst gegen Ende des Prozesses setzt sie ihre Fahrt in gleicher Richtung fort, bis der reale Kopf des Mannes – als schwarze Silhouette – das Spiegelbild zudeckt (Abb. 5): eine Art Verdoppelung ohne Doppelgänger. Die Leinwand bleibt für einen Moment schwarz.

Der Mann ist bereits eingeseift und hat begonnen, mit einem altmodischen Rasiermesser die linke Wange zu bearbeiten. Vor dem scharfen Spiegelbild fuchelt – im unscharfen Bereich – seine reale (rechte) Hand mit dem rechtwinklig aufgeklappten Messer, wobei der Messerstiel wie gegenläufig zur gespiegelten Klinge steht und damit die Aufnahme verrätselt (Abb. 4). Zudem ist der Spiegel (vermutlich) leicht verkantet angebracht, so daß Spiegelbild und reale Hand nicht zur Deckung kommen. Es bedarf angespannter räumlicher und dinglicher Vorstellung, um den Vorgang – Arbeit der Hand ebenso wie Arbeit der Kamera – zu verstehen.

Der Mann ist mittleren Alters, sein maskulines, verschlossenes Gesicht verlebt, zerfurcht, konzentriert, er blickt kritisch, mit einem Anflug von Enttäuschung und Bitterkeit – und dieser Eindruck verfestigt sich von Augenblick zu Augenblick, weil sich keine weitere Emotion in seinen Zügen malt: keine Mimik, die für andere

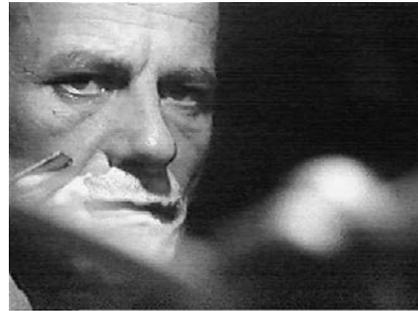
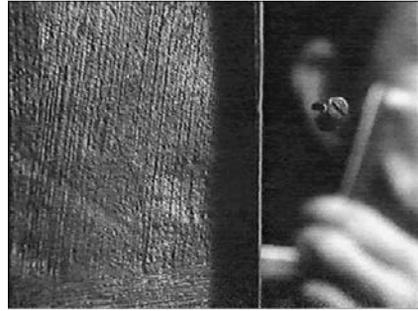


Abb. 3-5: KARHOZAT (Ungarn 1988)

Personen aufgesetzt wäre, sondern der destillierte, gefrorene Ausdruck eines Mannes, der mit sich allein ist. Auffällig ist dabei die Taktilität der Aufnahme. Schon die streifig gemaserte Textur der Wand fordert förmlich dazu auf, mit den Fingerspitzen darüber zu streichen, analog zur Bewegung der Kamera; die Bartstoppeln des Mannes greifen diese Textur auf, die Arbeit des metallischen Messers – und das schabende Geräusch, das die ganze Aufnahme begleitet – unterstreicht die Härte des Bartes, der weiche Schaum, der keinen Widerstand bietet, steht in Kontrast dazu, dahinter die feste, elastische, und doch verletzliche Haut.

Fotografische Verrätselung und taktile, auf Kontraste ausgerichtete Material-Textur bilden starke ästhetische Reize. Sie faszinieren, und die Faszination überträgt sich auf das reglose Gesicht des Mannes und seine Aktion, die er selbst unverwandt und ohne Narzißmus mit dunklen, unfrohen Augen verfolgt. Nichts stört die Aufmerksamkeit, den geschlossenen Kreis. Als sich am Ende die schwarze Silhouette über das Gesicht schiebt und es gleichsam auslöscht, ist die Persönlichkeit des Mannes zwar nicht beschrieben, aber intensiv erfahrbar gemacht. Die Exposition hat keine Fakten geliefert, allenfalls ist in den langen Stoppen die Information gespeichert, daß sich der Protagonist vernachlässigt hat, und die Erwartung, er bereite sich für einen bestimmten Anlaß vor. Doch die Förderkörbe vor dem Fenster, das intensive Geräusch, das karge Ambiente, das

einprägsam ruhige und doch wache, denkende Gesicht haben eine Atmosphäre geschaffen, die uns auf einen ernsten, langsamen, komplexen Film über ein düsteres Leben vorbereitet.



Abb. 6: MURDER! (GB 1930)

Hitchcocks Protagonist Sir John (Herbert Marshall) rasiert sich mitten im Film, am für ihn entscheidenden Wendepunkt der Geschichte. Am Abend, vor dem Dinner, nachdem er als Geschworener bei einem Mordfall dem Druck seiner Mitgeschworenen nachgegeben und entgegen seiner Intuition für die Schuld

der Angeklagten votiert hat, läßt er sich von seinem Butler ein Glas Cognac ins Badezimmer servieren und hört Radio, während er sich einseift (Abb. 6). Der Zufall will es, daß in den Nachrichten über das Urteil gesprochen wird, und er will es zudem, daß Cognac im fraglichen Mordfall eine Rolle spielt. Die besinnliche Rasur, die beiden letztgenannten Faktoren sowie die Ouvertüre aus *Tristan und Isolde*, die auf die Nachrichten folgt, lösen in Sir John eine neue Reflexion über den Schuldspruch aus.

Wir sehen ihn zunächst in einer Halbtotale vor dem Spiegel, er selbst als Rückenfigur im gestreiften Hausmantel, sein Spiegelbild uns zugewandt. Später

rückt die Kamera ein paar Schritte näher, so daß Gestik und Mimik deutlich zu verfolgen sind. Ganz anders als der proletarisch-kantig wirkende Protagonist von KARHOZAT ist Hitchcocks Figur ein Aristokrat; dies drückt sich in seinem weichen, glatt gepflegten Gesicht ebenso aus – die Rasur wäre kaum nötig gewesen – wie in der Feinheit seiner Gestik. Sein Apparat ist zierlich wie ein *Ladyshave*, er rasiert sich mit zarten Händen, vornehm und mühelos, braucht nur wenig Schaum, fast ist das Cognac-Glas wichtiger als die Badezimmer-Utensilien. Für die Zuschauer wird es überdies Zeit, daß Sir John sich mit dem Mordfall, mit sich selbst und seinem Votum auseinandersetzt: Da wir eingebunden sind in seine Erlebnisse, stellt der emotionale und gedankliche Druck, unter dem er steht, kein Geheimnis dar. So wird der Akt des Rasierens ganz organisch zum *private moment* des Denkens.

Bezeichnend für den Topos der Rasur ist, daß Sir John während der eigentlichen „dermatologischen“ Prozedur mehr dem Radio zuhört als denkt. Erst als die Seife abgewischt, das Gesicht freigelegt und sozusagen geklärt ist, vermag auch er klar zu sehen. Schaum- und Bartentfernung also als Wegbereitung einer Einsicht, Durchbruch der Gedanken in Folge der pragmatischen Konfrontation mit dem Spiegelbild, die zunächst tatsächlich im Uneins mit der eigenen Handlungsweise, also im Widerspruch zum gespiegelten Doppelgänger geschieht, später produktiv beibehalten und verlängert genutzt wird, um wieder in Harmonie mit sich selbst zu treten. Assoziativ über das Cognac-Glas stößt Sir John zu Ungereimtheiten in der Gerichtsverhandlung und damit zu einer neuen Sicht der Angeklagten (in die er sich verliebt hat) vor.

Filmhistorisch interessant ist natürlich auch Hitchcocks frühe Einführung des inneren Monologs, den die Zuschauer hören können, ohne daß der Protagonist die Lippen bewegt: eine kühne, phantasievolle Nutzung der neuen Möglichkeit des Tons, die vom *private moment* der Rasur begünstigt wird.⁵



Abb. 7-8: THE SEVENTH CROSS (USA 1944)

5 Vgl. Weis, Elisabeth: *The Silent Scream: Alfred Hitchcock's Sound Track*. Rutherford u.a. 1982, S. 39ff.

Bei diesem Beispiel rasiert sich nicht der Protagonist, sondern eine Nebenfigur – allerdings auch in einer kritischen Phase der Handlung. Paul Sauer, ein während des Dritten Reiches arrivierter, aber eigentlich dissidenter Architekt, wird von einem Arbeiter aufgesucht, der einen früheren Freund Sauers, der aus dem KZ ausgebrochen ist, versteckt hält und Hilfe sucht. Die Situation wird zunächst aus der Warte des Arbeiters erzählt, der sich im eleganten Hause Sauer fehl am Platz fühlt und nicht weiß, wie er vorgehen soll. Sauer selbst steht im gestreiften Morgenrock im Badezimmer und rasiert sich, als der Besucher

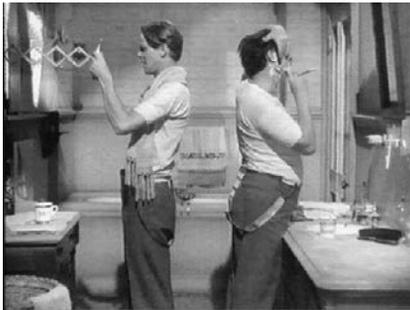


Abb. 9-10: THE LITTLE FOXES (USA 1941)

seitlich hinter ihm auftaucht (Abb. 7). Beide sind im Spiegel sichtbar, aber in einer eher verwirrenden Bildkomposition, die den Arbeiter weiter weg und daher relativ klein neben dem schaumbedeckten Gesicht Sauer zeigt. Der Spiegel mit beiden Figuren schwebt als eine Art Subkadrage im Raum, ein verworrenes abstraktes Gemälde und weitere Einrichtungsobjekte des luxuriösen Badezimmers verkomplizieren die Auflösung.

Sauer, dem Publikum bis anhin unbekannt, verschanzt sich physisch hinter Rasierapparat und Seifenschaum, den er wie eine Maske nutzt, hält sich aber auch inhaltlich bedeckt und geht auf das vorgetragene Anliegen in keiner Weise ein. Statt sich umzudrehen, um dem Besucher direkt zu antworten, lässt er die Kommunikation indirekt über den Spiegel ablaufen, in dem sie beide frontal, aber in maßstablichem Statusgefälle zu sehen sind. Als der Arbeiter

schließlich aufgibt und geht, läuft er zunächst in einen wandfüllenden Spiegel, den weder er noch das räumlich desorientierte Publikum als solchen erkennen konnte.

Erst jetzt gibt Sauer (auf den sich die Erzählung nun fokussiert) seine starre Maskenhaftigkeit auf und lässt seiner Nervosität freien Lauf. Sein *private moment* setzt erst ein, nachdem der Störenfried abgewiesen ist, und als Reaktion auf die Verunsicherung, die das Gespräch hinterlässt. Offensichtlich empfindet er Scham und Angst zugleich, als er sich in die Augen sieht. Dennoch setzt er die Rasur fort. Aber seine Hand rutscht aus, und das scharfe Messer dringt zu tief

ein. Sauer zuckt leicht und hebt die Klinge in einer irritierten, minimalen Bewegung von der Wange ab (Abb. 8). Blut wird nicht sichtbar; es geht an dieser Stelle dramaturgisch nicht um Selbstverletzung, sondern um die Enthüllung der inneren Befindlichkeit des zunächst so kontrolliert und kühl wirkenden Mannes. Erst seine Frau wird ihn in der folgenden Szene darauf ansprechen, daß er sich geschnitten hat.

Wiederum sind es zwei Figuren, in diesem Falle Vater und Sohn, denen wir im Badezimmer begegnen (Abb. 9). Es handelt sich um den männlichen Teil einer heruntergekommenen, verarmten Südstaaten-Familie, die nur noch mühsam den Schein einer besseren Klasse wahren kann. Vater und Sohn rasieren sich mit dem Rücken zueinander, in alltäglicher Vertrautheit und Gereiztheit. Der – stattliche – Vater hat früher begonnen, ihm gebührt auch der bessere Platz an Waschbecken und großem Wandspiegel, während der schlaksige Sohn seinen kleinen runden Rasierspiegel erst zurechtziehen und sich aus einer Tasse rasieren muß. Schon damit ist das Gefälle zwischen den Personen und damit die Beziehung charakterisiert. Die beiden Figuren stehen fast symmetrisch im Profil vor uns, kleine Unterschiede in Körperbau, Kleidung und Verhalten fordern den Vergleich heraus.

Während sie sich konzentriert zu rasieren beginnen, kommt ein Gespräch in Gang. Es geht um die Aktien eines Onkels, die der Sohn sich anzueignen plant, wobei er die Billigung des Vaters voraussetzt, ohne die Sache offen aussprechen zu wollen und sich bei dieser Gratwanderung verplappert. Im Verlauf des Gesprächs sehen wir den Vater frontal im Spiegel und weiter hinten den Rücken des Sohnes, dessen eingeseiftes Gesicht gerahmt im kleinen Rundspiegel zwischen beiden schwebt (Abb. 10). Der Vater hält sich das Messer an die Kehle, die linke Hand liegt auf dem Herzen, um die Haut am Hals zu straffen; der Sohn versteckt sich hinter sehr viel Schaum und sucht nur verlegen und indirekt Augenkontakt in der doppelten Spiegelung. Beide also in symbolischen, unaufrichtigen Gesten und komplexer Verschachtelung trotz unmittelbarer, intimer physischer Nähe. Übrigens ist, ähnlich wie in *KARHOZAT*, auch hier die reale Hand des Vaters unscharf vor dem Spiegel sichtbar (in der linken unteren Ecke der Abbildung) – auch hier ein Mittel, um das Bild einerseits verwirrender zu gestalten, andererseits die Figur als doppelte zu repräsentieren. So sind in dieser Szene, zeitweilig und fragmentiert, vier Gestalten sichtbar.

Das Gespräch durchläuft verschiedene Phasen: von der alltäglichen, trivialen Situation zur verdeckten Konfrontation, auf die im weiteren eine direkte folgt, als die Figuren sich bei gesteigerter Aufregung zueinander umkehren. Schließlich drängt der Vater den Sohn tätlich in eine Ecke, unter den Hahn der Dusche, obwohl allen klar ist, daß er seine Entrüstung lediglich heuchelt. Eigentlich hat ja schon die erste Einstellung gezeigt, daß der Sohn dem Vater wie ein Spiegelbild gleicht.



Abb. 11-12: IM LAUF DER ZEIT (BRD 1976)

Zwei Männer sind in Parallelmontage zueinander in Beziehung gesetzt: der eine in wilder Autofahrt begriffen, der andere beim gemächlichen Aufstehen aus der Führerkabine seines Lastwagens, den er beschaulich am Ufer eines Flusses geparkt hat. Er rasiert sich auf dem Beifahrersitz, den Rückspiegel nutzend, mit Pinsel, Tasse, Handtuch und kleinem Apparat (Abb. 11). Dabei wirkt er sehr einverstanden mit sich selbst – und der Film verzichtet bezeichnenderweise darauf, das Spiegelbild, also die Doppelung der Figur, zu zeigen. Stattdessen weilt die Kamera wohlgefällig auf dem Gesicht des Darstellers (es handelt sich um Rüdiger Vogler), der selbstgenügsam, narzisstisch und genüßlich im Spiegel betrachtet, was es zu sehen gibt (wir sehen, wie er blickt, nicht, was er sieht). Wiederum dienen die Unterschiede der Ma-

terialtexturen der Ästhetisierung des Bildes, und in diesem Fall liefern das üppige blonde Haar Voglers, sein nackter Oberkörper mit den Schnallen der Latzhose, die häusliche weiße Porzellantasse, das gestreifte Handtuch sowie das metallische Gestänge des Lasters weitere reizvolle Komponenten.

Während er sich im Spiegel bewundert, wird der Protagonist auf ein Geräusch aufmerksam – das näherkommende Auto des anderen Mannes (Hanns Zischler): wie bei MURDER! auch hier das Motiv des Lauschens, da nur die Augen sich auf die Rasur konzentrieren müssen, die Ohren sozusagen freigestellt sind. Kurz darauf kann er beobachten, wie das Auto auf den Fluß zurast, um in den Fluten zu versinken, und wie der Fahrer durch das Dach aussteigt. Amüsiert und fasziniert hat Vogler seine Morgentoilette unterbrochen; als er die Wagentür aufreißt, um dem Verunfallten beizustehen, stürzen seine Utensilien in den Schlamm – eine weitere Betonung taktiler Qualitäten, ebenso wie auch die nasse Kleidung Zischlers etwas sehr Physisches hat. Vogler wischt sich die Seife aus dem Gesicht – öffnet sich also für den Ankommenden – und trifft Zischler am Ufer (Abb. 12). Sie stehen mehr oder weniger symmetrisch voreinander, zwei sehr verschiedene, in vieler Hinsicht komplementäre Gestalten, die sich in einer Art Niemandsland auf der Hälfte der Strecke treffen. Das fehlende Spiegelbild der Rasierszene wird kompensiert durch diese Doppelung, die Besetzung des Lasters ist jetzt komplett.

In der Folge wird Vogler Zischler sein Handtuch leihen, intimes Relikt der Rasur. Das gemeinsame Road Movie kann beginnen.

Emigholz führt gewissermaßen auf radikale Weise zu Ende, was Wenders nur angelegt hat: die Rasur über Kreuz, welche zwei Männer im Austausch dieser Verrichtung zeigt, Spiegel füreinander, Objekt der Arbeit und zugleich Subjekt, in homoerotischer Symmetrie (Abb. 13). In *DIE BASIS DES MAKE-UP* erscheint diese Stelle als in sich ruhende



Abb. 13: *DIE BASIS DES MAKE-UP* (BRD 1985)

Episode, schwarzweiß zwischen Farbmaterial, eine fünfminütige, in Realzeit und ohne Schnitt gefilmte kleine pantomimische Perle, ohne ausformulierte Verbindung zu einer Spielhandlung. Ob diese Rasur „transitiv“ oder „reflexiv“ zu nennen ist, kann offen bleiben

IV.

Gerade die Vertrautheit, Übersichtlichkeit und simple Prozeßhaftigkeit der Rasur bieten den Filmemachern Anreize, die jeweiligen Szenen ikonographisch und stilistisch phantasievoll auszuarbeiten und für die Charakterisierung der involvierten Figuren zu nutzen. Auch den Schauspielern präsentiert eine Rasierszene lohnende Aufgaben: Einerseits liefert sie klare Vorgaben, andererseits stellt sie eine Herausforderung dar, die wenigen variablen Elemente, kleinste Gesten und minimale mimische Innervationen ökonomisch und treffsicher einzusetzen.

Dramaturgisch kann eine Rasierszene sehr verschiedene Funktionen erfüllen. Als privater Moment kann sie der Exposition des Protagonisten gleich zu Beginn des Films dienen; oder sie steht an späterer Stelle, an einem Wendepunkt zum Beispiel oder als interpunktierender Rückblick oder Ruhe vor dem Sturm. Jeweils wird alle Aufmerksamkeit und Empathie auf die sich rasierende Figur gebündelt, und besonders im Falle einer dialogfreien Szene ersetzt die Landschaft des Gesichts interpersonale Konflikte und Aktionen. Selbst wenn dieses Gesicht weitgehend in sich selbst ruht, bietet es gleichwohl Anlaß zu einer gefühlsmäßigen Suggestion von Subjektivität und individueller Essenz.

Handelt es sich um mehrere Figuren, die sich rasieren, so lädt die Szene zum Vergleich der Charaktere ein, da die individuelle Art und Weise, die Aktion auszuführen, mancherlei Rückschlüsse zuläßt. Außerdem bietet die intime Situation und notwendige Konzentration auf den eigenen Körper die Möglichkeit der indirekten oder auch beiläufigen Kommunikation: Man spricht vor sich hin, als sei

es ein Monolog, will aber gehört werden; oder man äußert brisante Dinge, während Rasierschaum und Messer keine angemessene Mimik zulassen, so daß die Haltung des Sprechers verborgen bleiben kann. Oder man antwortet einsilbig, scheint sich nicht für das Thema zu interessieren, verrät aber durch zitternde Hände, wie beunruhigt man ist.

Eine andere dramaturgische Funktion betrifft Momente von Zeit und Dauer. Bei einem adoleszenten Protagonisten beispielweise kann die Rasur eine Art Initiation bedeuten und zum Ausdruck bringen, daß er – nach einem Zeitsprung – herangewachsen ist. Im Falle langer Bartstoppeln verweist das Motiv auf eine Vernachlässigung, über deren Gründe die Zuschauer spekulieren dürfen: Die Rasur macht augenfällig, wie lang sich der Protagonist nicht mit persönlicher Hygiene hat befassen können oder wollen. Ein physischer Zustand steht ein für eine andernfalls vielleicht umständliche Erläuterung, in den Bartstoppeln ist sozusagen Zeit gespeichert, die nicht mehr erzählt werden muß. Und schließlich ist während einer Rasierszene der Stand des Schaums, die Restmenge des bedeckenden Weiß ein Gradmesser dafür, wie bald sich der Mann den Tagesgeschäften widmen wird: eine Art Uhr, an der abzulesen ist, wann die nächste Szene beginnt.

So ist das Rasieren ein Motiv, das sich für die filmische Darstellung besonders eignet und eine Reihe dramaturgischer Zwecke erfüllen kann. In der Literatur, im Roman mögen sich ebenfalls Rasierszenen finden, entbehren jedoch der spezifischen Prägnanz und Lakonik, die sich aus dem visuellen Dispositiv, der Ikonographie und intimen physischen Situation ergeben. Im Theater kann zwar die Rasur gezeigt werden, doch die Distanz zwischen Publikum und Figur ist zu groß, um die beschriebenen Feinheiten von Mimik und Gestik zur Geltung zu bringen. Auch würde der Spiegel, je nach Sitzplatz im Auditorium, verschiedene Bilder zurückwerfen.

Für Hinweise und Ideen danke ich vor allem Wolfgang Beienhoff und Alexandra Schneider, für die Bearbeitung der Videoprints Till Brockmann.

Fotografie im Film bei Peter Greenaway

In diesem Beitrag geht es um die Differenz von Fotografie und Film in den Filmen Peter Greenaways. Wie bei jedem Differenzverhältnis kann man entweder das betonen, was beide Seiten trennt oder das, was beide Seiten miteinander verbindet, oder das, was beide Seiten gemeinsam haben. Schon in dieser Hinsicht haben Greenaways Filme immer ein besonderes Interesse auf sich gezogen. Die einen versuchen, an ihnen die Möglichkeiten des Mediums Film auszuloten.¹ Die anderen sehen hier intermediale Gestaltung und ihre Reflexion.² Und beide behandeln die Filme Greenaways nicht nur als eine Praxis, sondern als eine Praxis, die ihre Theorie enthält und die theoriegeleitet entsteht.

Einen ähnlichen Ausgangspunkt wählen auch die folgenden Überlegungen. Denn auch sie versuchen zu beobachten,

- wie Greenaway *mit* der Differenz von Film und Fotografie arbeitet, wie sich also seine Filme mit dem Einsatz der Fotografie verändern,
- wie Greenaways Filme die Arbeit mit dieser Differenz beobachten, also selbst thematisieren, was sich verändert, wenn man die Differenz von Film und Fotografie in den Film einführt,
- wie die Filme die Beobachtung der Arbeit mit dieser Differenz beobachten, also Theorie zitieren und ins Bild setzen.

Typisch für Greenaway ist, daß all diese Modi der Arbeit mit und an der Differenz in seinem Werk eine Rolle spielen. Eben das macht seine Filme zu einer Kunst, an der sich zwar die unterschiedlichen Ebenen 1. Technik/Technologie, 2. Material der Bildgestaltung/materialästhetische Potentiale und 3. Verwendung/ästhetische Praxis unterscheiden lassen, diese Ebenen aber immer schon so aufeinander Bezug nehmen, daß die Trennung, die diese Ebenenunterscheidung setzt, zugleich unterlaufen wird. Dem künstlerischen Spiel, das so entsteht, kann man sich mit Hilfe der *Theorie der Fotografie*³ von Wolfgang Kemp nähern.

1 Beispielsweise Pascoe, David: *Peter Greenaway: Museums and Moving Images*. London 1997.

2 Beispielsweise Spielmann, Yvonne: *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München 1998.

3 Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie*. München. Bd. 1. 1839-1912. -1980. Bd. 2. 1912-1945. -1979. Bd. 3. 1945-1980. -1983. Es sei zugestanden, daß die Kategorien ergänzungsbedürftig sind, dies aber hier nicht behandelt werden kann, ebenso sei zugestanden, daß bei der Ordnung des Materials mit Hilfe der Kategorien einzelne Aspekte auch in andere Kategorien eingeordnet werden können

Man muß dabei aber berücksichtigen, daß der Unterschied von Fotografie und Film im Film stattfindet. Und man muß berücksichtigen, daß dieser Unterschied ein anderer ist, seitdem wir auch über die Differenz von analogem und digitalem Bild verfügen. Hier zeigt sich, daß unser Verständnis von Fotografie und Film sich ständig weiter entwickelt. Denn wir (er-)finden neue Differenzen, mit denen wir die Fotografie und den Film beobachten können. Wir bekommen so beide aus immer neuen Blickwinkeln zu sehen. Einige Überlegungen dazu, welche neuen Blickwinkel sich Greenaway mit der Differenz von analogem und digitalem Bild eröffnen, werde ich vorstellen. Eine These dazu lautet, daß sich mit dem digitalen Bild nicht zuletzt Greenaways Verständnis der kulturellen Bedeutung des Films (trans-)formiert und präzisiert.

Fotografie als Fotografie – im Film

Obwohl sich unser Verständnis der Fotografie ständig verändert, werden immer wieder bestimmte ‚Grundeigenschaften‘ genannt, v. a. eine ‚Wirklichkeit‘ repräsentierende und dokumentierende Funktion sowie der statische Charakter des fotografischen Bildes. Solche Zuschreibungen ‚ontologischer‘ und ‚stofflicher‘ Eigenschaften, besser ‚Qualitäten‘⁴ behandelt Kemp unter der Überschrift *Fotografie als Fotografie*.

Etwas vom Licht dieser ‚Qualitäten‘ fällt auch auf den Film ab, nicht zuletzt deshalb, weil auch er aus fotografischen Bildern ‚besteht‘.⁵ Greenaway macht nun den Unterschied von Fotografie und Film dadurch produktiv, daß er die der Fotografie zugeschriebenen ‚Qualitäten‘ benutzt, um mit ihnen die Möglichkeiten und die Beschaffenheit des Mediums Film auszuloten, und umgekehrt, um mit dem Film zuerkannten Eigenschaften das Medium Fotografie zu erkunden.

Das Bild und der Entzug seiner repräsentierenden und dokumentierenden Funktion

1978 realisiert Greenaway den experimentellen Film VERTICAL FEATURES REMAKE. Der Film zeigt eine fiktive Dokumentation über den Versuch des Instituts für Wiederherstellung und Rückgewinnung, aus gefundenen Filmstreifen eine authentische Fassung des vom verstorbenen Tulse Luper vorgesehenen Films herzustellen. Die Geschichte erzählt Greenaway anhand von meist statischem Bildmaterial, mit Fotos, Zeichnungen, Landkarten und maschinengeschriebenen Texten. Diese werden von den vier unternommenen Versuchen

4 Baecker, Dirk: „Qualität als systemtheoretischer Begriff“. In: Zollon, Hans-Dieter (Hg.): *Lexikon des Qualitätsmanagements*. München 1998.

5 Man kann über diese Sichtweise hinaus statt des Einzelbildes die Differenz der Bilder zum Ausgangspunkt der Theoriebildung machen; ein Motiv, das schon Eisensteins Bemühungen strukturiert hat und heute insbesondere von dem Differenzansatz betrieben wird.

strukturiert, das Filmmaterial in seine authentische Form zu bringen. Am Ende scheitert das Projekt, da sich die Mitstreiter auf keine Fassung einigen können und letztlich gar die Existenz von Tulse Luper anzweifeln.

Der Streit der Akademiker um die gültige Version der Remakes führt die subjektiven Sichtweisen und damit auch den Konstruktcharakter des Films vor Augen. Der wissenschaftliche Disput um die Rekonstruktion der Filme parodiert zugleich den Faktizitätsanspruch des Dokumentarfilms. Greenaway zeigt durch die mit Fiktionsironie aufgeladene Geschichte, die permanent ihre eigene Konstruktion reflektiert, daß auch Dokumentarfilme Geschichten erzählen. Da die ästhetische Form den Fiktions-/Spielfilmen entlehnt ist,⁶ wird mit ihrer Hilfe dem Dokumentarfilm ein fiktionaler Status aufgeprägt und die ‚Suche nach der Wahrheit‘ in ästhetischer Verpackung präsentiert. Das Ausstellen der Authentizitätsstrategien des Dokumentarfilms durch die Betonung des Konstruktionsverfahrens benutzt verschiedene Verfahren und Differenzen. Mein Augenmerk richtet sich hier auf die repräsentierende und dokumentierende Funktion der Fotografie im Film, auf das Verhältnis von Vor-Bild und Ab-Bild im Film-Bild sowie auf die Beziehung von Bild und Ton.

Die Rolle, die das Medium Fotografie in *VERTICAL VEATURES REMAKE* spielt, ist an die Rolle, die der Film spielt, gekoppelt: Der Film gibt, indem er sich einiger Stilmittel des Dokumentarfilms bedient, vor, ein solcher zu sein. Die gezeigten Fotografien werden diesem Kontext entsprechend als Dokumente inszeniert. Daß sich gerade das Medium Fotografie besonders eignet, um dokumentarische Glaubwürdigkeit ins (Film-)Spiel einzubringen, ist die Folge des „Nimbus des unanfechtbar Authentischen“, welcher der Fotografie seit ihren Anfängen zugeschrieben wird. Diesen beansprucht der Film – hierin die Fotografie beerbend – auch für sich selbst.⁷ Die strukturelle und die Anspruchsähnlichkeit beider Medien macht die *Einbildung*⁸ der Fotografie im Film zu einem selbstreflexiven Verfahren. Und durch die Differenz des Ähnlichen (der beiden Medien) dekonstruiert Greenaway den jeweiligen Abbild-Nimbus. Er reflektiert so darauf, daß nicht nur der Film seine Glaubwürdigkeit vom unterstellt-dokumentarischen Einzelbild erhält, sondern umgekehrt das einzelne Bild seine Glaubwürdigkeit vom ganzen Film bezieht.

Alles, was dekonstruiert werden soll, muß aber zunächst konstruiert werden. Deshalb scheinen die eingblendeten Fotos zunächst als Abbilder zu fungieren. Sie dienen im Film als visuelles Belegmaterial zu den Informationen, die eine seriös und sachlich klingende Stimme im *voice-over* erzählt, wodurch der Ein-

6 Heller, Heinz-Bernd / Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg 1990, S.20.

7 Prümm, Karl: „Die Bilder lügen immer. Die Digitalisierung und die Krise des dokumentarischen Bildes“. In: *Medienwissenschaft* (1996), Nr. 3, S. 264-267, hier: S. 264.

8 Paech, Joachim: *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt/M. 1989.

druck von Authentizität und Wahrhaftigkeit entsteht.⁹ Die Glaubwürdigkeit der Fotos wird zusätzlich gesteigert durch die leichte Unschärfe und durch die Mitteilung, es handele sich um zufällig gefundenes Material.¹⁰ Bild und Ton werden so miteinander verknüpft, daß sie sich wechselseitig bestätigen. Das erweckt den Anschein eines ernsthaften Dokumentarfilms mit authentischem Hintergrundmaterial. Doch der Schein trügt, denn der suggerierte (konstruierte) Wahrhaftigkeitscharakter der Bilder wird im Verlauf des Films sowohl formal als auch inhaltlich wieder zerstört; letzteres, indem der Kommentator von dem Vorwurf an das Institut für Wiederherstellung und Rückgewinnung berichtet, Tulse Luper sei erfunden und lediglich ein Vorwand, um die Rekonstruktion als strukturelle Übung durchführen zu können. Die Fotos Tulse Luper seien gefälscht, es handele sich um Fotos von dem Schwiegervater des Redakteurs des Films. Die Fotografien der filmischen Figur Tulse Luper werden also als Fälschung bezeichnet. Sie sind zugleich ein Selbstzitat. Ein Foto, das Tulse Luper auf einem Buchumschlag mit Vögeln zeigt, verwendete der Regisseur zuvor in dem Kurzfilm *A WALK THROUGH H* (1978), in dem Tulse Luper als Ornithologe dargestellt wird. Ein anderes Foto Tulse Luper findet sich in dem Spielfilm *THE FALLS* (1980).¹¹ Damit wird Tulse Luper in *VERTICAL FEATURES REMAKE* durch die Wiederholung und Variation im filmischen Werk Greenaways zu einer Ikone der Fiktion oder besser, zu einem intertextuellen Konstrukt, dessen Identität je nach Film wechselt.¹² Die Präsentation Tulse Luper durch technisch erzeugte und mit widersprüchlichen Informationen verknüpfte Bilder, die zum Teil mit grünem Farbfilter und Raster¹³ erscheinen, belegt den Konstruktcharakter der Figur. Die Fotos von Tulse Luper verweisen somit nicht mehr auf eine Referenzebene außerhalb der Filme, sondern fungieren als Bausteine innerhalb der filmisch konstruierten Realität.

Ganz anders verhält es sich mit dem Foto des Wiener Sezessionsgebäudes, das vom Kommentator als Angelsachsenhaus bezeichnet wird. Für den Betrachter wird (spätestens) hier das Verhältnis von Fakt und Fiktion direkt nachvollziehbar. Der Widerspruch entsteht nicht aus der Differenz verschiedener Filme des

- 9 Greenaway bezieht sich in einem Interview anlässlich der Ausstrahlung von *Vertical Features Remake* im WDR (Februar 1991) dabei auf einen Trick der BBC, die in Dokumentarfilmen eine sachlich gebieterische Stimme einsetzt, um selbst den außergewöhnlichsten Behauptungen Wahrheitscharakter zu verleihen.
- 10 Der Hinweis, es handele sich hier um zufälliges Material, kann durchaus als ironische Spitze Greenaways verstanden werden, die sich auf die Willkür des Geschichtenerzählens bezieht.
- 11 Im Internet findet sich die Figur Tulse Luper in dem multimedialen Projekt *The Tulse Luper Suitcase* (Sommer 1999) wieder.
- 12 Auch Cissie Colpit ist eine filmische Figur Greenaways mit wechselnder Identität, die sowohl in *The Falls* als auch acht Jahre später in *Drowning by Numbers* auftritt; hier gleich in dreifacher Konfiguration: als Mutter, Tochter und Nichte.
- 13 Das Raster verweist auch auf das bekannte Gitternetz zur geometrischen Rasterung des Körpers in *Unterweysung der Messung* (1525) von Albrecht Dürer.

selben Autors, sondern aus der Differenz von filmischer Behauptung und außerfilmischem Kontextwissen. Greenaway spielt die außerfilmische und die filmische Realität gegeneinander aus. Die zweite oder imaginäre Realität wird also nicht nur von dem differenziert, was von hier aus als „reale Realität“ erscheint,¹⁴ sondern sie schließt diese auch wieder in sich selbst ein. Durch den Hinweis auf die „erste“ Realität dekonstruiert der Film – sich selbst. Denn natürlich verdankt sich der Rückgriff auf das Kontextwissen einer filmischen Anweisung, und natürlich benutzt diese Anweisung Mittel des Films. So werden Bild und Ton kontrastiert, der Ton entzieht dem Bild seinen angenommenen Realitätscharakter, und umgekehrt dementiert das Bild den Ton. Entsprechend verweist die Dissoziation von Bild und Ton als selbstreflexives Verfahren auf die kreative Instanz hinter der Kamera oder/und (je nach Zurechnung) auf den Zuschauer. Die Diskrepanz zwischen dem Erkennen des real existierenden Objekts und seiner falschen Bezeichnung betont, daß der Authentizitätsstatus des Fotos aufgrund der Distanz von Vor- und Abbild durch die sekundäre Mediatisierung verloren geht. Damit wird alles anders. Das Foto (Abbild) wird zum Vorbild eines Abbildes im Film. Das Filmbild selbst wird zugleich zum Abbild eines Abbildes und zum Abbild eines Vorbildes. Und die Realität ist nicht mehr nur externer Prüfstein, sondern interne Referenz. Das Foto des Wiener Sezessionsgebäudes wird in Verbindung mit dem Kommentar zum Puzzlestück der erfundenen Geschichte des Films und erhält dadurch einen fiktiven Status. Im Unterschied zu den Fotos Tulse Lupers ermöglicht gerade seine Referenz auf die außerfilmische Realität den ironischen Diskurs über den Abbildstatus der Fotografie im Film und ihre Einbindung in den filmisch-fiktiven Kontext. Greenaway setzt also beide Medien wechselseitig ein, um den Authentizitätsanspruch sowohl der Fotografie als auch des Films kontingent zu setzen.

Bewegung versus Stillstand

In Greenaways Filmen findet sich eine weitere Form der Einbindung von Fotografien, die die Differenz zwischen statischen und kinetischen Bildern produktiv nutzt. Greenaway setzt hier die Fotografie ein, um mit ihr das filmische Paradox, daß die Dynamik des Films auf der Statik des Einzelbildes beruht, vorzuführen. Allerdings gerät dabei auch die Fotografie in Fahrt, denn für das fotografische Bild bedeutet die sekundäre Mediatisierung im Film auf der Ebene des Projektors die Bewegung des Stillstands, da es als ebenfalls statisches Filmbild in der Apparatur transportiert wird.

14 Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1996, S. 96ff. Die hier im Anschluß an Luhmann gebrauchte Unterscheidung behauptet wohlgerne nicht, daß die reale Realität weniger konstruiert sei als die imaginäre. Sie behauptet vielmehr, daß sie, indem sie vom Film unterschieden wird, als realer konstruiert wird.

Für den Film eröffnet sich durch die *Einbildung* des fotografischen Bildes die Möglichkeit, die Bewegung auf der Ebene der Projektion anzuhalten. Dazu müssen das fotografische Bild und das Filmbild deckungsgleich sein. Füllt die Fotografie das Filmbild nicht vollständig aus, „öffnet sich gleichsam ein Fenster, in der Bewegung finden wir ein erstarrtes, unbewegliches Feld.“¹⁵ Die Bildgrenze des Fotos läßt den filmischen Raum an ihren Rändern sichtbar werden, die Unbeweglichkeit des fotografischen Bildes ist somit nur ein partieller Stillstand im Filmbild. Auch diese Form der Verwendung von Fotografie im Film verdeutlicht deren statischen Charakter, da die Kontrastierung von unbewegtem Filmfeld und der an den Rändern stattfindenden Bildbewegung betont wird.

In der Exposition von *A ZED & TWO NOUGHTS* (1985) thematisiert Greenaway diese filmästhetischen bzw. fotografie- und filmtheoretischen Aspekte des Themas Bewegung und Stillstand. Zwei tödlich verunglückte Frauen auf dem Rücksitz eines Autos werden mit einer Kamerafahrt gefilmt, die in Nahaufnahme anhält. Das farbige Bild wird eingefroren und ohne Schnitt in ein keinerlei Grauwerte aufweisendes, kontrastreiches Schwarzweiß-Foto transformiert. Die Kamera zoomt zurück, und sichtbar wird der Zeitungsausschnitt mit dem Artikel über das Autounglück und dem gerahmten Foto der Frauen in der Mitte. Greenaway scheint hier nicht nur eine Aussage zu treffen, sondern er scheint sie auch zu beobachten. Und er scheint auch noch die Beobachtung der Beobachtung mitzubeobachten (als Zitat von Fotografie- und Filmtheorie). Greenaway führt den Diskurs über das Bild als Diskurs des Bildes in das Bild selbst ein.¹⁶ Denn die Ansicht des Todes in der arretierten Bewegung des Films kann nicht zuletzt auch als Hinweis auf die metaphorische Verbindung von Fotografie und Tod gelesen werden, die in der Film- und Fototheorie immer wieder vorgenommen wird. Greenaway spielt sozusagen ‚wörtlich‘ auf das Diktum André Bazins an, daß Fotografie die Konservierung von Totem sei.¹⁷ Und so kann man in dem Gezeigten auch einen Rückverweis auf den statischen Charakter der Fotografie sehen. Die Analogie und metaphorische Verwandtschaft von Film und Tod (als Inbegriff der Stasis)¹⁸ ist zugleich ein Hinweis darauf, was Fotografie und Film trennt, verleiht doch der Film aufgrund der Assoziation von Bewegung und Leben selbst Totem noch den Anschein von Lebendigkeit.¹⁹ Indem Greenaway die Bewegung des Filmbildes anhält, wird der Tod somit nicht nur auf der inhaltlichen Ebene (als Bild der toten Frauen), sondern auch auf der

15 Christen, Thomas: „Film und Fotografie.“ In: Filmstellen VSETH/VSU (Hg.): *Film und Fotografie*. Zürich 1991, S. 10.

16 Louis Marin zit. n. Amelunxen, Hubertus: *Fotografie nach der Fotografie*. In: Warnke, Martin (Hg.): *Hyperkult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Frankfurt/M. 1997, S. 371.

17 Bazin, André: *Ontologie des fotografischen Bildes*. In: Ders.: *Was ist Kino?* Köln 1975, S. 21-27.

18 Cavell, Stanley: *The World Viewed*. Cambridge 1979, S. 246.

19 Vgl. Metz, Christian: *The Imaginary Signifier*. Bloomington 1982.

formalen Ebene des Films (als Inbegriff der Stasis) versinnbildlicht. Dieser doppelte Zugriff transportiert die filmische Auseinandersetzung (mit der theoretischen Auseinandersetzung) von Dynamik (Lebendigkeit) und Statik (Tod). Die Visualisierung des unbewegten fotografischen Bildes impliziert für den Film also den Stillstand der Bewegung. Damit wird auch darauf verwiesen, daß der Film selbst aus statischen Einzelbildern besteht, die erst durch den Transport des Filmstreifens bewegt werden (auf der Projektorebene) und deren Bewegungseindruck ohnehin nur eine Illusion (auf der Ebene der Projektion) ist. Das Hinterfragen der Bewegungsimpression durch die Einbildung der Fotografie im Film spielt mit dem Phänomen, daß der Zuschauer die Abfolge von statischen Bildern nur aufgrund der Trägheit der Retina und des Phi-Effektes wahrnimmt und stellt somit ein selbstreflexives Verfahren dar.²⁰ Dieses verweist vor allem darauf, daß im Medium der bewegten Bilder das einzelne Filmbild durch den homogenen Bilderfluß kontextualisiert wird. Die transitorischen Phasen im Einzelbild verweisen nicht mehr allein auf ein Zuvor oder Danach, sondern sind zwingend in die Erscheinungsfolge eingebunden.²¹ Die Fotografie als eine Momentaufnahme zeichnet hingegen einen bestimmten Augenblick eines Ensembles auf und dekontextualisiert diesen Augenblick eines Geschehens oder einer Inszenierung. Indem Greenaway das Foto der toten Frauen durch seine Inszenierung exponiert, erfährt die Momentaufnahme eine Dekontextualisierung und unterbricht so den homogenen Bilderfluß des Films. Durch seine Präsentation in einer Zeitung erfährt das aus dem Filmkontext herausgelöste Foto der toten Frauen aber zugleich seine Rekontextualisierung im Film. Und um diesen Zusammenhang von De- und Rekontextualisierung geht es sowohl auf der Ebene dessen, was gezeigt wird, als auch auf der Ebene dessen, was sich der Betrachter per Reflexion zugänglich machen kann. In beiden Fällen zeigt Greenaway, daß De/Rekontextualisierung nur im paradoxen Zusammenhang funktioniert und daß unsere Art des Umgangs mit diesem Paradox wenig mit Logik,²² aber sehr viel mit der historischen, kulturellen und sozialen Handhabung des Rahmens zu tun hat, der das Bild definiert. Es sind diese Rahmenbedingungen, die uns im Fall der Fotografie eher die Losgelöstheit, im Fall des Filmbilds dagegen eher die Eingebundenheit bemerken lassen. Der gesellschaftliche Gebrauch eröffnet also verschiedene (unlogische) Kombinationen von Möglichkeiten, sowohl Kontinua als auch Diskontinua zu setzen. So behauptet das Foto in der Zeitung, daß das für die

20 Barchfeld, Christiane: *Filming by Numbers: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen 1993, S 30.

21 Hick, Ulrike: *Licht modelliert die Zeit. Bildmedien und Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*. In: Hickethier, Knut (Hg.): *Der Film in der Geschichte*. Berlin 1997, S. 26-42, hier: S. 31.

22 Greenaway zeigt die Prozesse des De- und Rekontextualisierens. Dekontextualisierung und Rekontextualisierung sind Prozesse in der Zeit, die andererseits einen logischen Sprung bedeuten, indem sie den Wechsel von einem Kontext in einen anderen vollziehen.

Fotografie konstitutive „*Es-ist-gewesen*“²³ gerade erst gewesen ist und behauptet dieses *Gerade-erst-gewesen* als gerade noch aktuell.²⁴ Es ist die Behauptung (in) einer Gegenwart, die sich damit von einer Vergangenheit unterscheidet. Das Vergangene soll vergangen sein, das Gegenwärtige gegenwärtig. Und der Blick darauf, daß die vergangene Gegenwart eine gegenwärtige Vergangenheit ist, muß verstellt sein. Damit wird eine diskontinuierliche Zeit vorausgesetzt. Die Verwendung des Fotos in der Zeitung macht daraus eine homogene Zeit. Sie löscht de facto den Unterschied zwischen Zeitfluß und Zeitpunkt.

Demgegenüber spielt der Film genau diesen Unterschied aus. Der Film lebt von der Differenz dessen, was das Einzelbild zeigt, zu dem, was daraus im Fluß der Bilder werden kann.²⁵ D.h., einerseits erschließt sich der Sinn des Bildes nur im Kontext der anderen Bilder, andererseits findet die Verknüpfung der Bilder im Einzelbild statt. Wir bemerken nur den Zeitfluß, obwohl der Fluß aus nichts anderem als aus Punkten besteht. Greenaway aber zeigt, daß beides nur in Kombination und als Einheit funktionieren kann; daß also der Film einerseits aus der Verknüpfung der Einzelbilder besteht, andererseits aber diese Verknüpfung nirgendwo anders aktualisiert werden kann als im Einzelbild selbst.²⁶

Der Sinn des Films kann nur im Einzelbild vorkommen, andererseits kommt er aber in keinem Bild vor. Jedes Einzelbild ist sowohl Teil eines Kontinuums *und* radikal diskontinuierlich, dekontextualisiert *und* immer schon rekontextualisiert. Dies ist im Diskurs der Bilder über die Bilder mühelos darstellbar, läßt aber alle theoretisch-sprachlichen Darstellungsversuche zu Vereinnahmungen werden, die nur scheitern können.²⁷

Fotografie als Medium – im Film

Die Kategorie *Fotografie als Medium* thematisiert vor allem die Selbstbespiegelung der Fotografie, d.h. die Auseinandersetzung mit dem kreativen Produktionsprozeß und der technischen Apparatur sowie den ästhetischen Folgen für die Rezeption.

23 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. 1985, S. 89.

24 Luhmann, Niklas: *Realität der Massenmedien*, S. 53ff.

25 Siehe dazu auch die filmischen Experimente Kuleschovs, der identische Bilder in unterschiedliche Kontexte eingebunden und damit nachgewiesen hat, daß die Bedeutung eines Bildes von der Umgebung seines Erscheinens abhängt.

26 Greenaway führt die Dekontextualisierung zu einem Zeitpunkt vor, an dem man nur das in schwarzweiß transformierte Bild sieht, ohne den Kontext wahrzunehmen. In dem Moment, wo der Betrachter realisiert, daß es sich bei dem Bild nun um ein Zeitungsfoto handelt, haben De- und Rekontextualisierung längst stattgefunden.

27 Das Problem, in der Sprache dem Bild gerecht zu werden einerseits, und die sowohl widersprüchliche als auch komplementäre Beziehung von Teil und Ganzem andererseits sind nicht umsonst Motive, an denen sich alle großen Kunst- und Interpretationstheorien abarbeiten. Vgl. stellvertretend dazu: Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M. 1998.

Der fotografische Produktionsprozeß

Ebenfalls in der Exposition von A ZED & TWO NOUGHTS, direkt nach dem Auto-unfall der Frauen, wird ein fotografischer Produktionsprozeß gezeigt. Oliver, seines Zeichens Verhaltensforscher im Zoo, fotografiert aus wissenschaftlichen Gründen einen einbeinigen Gorilla beim Gang durch seinen Käfig. Dabei wird nicht nur der Prozeß des Fotografierens gezeigt, der sich im Verlauf des Films auf unterschiedliche Weise wiederholen wird, auch eine Großaufnahme des sich gerade weiterdrehenden Bildzählers vom Fotoapparat mit der Zahl 12 wird vorgeführt. Das Zurschaustellen der foto-technischen Apparatur und ihres Einsatzes reflektiert zum einen ästhetische Fragen des Mediums Fotografie. Zum anderen setzt Greenaway an dieser Stelle die Fotografie aber auch ein, um mit ihr filmästhetische Aspekte zu thematisieren. So ist die Visualisierung des fotografischen Aktes auch ein filmreflexives Verfahren, das die Differenz der Medien Fotografie und Film im Hinblick auf strukturelle Ähnlichkeit liest und mit dieser Ähnlichkeit arbeitet. Entsprechend spiegelt der Fotoapparat die Filmkamera, der Fotograf verweist auf die kreative Instanz hinter der Kamera, d.h. auf den Filmregisseur/Kameramann und der Akt selbst steht für die Herstellung des Films. Der fotografische Prozeß – hier als eine Aneinanderreihung von Bildern, die der Bewegung des Gorillas folgt – reflektiert darauf, wie der Film aufgrund der Abfolge von Einzelbildern einen Bewegungseindruck produziert. Dabei koppelt Greenaway die Reflexion des Mediums an die Reflexion seiner Geschichte. Denn die Szene bezieht sich auf den Fotografen Eadward Muybridge, der 1885 im Zoo von Philadelphia die Bewegungsabläufe von Tieren fotografisch aufgezeichnet sowie Bewegungsstudien von Menschen mit amputierten Gliedern zu wissenschaftlichen Zwecken erstellt hat. 1878 gelangen Muybridge die ersten 12 Reihenfotos eines Pferdes in Bewegung, die er in knapp einer halben Sekunde aufgenommen hat.²⁸ Die Zahl 12 in der Großaufnahme des Bildzählers bezieht sich auf die 12 Phasenbilder von Muybridge. Greenaway markiert so einen Vorläufer des Films und setzt diesen Vorläufer dazu ein, um im Film auf die Herstellung der Illusion von Bewegung hinzuweisen. Er arbeitet also mit der Fotografie, um vorzuführen, wie der Film arbeitet und funktioniert.

Auch die aus dem fotografischen Produktionsprozeß hervorgehenden Materialien dienen der filmästhetischen Reflexion. Die Schwarzweiß-Positive des Gorillas werden auf einer beleuchteten Unterlage gezeigt. Als Dia-Positive verdeutlichen sie ihre materielle Ähnlichkeit mit dem einzelnen Filmbild. Mittels des Lichts aus der Unterlage, das die Positive anschaulich macht, wird auf die Projektion der Film-Bilder angespielt. Außer den Positiven finden sich ein gelber Farbfilter sowie weitere fotografische Utensilien, die auf die Mani-

28 Puttkamer, Jens von: „Illustrierte Chronik zur Bewegungsdarstellung in der Photographie“. In: *Sprung in die Zeit*. Berlinische Galerie. Berlin 1992, S. 231-241, hier: S.235.

pulierbarkeit der Bilder und damit auf ihre Künstlichkeit verweisen. Der dokumentarische Charakter der im Dienst von Wissenschaft und Forschung stehenden Bilder wird durch das Ausstellen ihrer Manipulationsmöglichkeiten in Frage gestellt.

Im zweiten Drittel des Films *THE BELLY OF AN ARCHITECT* (1986) werden zwei weitere fotografische Produktionsprozesse kurz hintereinander gezeigt. Dabei stehen hier aber nicht Technik und Geschichte beider Medien im Mittelpunkt, sondern das Augenmerk richtet sich auf die Welten, die die technisch erzeugten Bilder hervorbringen.

Der an Bauchspeicheldrüsenkrebs leidende Architekt Kracklite trifft auf die Fotografin Flavia, die Schwester seines Gegenspielers. Sie macht für ihn Fotos von den Bäuchen einiger männlicher Skulpturen, und zwar mit einer Kamera, die er sich selbst geschenkt hat, „um wieder gesund zu werden“. Dieser erste fotografische Akt zeigt Kracklites ‚einziges Interesse‘ an der Welt, nämlich ‚männliche Bäuche‘. Es handelt sich in erster Linie um geschwollene und runde Bäuche. Das Runde, Kreis- oder Kugelförmige ist aber das Symbol für geschlossene Zusammenhänge schlechthin. Die Abgeschlossenheit des Kreises oder der Kugel schafft ein System, eine eigene Welt. Die Welt Kracklites ist sein Bauch. Er ist und bleibt in seiner eigenen kugelförmigen Bauch-Welt, in der Welt der körperlichen und kommunikationsfreien Prozesse gefangen. Der Körper schließt eine Welt ab, er schafft eine Grenze, die nur durch eine Kommunikation überbrückt werden kann, die sich für diese Grenze nicht interessiert. Kracklites Problem ist die Unfähigkeit zu einer solchen, die Grenzen des Körpers zugleich respektierenden und überbrückenden Kommunikation. Bei ihm „kommt die Wahrnehmung aus dem Körperinneren, sie ist nicht real.“²⁹ Sein Versuch, die eigene Wahrnehmung zu korrigieren, hat nichts anderes als die eigene Wahrnehmung zur Verfügung. Er bleibt in einer körperlichen Wahrnehmungswelt gefangen, die, weil sie nicht kommunikativ korrigiert wird, erkrankt. Sie scheitert am/im Außen der sozialen Welt, und sie scheitert am/im Inneren einer in sich selbst gefangenen Zirkularität. Kracklite halluziniert. Diese Halluzination aber ist nichts anderes als die Halluzination der Fotografie: „Diese Form der Halluzination entwirft ein Gebilde von Gegenwart, dessen Beständigkeit in der Verleugnung des in ihr Todgeweihten liegt“ und das von außen als ein „fortwährendes Werden des Verlustes“ erscheint.³⁰ Es ist demnach kaum verwunderlich, daß Greenaway ausgerechnet die Fotokamera zu dem Instrument macht, mittels dessen sich Kracklite Welt anzueignen erhofft. An Kracklite wird deutlich, daß die Welterschließung auch eine Weltverschließung ist und daß der Versuch, den Verlust aufzuhalten, ihn nur vergrößert. Die Kamera kann aber nichts anderes

29 Barthes, hier zit. n. Amelunxen, *Fotografie nach der Fotografie*, S. 377.

30 Amelunxen, ebd.

tun, als seine Welt wieder und wieder zu konstruieren und damit zu bestätigen. Die Aneignung von Welt über die Fotografie ist dementsprechend zum Scheitern verurteilt, weil er die Auswahl der Bilder selbst leistet und daher nur das auf den Fotografien zu sehen ist, wofür er sich interessiert. Der fotografische Selektionsprozess trennt dabei den ihn interessierenden Zusammenhang von störenden Einflüssen ab. Er funktioniert als Vereinfachung von Welt zu einem geschlossenen und selbstbezüglichen Kreislauf. Die Fotografie – so wie Greenaway sie hier inszeniert – wendet sich also gegen das fotografische Diktum, Welt zu erschließen, sie ist nicht Fenster zur Welt, sondern Rahmung von Welt.

Auch der folgende fotografische Produktionsprozeß thematisiert Kracklites zunehmenden Realitäts- und Identitätsverlust. Nachdem im Film die Fotokopie des Gemäldes *Andrea Doria als Neptun* (1556) von Bronzino kurz eingeblendet wird, das Andrea Doria als Neptun darstellt, fotografiert Flavia in ihrem Studio den als Andrea Doria verkleideten und in der Rolle des Neptuns posierenden Architekten. Kracklite wird in das Gemälde des 16. Jahrhunderts plaziert, das seinerseits auf die imaginäre Welt der Mythologie zurückgreift. Dies bekundet Kracklites Abtauchen in seinen eigenen imaginären Weltentwurf als Ursache und Folge seiner Unfähigkeit, sich in der gegenwärtigen Situation zurecht zu finden. Die Fotografie wird an dieser Stelle dazu benutzt, um zu zeigen, was mit Kracklite passiert. Umgekehrt kann der zur Reflexion angeleitete Rezipient sehen, daß Kracklites Sicht auf die Welt auch als Zeichen gelesen werden kann, für das, was im filmischen Produktionsprozeß vor sich geht. Hier wird gerahmt, fokussiert, scharf gestellt und eine Verschlusstechnik bedient, die etwas einschließt, indem sie anderes ausschließt. Der fotografische Akt bringt die abgeschlossene Ansicht einer Welt hervor, die ohnehin schon die Zeichen ihrer Fiktionalisierung trägt: Maskierung, Kostümierung, Inszenierung. Man kann vermuten, daß Greenaway hier die Differenz der beiden Medien Fotografie und Film auf ihre Ähnlichkeit liest. Was für die Fotografie behauptet wird, gilt gleichermaßen für den Film.

Die differenten Rezeptionsprozesse von Fotografie und Film

Durch das Kontrastieren der beiden Medien Fotografie und Film führt Greenaway ihre spezifischen Eigenschaften und ihre damit verbundenen Wahrnehmungsweisen vor. Dieses ästhetische Verfahren ist im höchsten Maße selbst-reflexiv und impliziert den Bruch mit Sehgewohnheiten, die sich aus den Konventionen des klassischen Erzählfilms herausgebildet haben.³¹

Greenaway spielt auf diese unterschiedlichen Rezeptionsweisen von Fotografie und Film an, indem er die Bewegung der vorbeigleitenden Bilder durch das Einbilden einer Fotografie arretiert oder durch die *freeze-frame*-Technik einfriert und so darauf aufmerksam macht, daß der Betrachter eines Films im

31 Vgl. Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London 1985, S. 165.

Gegensatz zu dem einer Fotografie dem Fluß der Bilder ausgeliefert ist. Wie Roland Barthes es in seinen Bemerkungen zur Fotografie formuliert hat: „[V]or der Leinwand kann ich mir die Freiheit nicht nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände.“³² Gerade das Anhalten der Bewegung im Film stoppt und stört so den Erzähl- und Zeitfluß des Films. Diese Störung des homogenen Bilderflusses läßt – gleich der Betrachtung von Fotografien – Raum (wenn auch begrenzt) für das Anschauen des angehaltenen Bildes. Dieses selbstreflexive Verfahren führt durch die Gegenüberstellung der unterschiedlichen Betrachtungszeit von Fotografie und Film und der Isolierung *eines* von vielen Filmbildern zu einem Aufbrechen tradierter Schemata der Rezeption und bewirkt eine Desillusionierung des Zuschauers. Zeit spielt hier eine wesentliche Rolle. Der Film suggeriert dem Betrachter, daß das Leinwandgeschehen sich im Moment des Sehens ereignet (Rückblenden bilden eine Ausnahme, die das bestätigen, handelt es sich doch immer um *gegenwärtige* Vergangenheiten). Diese Illusion der Gegenwärtigkeit des Filmgeschehens geht beim filmischen Rezeptionsprozeß einher mit der Ausblendung der Gegenwart im dunklen Kinosaal, indem sich der Rezipient auf den „Als-ob“-Charakter des Films einläßt. Fotografien hingegen verweisen immer auf etwas Vergangenes und Abwesendes. Die Fotografie – so Barthes – bezeugt das „Es-ist-so-gewesen“³³. Was immer es auch gewesen ist, es gehört der Vergangenheit an und schreibt sich dem fotografischen Bild als Vergangenheit ein. Da beim Anschauen der Fotografien der Kontext der momentanen Gegenwart meist gewahrt wird, eben im Gegensatz zur Filmrezeption im Kino, tritt der Aspekt des Vergangenen besonders deutlich hervor. Gerade in dieser Gegensätzlichkeit liegen ästhetische Potentiale, um die Fotografie für den Film produktiv zu machen. Denn mit dem Einsatz der Fotografie wird im Film eine zweite zeitliche (und räumliche) Ebene etabliert, so daß sich im Filmbild Vergangenheit und Gegenwart simultan manifestieren. Mit diesem Aspekt spielt Greenaway unter anderem in *THE BELLY OF AN ARCHITECT*. Dem Zuschauer wird in einer Szene des Films eine Fotostory vorgeführt, die von ihm die Leistung verlangt, Vergangenheit und Gegenwart zueinander in Beziehung zu setzen. Dies erfolgt aus dem Grund, weil unterschiedliche Zeitebenen innerhalb einer filmischen Szene simultan projiziert werden, die durch die Wiederholung des Gezeigten hervorgehoben werden. Die Fotostory aktualisiert das bereits Erzählte, das somit der Vergangenheit angehört, in der gegenwärtigen Situation des Films. Dieses Verfahren problematisiert die Simultaneität von Gegenwart und Vergangenheit und erweist sich somit als antinarrativ.

32 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 65.

33 Ebd., S. 89.

Noch ein anderer Aspekt der Fotografie deutet auf die unterschiedliche Wahrnehmung von Fotografie und Film hin: Es ist die ‚Flächigkeit‘ der Fotografie, die der ‚Räumlichkeit‘ des Films entgegensteht. Barthes hat bemerkt: „[I]ch kann der Photographie nicht auf den Grund kommen, sie nicht durchdringen. Ich vermag nur meinen Blick über ihre stille Oberfläche schweifen zu lassen.“³⁴ Rein physisch ändert sich mit dem Film daran gar nichts, denn auch er verfügt nur über die gleichen beiden Dimensionen im Raum. Es ist dann die zusätzliche Dimension der Zeit, die den Eindruck von Räumlichkeit hervorruft, der konstitutiv für das filmische Erleben ist.³⁵

Auch hier arbeitet Greenaway wieder mit und an dem Unterschied, der mit dem Wechsel von der Tiefenwirkung des Raumes zur Gestaltung an der Oberfläche markiert ist, und über ihn.

- Er arbeitet mit diesem Unterschied, wenn er die Fotografie so einbindet, daß sie noch etwas flächiger und der Film im bzw. durch den Kontrast noch etwas räumlicher wird. Das zeigt sich besonders anschaulich in dem Film *THE BELLY OF AN ARCHITECT*, indem eine Szene am Brunnen von der Einblendung der Postkarten gefolgt wird.
- Er arbeitet an diesem Unterschied, wenn er ihn (fast) zum Verschwinden bringt. So beispielsweise in einer Szene von *A ZED & TWO NOUGHTS*, in der zunächst Oswald und Alba zu sehen sind, die sich im Gespräch eine im Bilderrahmen befindliche Fotografie ansehen. Diese wird gezeigt, allerdings wird hier kein filmischer Raum um die Fotografie sichtbar, und überhaupt ist nicht zu unterscheiden, ob es sich tatsächlich um eine im Filmbild einblendete Fotografie handelt oder ob es nicht einfach Filmbilder sind, die keine innerbildliche Veränderung bzw. Bewegung aufweisen.
- Er arbeitet über diesen Unterschied, wenn er Phasen- und Chronofotografien verwendet und somit in und zwischen die Fotografien Bewegung einführt (siehe unten).

Diese Arbeit an differenten Ebenen enthält eine bestimmte Konzeption der Wahrnehmung und weist zu einer bestimmten Wahrnehmung an. Diese ist der klassisch-kritischen Konzeption der Kinowahrnehmung entgegengesetzt. Für letztere sei an hier an Baudrys Dispositiv-Model erinnert, indem Platons Höhlengleichnis zur Erklärung des Illusionscharakters des (Hollywood-)Ki-

34 Ebd., S. 115.

35 Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer: ‚Apparatus‘ – ‚Semantik‘ – ‚Ideology‘*. Heidelberg 1992, S. 77.

nos herangezogen wird. Baudry geht davon aus, daß alle (medien-) konstitutiven Differenzen zugunsten einer kontinuierlichen Wahrnehmung der Filmprojektion von fiktiven Ereignissen gelöscht werden. Der Rezipient wird im Kino-Dispositiv zu einem Objekt, dessen Subjekt das Filmgeschehen ist. Er läßt sich determinieren, akzeptiert distanzlos den „Als-ob“-Charakter. Das macht ihn unfähig, seine eigene Position in Beziehung zur Mitteilung des Mediums zu setzen.³⁶ Im Gegensatz hierzu ist die Positionierung des Zuschauers – seine eigene Erfahrung zur Mitteilung des Mediums in Beziehung zu setzen – ein Anliegen Greenaways, das er in allen seinen Filmen konkretisiert. Wo der Zuschauer bei Baudry im Dunkeln sitzt, sitzt er bei Greenaway im Flickerlicht. Denn die Filme Greenaways sind Reisen, die den Rezipienten kontinuierlich zwischen Subjekt- und Objektposition oszillieren lassen und so eine Kontingenz in den Film (wieder-)einführen, deren Unbestimmtheit nur durch eine Reflexion bestimmt werden kann, in der sich das Subjekt als Subjekt bewußt wird.

Fotografie als Kunst – im Film

Fotografie als Kunst behandelt die Auseinandersetzung mit Kunst und Kunstgeschichte und ästhetische Kriterien der Bildherstellung im (digital bearbeiteten) Film.

Das fotografierte Tableau vivant

Mit dem Tableau vivant und dessen fotografischer Fixierung im Film erweitert sich die mediale Konfiguration von Film und Fotografie um die Malerei und ihre schauspielerische Aufführung. Das Vorbild für das Tableau vivant in *A ZED & TWO NOUGHTS* bildet *Die Malstunde* von Jan Vermeer.

A ZED & TWO NOUGHTS zeigt das von dem Chirurgen und Kunstfälscher Van Meegeren und seiner Assistentin nachgestellte Gemälde. Allerdings präsentiert Van Meegeren als visueller Zeremonienmeister, der als fiktiver Verwandter des gleichnamigen Vermeerfälschers figuriert, die allegorische Figur nackt, nur mit einem Hut aus einem anderen Bild bekleidet, anstatt mit Lorbeerkranz und blauem Kleid. Die Einführung von Nacktheit verweist ihrerseits wiederum auf ein zweites Vorbild. Es ist die 1915 angefertigte Version des Fotografen Richard Polaks, der, ganz in der Manier der Zeit, fotografische Rekonstruktionen großer Gemälde erstellt und die Aktdarstellung in Vermeer-Nachbildungen eingebracht hat. Greenaway bezieht sich also auf zwei Vorbilder, die er miteinander kombiniert: das Original Vermeers und eine fotografische Rekonstruktion von

36 Baudry, Jean-Louis: *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*. In: *Psyche*, 48. Jg. (1994), Nr. 11, S. 1047-1074. Vgl. auch: Paech, Joachim: *Medien-Macht und interaktive Medien*. Bonn 1997, S. 9.

Polak, die gegenüber dem ursprünglichen Gemälde eine Veränderung aufweist. Das filmische *Tableau vivant*, so wie Greenaway es in Szene setzt, ist bereits ein modifiziertes. Es zeigt an, daß die bildende Kunst die Fotografie beeinflusst und daß umgekehrt auch der Blick auf die Kunst durch die Fotografie beeinflusst wird. Das Kunstwerk wird in, durch und mit Hilfe der Fotografie verändert.

Greenaway trägt mit der Nachstellung des Vermeergemäldes dem Umstand Rechnung, daß Vermeer in zweierlei Hinsicht ein vorfotografischer und vorfilmischer Maler gewesen ist: zum einen durch die mittels Licht modellierte Welt und zum anderen durch die Darstellung des Bruchteils eines Moments.³⁷ Den Eindruck des Fotografischen als fixierter Augenblick eines zeitlichen Kontinuums nimmt Greenaway zum Anlaß, diese Allegorie der Malkunst in das Medium Film zu übertragen.³⁸ Das Bild Vermeers erscheint hier als das Phasenbild einer kontinuierlichen Bewegung, das Greenaway dazu benutzt, die still gestellte Bewegung des Bildes durch den Film fortzusetzen.³⁹ Der Film übernimmt also die Rolle, der (mediale) Raum zu sein, in dem die medialen Eigenschaften und Differenzen der einzelnen Medien zur Disposition gestellt werden und der seine Spezifika in die Szene einbringt: Die Transformation eines Gemäldes in ein filmisches, unbewegtes *Tableau vivant* und dessen Aufzeichnung aus gleichbleibender Perspektive zöge eine Reihe identischer Einzelbilder nach sich, deren einzige Bewegung sich als unsichtbarer Transport im Projektor vollziehen würde. Aber es kommt sichtlich und hörbar Bewegung in das ‚lebende Bild‘. Die Kamera fährt von dem schwarzweiß gestreiften Wams des Künstlers – des fotografierenden Van Meegeren also, der sich mit seinem Modell streitet – zurück und hält erst in einem Abstand zum Geschehen an, der in etwa der gemalten Vorlage entspricht. Das filmische *Tableau vivant* gewinnt eine räumliche ‚Begehbarkeit‘ durch die dreidimensionale Darstellung und distanziert gleichzeitig den Kinozuschauer durch die Rückfahrt der Kamera. Das mehrmalige Blitzen des nicht sichtbaren Fotoapparats, den Van Meegeren bedient, indiziert den fotografischen Produktionsprozeß. Den Repräsentationsgedanken des Bildes Vermeers, in dem ein Künstler beim Malen einer Modellszene gezeigt wird, überträgt die filmische Adaption in ihr eigenes Medium: Der Fälscher Van Meegeren imitiert zwar den Maler, benutzt statt Pinsel, Palette und Staffelei jedoch einen Fotoapparat. Die Filmkamera zeichnet also eine Szene auf, in der ein Mann mit einer Fotokamera seinerseits ein Objekt ablichtet. Der Fotograf, der nur einen Teil der Szene fotografiert und sich selbst dabei ausschließt, wird also durch den Film – gleich dem Vorbild Vermeers – wieder eingeschlossen. Qualitativ ändert sich an der Vorlage inso-

37 Woods, Alan: *Being naked playing dead. The Art of Peter Greenaway*. Manchester 1996, S. 57. Es gibt allerdings noch andere Gründe, warum Greenaway sich für dieses Bild Vermeers interessiert, nämlich sein Ausstellen der Inszenierung, der allegorische Charakter und die im Bild angelegte Selbstreflexivität.

38 Schuster, Michael: *Malerei im Film: Peter Greenaway*. Hildesheim u.a. 1998, S. 91.

39 Schuster führt diesen Gedanken ausführlich aus, ebd., S.89ff.

fern nichts, als das Motiv das gleiche bleibt: Ein Beobachter (Maler/Fotograf) wird beim Beobachten beobachtet durch einen Beobachter (Kinozuschauer). Wenn sich hier aber nichts wesentlich verändert, dann muß – um mit McLuhan zu sprechen – das Medium die Botschaft sein.⁴⁰ Der Austausch des Pinsels gegen den Fotoapparat markiert den entscheidenden Unterschied. Und es ist neben vielem anderen auch dieser Unterschied, der durch das Aufkommen neuer Medien entsteht und den Greenaway hier ins Bild setzt. Er zeigt, daß wir durch die Fotografie neue Aspekte der Malerei kennengelernt haben, so wie wir durch den Film die Fotografie neu und anders sehen. Er zeigt aber auch, daß jede Repräsentation einen Rest enthält, der nur durch Reflexion erschlossen werden kann. Die Filmkamera bleibt in der Szene ausgeschlossen. Der Film, dem wir unser ‚besseres‘ Begreifen der Fotografie verdanken, bleibt selbst unbegriffen. Er gibt die Anweisungen, die wir erst dann zu sehen bekommen, wenn wir sie beobachten, anstatt ihnen blind zu folgen. Dazu aber müssen wir den gezeigten fotografischen Produktionsprozeß als Repräsentation des filmischen nehmen, der selbst unsichtbar bleibt.

Digitale Fotografie

Durch die Verschiebungen und Verschachtelungen des Vorbild- und Abbildverhältnisses von Fotografie und Film entzieht Greenaway den analogen Bildern ihr repräsentierende und dokumentierende Funktion. Das kunstvolle Spiel mit dem Spiel-Film beginnt und realisiert sich durch das digitale Bild in neuen Spielräumen. Das digitale Bild ist eine vom Computer generierte Abbildung oder eigenständige Kreation, und es ist opak. Es ist kein Lichtbild mehr und besitzt deshalb auch nicht seine Transparenz; auch nicht die Transparenz, die als Kennzeichen der Aufnahme- und Darstellungsweisen durch die Kamera erzeugt wird, und die, statt die Materialität des Filmischen auszustellen, ihr Ziel in der Illusionierung des Zuschauers sieht. Das digitale Bild kann ein Simulakrum des fotografischen Bildes sein, und der Computer kann es unendlich verändern. Er ist in der Lage, realitätsfremde und -nahe Ansichten ohne Realitätsreferenz zu produzieren. Darin kann man eine „Krise“⁴¹ des dokumentarischen Bildes⁴² sehen. Allerdings öffnet sich der Film – befreit vom Abbildungszwang der analogen Aufzeichnungstechnik – für neue medienästhetische Kategorien.

Mit der digitalen Bildbearbeitung, die von der analogen technischen Repräsentation ähnlichkeitsdeterminierter Bildstrukturen zu einer Transformation in Zahlencodes wechselt⁴³, gewinnt der Film neue Spielräume und Gestaltungs-

40 McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf, Wien 1970, S. 13.

41 Allerdings sind seit den Anfängen der Fotografie bereits Techniken der Bildmanipulation im Einsatz.

42 Prümm, „Die Bilder lügen immer...“, S. 264.

43 Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar 1993, S. 86.

möglichkeiten. Diese haben bei Greenaway insbesondere unter dem Aspekt der Intermedialität Aufmerksamkeit erfahren.⁴⁴

Dies ist nicht verwunderlich, denn die Möglichkeiten, die das digitalisierte Bild bietet, sind vielfältig: Raum und Zeit sind in synthetisch generierten Bildern nicht mehr an Linearität gebunden. Sie verfügen frei über diese Kategorien, über Geschwindigkeit und raum-zeitliche Dimensionen. Das Entstehen einer nicht durch Tiefenwirkung und Raumillusion, sondern durch Oberflächenorganisation und Reizkombination bestimmten digitalen Gestaltung bietet Ansätze für eine grundsätzliche Veränderung des audiovisuellen Erzählens und Darstellens.⁴⁵ Seit 1989 experimentiert Greenaway mit Techniken des High-Definition-TVs und dem Paint-Box-Verfahren, u. a. in der Fernsehserie *A TV DANTE*. In *PROSPERO'S BOOKS* (1991) arbeitet er erstmals mit digitalen Bildcollagen im Kinofilm. Durch diese neu gewonnenen Möglichkeiten der elektronischen Bildgestaltung verändert sich in den digital bearbeiteten Filmen Greenaways vor allem die Darstellung des filmischen Raums durch die innerbildliche Schichtung verschiedener transparenter Bildebenen (Abimierung) oder nicht-transparenter Bildschichten (Inferierung) und der filmischen Zeit durch die Simultaneität verschiedener Handlungsräume. Das visuelle Wahrnehmungskontinuum wird dabei an den Stellen aufgelöst, an denen sich visuelle Verdichtungen befinden. Die Brüche und Irritationen, die durch die Collagen der elektronischen Bildgewebe entstehen, stellen dabei die Materialität des digitalen Bildes aus.

Weniger Aufmerksamkeit als das *Wie* der Greenawayschen Bildgestaltung hat ihr *Was* gefunden. Beschrieben wird, wie Greenaway digitale Verfahren nutzt, nicht aber, wann und wozu. Das ist insofern kein Wunder, als Greenaways Filmbilder selten eindeutige Aussagen suggerieren. Greenaways künstlerisches Programm besteht, um Adornos Urteil über Brecht zu verwenden, eben darin, „Denkprozesse in Bewegung zu setzen, nicht Kernsprüche mitzuteilen“⁴⁶. Trotz allem aber darf man gerade bei Greenaway das *Wie* nicht ohne das *Was* betrachten, denn sonst verliert man jenen konstitutiven Zusammenhang von Form und Inhalt aus dem Blick, dessen Unterstellung seine Filme zur Filmkunst macht.⁴⁷

44 Siehe dazu u.a.: Paech, Joachim: „Paradoxien der Auflösung und Intermedialität“. In: Warnke, *Hyperkult*; auch Spielmann, *Intermedialität*.

45 Hicethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 91.

46 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 54.

47 Diese Unterstellung der Stimmigkeit des Zusammenhangs von Form und Inhalt müßte natürlich selbst erst untersucht werden. Das ist zwar einerseits häufig genug getan und bestätigt worden. Das Problem ist nur, daß dies – ebenso sehr wie es etwas über das Werk Greenaways aussagt – auch als ein Hinweis auf ein grundsätzliches methodisches Problem gelesen werden kann. Denn die Unterstellung eines stimmigen Zusammenhangs ist offensichtlich eine *self-fulfilling-prophecy*, d.h. eine Unterstellung, die sich an beliebigem Material bestätigt. Man kann sich also nur entscheiden und ich entscheide mich – wie die meisten anderen – für Stimmig-

Auf welches *Was* also läßt sich schließen, wenn man berücksichtigt, daß die Unbestimmtheit, mit der Greenaways Filme arbeiten, immer auch Markierungen beinhalten, die einige Bestimmungen näher legen als andere? Ohne diese Frage allgemein beantworten zu wollen, möchte ich nachfolgend eine mögliche Antwort vorstellen. In *PROSPERO'S BOOKS* arbeitet Greenaway mit der *Einbildung* der Fotografie beim Inhalt der 24 Bücher⁴⁸, die der mit magischen Fähigkeiten ausgestattete Prospero mit auf eine Insel retten kann. Die Bücher, die über das laufende Filmgeschehen als Bild im Filmbild gelegt werden, sind nicht transparent wie andere ins Filmbild geschichtete Bilder. Sie erscheinen zum Teil in einer *mise-en-abyme*-artigen Struktur als Verschachtelung zweier Bildebenen übereinander. Das eigentliche Filmbild, in das sie montiert sind, zeigt sich – wenn überhaupt – nur noch um die Bildgrenze des jeweiligen Buches herum. Dabei stoßen die Schichten zweier getrennter filmischer Realitäten aufeinander, und der Bildraum wechselt von einer linearen zu einer simultanen Konzeption. Beide Bilder werden raum-zeitlich vereint. Mittels digitaler Animation wird das jeweils gezeigte Buch geöffnet, um seine Abbildungen zu ‚verlebendigen‘. Der Bildraum verschiebt sich durch die digitale Bildgestaltung von der Raumtiefe zu einer Gestaltung an der Oberfläche. Die animierten Objekte und Figuren bewegen sich innerhalb der Grenzen des Buches. So zeigt Greenaway im Buch *The Autobiographies of Semiramis and Pasiphae* Bewegungsabläufe von einem Mann, der eine Frau zunächst mit einer Kugel und später mit seiner Faust attackiert (vgl. Abb. 1, Bild 5, 6: P. Greenaway: *PROSPERO'S ALLEGORIES: PORNOCRATES* 1988). Die Bewegungsabläufe sind animierte Reihen fotografieren, wie sie Muybridge seit 1878 realisiert hat. Seine Reihen- oder Phasen fotografieren dienten dem Ziel, eine fotografische Wiederherstellung des Bewegungseindrucks zu erreichen.⁴⁹ Die Phasen fotografie zielt also auf die Rekonstruktion der Bewegung anhand von hintereinander geschalteten Momentaufnahmen, die mit kurzen Zeitabständen den Bewegungsablauf eines Objektes aufzeichnen. Dieser erscheint als eine bildliche Aneinanderreihung von herausgehobenen Punkten einer Bewegung. Allerdings: „Herausgehobene Momente sind sie nur, insofern sie auffallende oder singuläre Punkte einer Bewegung sind, nicht aber Aktualisierungsmomente einer transzendenten Form.“⁵⁰ Die Phasen fotografie bringt somit die figurative und zeitliche Differenz durch die Diskontinuität der zerlegten Bewegung der Bilder zur Anschauung. Statt eines kontinuierlichen (Zeit-) Flusses (Film) zeigt sie (Zeit-) Punkte der Bewegung. Sie verdeutlicht demnach die Differenz der Bilder, sie

keit und damit für Kunst. (Zur Definition von Kunst über den Stimmigkeitscode paßt/paßt nicht vgl. Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1995, S. 301ff.).

48 Dies ist eines der für Greenaway typischen Zahlenspiele: Die 24 Bücher des Films verweisen (durch die Art der Inszenierung) auf die 24 Filmbilder pro Sekunde.

49 Paech, Joachim: „Bilder von Bewegung – bewegte Bilder“. In: Wagner, Monika (Hg.): *Moderne Kunst*. Reinbek bei Hamburg 1991, S.237-263, hier: S. 239.

50 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt/M. 1997, S. 19.

PORNOCRATES

21

PORNOCRATES



macht den Zwischenraum von einem Foto zum nächsten bewußt, in dem Zeit und Bewegung kontinuierlich fortgeschritten sind. Der zitathafte Bezug auf Muybridges Phasenfotografie reflektiert im Film die optische Täuschung der Bild-Bewegung, die auf dem nicht sichtbaren zeitlichen und figurativen Unterschied von einem Bild zum nächsten beruht. „Nur aus der figurativen Differenz zwischen den schnell aufeinander folgenden stehenden Bildern entsteht der Eindruck von Bewegung, die real im Projektor vorhanden ist, aber unsichtbar bleibt zwischen den Sichtbarkeiten der Bilder, in ihrem Zwischenraum.“⁵¹ Die Bewegungsillusion funktioniert, weil das folgende Filmbild fast eine Verdopplung des vorherigen ist, doch nur fast, denn es erweitert die „partielle Sicht“⁵² des vorangegangenen Bildes, und die Illusion von Bewegung entsteht. Indem Greenaway Phasenfotografien animiert, wird die Diskontinuität in der Bewegungsabfolge durch den zeitlichen Abstand von einer Aufnahme zur nächsten anschaulich. Daß Greenaway sich für die fotografischen Aufzeichnungen von Bewegung interessiert, zeigt sich im selben Buch *The Autobiographies of Semiramis and Pasiphae*, in dem auch die Chronofotografie ins Bild gesetzt wird (vgl. Abb., Bild 1-4, 7, 8: P. Greenaway: PROSPERO'S ALLEGORIES: PORNOCRATES 1988). Eine Frau mit verhülltem Kopf steht zwei Männern gegenüber, die miteinander kämpfen und dabei zu Boden gehen. Dabei zeichnet sich die Spur der einzelnen Bewegungsphasen der kämpfenden und fallenden Körper sukzessiv im Film ab. Die Dauer der Bewegung, d.h. der Verlauf vom Anfang bis zum Ende wird in Form der transitorischen Einzelphasen so dargestellt, daß am Ende der Bewegung alle vorausgegangenen Phasen des Bewegungsablaufs im Filmbild simultan vorhanden sind. Étienne-Jules Marey unternahm mit der Chronofotografie die Vermessung eines Bewegungsablaufes. Das Prinzip der Chronofotografie besteht darin, die Bewegung durch die abgebildete Gleichzeitigkeit von aufeinander folgenden Phasen in einem einzigen Bild darzustellen. Marey versuchte, die Spur sichtbar zu machen, die die Bewegung in einer einzigen Abbildung hinterlassen hat und die auf einen Blick als ihr Muster erkennbar und meßbar sein sollte.⁵³ 1883 gelangen Marey mit dem von ihm erfundenen Chronofotografen, einem Aufzeichnungsgerät, das von einem feststehenden Objektiv die in Folge gemachten Aufnahmen auf einer Platte als Mehrfachbelichtung überlagern konnte, die ersten Chronofotografien.⁵⁴

Die Auseinandersetzung mit digital animierten Phasen- und Chronofotografien beinhaltet zwei medienreflexive Aspekte. Zum einen werden die Anfänge

51 Paech, Joachim: „Das Bild zwischen den Bildern“. In: Ders. (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*. Stuttgart, Weimar 1994, S. 163-178, hier: S. 168.

52 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 66.

53 Paech, „Bilder von Bewegung...“, S. 240.

54 Frizot, Michel: „Geschwindigkeit in der Fotografie. Bewegung und Dauer.“ In: Ders. (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln 1998, S. 243-257, hier: S. 249.

des Films beobachtet, die Zeit, als die Bilder laufen lernten.⁵⁵ Die Thematisierung der neuen Technik erfolgt auch hier durch einen medienhistorischen Blick auf diejenigen bildlichen und technischen Traditionen, in denen die Filmkunst steht. Greenaway zieht eine Parallele zwischen dem Anfang des Films und dem Beginn seiner Digitalisierung. Die digitalisierten Bilder sind sozusagen noch im Stadium des ‚Anlaufnehmens‘. Zum anderen wird dem analogen filmischen Bewegungsbild, das die zeitliche und figurative Differenz zwischen den einzelnen Filmbildern vertuscht, um die Illusion einer kontinuierlich wahrnehmbaren Bewegung herzustellen, die aus fotografischen Phasenbildern animierte Bewegung gegenübergestellt. Wo im analogen Film der Unterschied zwischen den einzelnen Bildern verdeckt wird, wird hier die Künstlichkeit der Bewegung gerade durch die Kennzeichnung des zeitlichen Abstands und des figurativen Unterschieds von einer Aufnahme zur nächsten besonders betont. Im Fall der animierten Chronofotografie, in der sich die Bewegungsphasen nacheinander im Film entfalten und jede Phase der Bewegung mit ins Filmbild genommen wird, steht der filmischen Bewegungssillusion das Nicht-Verschwinden jedes einzelnen Bewegungsmoments und die daraus folgende Simultaneität der Bewegungsphasen entgegen. Die animierte Chronofotografie zeigt somit die paradoxe Einheit von Simultaneität (am Ende der Bewegungsabfolge sind alle Bewegungsphasen in einem Bild vorhanden) und Nicht-Simultaneität (durch die Entfaltung des Bewegungsablaufes in der Zeit und die sukzessive Entfaltung im filmischen Raum). Sie zeigt die Chronofotografie als Entfaltung der Paradoxie des Films und den Film als Entfaltung der Paradoxie der Chronofotografie. Denn ohne ein Zusammensehen der differenten Filmbilder kann keine sinnvolle Rezeption stattfinden. Und ohne eine Zerlegung der Chronofotografie in ein Nacheinander – wie es der Film als eine Aneinanderreihung von Einzelbildern vorgibt – ist auch hier eine sinnvolle Betrachtung unmöglich. In beiden Fällen braucht es ein Drittes, das die paradoxe Einheit von Gleichzeitigkeit und Nicht-Gleichzeitigkeit hervorbringt und entfaltet. Und eben dieses Dritte unterscheidet die (Chrono-)Fotografie vom Film. Im Fall des Films ist das Dritte die Technik. Sie schließt die Einzelbilder automatisch aneinander an und gibt ihre Abfolge vor. Sie verteilt die unterschiedlichen Phasen von Bewegung auf einzelne Bilder und schließt diese unterschiedlichen Bilder auf dem Filmstreifen wieder zusammen. Sie nimmt dem Rezipienten damit nicht nur die Leistung ab, *daß* er die Bilder zu einer einheitlichen Bewegung verknüpfen muß, sondern auch die Entscheidung, *wie* er das zu machen hat, d.h. in welche Richtung die Bewegung verläuft. Im Fall der (Chrono-)Fotografie muß dagegen, um das *daß* und das *wie* zu bestimmen, kulturelles

55 Sowohl Muybridge als auch Marey unternahmen den Versuch, aus ihren Fotografien projektierbare Filme herzustellen; vgl. Hoffmann, Hilmar (Hg.): *Perspektiven. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung*. Frankfurt/M. 1986, S. 23.

Wissen sowohl vorhanden sein als auch aktiviert werden. Die Aktualisierung erfolgt einerseits durch Hinweise im Bild und andererseits durch den Kontext, in dem die (Chrono-)Fotografie steht. Beide muß man lesen bzw. überhaupt erst mal sehen können. Und genau diese Leistung technisiert der Film, der damit gegenüber dem bloßen Sehen die durch Kultur zu bestimmenden Freiheitsgrade in einer zusätzlichen Dimension einschränkt. Oder anders herum formuliert: Beim Film reicht es aus, die Brüche in und zwischen den Bildern zu zeigen, um den Betrachter auf seine Eigenleistung aufmerksam zu machen. Dagegen muß zum Beispiel bei der Abbildung *PROSPERO'S ALLEGORIES: PORNOCRATES* noch die Reihenfolge der chronofotografischen Bilder 1-4, 7, 8 verändert werden, um den gleichen Effekt zu erzielen. Wo beim Film kulturelles Wissen nur benötigt wird, um die Brüche zu glätten, muß eine Kultur des Sehens zusätzlich auch eine zeitliche Ordnung bestimmen. Diese kulturelle Leistung der Ordnungsbestimmung macht der Film unnötig.

Insofern ‚vernichtet‘ der Film Kultur.⁵⁶ Die Wiedereinführung dieser Kultur in den Film erfolgt durch einen Komplexitätsaufbau, der die Reduktion dieser Komplexität nicht nur dem Zuschauer (und seinem kulturellen Wissen) selbst wieder zuschiebt, sondern diese Leistung für ihn auch beobachtbar macht. Die digitale Bildgestaltung bietet Greenaway eine Möglichkeit, in den Film Komplexität ein- und vorzuführen. Der Zuschauer wird durch diese Komplexität – z. B. durch die Schichtung des Filmraums – zur Selektion, zum Auswählen gezwungen. Er muß sich selbst seine Perspektive erarbeiten. Dabei wählt der Rezipient nicht nur, sondern wird auch mit der Tatsache konfrontiert, *daß* er (aus)wählen muß, indem er sich z. B. für einen Rahmen, eine Bildschicht entscheiden muß. Der Anspruch, daß Bilder etwas zeigen, daß sie offenbaren, daß sie Erkenntnis stiften sollen, geht deshalb auch den digitalen Bildern von Peter Greenaway nicht verloren, weil sie die zum Betrachten von Filmen notwendige Kultur nicht einfach aus-, sondern als Ausgeschlossenes einschließen. Bei Greenaway etabliert die Kultur durch den Film also keinen kulturfreien Raum.

56 Der Kulturbegriff, der hier an- aber nicht ausgeführt ist, versteht Kultur als Börse, an der die Optionen für Paradoxieentfaltung gehandelt werden (Luhmann, Niklas: „Die Paradoxie der Form“. In: Baecker, Dirk (Hg.): *Kalkül der Form*. Frankfurt/M. 1993. S. 197-212, hier: S. 209), d.h., als eine auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung angesiedelte Gedächtnisoperation, die Unbestimmtes unbestimmt bestimmt (Baecker, Dirk: *Fünf Aufsätze zur Kultur*. In: *Wittener Diskussionspapiere* (1998), Nr. 3. Oder kürzer: „Culture is bias“ (Mary Douglas).

Zeit geben: Eine dekonstruktive Lektüre des Films SMOKE (1994)

Eine kurze Geschichte mit dem Titel „Das falsche Geldstück“ von Charles Baudelaire beginnt damit, daß zwei Freunde einen Tabakladen verlassen. Der Freund des Erzählers sortiert dabei sorgfältig seine Geldmünzen und behält ein silbernes Zweifrankenstück zurück, während er die anderen Münzen in der Hosentasche deponiert. Auf ihrem Weg kommen die beiden an einem Bettler vorbei. „Die Spende meines Freundes war sehr viel ansehnlicher als die meine, und ich sagte zu ihm: ‚Nächst dem Vergnügen, sich überraschen zu lassen, gibt es kein größeres, als einem anderen eine Überraschung zu bereiten.‘ – ‚Es war das falsche Geldstück‘ antwortete er gelassen, als wollte er seine Freigebigkeit rechtfertigen.“ Der Rest der Geschichte ist ganz mit dem Versuch des Erzählers ausgefüllt, dieses merkwürdige Verhalten seines Freundes zu verstehen, dessen Motivationen, aber auch die Folgen dieser Handlung. Unter anderem kommt der Erzähler zu der „Vorstellung, ein solches Verhalten meines Freundes sei nur entschuldbar, wenn es dem Verlangen entsprang, in dem Leben dieses armen Teufels ein Ereignis zu schaffen“, das für ihn gute oder schlechte Konsequenzen haben könnte. Weitere Überlegungen des Erzählers diese ‚Gabe‘ betreffend schließen sich an.

Entlang dieser Erzählung von Baudelaire hat der französische Philosoph Jacques Derrida ein ganzes Buch über die Frage geschrieben, ob es eine Gabe überhaupt ‚geben‘ kann. Das Buch heißt *Falschgeld*¹ und im Untertitel *Zeit geben, 1*, es handelt sich um den ersten Teil einer Vorlesungsreihe, die sich mit der Frage der ‚Gabe‘ beschäftigt.

Baudelaires Erzählung kreist um ein ‚Ereignis‘, das dort gleich doppelt strukturiert ist, einmal handelt es sich darum, daß sich die großherzige Gabe des Freundes als ‚Falschgeld‘ herausstellt und zweitens darum, daß die Gabe selbst, weil sie Falschgeld ist, die Gabe eines Ereignisses an die Erzählung und in der Erzählung ist, weil sie im Leben des Bettlers ein Ereignis schafft, das sich zum Guten oder Schlechten wenden kann. Die Gabe des Ereignisses ist in ihrer Doppeldeutigkeit nichts anderes als die semantische Differenz in der phonetischen Unterscheidung des Wortes Präsens/Präsent. Es gibt das Ereignis nur im Präsens, hier und jetzt; aber es gibt kein Präsens, hier und jetzt, das immer nur als Aufschub oder vergehende Spur des Gewesenen, Abwesenden anwesend ist. Das

1 Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben, 1*. München 1993

Präsent des (erzählten) Ereignisses ist also, daß es ‚Zeit gibt‘, indem es die unmögliche Gabe des Präsens, des Ereignisses hier und jetzt gibt. Aber die Münze, mit der das erzählte Ereignis ‚Zeit gibt‘, ist das Falschgeld, das uns und dem Bettler den Aufschub verschafft, den das Ereignis der Gabe des ‚falschen Geldstücks‘, so heißt Baudelaires Erzählung, dem Erzähler selbst, uns und dem Bettler ermöglicht, „die verschiedenen möglichen Folgen zum Schlimmen oder Guten festzustellen, die ein falsches Geldstück in der Hand eines Bettlers nach sich ziehen kann.“ Die Erzählung gibt also nicht das Ereignis, vielmehr ist das Ereignis die Gabe der Erzählung, dieses ‚falschen Geldstücks‘, dessen Präsent ‚Zeit gibt‘ oder das Präsent des Präsens eines Ereignisses, das sowohl in der phonetischen Differenz als auch in der Erzählung selbst an der Stelle der Differenz figuriert.

Wenn das Geld als der Geist der Moderne² die realen und imaginären Räume seiner Zirkulation sowie ihre Topik und Erzählweisen bestimmte, so erwächst die Diskussion der Postmoderne aus einer schon ‚entmaterialisierten‘ Basis, deren narrative Konfigurationen die beliebigen Räume der Äquivalenzstrukturen des Tausches und seine nun obsolet gewordenen Kategorien als Interaktion von symbolischen Formen vorwegnehmen. Der Kollaps räumlicher Ausdifferenzierungen der Erzählung zwischen ‚Echt- und Falschgeld‘ und der daraus resultierende ‚Tod des Autors‘ als Reflexionsgegenstand der Moderne wird in dieser Interaktion von symbolischen Formen in einem neuen Zeitbild suspendiert, in dem sich der Ort des Autors als Produktionsinstanz nunmehr an der Ausdrucksschicht des filmischen Materials sichtbar macht, an der Anordnung der Diskurse und Ereignisse. Am Beispiel des Films *SMOKE* (Wayne Wang 1994) wollen wir dieser neuen Poetik des Sichtbaren und Unsichtbaren nachgehen, die die „Poetik des Geldes“ (J. Hörisch) durch die „Poetik der Gabe“ (J. Derrida) ersetzt.

Auch im Film *SMOKE* setzt das Erzählen ‚Falschgeld‘ in Umlauf, das mit seiner Gabe ‚Zeit gibt‘, Ereignisse sich ereignen zu lassen, deren Erzählung dem Präsens ihres Ereignisses Aufschub, sprich Erinnerungen oder Vorstellungen gibt und deren mediale Differenz, die in der phonetischen Unterscheidung von Präsens und Präsent figuriert, im Film u. a. als Wiedereinführung der Fotografie in den Film oder allgemeiner als mediale Rekursion funktioniert und so im Film auch beobachtbar ist. So läßt sich das derridasche Paradigma der Lektüre um das luhmannsche Paradigma der Beobachtung zweiter Ordnung erweitern, was im Sinne einer Methode der Intermedialität die dekonstruktive Lektüre ‚im Text‘ durch die Beobachtung ihrer Medien im Medium der Beobachtung ergänzen soll.

2 Die Formulierung stammt aus: Hörisch, Jochen / Mickenbecker, Maria: »Erzählen zwischen den Medien: Literatur, Film und Musik« (*Funkkolleg Literarische Moderne*, 29. Kollegstunde). Vgl. noch dazu: Hörisch, J.: *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt/M. 1996.

Was verbindet die Erzählung Baudelaires und den Film SMOKE über die Tatsache hinaus, daß beide in einem Tabakladen ihren Anfang nehmen? Und was verbindet beide mit den Spekulationen Derridas über die Gabe? Es ist eine Vorstellung vom Zirkulieren von Signifikanten, die das linguistisch orientierte Modell von Sprache und Denken zu einem Figuralitätskonzept erweitert, das sowohl die Ordnung der Signifikanten als auch das Spiel mit ihren Bedeutungen beschreibt und sich als Diskurs über Figurationen von ‚Zeit‘ Zeit läßt. Die postmoderne Lektüre Derridas einer Erzählung der Moderne und ihre Anwendung auf einen Film, der das Spiel von Signifikanten und Bedeutungen an eine symbolische Ordnung (seiner diskursiven Figuren der Narration und Figurationen von Diskursen im Film) bindet, soll eine neue Art von intermedialem Denken explizieren, das selbstreflexiv – ohne penetrant zu sein – und unterhaltend – jenseits der Trivialität – vielleicht als postmodern bezeichnet werden kann. Es öffnet einen Raum, der der Regularität der Zirkulation von Signifikanten (Geld) und ihren Bedeutungszuschreibungen [Gesten der Generosität, des Wohlwollens, des Begleichens von Schuld(en)] den Zufall entgegenhält, aber nicht als Spiegel, sondern als Ort des Autors, an dem er sich als Schöpfer offenbart, der die ‚Ereignisse‘ im Film zu lenken weiß, ohne sich selbst explizit in diejenige ‚Szene‘ zu setzen, die er dem figuralen Spiel gegeben hat.

Wir werden im Folgenden versuchen, die zirkulierenden Geschichten, die an die Personen, die sie erzählen und in denen sie zugleich handeln, gebunden sind, mit ihren Medien, d.h. zunächst nur mit der Art und Weise, wie sie erzählt werden, zu verknüpfen: Da ist gleich zu Beginn der Schriftsteller Paul Benjamin, der noch ganz von der Erinnerung an das Ereignis, bei dem seine Frau vor einiger Zeit, als sie den Tabakladen verließ, bei einer Schießerei auf der Straße ums Leben gekommen ist, gefangen genommen ist. In Gedanken will er die Straße überqueren und kann gerade noch von einem schwarzen Jungen vor einem herannahenden Lastwagen zurückgezogen werden. Rashid – mit diesem Namen stellt er sich vor –, hat Paul das Leben (zurück-) gegeben, Paul ist in seiner Schuld und drängt auf Ausgleich. Die unsichtbare Struktur der Gabe bestimmt weiterhin die Ereignisse im Film, die Verflechtung der fünf Abschnitte und die Beziehungen der teilnehmenden Personen, obwohl auf den ersten Blick die Ereignisse willkürlich aufeinanderfolgen, ja in Widerspruch mit den Handlungen der Figuren stehen. Die Worte Pauls: „Das ist ein Naturgesetz. Du mußt mir erlauben, mich zu revanchieren, damit das Gleichgewicht wiederhergestellt ist“, die auch den sich anzeichnenden Kreis der Schuld/Gabe andeuten, geraten in Widerspruch mit seinen Handlungen: Nachdem er den Jungen zu einer Limonade eingeladen hat, bietet er ihm auch noch ein paar Übernachtungsmöglichkeiten in seiner Wohnung an – für den Fall, daß der Junge sie braucht. Ein paar Tage später erscheint Rashid tatsächlich, wird aber von Paul nach zwei Nächten rausgeschmissen, weil der sich bei seiner Arbeit gestört fühlt und seine Verpflichtungen dem Jungen ge-

genüber erfüllt zu haben glaubt. Formal hat er auch sein Versprechen gehalten, aber das von Paul gesetzte Maß für seine Dankbarkeit widerspricht der „Logik“ der Gabe, die immer eine Verausgabung, ein Überbieten, ein Moment des Unerwarteten und der Selbstlosigkeit voraussetzt, wobei der bloße Tausch übertröfen und dadurch der frühere Geber zum Schuldner gemacht wird, dem aber zugleich Zeit zum Begleichen seiner neu entstandenen Verschuldung gegeben wird. Paul will die Gabe nicht als Gabe hinnehmen, er will Ausgleich. Die ihn überrollenden Ereignisse werden ihn eines Besseren belehren, daß nämlich nicht er und die Gleichung des Tausches, sondern die Logik der Gabe das Maß und die Bedeutung der Ereignisse bestimmen.

Der Widerspruch zwischen den Ereignissen und dem Gesagten führt zu den ‚zwei Quellen der ‚énonciation‘ zurück, die Émile Benveniste als ‚énonciation‘ in der Form des ‚discours‘ und explizite Manifestation des Sprechenden und als ‚histoire‘, „in der die Ereignisse sich selbst zu erzählen scheinen“³, unterschieden hat.

Der Umweg über die Geschichten, in denen sich die Ereignisse unter dem gemeinsamen Signifikat der Gabe selbst zu erzählen scheinen, gibt aber nur dem Signifikanten des ‚discours‘ – der Zeit – den notwendigen Aufschub, um selbst zum Signifikat der Gabe zu werden. Paul wird erst zu seiner Geschichte – der Weihnachtsgeschichte Auggie Wrens – finden, wenn Rashid (der eigentlich Thomas heißt) im Laufe des Films das von ihm gefundene Raubgeld wieder verloren und seinen wahren Vater gefunden hat. So wird die Geschichte von der Vater- und Autorenschaft zwei Serien im Film auslösen – eine Signifikanten- und eine Signifikatenserie, die sich abwechseln, ohne je ins Gleichgewicht zu kommen.⁴ Der Überschuß der Signifikanten in der Vaterserie wird für metonymische Verschiebungen sorgen, die die Geschichten der Helden im Film verflechten. Vorübergehend wird Paul den Vater von Rashid und seinen Sohn spielen müssen. Der Einsatz in diesem Spiel wird allerdings hoch sein – die Gabe des geretteten Lebens. Paul scheint die Schuld, die mit der Gabe verbunden ist, zurückgeben zu wollen, indem er dem Jungen den Vater gibt, den jener offenbar nicht mehr hat; als Vater hat er seinem Sohn das Leben gegeben – so wäre ein Ausgleich möglich. Paul wird also zum Träger des Signifikanten anstelle des wahren Vaters von Rashid werden: Sein gebrochener linker Arm entspricht der Prothese des fehlenden linken Arms von Cyrus – dem wahren Vater von Rashid. Paul hat sich den Arm gebrochen, als er seinerseits das Leben Rashids gerettet hat, indem er zum ersten Mal in seinem Leben den Mund halten kann – nämlich vor den Gangstern,

3 Benveniste, Émile: *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966, S. 238ff.

4 Deleuze, Gilles: *Logique du sens*. Paris 1973, S. 65 [„daß die beiden Serien, die eine durch Übermaß, die andere durch Fehlen, gekennzeichnet sind und diese beiden Bestimmungen sich untereinander vertauschen, ohne sich jemals auszugleichen.“ Dt. *Logik des Sinns* (Ü. Bernhard Dieckmann). Frankfurt/M. 1993, S. 73].

die ihr gestohlenen Geld, das Rashid besitzt, bei Paul gesucht haben. Rashid, der zwei falsche Namen hat, wird vorübergehend zwei Väter haben und selbst der Vater eines seiner Väter werden, denn nichts hindert die Paradoxien daran, mit ihrer Logik verrückt zu spielen. Es gibt die Gabe nur, wenn es sie nicht gibt, sagt Derrida. ‚Es‘ gibt, das ist die Gabe, die Gabe gibt und so ist das Paradox der Gabe nur zu lösen, wenn es genug Zeit gibt, ihre Schulden, die es nicht gibt, mit dem Falschgeld – versteht sich – des Erzählens von Ereignissen zu bezahlen.

Was ein ‚Ereignis‘ ist, wird später, wenn schon viel passiert sein wird, zwischen Auggie und dem geistig etwas zurückgebliebenen Jimmy Rose, der in Auggies Laden auffegt, verhandelt. Auggie philosophiert: „Wenn’s passiert, passiert’s. Wenn nicht, dann nicht. Kannst du mir folgen? Man weiß nie, was als nächstes passiert, und gerade dann, wenn man es zu wissen glaubt, weiß man am allerwenigsten. Sowas nennt man ein Paradox. Kannst du mir folgen? Jimmy: Natürlich kann ich dir folgen, Auggie. Wenn man nichts weiß, fühlt man sich wie im Paradies. Ich weiß, was das ist. Wenn man tot ist, kommt man in den Himmel und sitzt neben den Engeln.“ Auggie hat das Ereignishafte gegen die Metaphysik des Präsens verteidigt um den Preis der Paradoxie der Gleichzeitigkeit vom Ereignis und dessen Bewußtsein. Nur die Gabe der Zeit kann mit dem Falschgeld ihrer Geschichten das Wissen um das Ereignis in die Zeit entparadoxieren, es sei denn man hofft wie Jimmy darauf, im Paradies des Nichtwissens an der Seite der Engel von Ereignissen und dem Wissen darum verschont zu werden. Die Gabe des Nichtwissens weisen wir stoisch zurück und wenden uns mit Vergnügen den Überraschungen der Ereignisse und ihren Geschichten zu, die in Auggies Laden ihren Ausgang nehmen und dort auch wieder ankommen.

Die überzähligen Begebenheiten im Film, die die Gabe als Signifikat, als intellektuelles Objekt der ‚histoires‘ erkennen lassen, werden ihren Mehrwert als einen Diskurs der Zeit kenntlich machen: Gott nimmt Cyrus den linken Arm als Zeichen für seine Schuld, gibt ihm aber Zeit, über seine Schuld nachzudenken und schenkt ihm zum zweiten Mal seinen Sohn; Rashid nimmt sich Zeit, um seinen Vater kennenzulernen und schenkt ihm die Zeichnung, die er in dieser Zeit gefertigt hat – als Zeichen dafür, daß er ihm vergeben hat. Die mehrfache Überlagerung der Grenzen zwischen Realem und Imaginärem, Wirklichkeit und Fiktion, Literatur und Leben und ihre Spiegelungen wie das Motiv des verlorenen und wiedergefundenen Vaters schafft kristalline⁵ Bilder im Film, die das Paradoxe der Situationen erst durch das Einordnen der Vatergeschichte in eine symbolische Ordnung auflöst. Damit wird die offene Zukunft der filmischen Handlung der Produktionsregel der Gabe und der Frage unterworfen, was passiert sein wird, damit die allen Geschichten vorausgesetzte Geschichte, die vor dem Film

5 Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/M. 1997, insbesondere Kapitel 4 – „Die Zeitkristalle“.



‚da‘ ist, aber erst am Ende erzählt und mit dem Abspann im Film ‚gezeigt‘ wird, uns die Möglichkeit gibt, die Zeit des Films als doppelte Zeitorientierung, als kristallines Bild des Films und als Zeit paradoxer Vor-Zukunft im Film zu denken. Es ist die Geschichte der zweifach gestohlenen Foto-Kamera, die im Unterschied zum zweifach gestohlenen Geld durch ihre Bilder auch medial mit

dem Film verbunden ist. Sie fehlt am Anfang des Films, obwohl sie als *Die Weihnachtsgeschichte Auggie Wrens* von Paul Auster schon 1990 in der *New York Times* erschienen war, bevor Wayne Wang sie dort gelesen und zum Anlaß für den gemeinsamen Film mit Paul Auster genommen hatte. Dort wird sie am Ort ihrer Abwesenheit und des Fehlens der Schrift die Differenz als Figur des Ursprungs bewahren und schließlich als solche wiedererkennen lassen. So ist das erste Ereignis wieder das Erzählen einer Geschichte – es ist die Geschichte von Sir Walter Raleigh, der den Tabak in England eingeführt und den unmöglichen Versuch unternommen haben soll, das ‚Gewicht des Rauchs‘ zu messen.

Der Ort, wo diese Geschichte erzählt wird – die Brooklyn Cigar Company – ist ein Tabakladen, der von Auggie Wren geführt und in dem nachbarschaftlich rätsonniert und diskutiert wird und wo vor allem Geschichten erzählt werden. Es ist Sommer 1990, gerade ist wieder eine Diskussion über Sport, Frauen und Rauchen im Gange. Der Schriftsteller Paul Benjamin kommt dazu, er erzählt, motiviert von der Zigarettenmarke ‚Raleigh‘, die Geschichte, wie Sir Walter Raleigh mit Queen Elizabeth I gewettet hat, er könne das Gewicht des Rauchs wiegen. „Paul: Ich gebe zu, es ist ein bißchen seltsam. Fast, als ob man eine Seele wiegen wollte. Aber Sir Walter war ein schlauer Bursche. Erst nahm er eine ungerauchte Zigarre und legte sie auf eine Waage. Dann steckte er sie an und rauchte sie, wobei er sorgfältig die Asche auf die Waage stippte. Als er fertig war, legte er den Stummel zu der Asche auf die Waage und las Gewicht ab. Dann substrahierte er diese Zahl vom Gewicht der ungerauchten Zigarre. Die Differenz war das Gewicht des Rauchs.“ Oder anders gesagt, der Rauch, der längst verflogen war, hatte eine signifikante (meßbare) Differenz im Medium der gerauchten Zigarre und der an ihr verausgabten Zeit hinterlassen. Das Rauchen hat Zeit gegeben für das Ereignis der Wette, das sich in einem unmöglichen Gegenstand, dem in der Zeit sich auflösenden Rauch, manifestiert, das aber meßbare Reste hinterlassen hat, die Asche und das Ereignis selbst, die Wette und ihre Erzählung. Der Rauch, das ist die ‚mündliche‘ Erzählung, das luftige Falschgeld, das für eine Zigarrenlänge ‚Zeit gibt‘, damit es als Ereignis erzählt werden kann. Die Asche bewahrt in der Waagschale (dem Maß des Ereignishaften ihres Erzählens) ihre verschwindende Spur



oder den Aufschub ihres Vergessens, sie ist der lesbare (meßbare) Rest, der an den sich verflüchtigen abwesenden Rauch erinnert, die Erinnerung selbst ist das Präsent der Erzählung, das den Rauch, um dessen Gewicht es geht, präsentiert und damit wieder präsent macht. Die erste Geschichte, die in diesem Tabakladen erzählt wird, gibt also das Motto an, nach dem der Film ein ganzes Netz von Geschichten ent-/auswirft, in das es seine Personen verwickelt. Ihr Rauch, ihr „smoke“, gibt ihnen Zeit, über Ereignissen ihre Erinnerungen mit ihrer Zukunft zu verknüpfen. Ihr Präsent ist das Präsens, die Gegenwart ihres Lebens, die sie nur als flüchtigen Rauch in ihren Geschichten oder in der Asche⁶ ihrer materialen Spuren haben können.

Der Tabakladen ist der Ort, an dem sich die Geschichten verknüpfen, wo, wenn man so will, die Zigarren oder Zigaretten vorrätig sind, um in Rauch aufzugehen. Wie der Rauch mit der Asche verbunden ist, deren Spur den verflüchtigten Rauch meßbar macht, so ist der Film selbst ein Tabakladen, in dessen Bildern und Tönen die Geschichten erzählbare Spuren vom Rauch ihrer Ereignisse hinterlassen haben, indem sie Zeit geben, die Spuren aufzuzeichnen und zu lesen. So ein Film ist daher auch ein Text, der intertextuell seine eigenen mit anderen Texten außerhalb in Beziehung setzt; er ist ein audiovisuelles Medium, das andere Medien intermedial zitiert, ihre Interaktion läßt den Signifikanten der Differenz zirkulieren, der uns die Zeit (dieses Films) zum Geschenk macht. „Es [ist] das falsche Geldstück“, gewiß, aber „nächst dem Vergnügen, sich überraschen zu

6 Zum Thema ‚Asche‘ weiter mit Derrida, Jacques: *Feuer und Asche* (Paris 1987). Berlin 1988.



lassen, gibt es kein größeres, als einem anderen eine Überraschung zu bereiten.“ Und an Überraschungen mangelt es nicht.

Ziemlich am Anfang des Films kommt Paul Benjamin abends, als Auggie seinen Laden schon zugemacht hat, gerade noch rechtzeitig, um noch eingelassen zu werden und ein paar Schachteln Zigaretten von ihm zu bekommen. Auf dem Ladentisch sieht er eine Kleinbildkamera, er fragt, ob die jemand vergessen hat und ist erstaunt, als er hört, daß sie Auggie gehört, der das Fotografieren zu seinem Hobby gemacht hat: „Paul: Sie schieben also nicht nur Kleingeld über die Theke? Auggie: So mag es aussehen, aber das ist nicht alles.“ Natürlich gibt es eine Geschichte, wie Auggie an den Fotoapparat und an sein Hobby gekommen ist. Es ist die Geschichte von der zweimal gestohlenen Fotokamera, die aber bis ans Ende des Films aufgeschoben wird, ihr Aufschub ‚gibt‘ die Zeit des Films und seiner anderen Geschichten, die in Auggies Laden wie Kleingeld über die Theke geschoben werden. Diese Geschichte vom Fotoapparat ist mehr als nur Kleingeld; weil sie an ihrem ursprünglichen Platz zu Beginn des Films fehlt, obwohl sie ihm vorausgesetzt ist, aber am Schluß wiederholt wird, ist sie tatsächlich der ganze Film.

Auggie und Paul verabreden sich am Abend in Auggies Wohnung, wo er Paul Alben mit seinen Fotos zeigt. Die Jahreszahlen auf den Alben reichen von 1977 bis 1990, neuere Fotos liegen noch in Kartons. Alle schwarz-weißen Fotos zeigen das gleiche Motiv, die Ecke 3. und 7. Straße um 8 Uhr morgens, jedes der über 4000 Fotos trägt das Datum seiner Entstehung. Was für den „Philosophen“

Auggie offensichtlich zu sein scheint – daß das Besondere, Individuelle jedes Photos seinen Unterschied zu den anderen zum Ausdruck bringt, daß die Differenz jedes einzelnen Photos zur Fotografie als Gattung das Bedeutsame jedes Photos ausmacht, muß Paul erst durch die schockartige Wirkung eines der Photos erfahren: Paul erkennt auf einem der Fotos seine Frau Ellen, die von Auggie zufällig fotografiert wurde, bevor sie ganz in der Nähe bei einem Raubüberfall erschossen worden ist.

Das Photo ist für Paul das Bild vom Moment vor einer Katastrophe, die bereits stattgefunden hat – seine Frau ist jetzt tot, und die Frau auf dem Bild von Auggie wird sterben.⁷ Das Zusammenspiel des Zufälligen an einer Fotografie – oder mit Roland Barthes ihr *punctum*, „das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)“⁸ als blindes Feld, das aus ihrem Rahmen hinausführt – und des „Zufalls“ als Quelle für die Ereignisse im Film, die sich selbst zu erzählen scheinen, zeugt nicht nur von einer narrativen Geschicklichkeit der Filmemacher Paul Auster und Wayne Wang, sondern vor allem von der Dynamik zwischen der Einmaligkeit der Ereignisse und der Singularität der damit verknüpften Erlebnisse – die gezeigten Photos und erzählten Geschichten werden so lange gleich/gültig bleiben, bis sie direkt das Leben der Helden betroffen haben werden. Es ist der Modus der Betroffenheit, der die erste Unterscheidung zwischen ‚discours‘ und ‚histoire‘ nach sich zieht. Die unbegriffene Erfahrung der Helden im Film wird die Ereignisse im Film als den notwendigen zeitlichen Aufschub erscheinen lassen, den sie brauchen, um ihre eigenen Erfahrungen und Erlebnisse in die Geschichte ihres Lebens einzuordnen. Paul muß sich Zeit nehmen, um die Unterschiede der Photos bemerken zu können – er muß seine Einstellung ändern.

Das große Thema dieser Filmsequenz sind die Zeit selbst und das Sehen, das Auge, der Blick auf die Zeit. Es gibt kein Präsens, der bewegliche Spalt, mit dem sich der Fotoapparat auf die Zeit öffnet und schließt, gibt ein paradoxes Bild der Zeit, das er an der Stelle des Präsens als unbewegten Schnitt eines Moments präsentiert. Die fotografische Gabe der Zeit ist das Bild ihres Verschwindens, ihre Wiederholung im Film macht sie zur falschen Bewegung, wie Bergson sagt, die man anhalten muß, um sehen zu können, daß es Zeit gibt. Auggies Film



7 Siehe: Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. 1985, S.106.

8 Ebd., S. 36. Hervorhebung im Originaltext.



der Zeit ist in der Serie der Fotos die Wiederholung desselben, das schon deshalb, weil es Wiederholung und in der Zeit verschoben ist, nicht dasselbe sein kann. Die Fotos geben daher Zeit, in ihrer Wiederholung ihre Differenz zu sehen, das ist ihre Zeit. Paul muß sich Zeit nehmen, um die Fotos ‚sehen‘ zu können: „Auggie: Wenn Sie nicht langsamer machen, werden Sie es nie verstehen,

mein Freund. Paul: Wie meinen Sie das? Auggie: Sie blättern zu schnell weiter. Sie sehen sich die Bilder ja kaum an. Paul: Aber die sind doch alle gleich. Auggie: Die sind alle gleich, aber jedes ist anders als alle anderen“, und er erklärt Paul die damit verbundene Wahrnehmung des Vergehens von Zeit. [...] „Paul: Also langsamer, hm. Auggie: Ja, das würde ich empfehlen. Sie wissen ja, wie das ist. Morgen, morgen, morgen, immer schleicht die Zeit voran.“ In den Fotos wird auch der Film, der seine Fotos im Album blättern wiederholt, langsamer, die Zeit, die als Bewegung die Differenz der Bilder ist, wird zum Zeitbild, das sich einer anderen Wahrnehmung öffnet und dem Blick auf die Zeit das Geschenk längst vergangener Gegenwart (das Präsent des Präsens) macht.

Die Gabe der Zeit wird in der Verlangsamung der Bewegung des medialen Erzählens wahrnehmbar oder wie Auggie gesagt hat, „wenn Sie nicht langsamer machen, werden Sie es nie verstehen, mein Freund“. „Es‘ gibt die Zeit, deren Gabe in der Geschwindigkeit verlorenght und deren Verlangsamung sie zurückgewinnt. Lob der Langsamkeit. Thomas Cole hat seit zwölf Jahren nichts von seinem Vater gehört, jetzt hat er ihn in Cyrus Cole wiedergefunden. Er braucht Zeit, ihn sich anzusehen, er experimentiert mit der Vater- und seiner eigenen Sohnesrolle. In der ersten Begegnung zwischen den beiden, in der nur Thomas (Rashid) weiß, daß Cyrus sein Vater ist⁹, hat sich Thomas der Garage gegenüber, wo Cyrus arbeitet, plaziert und zeichnet. Nichts passiert, nur ein Bild von diesem Nichts, der Zeit als Dauer, die vergeht, entsteht. Thomas macht sich ein Bild von seinem Vater, indem er ein Bild für ihn macht, das ihnen Zeit gibt. Cyrus ist ärgerlich über diesen Jungen, der ihn den ganzen Tag über beobachtet. Er will die Zeichnung sehen, aber Thomas will sie ihm nur verkaufen.

Das Geld stellt die Distanz wieder her, der Tausch würde das Verhältnis zum Äquivalent eines Wertes, also gleich/gültig machen. Später lernt Thomas die neue Familie von Cyrus kennen, er will sich aus dem Leben dieses Vaters wieder zurückziehen und hinterläßt ‚sein Bild als Geschenk, als Präsent der Präsenz des

9 Rashid, der sich unerkannt in der Nähe seines Vaters aufhalten will, stellt sich als Paul Benjamin vor.

Vaters aus den Augen des Sohnes. Dieses Bild, das er Cyrus gibt, tauscht er allerdings gegen einen Fernseher, den er von Cyrus mitnimmt, um ihn Paul Benjamin (seinem vorübergehenden ‚Vater‘) zu geben, wo der jedoch sehr schnell seinen Apparategeist aufgibt, nachdem die beiden sich gemeinsam ein paar Baseballspiele im Fernsehen angesehen haben. Ein Fernseher hat eben doch nichts in der Wohnung eines Schriftstellers zu suchen.

Als Paul allerdings dahinterkommt, was es mit dem Geld, das Rashid hinter den Büchern in seinem Bücherregal, Pauls Kapital gewissermaßen, versteckt hat, auf sich hat, verlangt er, daß Rashid es zurückgibt. Der weigert sich: „Rashid: Das Geld ist meine Zukunft. Paul: Wenn du bei dieser Einstellung bleibst, wirst du keine Zukunft haben.“ An dieser Stelle ist das Geld tatsächlich falsches Geld, es gehört niemandem, aber sein Besitz bedroht Rashids Leben; statt dessen wird seine Gabe an anderer Stelle helfen, Schuld(en) zu begleichen. Das Geld ist gleich/gültig, es kann endlos getauscht werden, weil seine symbolische Form unpersönlich oder charakterlos ist. Genauso symbolisch ist auch die Vatergeschichte im Film zu verstehen: So wird erklärbar, warum Rashid auch der Vater von Paul sein kann – indem er der Geschichte Pauls vom Schriftsteller Bachtin, der im belagerten Stalingrad nach und nach die Seiten des einzigen Exemplars des Buches, an dem er jahrelang gearbeitet hat, abreißt, um sich Zigaretten zu drehen, keinen Glauben schenkt, verkörpert er den Vater als inneres Gesetz, das dem Schriftsteller verbietet, sein Werk zu vernichten, und sei es auch angesichts des Todes. Es ist wieder die Zeit als „Metonymie des Plötzlichen“, als „die von ihrer eigenen Grenze angezogene Möglichkeit des Erzählens“¹⁰, die die Wiederkehr des Vaters in der intentionalen und referentiellen Struktur von SMOKE rechtfertigt: Als Paul von Tante Em erfährt, daß Rashids/Thomas‘ Vater wieder aufgetaucht ist, versucht er, diesem ‚Sohn‘ den nach langer Zeit wiedergefundenen Vater mit einer Geschichte plausibel zu machen. In den Alpen ist ein junger Mann tödlich abgestürzt. Sein Sohn, inzwischen ebenfalls ein Mann, macht Jahre später auf einer Bergtour eine Pause, und als er sein Käsebrot auspackt, sieht er zu seinen Füßen eine Leiche. „Paul: Er bückt sich, um genauer hinzusehen, und hat auf einmal das Gefühl, in einen Spiegel zu sehen. Da liegt er selbst – tot –, und die Leiche ist völlig unversehrt, in einem Eisblock versiegelt – sieht aus wie einer, der nur mal eben in Ohnmacht gefallen ist. Er kniet sich hin, er sieht dem Toten direkt ins Gesicht und erkennt, daß es sein Vater ist.“¹¹ [...] Und das Seltsame daran

10 Derrida, Jacques: „Die Tode des Roland Barthes“. In: Henschen, Hans-Horst (Hg.): *Roland Barthes*. München 1988, S.66.

11 Vgl. zu den Parallelen zwischen der Struktur der Gabe und der Trauerarbeit: Derrida, *Falschgeld*, S. 168; Abraham, N. / Torok, M.: *Kryptonome. Das Verbarium des Wolfsmannes*. Frankfurt/M. 1979, S. 13. Im „als ob“ des Todes von Paul und im „als ob“ des Schlafs der Leiche kann man die Weigerung Pauls sehen, den Toten als Toten zu akzeptieren, ihn als anderen/lebendig tot/ in sich zu bewahren, um ihn in der Erinnerung als gleichzeitig in der Vergangenheit real und in der Gegenwart imaginär aufzuheben, zu dematerialisieren. Die Geschichte des Schriftstellers Bachtins

ist, daß der Vater jünger ist als der Sohn jetzt. Der Junge ist ein Mann geworden, und jetzt ist er älter als sein eigener Vater.“

Rainer Gansera hat in seiner Kritik des Films¹² auf eine mögliche intertextuelle Quelle dieser Erzählung in Johann Peter Hebels *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes* aus dem Jahr 1811 hingewiesen, andere Quellen sind u. a. bei E.T.A. Hoffmann (*DIE BERGWERKE ZU FALUN*, 1819) zu suchen. Im Film selbst ist das Ereignis der Rückkehr des Vaters die unmögliche Gabe der Zeit, die ihrer Erinnerung fehlt und die ihnen das Präsens zum paradoxen Präsent des tiefgefrorenen Vaters im Eisblock macht. Rashid/Thomas muß diese gefrorene Zeit ganz langsam auftauen, um seinen Vater zurückzugewinnen. Vorübergehend spiegelt er Pauls Geschichte auf diesen selbst zurück; auch für Paul geht es darum, nach dem Schock des Todes seiner Frau langsam wieder ‚ins Leben zurückzukehren‘, d.h. aufzutauen. Da Rashid/Thomas am selben Tag Geburtstag hat, erklärt er



April Lee, einer jungen Buchhändlerin, die er zum Geburtstag einlädt, er sei tatsächlich Pauls Vater und Paul spielt das Spiel mit und bestätigt: „Er ist mein Vater, ich bin sein Sohn.“ Die Namen der Väter zirkulieren so lange, bis ihre falschen Zeichen und die Imago des Vaters in einem Bild, in dem alle an diesem Spiel Beteiligten zusammen gegenwärtig (präsent) sind, am Ende (des Films) zur Ruhe kommen. Genau genommen hat der Film

zwei Schlüsse. Der erste beendet die Familiengeschichte des Films, als Auggie und Paul, zuständig für die Geschichten in diesem Film, bei Cyrus auftauchen, wo sie auch Rashid/Thomas – den Sohn von Cyrus Cole –, der dort immer noch Paul Benjamin heißt, antreffen. Cyrus ist erstaunt, daß dieser schwarze Junge und der weiße Schriftsteller beide denselben Namen Paul Benjamin haben. Rashid/Thomas erfindet schnell ein paar Lügengeschichten, um Zeit zu gewinnen. Das hilft nichts, Paul zwingt ihn, endlich seinen wahren Namen und damit seine Identität preiszugeben.

„Rashid: Das ist doch völlig egal. Paul: Wenn es völlig egal ist, kannst du’s auch sagen. Rashid: Ich wollt’s ihm ja sagen ... aber in einem günstigen Augenblick. Auggie: Der beste Augenblick ist immer jetzt.“ Dann ist es raus, daß Thomas der Sohn von Cyrus ist, der Name zirkuliert nicht mehr, weil er nicht mehr gleich/gültig ist, die Geschichten implodieren im Präsens, im Präsent des Sohnes an den Vater, was

kann man in diesem Zusammenhang auch als die rituelle Verausgabung einer symbolisch stattgefundenen Einverleibung durch das Rauchen oder durch den künstlerischen Schaffensprozeß verstehen.

12 Gansera, Rainer: „Smoke“. In: *epd Film*, 12. Jg. (1995), H. 10, S. 34f.

erstmal zu einer Explosion aufgeregter Emotionen führt und dann zu einem (fast) angehaltenen, stillgestellten Bild mit (fast) allen beteiligten Personen des Films: Tableau. Die Geschichte ist nicht mehr in der (unsichtbaren) Zeit ihres Kontinuums, sondern im Bild der Zeit, im Zeitbild zu Ende gekommen.

Die Bestimmung des Ortes des Toten/Vaters als leeren Ort des flottierenden Signifikanten, der immer in weitere Partialobjekte zerfällt, erklärt, warum durch die Besetzung dieses Ortes durch den realen Vater von Rashid die Geschichten im Film zum Stillstand kommen.

Noch war kaum von Auggie die Rede, der in seinem Tabakladen die Fäden in der Hand zu halten scheint. Auggies Geschichte spiegelt die an sich schon verzerrte Vater-Sohn Erzählung, an der Thomas/Rashid, Paul und Cyrus Cole in unterschiedlichen Vater-/Sohnrollen beteiligt sind, noch einmal, indem er der Position des Vaters eine doppelt leere Stelle, die der Abwesenheit seines ‚Bildes im Spiegel‘ zuweist – und das von Anfang an unter dem Titel ‚Schuld und Sühne‘, denn in einer Taschenbuchausgabe dieses Dostojewskij-Romans liest Auggie gerade, als nach achtzehneinhalb Jahren plötzlich seine frühere Geliebte Ruby im Laden vor ihm steht und ihn auffordert, sich gemeinsam mit ihr um die schwangere und drogengefährdete Felicity zu kümmern, die angeblich seine Tochter sein soll. An der Geschichte, die Ruby erzählt, ist alles so falsch wie der Name Felicity, das Glück, für Rubys Tochter unzutreffend ist. Auggie weist jede Hilfe für Felicity zurück mit dem Hinweis auf Investitionen in ein Geschäft, das er gerade tätigt, das alle verfügbaren Mittel aufgebraucht habe. Dennoch fängt Ruby ihn morgens vor dem Laden ab und beide fahren in eine heruntergekommene Gegend, wo offenbar lauter erfolgreiche, glückliche Menschen wohnen, wie Auggie sarkastisch bemerkt. Felicity ist schlampig angezogen, sie ist aggressiv gegen ihre Mutter und beschimpft ihren angeblichen Vater und schmeißt beide raus, indem sie ihnen Prügel von ihrem Freund androht. Das Kind hat sie abgetrieben. Sie ist so leer wie das Leben, das sie führt.

Dieser erste unfreiwillige Versuch, Vater einer Tochter und gleich auch Großvater zu werden, mißlingt gründlich. Statt dessen bekommt er von Paul Gelegenheit, etwas für Rashid zu tun, indem er ihn in seinem Laden anstellt. Auggie besetzt gewissermaßen die Position der falschen Tochter mit dem falschen Sohn, indem er Rashid die ‚Stelle gibt‘, was auch prompt zum Desaster für ihn wird. Rashid gibt nicht acht und eine Lieferung mit Kisten kubanischer Zigarren, in die Auggie 5000 \$ investiert hat, wird durch überlaufendes Wasser vernichtet. Wenn Rashid nun Auggie ‚sein‘ Geld gibt, das er den Gangstern abgenommen hat, dann begleicht er eine Schuld. Getauscht wird nicht eigentlich Geld gegen eine Schuld, sondern ein Signifikant wird in der Zirkulation gehalten, indem er das Geben der Gabe wiederholt: ‚Es‘ gibt dieses Geld, das natürlich Falschgeld ist in dem Sinne, daß es keinen rechtmäßigen Besitzer hat, sondern zwischen Ereignissen zirkuliert, wo es unerwartet auftaucht und ungewöhnlich funktioniert. Es gibt dieses

Geld an der Stelle der Schuld. Auggie wird das Geld am Ende Ruby geben für die Tochter, die nun beide verloren haben.

Was der Film gibt, sind die Geschichten, die er erzählt, indem er eine Handvoll Menschen in Beziehung setzt. Diese Beziehungen werden zusätzlich, d.h. nicht nur durch Geschichten wie die vom ‚Vater im Eis‘, sondern durch zirkulierende Signifikanten angeordnet: Sie geben wie die zirkulierenden Namen durch ihre Zu/Ordnung ihre jeweilige Bedeutung zu lesen und ihre Funktion zu verstehen. Eine außerordentlich symbolische Funktion verbindet zum Beispiel die ‚Väter‘ miteinander. Cyrus Cole, Thomas Vater, hat bei demselben Autounfall, den er verschuldet hat und bei dem seine Frau, Thomas Mutter, ums Leben gekommen ist, seinen linken Arm verloren. Seitdem trägt er eine Prothese mit einem Haken. Cyrus erzählt Thomas, der an dieser Stelle Paul Benjamin heißt, die Geschichte des Unfalls als eine Geschichte der Schuld, den Arm habe Gott ihm genommen bzw. er hat seinen linken Arm Gott geben müssen, damit er immer an seine Schuld erinnert wird. Gott hat Cyrus anstelle des Arms Zeit gegeben, sich an seine Schuld zu erinnern und ein besserer Mensch zu werden. Die Schuld scheint abgetragen, als ihm der verlorene Sohn zurückgegeben wird, der an dieser Stelle, wie gesagt, Paul Benjamin heißt und der ältere Sohn seines jüngeren Vaters bzw. jüngere Vater seines älteren Sohnes ist, je nachdem wie verrückt die Bilder aus dem Spiegel wiederkehren, in dem die Figuren ihre Geschichten finden. Nachdem Rashid/Thomas alias Paul Benjamin die Geschichte vom fehlenden Arm des Vaters gehört hat, sieht er von der Straße aus, wie der Schriftsteller Paul Benjamin in seiner Wohnung von den Gangstern bedroht wird, die dort nach Rashid, der ihr gestohlenen Geld hat, suchen. Rashid alarmiert die Polizei und rettet Paul vor den Gangstern, die ihn dennoch übel zugerichtet haben: Am nächsten Tag erscheint Paul mit Gips um den gebrochenen linken Arm, von nun an markiert analog zur Prothese von Cyrus ein gemeinsamer Signifikant die beiden ‚Väter‘ von Rashid/Thomas. Ähnlich funktioniert der Signifikant, der im semantischen Feld von Sehen und Auge zirkuliert. Rashid hätte bei der Schießerei mit den Gangstern wegsehen sollen, dann hätte er das Geld nicht gesehen, hätte es nicht an sich genommen und wäre nicht in Gefahr geraten. Aber er hat auch gesehen, wie Paul durch Unaufmerksamkeit in Lebensgefahr war, er hat ihn und für ihn gesehen und ihn gerettet. Ruby trägt eine Augenklappe, weil sie ein Auge verloren hat, Auggie nennt sie deshalb ‚Captain Hook‘. Ruby ist irgendwo zwischen Einsicht und Blindheit, wobei Blindheit wahre Hellsichtigkeit bedeuten kann, darauf kommen wir am Schluß noch zurück.

Nach den eher intertextuellen oder narrativen Verflechtungen der Geschichten, die wie ‚Falschgeld‘ (was sonst?) die Runde machen, wenden wir uns nun den mehr intermedialen Beziehungen zu, worunter auf der Ebene des Textes semantische Funktionen von Medien der Kommunikation und auf der Ebene der Medien selbst ihre materiale Interaktion gemeint sein können.



Das Vorhandensein der Fotografie als selbständige Gattung durch die Schnappschüsse der Kamera von Auggie Wren und ihre Wiedereinführung als mediale Rekursion, die im Abspann des Films einen zweiten Film im Film produziert, stellt das Verhältnis zwischen Fotografie und Film als ein in der Unterbrochenheit der filmischen Bewegung sich erzeugender und in seiner Erzeugung sich unterbrechender Bezug dar, der als Selbstreflexion des Films, aber auch als Reflexion über das filmische Erzählen und die Entwicklung des Mediums Film verstanden werden kann – vom Sehen der (schwarz-weißen) Fotografien zum Erzählen der Schlüsselgeschichte, die dann im Nachspann als stummer Film in Schwarz-Weiß gezeigt wird: Der zweite Schluß des Films wird mit Musik und dem Titel ‚Drei Monate später‘ eingeleitet und raumzeitlich deutlich von den vorangegangenen Geschichten abgesetzt. Eingeleitet wird diese letzte Geschichte, mit der der Film schließt (eigentlich anfängt), wieder ‚klassisch‘ am Ort der Geschichten in Auggies Brooklyn Cigar Company. Man redet, wie üblich, über Politik, Sport und derlei wichtige Dinge, als Paul den Laden betritt. Auf die Frage, was die Arbeit so macht, sagt Paul, er habe Probleme, weil er von der *New York Times* einen guten Auftrag für eine Weihnachtsgeschichte habe, die in wenigen Tagen abzuliefern ist, – aber eine Geschichte hat er nicht. „Kennen Sie viel-

leicht irgendwelche Weihnachtsgeschichten?“ fragt er Auggie. „Weihnachtsgeschichten? Klar, jede Menge.“ Die beiden vereinbaren, daß Paul Auggie in Jack’s Restaurant zum Essen einlädt und Auggie Paul (s)eine Weihnachtsgeschichte erzählt. „Na wie wär’s? Und jedes Wort ist wahr, das garantier‘ ich Ihnen.“

Paul Auster hält die Szene, in der Auggie seine Weihnachtsgeschichte erzählt, für die beste des ganzen Films. „In gewisser Hinsicht ist in dieser Einstellung die emotionale Auflösung des ganzen Films enthalten.“ Warum? „Ich glaube, daß diese Sequenz der Inbegriff dessen ist, was der gesamte Film facettenreich mit seinen vielen kleinen Erzählungen unternimmt, sie gibt das Erzählen selbst.“ Die mediale Situation ist die ‚face-to-face‘-Kommunikation und mündliche Rede: Die Filmkamera gleitet von Auggie – dem Erzähler der Geschichte –, zu Paul – ihrem Zuhörer, sie verweilt auf dem Mund Auggies, um dann ihr Blickfeld auf die Augen Pauls zu begrenzen. Das Sprechen geht über in die Imagination des Erzählten. Es ist die Geschichte aller Geschichten, die in diesem Film erzählt worden sind: Ein Dieb nimmt etwas; das Ereignis gibt Zeit für die Geschichte, die das Ereignis für uns präsent macht, sie ist das Präsent an das Präsens ihrer Erzählung. Sie handelt vom Tausch der Namen und Identitäten, vom Geben und der Schuld und dem Gefühl, zurückgeben zu müssen. Vor allem aber erzählt sie von einem ‚frommen Betrug‘, einem ‚falschen Geldstück‘ gewissermaßen, das Auggie Granny Ethel zur Weihnachtsgabe macht, indem er sich als ihren Neffen Roger Goodwin ausgibt – das ist der Dieb, der die Geschichte in Gang gebracht hat. Die blinde alte Frau nimmt die Gabe der Gesellschaft dieses Besuchs am Weihnachtsabend gerne an, wohl wissend, daß es sich nicht um ihren Neffen handelt, eine Gabe, die „dem Verlangen entsprang, in dem Leben dieses armen Teufels ein Ereignis zu schaffen“, wie Baudelaire die Gabe des ‚falschen Geldstücks‘ gerechtfertigt hatte, die nicht uneigennützig sein muß, denn „nächst dem Vergnügen, sich überraschen zu lassen, gibt es kein größeres, als einem anderen eine Überraschung zu bereiten.“ Auggie selbst also ist das Falschgeld, das er durch seine Präsenz Granny Ethel zum Geschenk, zum Präsent macht. Als er sie verläßt, stiehlt er eine der gestohlenen Kleinbildkameras, die er dort auf dem Lokus versteckt findet – es ist dieselbe, mit der er seitdem die Serie seiner täglichen Straßenaufnahmen gemacht hat. Die Weihnachtsgeschichte ist eigentlich die Antwort auf die Frage, wie er an seine Kamera gekommen ist, die auf diese Weise in einer ähnlichen Funktion getauscht wird, wie das Geld, das Rashid den Dieben weggenommen hat. Während das Geld jedoch nur als eine symbolische Form zirkulieren kann, ist die Kamera medial mit dem Film verbunden, sie ist es selbst, die die Zeit für Geschichten in diesem Film, zum Beispiel die Weihnachtsgeschichte gibt. Der Abspann wird die Geschichte noch einmal erzählen mit Bildern, die denen dieser Kamera ähnlich sind. Die Wiederholung der Geschichte in quasi-dokumentarischen Bildern öffnet zugleich die Differenz des Präsents der Geschichte zum Präsens ihres Ereignisses, von dem Auggie gesagt hatte, „jedes



Wort ist wahr, das garantier‘ ich Ihnen“. Am Schluß der Erzählung teilen die beiden Männer das Geheimnis, daß auch diese Geschichte, die Auggie Paul zur Gabe gemacht hat, ein ‚falscher Fuffziger‘ ist, eben gut erfunden oder wie Paul sagt „ich meine, es ist eine gute Geschichte“.

Die Geschichte, sobald sie als ‚mündliche‘ Erzählung vorgetragen wird, ist dasselbe luftige Falschgeld wie der Rauch, den schon Sir Walter Raleigh in den Spuren der Zigarrenasche gelesen und gewogen hat. Auggie Wrens Weihnachtsgeschichte hinterläßt aber Spuren auf Paul Benjamins Schreibmaschine. Bevor die Geschichte in stummen Bildern mit dem Abspann und einem Song von Tom Waits wiederholt wird, schreibt Paul den Titel der Geschichte „Auggie Wrens Weihnachtsgeschichte von Paul Benjamin“, die wenige Tage später zu Weihnachten in der *New York Times* erscheinen soll, in seine Schreibmaschine. In der Geschichte (der Entstehung) des Films ist das gewissermaßen die erste Einstellung (mit einer ähnlichen hatte zum Beispiel der Film *HAMMETT* von Wim Wenders angefangen). Wayne Wang hatte diese Geschichte von Paul Auster 1990 in der Weihnachtsausgabe der *New York Times* gelesen und beschlossen, sie zu verfilmen. Aber wer ist Paul Auster? Die Figurationen des Autors als Paul Auster, Paul Benjamin oder Auggie Wren deuten auf einen Diskurs über die Zeit hin – von der substantialisierten, als vergangene Gegenwart angehaltenen Zeit der Fo-

tografie, über die Gegenwärtigkeit der verschiedenen Geschichten und Ereignisse im Film zum Ende, um dort die Geschichte vom Anfang, die mit der Stimme Auggies als Ich-Erzähler erzählt wird, als bereits erzählte zu wiederholen. Bevor sie aber in schwarz-weißen Bildern – als einem den Fotografien Auggies analoges Medium – gezeigt wird, wird sie vom digitalen Medium der Schrift unterbrochen werden. Es ist ja auch die Schrift, die uns die Möglichkeiten für alle Spekulationen im Film und über den Film gibt. Der Film gibt diese Gabe als Zeit zurück, indem er den Genuß des Entzifferns, des Spiels von Signifikanten und Signifikaten auf die Waage stellt, um ihre luftigen Rauchzeichen zu wiegen. Je länger es dauert, bis das letzte Signifikat aufgebraucht worden sein wird, desto größer ist seine Gabe.

Hermann Kappelhoff

And The Heart Will Go On And On

Untergangphantasie und Wiederholungsstruktur in dem Film
TITANIC von James Cameron

„Noch bei den ungewichtigsten Stücken muß man an das denken, was Dauer verleiht, und das heißt an das, was in der Erinnerung zu bleiben vermag, an die Form also, so wie die Erbauer der mit ihrem Filigran schwerelos in den Himmel ragenden Turmspitzen an die Gesetze denken, die den Halt des Baues verbürgen.“

Paul Valéry

Mit Sicherheit ist TITANIC kein Autorenfilm, wie ihn etwa das europäische Kino hervorgebracht hat. Sein wirkungsästhetisches Kalkül folgt den Regeln des Hollywoodmainstreams und richtet sich am Ziel größtmöglicher affektiver und kognitiver Involvierung des Zuschauers aus. Wenn hier trotzdem der Vorschlag gemacht werden soll, eine Analyse des Films mit Blick auf einige kunsttheoretische Kategorien zu entwickeln, dann nicht, um für oder gegen den Kunstwert dieses Films zu argumentieren. Vielmehr gilt es zu zeigen, wie die wirkungsästhetische Strategie eine reflexive Struktur in sich einschließt, welche in der traditionellen Ästhetik an den Kunstwerkbegriff gebunden war. Hier aber ist diese Struktur ein grundlegendes Element der kinematographischen Bildkonstruktion, die einerseits auf eine vorgeformte Bildlichkeit zurückgreift und sie reflexiv in sich aufnimmt, andererseits in sich selbst Ebenen spiegelnder Verdopplungen, serieller Wiederholungen und Variationen ausbildet. Das Bildmaterial aber – seien es tradierte Ikonographien der Liebes- und Todesmotive, seien es elementare mythopoetische Topoi (Wasser, Feuer, Sonne, Meer, Schiff etc.), sei es die Rhetorik der Farben oder die melodramatischer Schauspielkunst – entstammt durchweg dem Bereich des Sentimentalen, des Gefühlskitsches.¹ Es ist dieser synthetische Charakter der alltäglichen Gefühlswelt, die vorgeprägte Bildlichkeit des sentimental Bewußtseins, auf die sich die reflexive Struktur des Films bezieht.

1 Vgl. hierzu Giesz, Ludwig: *Phänomenologie des Kitsches*. Frankfurt/M.1994.

Eine solche Überlegung führt in die Grenzbereiche gängiger Filmanalyse. Denn nicht die Frage, wie man den Film versteht, sondern die, auf welche Weise das kinematographische Bild Bewußtseinseinstellungen, affektive Attitüden und subjektive Welteinstellungen vorstrukturiert, ermöglicht und bestätigt, rückt in den Vordergrund. Damit kommt der ästhetische Wahrnehmungsprozeß in seiner zeitlichen Strukturiertheit in den Blick. Diese Dimension der Bildlichkeit nimmt die erzähltheoretisch ausgerichtete Filmanalyse nur am Rande zur Kenntnis, weil sie die Zeitdimension des Films am Modell des Dramas orientiert, d.h. als äußere Zeit der Handlung und des Geschehens begreift. Wenn das kinematographische Bild ein „Bewegungsbild“ ist, dann nicht, weil es ein bewegtes Abbild der Geschehnisse darstellt; vielmehr bedeutet dies vor allem, daß sich das Bild selbst erst in der zeitlichen Dimension realisiert, vollzieht und ausbreitet. Es hat seine ihm eigene Zeit, ist in sich selbst strukturierte, gestaltete Zeit.² Gerade in seiner spezifischen Zeitlichkeit ist das kinematographische Bild zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts geworden. In dieser Dimension ist es auch seinen grundlegendsten Wandlungen unterworfen. Es hat die dominierenden Muster audiovisueller Bildlichkeit vorgegeben und bringt unter dem Einfluß von Videotechnik und Computeranimation immer neue Bildformen hervor. Man hat diesen Zusammenhang nicht zuletzt an den Filmen von James Cameron, insbesondere an TERMINATOR II eingehend diskutiert.

- 2 Mukarovsky hat diese Dimension als Stillstellung der Handlungszeit beschrieben und sie in dem synchronen Verlauf der Wahrnehmungszeit des Zuschauers und des im Bild konkret sich realisierenden Ereignisses des Sichtbarwerdens – im Unterschied zu abstrakt bezeichneten Handlungsabläufen – spezifiziert. Er spricht in diesem Zusammenhang von »Bildzeit«: »[E]s geht hier tatsächlich um einen Stillstand des Zeitflusses, um eine filmische Beschreibung, die nur dadurch ermöglicht wird, daß der Fluß der Bildzeit zwischen der Wahrnehmungszeit und der Handlungszeit vermittelt. Die Handlungszeit kann deswegen stehenbleiben, weil im Moment ihrer Unbeweglichkeit die Bild-Zeit parallel zur Wahrnehmungszeit fließt.« (Mukarovsky, Jan: »Die Zeit im Film«. In: Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): *Poetik des Films*. München 1974, S. 137) In diesem Sinne baut Gilles Deleuze seine filmtheoretischen Überlegungen im Rekurs auf den Bergson'schen Begriff der Dauer um die Frage nach dem Zeitbild als der grundlegenden Kategorie des Kinos auf (vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungsbild. Kino 1*. Frankfurt/M. 1989; ders.: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/M. 1991). Explizit wurde die paradigmatische Funktion des kinematographischen Bildes für die Bergson'sche Idee simultan existierender Zeit-Raum-Korrelationen bereits von Erwin Panofsky und im gleichen Sinne von Arnold Hauser thematisiert. Erwin Panofsky begreift die spezifischen Möglichkeiten des Films als »Dynamisierung des Raums und Verräumlichung der Zeit«. (Panofsky, Erwin: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film* (1936). Frankfurt/M. 1993, S. 22). Arnold Hauser leitet seine Überlegungen zum Film mit dem Satz ein: »In keiner Gattung drückt sich der neue Zeitbegriff, dessen Grundzug die Simultaneität ist und dessen Wesen in der Verräumlichung der Zeit besteht, so eindrucksvoll aus wie in dieser jüngsten, mit der Bergson'schen Konzeption gleichaltrigen Kunst. Der Film unterscheidet sich von den anderen Künsten am wesentlichsten gerade dadurch, daß in seinem Weltbild Raum und Zeit fließende Grenzen haben, der Raum mit einem quasi-zeitlichen, die Zeit mit einem gewissermaßen räumlichen Charakter.« (Hauser, Arnold: »Im Zeichen des Films«. In: Witte, Karsten (Hg.): *Theorie des Films*. Frankfurt/M. 1973, S. 131f.).

In einer analytischen Skizze des Films TITANIC soll im folgenden diesem Gedanken im einzelnen nachgegangen werden: Auf welche Weise ist hier die zeitliche Struktur des kinematographischen Bildes und damit der Prozeß der ästhetischen Wahrnehmung, das Sehen, Empfinden und Denken des Zuschauers organisiert? Die Überlegungen sind dabei von dem Gedanken geleitet, daß unser Empfinden genauso weit, aber eben nicht weiter in unser Bewußtsein reicht, wie es im Hören und Sehen Gestalt gewonnen, d.h. wie es als „Bild“ auf Distanz gebracht und zum Objekt des Genießens wird. In diesem Sinne sei den Beobachtungen zum Film TITANIC die These vorausgeschickt, daß das Kino permanent solche apriorischen Bilder unseres Empfindens bearbeitet und hervorbringt.³

Das Schiff ist gesunken. Man sieht die jugendliche Heldin im Hafen von New York. Strömender Regen, ein schwesterlicher Blick von ihr auf die Freiheitsstatue. Man fragt sie nach ihrem Namen. Sie nennt den des ertrunkenen Geliebten.

Ein Ende wie das eines klassischen Melodramas, in höchstem Maße bedeutsam und, in aller Traurigkeit, ein glückliches Ende. Auf den ersten Blick scheint James Cameron nach Jahren des Tekkno-Kinos zum altmodischen Erzählkino zurückgekehrt. Vordergründig zeigt der Film eine Chronologie der Jungfernfahrt der Titanic; einsetzend mit der Abfahrt am 12. April 1912 und endend mit den Überlebenden im Hafen von New York, am Morgen des 15. April. Auch wenn die Erzählebenen, ineinander verschachtelt, ein Konstrukt aus Rahmenerzählung und Rückblenden bilden, hat es den Anschein, als bleibe die Darstellungsform selbst dem höchsten Gebot des klassischen Hollywoodkinos treu: dem Gebot der abbildlichen Illusionierung des Geschehens durch eine objektiv-chronologische Erzählweise. Deshalb begreifen wir in dem, was uns Leinwand und Mattscheibe zeigen, die Abfolge objektiver Bilder eines fiktiven Geschehens. Wie immer das Geschehen selbst in sich verschachtelt oder elliptisch dargestellt wird – auf der Ebene des Bildes reiht sich Einstellung an Einstellung zum kontinuierlichen „und dann geschieht“. Ein unbedingtes Präsens scheint das kinematographische Bild zu beherrschen; jedenfalls wird seine zeitliche Gleichförmigkeit ganz selbstverständlich vorausgesetzt.⁴

3 Ich beziehe mich damit vor allem auf die Überlegungen von Gilles Deleuze zum „Affektbild“ (vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*) und zum anderen auf eine Theorie kinematographischer Wahrnehmung, wie sie Heide Schlüppmann thematisiert (vgl. Schlüppmann, Heide: *Abendröte der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*. Frankfurt/M. 1998).

4 Man hat in der Filmwissenschaft den Begriff dieser Erzählweise historisch begründet. Tatsächlich kennt die Kinogeschichte die objektive Erzählweise, in der das kinematographische Bild gänzlich aufgeht im Dargestellten, so als hätte, was immer zu sehen ist, einen vollkommen unwillkürlichen Ursprung. Jede Spur subjektiven Willens und Gestaltetseins, jede Formung, jedes Element technisch-medialer Vermittlung verschwindet im „und dann geschieht“ der filmischen Erzählung, was einem Formideal des „realistisch-fotografischen Erzählstils“ entspricht. Brinckmann hat bei ihren Erkundungen zum Film Noir herausgearbeitet, welche Aporien sich durch die Festschreibung dieser Konvention für die Entfaltung und das Verständnis subjektiver Darstellungsmodi des kinematographischen Bildes ergeben (vgl. Brinckmann, Christine N.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich 1997).

Gemessen an dieser Erzählweise hat man die detailbesessene Rekonstruktionsarbeit des Films bewundert. Man vergaß dabei nicht, anzumerken, daß der Erfolg des Films weit mehr der Liebesgeschichte zu verdanken sei als der historischen Akribie. Die apokalyptische Endzeitphantasie sei gerade groß genug, um dem zu Tränen rührenden Liebesdrama einen adäquaten Ausdruck zu verschaffen. Die archaische Symbolik und eine totalisierende Weltphantasie täten ihr übriges. So ließe sich die gängige Position der Filmkritik rekapitulieren.

Nun sind solche und ähnliche Liebesgeschichten so häufig im Kino zu sehen, wie man dort eben Publikumslieblingen und Stars begegnet. Dies allein erklärt jedoch ebensowenig den Erfolg des Films wie die hartnäckige Vorstellung, man brauche im Kino nur einige archaische Bilder abzurufen, um große Wirkungen zu erzielen. Vielmehr ist bei einer derartigen Massenwirksamkeit davon auszugehen, daß grundlegende psychische Energien auf der Ebene *individueller* psychischer Erfahrung angesprochen und aktiviert sein müssen. Zwei Voraussetzungen der beschriebenen Rezeptionshaltung sind deshalb in Frage zu stellen. Zum ersten ist der Film nur scheinbar dem klassischen Illusionskino verpflichtet. Man kann dies ganz wörtlich verstehen, der Film produziert lediglich den Schein des alten Illusionskinos. Seine wirkungsästhetische Intention aber zielt ab auf ein rauschhaftes Erleben der Bildtechnologie „Kino“, auf den Genuß der Illusion, nicht aber auf die Illusion eines realen Geschehens.⁵ Diese Technologie ist hier, nicht anders als etwa in Camerons *TERMINATOR*, selbst ein Aspekt der ästhetischen Attraktion, und man wird sich fragen müssen, auf welche Weise die bildererzeugende Technologie zum berausenden Faszinosum werden kann. Die im großen Stil eingesetzte Computerbearbeitung generiert eine kompakte, dichte Bildlichkeit, die nicht mehr transparent auf ein fiktives Geschehen durchscheinen läßt, sondern selbst als Faszinosum in den Vordergrund tritt. Das über das Meer fliegende Schiff brilliert genau mit jenem Zuviel farbiger Lebendigkeit, dem berausenden Eindruck unmittelbarer Visualität, der im Effekt keine Täuschung, sondern – vergleichbar dem Photorealismus in der Malerei – ein staunendes Vergnügen an der Illusionskraft des Leinwandbilds hervorruft. Umgekehrt ist das authentische Videomaterial dergestalt überarbeitet, daß sich die Dokumente der Tiefsee-Expedition mit einer phantasmatischen Bildlichkeit vollsaugen. Die Computerbearbeitung verwandelt die reflektierenden Teilchen der

5 Ihr Äquivalent scheinen diese ästhetischen Wirkungen in den Erfahrungen des Rausches, in den Übungen ekstatischer Selbstüberschreitung zu haben. Jedenfalls verfolgt die moderne Ästhetik seit Baudelaire und Nietzsche ihr Projekt unter der Leitfunktion dieses Begriffs. Gleiches läßt sich von den daran anschließenden popkulturellen und medientheoretischen Überlegungen sagen. Wenn etwa Norbert Bolz eine genealogische Linie der Medienkultur von der Wagneroper zur modernen Popmusik verfolgt, dann steht im Hintergrund eine Theorie der Rauschverfallenheit moderner Subjektivität (vgl. Bolz, Norbert: *Theorie der neuen Medien*. München: 1990; vgl. auch Thiessen, Rudi: *Urbane Sprachen – Proust, Poe, Punks, Baudelaire und der Park. Eine Theorie der Moderne*. Berlin 1997).

Tiefseefauna in einen märchenhaften Glühwürmchentanz und den Tang, der sich in den Öffnungen des Wracks bewegt, in die wehenden Vorhänge eines verwunschenen Schlosses. Die Bilder des Untergangs – das steigende Wasser, die einbrechenden Bordwände, die stürzenden Gegenstände – gehorchen einer strengen Choreographie, deren rhythmische Ornamentalik wie in einem Revuefilm eng mit dem Score verknüpft ist. Schließlich rekapituliert das Ostinato des flüchtenden Paares wie ein Videoclip die Kurzformeln der ikonographischen Liebesrhetorik des Melodramas: Trennung, Rettung, Wiedervereinigung. Wenn der Zuschauer dies alles vergißt oder übersieht, dann nicht, weil er der abbildlichen Illusion, sondern weil er sich einer Art von visuellem Gesang ergibt.⁶

Die zweite Voraussetzung gängiger Rezeptionshaltung, die in Frage zu stellen ist, betrifft den schon erwähnten zeitlichen Charakter des kinematographischen Bilds. Denn nicht die Chronologie eines vergangenen Ereignisses, sondern die Differenz verschiedener Zeitebenen – die erinnerte und die gegenwärtige Zeit, die erzählte Zeit und die Zeit der filmischen Wahrnehmung – ist in *TITANIC* zum Gegenstand einer ästhetischen Bearbeitung geworden. Nicht der Modus des illusionistischen Präsens der Darstellung des Geschehens, sondern ein kinematographisches Bild, das die unterschiedlichen Zeitebenen immanent in Beziehung zu setzen vermag, bildet das Zentrum der audiovisuellen Konstruktion. Dies findet seinen Niederschlag in der Verschränkung verschiedener Genres. Katastrophenfilm und Melodrama bilden nämlich je spezifische Formen ästhetisch vermittelter Zeiterfahrung aus.

Dem „This is the End“ der apokalyptischen Phantasie setzt der Film seinen Refrain „And the Heart goes on and on“ entgegen und implantiert in das semiotische System des Katastrophenfilms eine rhetorische Grundfigur des Melodramas, indem er dessen zentralen Topos gleichsam umstülpt. Am Motiv der in unmöglicher Liebe sterbenden Frauen vollzieht sich eine Bedeutungsinversion, die sich über den ganzen Film hinweg verfolgen läßt. Die Apotheose der sterbenden Frau, wesentlich für ein Genre, dessen Diskurs um den Ausschluß des weiblichen Begehrens kreist, verkehrt sich in ihr Gegenteil. Deutet Violetta, die Kameeliendame, mit der letzten Bitte ihr Sterben als Flucht in die Verborgenheit der Erinnerung des Geliebten (er möge in seinem Herzen bewahren, was in der Welt keinen Platz hat, die Erinnerung an die sexuelle, die liebende Frau), dann wird Rose durch den Tod getragen von dem Versprechen an den Geliebten, ihrem sexuellen Begehren zu folgen. Die Kräfte dieser wiederkehrenden Erinnerung besingt der Titelsong und übersetzt so dasjenige, was der Film als Schauereignis entfaltet, in einen musikalischen Refrain. In der melodramatischen Kostümie-

6 Der Gesang ist ein prägnantes Beispiel dafür, wie Bedeutungsstrukturen – der Sinn der Worte – sich mit den Wahrnehmungsmaterialien – Klang und Stimmfärbung – verbinden und genau durch diese Verschmelzung Empfindungen wecken. Das aber beschreibt zugleich recht genau die Ausgangsfiguration aller melodramatischen Formen.

rung des Katastrophenfilms wird man deshalb kaum die Ursache einer Mediensensation erkennen, wohl aber bezeichnet das Synthetisieren der Genres eine grundlegende Inszenierungsstrategie. Zwar gehört der katastrophische Background von jeher zur Rhetorik des klassischen Melodramas – das berühmteste Beispiel ist der brennende Himmel in *GONE WITH THE WIND* –, aber die Versatzstücke melodramatischer Bildrhetorik sind selbst Gegenstand einer zweiten und dritten Codierung. So instrumentiert, wie in zahllosen Melodramen zuvor, der rotflammende Abendhimmel die Vereinigung des Paares, aber die szenischen und ikonographischen Stereotypen des Melodramas sind hier lediglich Teil einer komplexen Serie von umformenden Wiederholungen und Transpositionen vorgegebener Patterns. Die Elemente des Melodramas und des Katastrophenfilms – *woman's* und *action film* – fügen sich zu einem Pop-Poem, das wesentlich durch die Kombinatorik vorgegebener bildlicher und sinnbildlicher Komplexe bestimmt ist. Versteht man aber diese Kombinatorik als zeitlich-dynamische Relationen zwischen den optisch-akustischen, abbildlichen und sinnbildlichen Elementen, dann stößt man auf geformte, auf gestaltete zeitliche Strukturen, die das kinematographische Bild weder mit der Malerei noch mit der Literatur, sondern mit der Musik teilt.

Nicht als realistischen Handlungszusammenhang, sondern als serielle Abfolge von diskreten Bildclustern und Handlungsmustern entfaltet der Film das kinematographische Bild und fügt die Stereotypen des Melodramas wie die Akkorde einer musikalischen Komposition zu einer eigenen zeitlichen Struktur. Dramaturgisch gehorcht der Film darin den seriellen Prinzipien der Popmusik mehr als den klassischen Mustern des Erzählkinos. Er kehrt also keineswegs zum früheren Genrekino zurück, sondern bewegt sich auf dem gleichen medientechnischen Niveau wie Camerons *TERMINATOR II* oder *ALIEN II*. Nur ist der visuelle Sound nicht dem kargen Beat des Tekkno, sondern den harmonisch-eingängigen Versatzstücken des „easy listening“ verpflichtet. Gemeinsam aber ist beiden Varianten, daß sie nicht durch die Zeitstruktur einer fortlaufenden Handlung, durch Anfang, Verlauf und Ende, sondern durch Wiederholung und minimalisierende Variationen vorgegebener Cluster bestimmt sind. Diese zweite Codierung wäre nicht mehr als postmoderne Zitatenkunst, verbände sich mit ihr nicht eine eigene Logik der Verknüpfungen, eine spezifische Bewegung der Semiose, mit der sie ein immanent wirksames, nur diesem Film eigenes Zeichenregime entfaltet. In diese ‚innere‘ Bewegung des kinematographischen Bilds, seine Entfaltung in der Dimension der Zeit, sind alle Ebenen kinematographischer Darstellung eingebunden: die Ebene des abbildlich Repräsentierten (Handlung, Figuren, das Schiff) ebenso wie die Ebene der reinen Formelemente des optisch-akustischen Bildes (die Licht- und Farbgebung, die Raumkonstitution, die Bewegungsformationen, der Sound) und die Ebene der tradierten Ikonographien und vorgeformten Handlungstopoi. Eine solchermaßen auf das Ganze des Films

bezogene spezifische relationale Logik war zu Anfang als reflexive Struktur angesprochen worden.

Vom Ende her betrachtet zeigt sich das grundlegende Verknüpfungsprinzip des Films in der sukzessiven Umwandlung der abbildlichen, szenischen, ikonographischen und der perzeptiven Ebene des Bildes in einen Raum allseitiger symbolischer Bedeutsamkeit. Nun steht die Bedeutung hyperbolischer Bildwelten für das melodramatische Kino außer Frage. Der melodramatische Film gilt in besonderer Weise als symbolisch überdeterminiert, das Abbildliche ist dort vom Sinnbildlichen überlagert. Hierin ist sich die Filmtheorie einig. Einig ist sie sich auch darin, diese symbolische Überdeterminiertheit im Horizont der objektiven filmischen Erzählung als Subtext einer verdrängten Subjektivität zu begreifen. In *TITANIC* aber geht es nicht um die Relation zwischen einem erzählten objektiven Geschehen und einem subjektiven Subtext. Stattdessen steht genau die Bewegung des Ineinandergreifens von abbildlichen, szenischen und ikonographischen Sinnstrukturen einerseits, optisch-akustischen Wahrnehmungsstrukturen andererseits, mithin die Transformation des Wahrnehmungsraums in einen parabolischen Kosmos im Vordergrund. Die dynamischen Korrelationen innerhalb des Bildlichen und ihre Transformation in einen zur Gänze parabolischen Bildraum prägt in diesem Film die Grundstruktur des ästhetischen Wahrnehmungsprozesses. Letztendlich erschließt sich darin der Film in seiner Gesamtheit als das Innere eines denkenden und wahrnehmenden Bewußtseins, das der Zuschauer weniger als solches versteht und interpretiert denn im Sehen, Hören und Verstehen selber durchläuft.⁷ Erst auf diesem Strukturniveau der filmischen Komposition läßt sich erfragen, wie die steil aufgetürmte Parabolik des Films, die vom Untergang der Jahrhunderte, der Befreiung der Frau und der ewigen Liebe handelt, ihren Widerhall in den Emotionen der Zuschauer finden kann. Im folgenden gilt es, diese Bewegung als einen spezifisch organisierten Prozeß der Semiose zu beschreiben, der die Aktivierung noch solcher psychischer Kräfte mit einschließt, für die das Weinen der Zuschauer der präzise Indikator ist. Dem seien, zusammenfassend, zwei Thesen vorangestellt.

Im Zentrum des Films steht der Untergang des Schiffs. Fast zwei Stunden, d. h. die Hälfte des Films, nimmt die Inszenierung dieses Ereignisses ein, die so – analog zur nachgebauten Attrappe des Schiffes – ein nur geringfügig verkleinertes Modell der Zeit des historischen Geschehens entwirft. Dieses quasi-abbildliche Verhältnis zur Zeit gibt einen ersten Hinweis auf die Besonderheit der filmischen Form. Im Zentrum des Films steht nämlich nicht die Chronologie der historischen Ereignis-

7 Ich beziehe mich mit dieser These wiederum auf die Theorie des Zeitbilds bei Deleuze, insbesondere auf den Begriff des Kamerabewußtseins (vgl. dazu auch Kappelhoff, Hermann: »Empfindungsbilder – Subjektivierete Zeit im melodramatischen Film«. In: Birkenhauer, Theresia / Storr, Annette (Hg.): *Zeitlichkeiten – zur Realität der Künste*. Berlin 1998; vgl. auch Schlüppmann, *Abendröte*).

se, sondern der Untergang des Schiffs als Ereignis: Die Erfahrung der Gegenwart einer finalen Katastrophe ist das Thema der Inszenierung. Das Ereignis selbst liefert in den vielzähligen Fakten dieses wohldokumentierten historischen Moments gleichsam den Dekor. Es wird buchstäblich als Raum der filmischen Imagination, als das ‚Schiff der Träume‘ in seiner genauesten Bauweise, versetzt an die verbürgten Schauplätze und bevölkert von den dokumentierten Figuren, ‚rekonstruiert‘. Cameron beschreibt das wie folgt: „Jack und Rose befinden sich im Slalomlauf zwischen den unbeweglichen Pfeilern der Geschichte. Ich habe ihre Liebesgeschichte vom Bug bis zum Heck gesponnen und dabei alle interessanten Orte und Momente besucht.“⁸ Die Pfeiler der Geschichte, das sind die Stationen des historisch verbürgten Geschehens, und das Schiff ist die raumgewordene Zeit dieses Ereignisses. Der Film übersetzt die verbürgten Fakten in Raum und Dekor und die Zeit des Ereignisses in einen Parcours, den die Liebenden durchlaufen. Der Antrieb des Films liegt daher weniger in der Rekonstruktion des historischen Ereignisses als vielmehr in dem insistierenden Wunsch nach einem Bild des inneren Zeitbewußtseins dieses Ereignisses; nach einem Bild der Erinnerung und des Erinnerns der Gegenwart des Untergangs. Die wirkungsästhetischen Strategien des Films zielen auf eine Subjektivierung der Zeit: auf die Zeit des anwachsenden Schreckens, der sich steigenden Angst, der überbordenden Panik, der ansteigenden Kälte. Das Movens dieser Subjektivierung – und dies ist die zweite These – sind die Formen der melodramatischen Imagination des Kinos.

Am Ende der Geschichte, im Hafen von New York, gibt sich die Frau einen neuen Namen und fügt damit den Ereignissen eine weitere Sinnebene hinzu. Aus der Perspektive der Figur war das Unglück gleichermaßen Tod des alten und Geburt eines neuen Lebens: die Hochzeitsnacht und die Nacht, in der sie den Geliebten verlor. Der Film aber imaginiert im Durchgang durch die Katastrophe die vollkommen erfüllte Liebe. Er entwickelt eine Perspektive außerhalb des diegetischen Horizonts, in der die Stufen der Katastrophe das Intervall eines unzerstörbaren Gefühls beschreiben. In einem stetig sich erneuernden Kreislauf von Trennung und Vereinigung des Paares zelebriert der Film das Phantasma ewiger Liebe, ein schier endloses ‚Noch-einmal‘.

Der Film sei eine Zeitmaschine, heißt es bei Cameron lapidar, und die schwierigste Aufgabe bestehe darin, nicht das große Spektakel zu inszenieren, sondern eine unendliche Vielzahl kleiner ‚Augenblicke‘, eine Komposition aus Augenblicken, ein dichtes Gewebe aus zeitlichen Miniaturen zu schaffen: „Wir mußten dem Film ein lebendiges Herz geben, ein Herz aus Gesten, Blicken, Lächeln und zögernden Sätzen: dem Vokabular der Liebe.“⁹ Man darf Herz getrost mit

8 James Camerons Vorwort in: Marsh, Ed W. / Kirkland, Douglas (Hg.): *James Camerons Titanic*. Nürnberg 1998, S. V-IX, hier: S. VII.

9 Ebd.

Rhythmus, mit Beat übersetzen. Im Taktschlag des Liebesthemas dehnt sich die Zeit des Untergangs, im melodramatischen Ritornell versinkt die Titanic.

Dramaturgie der Zeitebenen

Eine erste Ebene dieser Verschränkung ist die der verschachtelten Erzählperspektiven. Hier sind unterschiedliche Zeitebenen aufeinander bezogen und wechselnde subjektive und objektive Darstellungsperspektiven thematisiert.

Die Erzählhandlung setzt mit der Expedition im Jahr 1985 ein. Sie lehnt sich dabei an die reale Entdeckung des Wracks an. Fiktionalisiert wird diese Ebene durch ein Versatzstück des Abenteuergenres, eine kleine Schatzsucher- und Grabräubergeschichte. Der Leiter der Expedition glaubt den blauen Diamanten endlich gefunden zu haben, als es gelingt, einen Geldtresor zu bergen. Aber es findet sich nur Schlamm und der gezeichnete Akt einer Frau, die den Diamanten auf ihrem Busen trägt.

Die zweite Ebene der Erzählung ist die Erinnerung einer hundertjährigen Frau, Überlebende des Unglücks und Modell der Aktzeichnung. Sie wird auf das Forschungsschiff eingeflogen, um der Besatzung und uns ihre Geschichte, die Geschichte des Diamanten und des Untergangs der Titanic zu erzählen. In der narrativen Konstruktion bezeichnet ihr Erzählen die Gegenwartsebene des Films; alles andere ist erzählte Erinnerung. Erst auf dieser zweiten Ebene, dem Gedächtnis einer hundertjährigen Greisin, erfahren wir von der Fahrt und der Katastrophe des Schiffs. Die erzählende Stimme, die sich an entscheidenden Wendepunkten kommentierend über das Geschehen legt, bindet die Handlung per se an eine subjektive Perspektive. Trotzdem bleibt die Erzählweise davon gänzlich unberührt. Gleich zu Beginn nämlich löst sich die Darstellung von der Perspektive der erzählenden Protagonistin. Mit dem ersten Bild der strahlenden Film-Titanic bewegt sich die Inszenierung im klassischen Erzählmodus objektiver Bilder eines fiktiven Geschehens.

Letztlich bleiben beide Erzählebenen diesem Modus verbunden. Zwar ist eine subjektive Perspektive behauptet, aber sie hat auf der Ebene des erzählten Geschehens keinerlei Bedeutung. Bezieht man allerdings die Erzählebenen auf eine außerhalb des diegetischen Horizonts liegende Perspektive, nämlich auf den Prozeß der ästhetischen Wahrnehmung selbst – d.h. auf das Sehen und Hören des Zuschauers –, dann zeigt sich in ihnen eine komplexe Spiegelungsstruktur unterschiedlicher Zeitebenen.

Verschränkung der Bildtypen

Dies wird zunächst an den verschiedenen Bildregistern deutlich, die der Film als je eigene Zeitformen rekapituliert und untereinander in Beziehung setzt. Ich beschränke mich auf die wichtigsten Relationen:

Neben der Grundform des objektiven Kamerabildes sind zunächst die pseudo-dokumentarischen Bilder des Prologs zu nennen. Auf der Ebene der Film-

musik sind sie an das Motiv des Klagegesangs gebunden. Wie eine lyrische Widmung an die Opfer des Unglücks dem Film vorangestellt, bezeichnen sie, vergleichbar einem Requiem, im trauernden Gedenken eine spezifische Erinnerungsform. Weiterhin sind die zahllosen Fotografien zu nennen, Artefakte des individuellen Gedächtnisses eines reichen Lebens, mit denen sich die Greisin umstellt, als sie auf das Forschungsschiff kommt. Die Szene wiederholt und variiert die Ankunft der jugendlichen Rose auf der Titanic; dort sind es Repräsentanten der Modernen Malerei – Picasso und Monet –, deren Bilder die Frau um sich herum aufbaut. Sie bilden das Gegenstück zu den Fotografien – es sind die Artefakte eines kollektiven Gedächtnisses. Dazu gehören auch Jacks Zeichnungen, die, wie sein Lebenslauf, auf Picassos blaue Periode anspielen. Von zentraler dramaturgischer Bedeutung schließlich sind die Videobilder. Es handelt sich um authentische Unterwasseraufnahmen des Schiffswracks, die teils auf Monitoren ins Leinwandbild eingefügt, teils selbst zum Leinwandbild, teils als Leinwandbild simuliert werden. In diesen Bildern ist die Gegenwart des Films mit der Gegenwart des versunkenen Schiffs verschränkt.

An dem Motiv des Schiffs läßt sich das grundlegende Prinzip der Serienbildung erkennen. In genauen Spiegelungen und Wiederholungsmustern wird das Motiv durch die verschiedenen Bildmodi geführt, vergleichbar einem in unterschiedliche Tonarten transponierten musikalischen Thema: Auf die pseudodokumentarischen Aufnahmen des Anfangs folgen die Videobilder von der Gegenwart des Wracks, bevor diese ersten Einstellungen des Films bei der Sequenz, die die Abfahrt des Schiffs zeigt, präzise wiederholt werden. Den Einstellungen fehlt lediglich der Septaton, die Bewegungen im Bild sind nicht mehr verlangsamt und die räumliche Anordnung ist spiegelverkehrt. Gleichzeitig sind in diese Sequenz Einstellungen eingefügt, die in ihren Stilisierungen das Colorit alter Werbefotografien tragen und so wiederum eine Reminiszenz an die pseudodokumentarischen Aufnahmen bilden. Der Untergang des Schiffs wird gleichsam zur Gänze im Zeitraffer als Computeranimation verdoppelt. Die Fahrt dagegen ist durch exakt wiederholende Spiegelungen der Bewegungsabläufe (Schiffsschraube, Maschinenraum, Heizraum) und der Einstellungsfolgen bei Abfahrt und Kollision – präzise in der Mitte des Films – in zwei gegenläufige Teile (vorwärts- und rückwärtslaufende Maschinen) gegliedert. Vergangenheit, Gegenwart und Phantasie der Titanic treten als je unterschiedliche Bildmodi in eine Relation, die man mit der musikalischen Bearbeitung eines Themas vergleichen kann, das zur Gänze in eine Durchführung und einen Rückwärtslauf gefaltet ist.

Es sind zunächst die unterschiedlichen Bildmodi, die, zueinander in Beziehung gesetzt, am deutlichsten zeitliche Relationen beschreiben: Auf dieser Ebene betrachtet, stellt sich der Film als eine Verknüpfung unterschiedlicher Erinnerungsformen dar. Vordergründig werden die Fotos, Gemälde, Videobilder und Computeranimation der narrativen Imagination entgegengestellt. Mit dem Forschungs-

schiff ist auf diese Weise nicht nur eine Rahmenerzählung lokalisiert, sondern ein Ort bezeichnet, an dem die verschiedenen Zeitschichten aufeinander bezogen sind.

Spiegelungen der Zeit

Die Gegenwart der filmischen Erzählung – definiert durch das Geschehen auf dem Forschungsschiff – bleibt nur für einen einzigen Moment im gesamten Film nicht an die Einheit des Ortes gebunden. Und selbst dieser Moment ist noch durch die Videobilder integriert, die Rose von der Expedition im Fernseher empfängt. Wie ein magischer Kreis umstellen die Monitorbilder die Gruppe auf dem Forschungsschiff, und wie eine telepathische Verbindung ziehen die elektronischen Bilder die Frau in ihren Bann und bringen sie an den Ort des Geschehens: Das ist der Ort der Katastrophe, 4.000 Meter über dem versunkenen Schiff, Ort auch der Tauchexpedition, der fiktionalen und der realen Entdeckungen. Der Vorgang des Erinnerns selbst ist in dieser räumlichen Anordnung beschrieben. Rose kehrt zurück an den Ort des Geschehens, wie die Filmproduzenten an diesen Ort zurückgekehrt sind. Denn die Monitore zeigen authentisches Videomaterial, das die Tauchexpeditionen bezeugt, die Cameron selbst unternahm. Die unterschiedlichen Zeitebenen weiter auffächernd, weist dieses Material zugleich auf die historische Entdeckung der Titanic und verknüpft so in der Rahmenhandlung die Produktionsrealität des Films mit der Expedition des Jahres 1985. Mit diesem Konstrukt der Rahmenerzählung gibt der Film den Ursprungsort seiner eigenen Rede an: Er verlegt ihn in das Hier und Jetzt der Titanic, ihre geisterhafte Gegenwart in den Bildern vom Meeresgrund. Der Film beschreibt seine eigene Realität als die von wiederkehrenden Bildern einer versunkenen Erinnerung. Im Drehbuch liest sich das wie folgt: „Wie ein Geist erscheint in der Dunkelheit plötzlich der Bug des Schiffes. Seine messerscharfe Spitze ist uns zugewandt und scheint den Meeresboden zu zerschneiden. Er ragt über dem Grund hervor, ganz genauso wie er vor 84 Jahren hier ankam.“¹⁰ Auf der Leinwand aber sieht man zunächst die Scheinwerfer, das lichtbringende U-Boot; sein Kameraauge legt Bilder aus einer 4.000 Meter tiefen Dunkelheit frei.

Damit situiert der Film sich selbst (künstliches Licht und künstliches Auge) im Zentrum eines Fächers gespiegelter Zeitebenen und setzt in den Videobildern seine eigene Produktionsrealität ins Verhältnis sowohl zur Phantasiegestalt eines hundertjährigen Gedächtnisses als auch zur faktischen Ruine in der Tiefe des Meeres. Tatsächlich lesen sich die Sätze des Regisseurs über seine Tiefsee-Expedition wie der Bericht einer Zeitreise:

„Stundenlanger freier Fall in die Dunkelheit von fast vier Kilometer Tiefe. [...] Aufgrund dieser tranceartigen Konzentration ver-

10 Ebd., S. IX

spätete sich meine emotionale Reaktion auf das Wrack bis zur zweiten Tauchfahrt. Da traf es mich plötzlich wie ein Schlag. Ich war auf dem Deck der Titanic, Zeit wurde bedeutungslos. Die Titanic ist kein Mythos. Nicht genug damit, daß sie tatsächlich einmal existiert hat, sie existiert noch heute.“¹¹

„Ich bin da, jetzt, dort“, scheinen die Monitorbilder zu wispern, die wie eine Videoüberwachungsanlage den Blick auf das Schiff freigeben, während Rose ihre Geschichte zu erzählen beginnt. Im tautologischen Gestus weisen die schlierigen Bilder unentwegt auf das, was sie zeigen, „dies ist die Titanic“. Und sie insistieren dabei auf der eigentümlichen Wahrheit, Bilder vom Ort einer anderen Gegenwart zu sein, Bilder einer koexistierenden Zeitebene, die außerhalb unseres Bewußtseins liegt. In ihrer Phantasmatik entfalten sie ein Zeitbewußtsein, das Georg Simmel am Bild der Ruine beschrieben hat: „Die Ruine schafft die gegenwärtige Form eines vergangenen Lebens, nicht nach seinen Inhalten oder Resten, sondern nach seiner Vergangenheit als solcher.“¹²

Im Setting der Rahmenerzählung ist ein Raum konstruiert, der die unterschiedlichen zeitlichen Perspektiven des Films wie Licht in einem Brennglas bündelt: Die Erinnerung der Frau, die Monitorbilder, die Gegenwart des Schiffs und die Gegenwart der Filmproduktion. In den zahlreichen Monitoren, von denen die Figuren auf dem Forschungsschiff umgeben sind, ist dieser Raum als ein Ursprungsort der Bilder konstruiert. Entscheidend ist, daß diese Formen subjektiver Zeitlichkeit keine Dimension des Dargestellten bezeichnen und auch nicht in der Perspektive einer Figur verankert sind. Weder lassen sie sich von den Figuren des Films noch von der Erzählung her erschließen. Es sind Strukturen, die allein auf der Ebene des ästhetischen Wahrnehmungsaktes, des Zusehens und Zuhörens, zu realisieren sind. Gleichwohl lassen sie sich als Präfigurationen des ästhetischen Wahrnehmungs- und Bewußtseinsprozesses und damit als Kompositionsstruktur am Film selbst beschreiben.

In diesem Sinne ist im Forschungsschiff ein Bildraum etabliert, der zum Ausgangspunkt einer ganzen Serie parabolischer Spiegelungen unterschiedlicher zeitlicher Ebenen wird; etwa wenn die individuelle Erinnerung der Frau zum Spiegel für die Geschichte des 20. Jahrhunderts und die historische Katastrophe zum Sinnbild für den Untergang der Klassengesellschaft des 19. Jahrhunderts und der Emanzipation der Frau wird; oder wenn sich die katastrophische Geburt unseres Jahrhunderts im adoleszenten Erwachen des Mädchens zur Frau spie-

11 Ebd.

12 Simmel, Georg: „Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch“. In: Ders.: Gesamtausgabe, Bd. 8, Frankfurt/M. 1993, S. 124-130, hier: S. 129.

gelt findet und beides im Untergang der Titanic dem archaischen Bild von Tod und Wiedergeburt, der Taufe zugeordnet wird. Die ikonographische Entsprechung dieser Motive findet sich in der metaphorischen Logik zahlloser Märchen, deren zentrale Thematik häufig das sexuelle Erwachen der Frau ist. Die Metaphorik des Weiblichen ist allerdings mit einer des Männlichen gekreuzt; die Katastrophe wird zum Parcours heldischer Selbstüberwindung, deren Protagonist diesmal allerdings weiblich ist. Ihre triumphale Wiedergeburt erfährt die Heldin im Durchgang durch die Prüfung ihrer Mannbarkeit nach allen Regeln der Initiation.

Ich will damit lediglich andeuten, wie sich die Parabolik des Schiffs im Kreislauf der Spiegelung zwischen Makro- und Mikrokosmos, Individuum und Welt, Innen und Außen bewegt. Sind es einerseits Bilder des Scheiterns menschlicher Macht, des Untergangs und des Todes, verweisen sie zugleich auf grundlegende psychische Prozesse. Diese finden in der weiblichen Hauptfigur ihren monopathischen Agenten.

Bezogen auf diese Parabolik hat man von archaischen Urbildern gesprochen, die den dargestellten sozialen Verhältnissen ein mythisches Gepräge gäben. Und man hat die Wirkung des Films diesen totalisierenden Phantasmen zugeschrieben. Dabei aber wird der Unterschied zwischen mythischer Abbildung der Welt und einer Komposition, in der mythische Bild- und Symbolkomplexe als Material eingehen, nicht bedacht.¹³

Verschränkung von Mythos und Psychologie

In zahllosen Details ist die monologische Liebesphantasie mit der parabolischen Untergangphantasie verschränkt. Man kann in dem einen wie in dem anderen je einen Pol der durch und durch konstruierten Zeitstruktur erkennen. Jedenfalls lassen sich diesen Polen zwei gegensätzliche Zeiterfahrungen zuordnen, die nicht-enden-wollende Dauer des Schreckens und die des Glücks unendlicher Wiederholung. Während dem ersten Prinzip ein archaisches Bild vom Zeitende der Welt – die Sintflut – entspricht, verweist dasselbe Bild im zweiten Fall auf ein psychisches Dispositiv: Das Ertrinken beschreibt in der Mythologie wie in der Psychologie ein Urtrauma, in dem sich Todesangst und Geburtsschrecken, Verschmelzungswunsch und der Schrecken des Ich-Verlusts verschränken. Auf dieser imaginären Basis gehen im Film Liebesphantasie und apokalyptisches Phantasma eine innige Verbindung ein, bei der die vertrauteste und alltäglichste psychische Erfahrung – die Trennung vom geliebten Objekt – die Struktur eines

13 Diese verschiedenen Bildregister auf bestimmte Weise miteinander in Beziehung zu setzen, ihre Bedeutsamkeit erst in den Spiegelungen und Variationen zu aktualisieren, scheint das eine Prinzip dieser filmischen Komposition zu sein; diese symbolischen Umwandlungen im permanenten Übergang zwischen sinnlich objekthafter Bildlichkeit und konkreter Bedeutungsebene zu vollziehen, kann als das andere gelten.

phantastischen Erlebens bildet, das gänzlich außerhalb jeder möglichen Erfahrung liegt: das Bewußtsein vom eigenen Ende.

Im Phantasma endloser Wiederholbarkeit ist die Zeitlosigkeit libidinöser Wünsche dem abstrakten Zeitgesetz des unabänderlichen Ablaufs der Ereignisse gegenübergestellt. Und so ist es kein Mystizismus, auch kein zwanghaftes Happy End, sondern es entspricht der Logik dieser Zeitlichkeit der Wünsche, wenn sich am Ende das jugendliche Paar ein letztes Mal im sonnenhellen Licht vereint. Man könnte in Anlehnung an eine Überlegung Thomas Manns von einer Verschränkung mythologischen und psychologischen Bildmaterials sprechen. Tatsächlich hatte Thomas Mann bei seinen Überlegungen eine transformierende Umarbeitung überkommener Symbole und Bildbestände durch ihren individualpsychologischen Rückbezug, hatte er die erhellende Kraft sexualpsychologischer Aufklärung gegenüber archaischen Mystizismen im Blick. So jedenfalls könnte man seine Erläuterungen zu Wagners Leitmotivtechnik resümieren.¹⁴ Und tatsächlich sind in der aktuellen Kritik häufig Parallelen zwischen dem Film *TITANIC* und Wagners Oper gezogen worden; allerdings mit Blick auf den mystischen Monumentalismus, nicht aber auf das wirkungsästhetische Verfahren. Für die hier diskutierten Fragen aber ist von Belang, daß die Verbindung zwischen dem Kino und der Oper Wagners in einem sehr viel grundlegenden Sinne thematisiert worden ist: So spricht Adorno vom „technologischen Rausch“, um die wirkungsästhetischen Strategien des Kinos genealogisch im Illusionismus der Wagneroper zu verorten.¹⁵ Und die neuere Medientheorie hat am Begriff der Rauschästhetik diese Abstammungslinie über das Kino bis hin zur Rockmusik und den elektronischen Medien verlängert.¹⁶ Wichtiger aber noch scheint mir, daß mit der Leitmotivtechnik ein ästhetisches Verfahren beschrieben wurde, welches durch permanente Übergänge von sinnlichem Klangmaterial zu symbolhaften Bedeutungsebenen und umgekehrt charakterisiert ist. Man kann sagen, daß hier die Metaphorizität selbst zum Kompositionsmaterial geworden ist.

Gedächtnisraum

Adorno hat eines der Wirkungsprinzipien dieses ästhetischen Verfahrens an dem berühmten Diktum Wagners erläutert, die Zeit werde hier zum Raum. Für ihn war damit vor allem ein konkretes künstlerisches Verfahren gemeint, daß die Emotionen des Zuschauers in die Komposition einbezieht und im ästhetischen Akt des Hörens und Sehens lenkt. Die Wiederholungsstruktur der Komposition

14 Vgl. Mann, Thomas: „Leiden und Größe Richard Wagners“. In: *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe*. Frankfurt/M. 1995, S. 63-120.

15 Vgl. Adorno, Theodor. W.: „Versuch über Wagner“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Frankfurt/M. 1971, S. 7-149, hier: S. 102.

16 Vgl. Bolz, *Theorie*; vgl. auch Künzig, Bernd: *Richard Wagner und das Kinematographische*. Augsburg 1990.

transformiere die zeitlichen Strukturen der musikalischen Wahrnehmung in ein „Schema abstrakter, architektonischer Symmetrieverhältnisse“¹⁷, in eine zur Gänze überschaubare Totalität. Dem Zuhörer werde dabei ermöglicht, sich den Zeitverlauf der Musik, ihre innere Struktur, als räumliche Anordnung erinnerbar zu machen und den musikalischen Verlauf als den Raum einer eigenen, in sich geschlossenen Welt zu imaginieren. Ihm eröffnet sich in der Wiederholung ein räumliches Orientierungssystem, das gleichermaßen seine Wahrnehmung lenkt und interpretiert. Die formale Struktur ist hier, auf den Zuschauer bezogen, gleichsam zur Architektur eines Gedächtnisraums der ästhetischen Wahrnehmung geworden.

Von den feineren Verstreungen dieser verräumlichten Zeit möchte ich im folgenden sprechen. Ich lasse mich dabei weiterhin von der Frage leiten, in welcher Weise hier psychologisches und mythologisches, psychisches und historisches Bildmaterial miteinander verschränkt wird.

Das facettierte Auge

In den flimmernden Videobildern der Monitore ist der Blick des Kameraauges auf das Schiffswrack in eine Vielzahl perspektivischer Facetten zerlegt. Dieser zerlegte Blick wird direkt mit den menschlichen Augen verknüpft, den Augen der Frau und denen ihres Geliebten: Wie ein Medium fügt sich das Gesicht der Greisin in die computertechnisch aufbereiteten Überblendungen und verbindet das strahlende Bild der Leinwandphantasie des Schiffs mit den schlierigen Videobildern seiner Gegenwart. Immer wieder kehrt der Film zu diesen Überblendungen zwischen Videobild und Auge zurück. So als würde das Bild der Monitore im Auge der Frau umgestülpt und auf diese Weise das Leinwandbild freigegeben werden, beschreiben diese Überblendungen die Quelle filmischer Imagination als Fusion von innerem und äußerem Bild, von Kameraauge und menschlichem Auge. Sie markieren den Übergang zwischen der Binnenperspektive der Kinoimagination und dem Außen des Videobilds, dem Außen der realen Zeit.

In der Farbe der Augen, dem Blau, eröffnet sich eine weitere Schicht der Allusionen und Korrespondenzen. Kaum ein Darsteller, der nicht, und sei es durch auffällige Kontaktlinsen, blaue Augen hätte. Wenn sie, wie bei dem reichen Verlobten, fehlen, dann unterstreicht ein dick aufgetragener Kajalstift die bedeutende Ausnahme. Das facettierte Blau der Augen bildet aber nicht nur eine weitere Entsprechung zu den perspektivischen Brechungen des Kamerablicks, sondern bezieht diesen auf das zentrale Bildmotiv des Films, den Blauen Diamanten. Auf subtile Weise vereinigt der Diamant das optische Prinzip der Lichtbrechung und der inversen Spiegelung mit zwei gegensätzlichen metaphorischen Bezugspfeln: mit dem Blau des

17 Adorno, »Versuch...«, S. 33f.

Gletschereises und, im brillantenen Schliff, mit dem Motiv des Feuers. Der Diamant wird zum Zeichen für den fusionierten Blick des technischen und des menschlichen Auges und darin zum Keim einer sich unendlich potenzierenden kristallinen Spiegelung. In einer vielgliedrigen Kette von Gegensätzen und Korrespondenzen, metonymischen Verschiebungen und metaphorischer Verdichtung, von Umkehrung und Variation, verbinden sich im Motiv des Diamanten als absolute Gegensätze die eiskalte Tiefe des Ozeans und die Tiefe der Kräfte eines hundertjährigen Lebens. Angelehnt an die Idee musikalischer Komposition, ließe sich im Diamanten ein piktorales Kernmotiv ausmachen, auf das jede Erscheinung als dessen Variation rückführbar ist. Denn während das Feuer zum Ausgangspunkt eines Ornaments imaginärer Bilder und Zeichen der Libido wird, entspinnt sich am Blau des Diamanten ein korrespondierendes Netz der Todessymbolik des Gletschereises und der lichtlosen Meerestiefe.

Angesprochen als „Herz des Ozeans“, wird schon auf der sprachlichen Ebene das kalte Feuer des brillantenen Schliffs auf das Feuer des liebenden Herzens bezogen. Wenn am Ende dann vom Herzen der Frau als einem unendlichen Ozean der Erinnerung die Rede ist, umfaßt diese Inversion des Bildes noch einmal die ganze Spanne der metaphorischen Bewegung, in der sich innerer Kosmos und äußere Welt ineinander spiegelnd verbinden. Die gleiche Bogenspannung zeigt sich, wenn metonymisch das Blau des Diamanten die Kälte des Eisbergs vertritt, um in der spiegelgleichen Umkehrung der Metapher das kalte Herz des Reichen zu symbolisieren. So ist denn die schematische Aufteilung in lebendige Arme und erstarrte Reiche keine Frage der Darstellung sozialer Verhältnisse, sondern der ikonographischen Architektur dieses Bildraums. Wenn sich schließlich die Sternenkuppel über das ruhende Meer der Ertrunkenen und über die Liebenden wölbt, als verschließe sich in einer letzten Spiegelung das schattenlose Blau des Leinwandbilds selbst zum Inneren einer Kristallkugel, dann scheint noch jeder Stern eine weitere Serie solcher monadischen Spiegelungen bereitzuhalten. Dieses letzte Bild der Ertrinkenden im blauen Dämmerlicht einer sonnenlosen Welt hat sein Gegenstück in der kristallinen Kuppel über der Haupttreppe des Schiffs, deren Schliff wiederum auf die Facettierung des Diamanten zurückweist. Diese Kristallkuppel bildet das „Herz des Schiffs“, seine Mitte in jeder nur erdenklichen Dimension: die Mitte des Schiffs, die Mitte des Geschehens, die Mitte in der Begegnung zwischen Jack und Rose. Wie eine nach innen gestülpte Sonne schließt die Kuppel den inneren Kosmos der Welt der Reichen nach außen ab. Sie ist ein ins Zentrum dieser Welt gesetzter künstlicher Fixstern, eine inverse Spiegelung der Sonne außerhalb dieses Kosmos.

In weit schwingenden Bewegungen nimmt die Kamera die Kreislinie der Kuppel auf und beschreibt so Jacks Eintritt in die Kunstwelt der Reichen als einen abwärts führenden Strudel. Sie beschreibt damit die Bewegung, die das Paar immer neu zueinander führt und trennt: ein Schwindel, ein Fallen, ein Stürzen und Sinken.

Höhepunkt und Ende findet diese Bewegung unter der Sternenkuppel, wenn Jacks Gesicht langsam im immer dichter werdenden Blau des Wassers versinkt. Mit einer letzten Umkehrung dieser Bewegung endet der Film, wenn der Zuschauer noch einmal im computersimulierten Flug durch die Gänge des Schiffswracks jagt und das Bild sich zum strahlenden Interieur unter der Glaskuppel wandelt. Im kühnen Schwung windet sich die Kamera aufwärts, vorbei an dem sich umarmenden Paar, dreht sich in das Licht der Kuppel ein, um dieses Licht im Leinwandweiß als das letzte Bild der Liebesvereinigung zurückzulassen.

Ornament der Bedeutsamkeit

Auf dieser Achse ist die metaphorische Verzweigung längst in die konkrete Bildkomposition übergegangen, wie sie eben dort auch ihren Ausgang im zerlegten Blick der Videokamera nahm: Im Übergang von metaphorischer Bedeutungsebene zur Ebene konkreter optischer Bildräume und umgekehrt werden Bild und Sinnbild gleichermaßen Bestandteil des ornamentalen Bedeutungsspiels. Nicht diese oder jene Bedeutung, sondern eine Welt der allumfassenden Bedeutungskorrespondenzen, der Synchronizität zwischen der inneren und der äußeren Welt, zwischen den Bewegungen der Sterne und den Bewegungen der Gefühle, ein unendliches aufeinander Verwiesensein allen Geschehens und aller Erscheinung, eine barocke Allbedeutsamkeit bildet den Kern dieser Imagination. Dabei geht es weder um eine archaische Symbolik noch um die rätselhafte Bedeutungstiefe, sondern um die bedeutsame Verrästelung von Offensichtlichem, von Sichtbarem – noch das geringste Detail fügt sich in das Muster der Gegensätze von Feuer und Kälte, von Liebes- und Todeskräften, in das Muster einer vollendeten Synchronizität. Man könnte in Anlehnung an musikalische Kompositionsprinzipien von einer vollständigen Auflösung aller sichtbaren Dinglichkeit des Dargestellten in ein vorgegebenes Leitthema sprechen. Der Film wird so selbst zu einem Bild aus dem Inneren des Diamanten: ein funkelnder Kristall sich spiegelnder Sinnebenen, ein gänzlich mit Bewußtsein durchzogener Raum, erträumt, erinnert. Dieses absolute Innen kennzeichnet den Modus der melodramatischen Darstellung als das genaue Gegenteil realistischer Erzählweise.

Was entsteht, ist ein Bildraum, in dem alles Sichtbare bedeutsam wird, aber noch die tiefstnigste Bedeutung sich allererst als darstellende Oberfläche zu erkennen gibt: ein unsinnlicher Akkord, ein schauspielernder Sinn, ein gestikulierendes Signifikat, ein semiotisches Ornament. In dieser Optik wird die Bewegung der Metapher, das entschlüsselnde Lesen selbst zu einem Teil der Komposition. Sie beschreibt eine Bewegung der Verdopplung, Umformung, Paraphrasierung und Inversion vorgegebener ikonographischer Bedeutungskomplexe. Was im Bild der Titanic und im Bild des Diamanten an hyperbolischer Bedeutungs-dichte kulminiert, ist Teil des Prozesses der ästhetischen Wahrnehmung, Teil eines strukturierten Hörens und Sehens.

Das Liebesthema: Trennung – Verschmelzung

Wenn das Schiff den Raum koexistierender Zeitebenen und der Diamant die Leitmotive gegensätzlicher Lebenskräfte darstellt, dann ist im Liebesthema die Bewegung gegeben, die diesen Raum durchquert, indem sie jene Kräfte aktualisiert. Dies ist zunächst durchaus wörtlich zu verstehen: Im Intervall von Begegnung, Trennung und Wiedervereinigung, im Ritornell des Liebesmotivs wird das Schiff in seinen räumlichen Dimensionen durchquert. Vollzieht sich dies in der Tageshälfte des Films noch in handlungslogisch rationalisierten Etappen, so werden diese in der zweiten Hälfte des Films, der den Untergang erzählt, zu einer wahnwitzigen Serie von Trennung, Rettung und Wiedervereinigung.

Das Liebesthema setzt mit den Zeichen absoluter sozialer Trennung ein, führt zur ersten unvermuteten Begegnung, um fortan in Stufen wachsender Intensität das Intervall von Vereinigung und Trennung zu durchlaufen. Gleich mit der ersten Begegnung – Rose will sich vom Heck des Schiffs stürzen, Jack wird zu ihrem Retter – wird in der heftigen Dissonanz von höchster Gefährdung und rettender Vereinigung diese Bewegung eher als Motiv-Variation eines melodramatischen Topos denn als narratives Segment verständlich: Vor dem eisigen Abgrund gerettet, stürzt Rose in Jacks Arme, um schon im nächsten Moment von herbeieilenden Matrosen gewaltsam von ihm getrennt zu werden.

Die zweite Etappe – Jacks Eintritt über die weit geschwungene Treppe in die lichtdurchflutete Welt unter der Glaskuppel, Rose' Abstieg in die fensterlosen Aufenthaltsräume der dritten Klasse – beschreibt gleichermaßen die Mitte des Schiffs, die Mitte der Reise und die Mitte der sozialen Entfernung zwischen Rose und Jack. Und wieder folgt die gewaltsame Trennung.

Die dritte Etappe, Rose' neuerliche Flucht aus dem Kreis ihrer Familie, führt endlich an den Bug des Schiffes. Das Bild vom Liebesflug – Rose an der äußersten Spitze des Schiffs mit ausgebreiteten Armen über den Ozean schwebend – ist ein schönes Beispiel für die Kompositionstechnik dieses Films, ist es doch eine genaue Wiederholung des Bildes tödlicher Bedrohung. Die gesamte Sequenz variiert lediglich die erste Begegnung und kehrt das Bild vom Sturz in die Tiefe um in ein Bild des Fluges: haltlos, über dem Abgrund schwebend, gehalten nur von der Hand des Geliebten. Nun aber, am Bug des Schiffes, ist die Szenerie vom Nachtblau in den Purpur des Abendhimmels gekleidet und bedeutet uns Liebesglück.

Wiederum muß man sich auf die Perspektive des Zuschauers beziehen, um die Logik dieser Komposition zu begreifen. Das Intervall von Trennung, Rettung und Vereinigung skandiert im Bild der Titanic ein gleichermaßen als inneres wie als äußeres zu verstehendes Ereignis. In ein und derselben Bewegung wird darin das Schiff in seiner räumlichen Dimension entfaltet und in einen Bildraum transformiert, der ganz von den Zeichen der gegensätzlichen Kräfte Todeskälte

und Lebensfeuer bestimmt ist. Das Rot des Himmels bildet den Scheitelpunkt dieser Komposition, die Mitte in der Zeit des Films; von nun an kehrt sich die Bewegung um und führt zurück zum Ausgangspunkt, zum Heck des Schiffs. Wie sehr noch diese Umkehrung eine spezifische Form der Wiederholung einleitet, deutet sich schon in der langsamen Wandlung des letzten Bildes dieser Szene an. Es reicht vom sanften Rot des Abendhimmels über die purpurfarbenen Wolken zum Schwarz-Blau der heraufziehenden Nacht, um schließlich in die blaugrauen Unterwasseraufnahmen vom Schiffswrack überzugehen. Zunächst führt uns diese Umkehrbewegung in die Tiefe des Schiffs. In einem surrealen Szenario flieht das Paar, von den treibenden Rhythmen der irischen Tanzmusik gejagt, hinab in den rotglühenden Kesselraum, vorbei an den Heizern, in die tiefsten Kammern des Schiffs. Dem Bild des Liebesflugs folgt sein realistisches Pendant, die geschlechtliche Vereinigung im Laderaum. Das Rot der brennenden Kessel aber, der von ihrem Feuerschein erleuchtete Raum, bildet das letzte Glied einer metaphorischen Variation, die das Feuer in den Kesseln und die Kraft des dahinfliegenden Schiffs mit dem Purpurhimmel der Liebenden, den erhitzten Tänzern und schwitzenden Heizern verknüpft und diese Verknüpfung dem Tageslicht einer nie sichtbaren Sonne zuordnet. Wenn Rose gegen alle Vernunft die Kälte für lange Zeit nicht spürt, dann deshalb, weil der Film an diesem Punkt längst keinen Unterschied mehr macht zwischen dem Kesselfeuer des Schiffs und den Lebenskräften der Frau. Und wenn die Liebenden in das Rot des Himmels fliegen, weiß der Zuschauer längst, daß noch der letzte Kessel angeworfen ist und das Schiff Volldampf voraus hält, weiß er längst um das unsichtbare Band, das die Kräfte der stampfenden Maschine mit denen der Liebe verbindet.

In den Variationen des Liebesthemas wird alle Aktivität, alle bewegende und lebendige Kraft an das Motiv des Feuers gebunden. Und wenn mit dem nächsten Moment das Feuer in den einströmenden Wasserfluten verlischt, dann begreift der Zuschauer darin den Beginn des Endes, den Übergang von den Variationen des Rot zu denen des Blau, vom Tag zur Nacht, vom Leinwandphantasma zum Videobild.

Blau, das ist ein ruhendes Meer, in dem alle Bewegung langsam erfriert. In diesem Erstarren, diesem Erlahmen der Lebenskräfte, diesem Versinken ist selbst noch der Untergang als umkehrende Wiederholung der Motive des Liebesthemas inszeniert: eine Inversion des Rot ins Blau, des Feuers in Kälte, der Bewegung in Stillstand. Waren die in Hitze sich steigernden Gefühle mit der Schönheit und der rauschenden Fahrt des Schiffs assoziiert, so findet der Stillstand des langsam zerberstenden Schiffs seine begleitende Rhythmik in den sich steigerten Haßgefühlen und der wachsenden Panik. In der Musik nennt man eine solche Umkehrung Krebsgang, und tatsächlich scheint sich die Inszenierung an diesem Verfahren zu orientieren: Der Rückwärtslauf des Liebesthemas vollzieht sich in der Rückkehr des Paares zum Ort ihrer ersten Begegnung, zum Heck des

Schiffs. Aber wenn in den Tagesvariationen des Motivs die Bewegung in der Horizontalen verlief, verkehrt sich in der Rückkehrbewegung die Bewegungsachse in die Vertikale. Das Intervall von Trennung und Vereinigung variiert nun die Anordnung der ersten Begegnung, den drohenden Sturz in die Tiefe, und wird zu einem Kreislauf von Abstieg, Aufstieg und erneutem Abstieg. Der Weg zurück führt in immer neuen Anläufen hoch hinauf, zum Heck des in die Vertikale sich aufrichtenden Schiffs. Im Bild des in den Sternenhimmel ragenden Hecks findet die rückwärts laufende Variation des Liebesmotivs ihren Höhepunkt.

Es skandiert in einer grandiosen Verkehrung noch der Kräfte der Gravitation den Untergang. Rose klettert erneut über die Reling des Schiffs, hängt erneut über dem Abgrund: Der Schiffsrumpf jagt in die Tiefe. Ein letztes Mal wird der Kreis von Abstieg und Trennung durchlaufen, eine letzte Vereinigung, bevor das Gesicht des Geliebten im Blau versinkt.

Der Rausch

Restlos ist jede Äußerlichkeit des Dargestellten – sei es die Farbe des Himmels, sei es das Feuer in den Heizkesseln, sei es das Blau des Eises, sei es das Schiff in Höhe, Tiefe und Breite – in einen hermetischen Raum unendlicher Bedeutsamkeit verwandelt. Die Semiose, die der Film in Gang setzt, betrifft weniger die Sinnvermittlung als vielmehr die Modifikation abstrakter Bild- und Symbolkomplexe, ihre Verschiebung in den Modus individueller Welt- und Selbsterfahrung. Wie das Leitmotiv in der musikdramatischen Komposition erfährt das leitmotivisch verwendete optische Zeichenmaterial seine gesteigerte Bedeutsamkeit allein in der symbolischen Struktur dieses Films. Was so entsteht, ist eine gänzlich mit Bewußtsein durchwirkte Welt. Zugleich aber bildet diese bedeutungsverdichtende Bewegung eine innere Verstrebung der kinematographischen Komposition. Die Semiose stellt selbst noch eine zeitliche Struktur des Films dar, mit der das Wahrnehmen und Denken, die sinnlich-psychische und die kognitive Bewegung des Zuschauens in den Bildraum des Films eingewoben sind. Daher bezieht sich das ästhetische Verfahren nicht auf eine Textur, sondern auf eine rhythmisierende Strukturierung der Bewußtseinsbewegung des Zuschauers, auf die zeitliche Organisation der ästhetischen Wahrnehmung, die durch die sich nach und nach entfaltende Metaphorizität ebenso präformiert ist wie durch das räumliche Schema koexistierender Zeitsegmente. Was so entsteht, ist ein immer dichter gewobenes Netz von Strukturen des Ankündigens und Erinnerns, der psychologischen Anspielungen, der sinnbildlichen Vertiefungen und metaphorischen Bezugnahmen, die nur vom Zuschauer her begrifflich sind. Im Hören und Sehen entfaltet sich diesem die Zeit des Films als ein Raum unsinnlicher Korrespondenzen und synchroner Bewegungen; was so entsteht, ist die Suggestion einer absoluten Gegenwärtigkeit: ein unmögliches Bewußtsein von der Gegenwärtigkeit des Endens.

Man könnte dies als die Gegenwart des ästhetischen Wahrnehmungsaktes begreifen. Darauf zielt Heiner Müller, wenn er in einem Interview anlässlich seiner Tristan-Inszenierung bemerkt: „Die Leitmotivtechnik ist natürlich eine Drogentechnik. Der Haupteffekt aller Drogen ist ja die Veränderung des Zeitgefühls, die Droge Wagner ist die Behauptung einer anderen Zeit als der Alltagszeit.“ Darauf zielt aber auch Adorno, wenn er diese Gegenwärtigkeit als scheinhafte Totalität versteht; seine Argumentation stellt das berauschte Bewußtsein auf die Füße eines nüchternen Kunstgriffs: „Wagners Musik gebärdet sich, als ob ihr keine Stunde schlänge, während sie bloß die Stunden ihrer Dauer verleugnet, indem sie sie zurückführt in den Anfang.“¹⁸ Im Begriff des mythischen Bewußtseins steht die ästhetisch produzierte Gegenwärtigkeit seither unter generellem Ideologieverdacht. Und tatsächlich wird man dem zustimmen, solange man darin eine Form der Weltaneignung begreift. Dies aber scheint mir gar nicht dem Prinzip der Popularkultur zu entsprechen.

Adornos Überlegungen lassen noch eine andere Beziehung zwischen der Struktur des Films und der Leitmotivtechnik Wagners erkennen. Die manisch sich vertiefende Wiederholung gleiche der fixen Idee des Berauschten; zeichenhafte Chimäre des Ichs, erscheine darin die subjektive Obsession als objektiver Weltzustand und werde zum Ausdruck eines Bewußtseins, das mit der Objektwelt fusioniere.¹⁹

Genau dies beschreibt Freud in seiner Schrift „Trauer und Melancholie“²⁰ als den Zustand des verlassenen Verliebten, der in immer neuen Bewegungen den Kreis zwischen einer manischen Aufladung der Objektwelt in der imaginierten Wiedervereinigung und deren völliger Entleerung im Bewußtsein des verlorenen Liebesobjekts durchläuft. Für dieses verliebte Ich gibt es tatsächlich kein anderes Ziel als das unendliche „noch einmal“, „noch ein letztes Mal“, mit der es die Minuten glücklicher Liebesvereinigung wiederholen und gegen die Ewigkeit eintauschen möchte.²¹

Wir sehen die alte Frau auf dem Heck des Forschungsschiffs; sie klettert erneut auf die Reling, wir wissen, daß sie in dieser Gebärde die erste und letzte Begegnung mit ihrem Geliebten wiederholt. Wir sehen sie schlafen, ein Kameraschwenk über die Fotografien; wir verstehen, ihr Leben war ein erfülltes Versprechen. Die Bewegung setzt sich in den computeranimierten Bildern fort; ein schlieriges Blaugrau, wir tauchen in die dunklen Kanäle des gesunkenen Schiffs,

18 Ebd., S. 40.

19 Ebd., S. 29.

20 Freud, Sigmund: „Trauer und Melancholie“. In: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt/M. 1969, S. 193-210.

21 Vgl. hierzu Thiessens Überlegungen zum Zusammenhang von Rhythmus und Regression. Thiessen, Rudi: *It's only rock ,n' roll but I like it. Kult und Mythos einer Protestbewegung*. Berlin 1998.

Licht fällt aus den verschlammten Fensterlöchern. Im Flug durch die Gänge des Schiffs, nach vorne drängend, beschreibt das Bild noch einmal die Metamorphose vom Wrack zum strahlenden Luxusliner: Ein letztes Mal sehen wir die jugendliche Rose; sie geht die Treppen hinauf, steigt zur kristallinen Kuppel empor; wir sehen das Liebespaar vereint unter einer künstlichen Sonne. Das Bild dreht sich ein in das Weiß des Lichts. In der Zeitgestaltung des Films ist Rose nur kurze Zeit von Jack getrennt, im Film ist auch ihr hundertjähriges Leben nur ein weiterer Kreis im Umlauf von Trennung und Vereinigung.

Die mythische Verklärung des Todes als Form der Weltaneignung bezeichnet eine psychische Struktur, die Freud in „Jenseits des Lustprinzips“²² thematisiert: das Fort-da-Spiel des von der Mutter verlassenen Kindes. Mit der Erläuterung dieses Spiels beschreibt Freud die Genese des Ichs aus dem entstehenden Zeitbewußtsein. Die stetige Wiederholung des „Mama ist fort“ – „Mama ist da“ umsäumt den Schmerz der Trennung mit dem Bewußtsein, daß alles, auch dieser Schmerz, noch sein Ende hat. Es ist der Versuch des Kindes, den grenzenlosen Schrecken in eine begrenzte Wunde umzuformen. Auf dieses Fort-da Spiel bezieht der Film das Hören und Sehen des Zuschauers. Besungen wird es selbst noch in dem zu den Credits ertönenden Song, den man dann zu Hause im Radio hören kann, immer wieder, der Abzählreim des verlassenen Ichs, noch einmal und noch einmal: „And the Heart goes on and on“. Wenn das Kino, wie es immer wieder diskutiert wurde, an solche regressiven Bewegungen individualpsychischer Mechanismen anschließt, dann wäre die Regression selbst noch als psychische Aktivität und sinnerschöpfende Kraft zu begreifen.²³

22 Freud, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“. In: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt/M. 1969, S. 213-272.

23 Daß der Schmerz der Verlassenheit schon im nächsten Moment mit der Wiederkehr des geliebten Objekts sein Ende findet, ist eine überlebenstechnische Grundannahme, mit der das Ich seine Reise antritt. Es ist die Melodie, die es sich in finsternen Kerkern und tiefen Wäldern pfeift – die es sich vorsingt, immer dann, wenn der Schiffbruch droht. Freud begreift darin die Wurzel des Wiederholungszwangs, das Gefängnis der Melancholie, das allein in den Tränen der Trauer sein Ende findet.

168 – kanal für fernsehtheorie, postgeschichte und digitale bilder¹

Fernsehwissenschaft: viele Gegenstände – eine Wissenschaft?

Konzeption einer Einführung

Mit Blick auf Fernsehen halten wir es für notwendig, den Titel der Tagung *Medienwissenschaft: ein Gegenstand – viele Wissenschaften* umzukehren und zu fragen: *Fernsehwissenschaft: viele Gegenstände – eine Wissenschaft?* Damit wenden wir uns sowohl gegen eine Verengung von Fernsehen auf einen abgrenzbaren, scheinbar durch den Apparat und die gesendeten Programme vorgegebenen Gegenstand als auch gegen eine Einordnung von Fernsehen in Kategorien wissenschaftlicher Paradigmen, die beispielsweise Fernsehen *als* Interaktion oder Fernsehen *als* Medium auf *eine* Funktionsweise reduzieren. Dementsprechend finden wir es unangemessen, Fernsehwissenschaft als homogene und sich logisch aufbauende Disziplin zu betreiben, die schrittweise und additiv die vorausgesetzten Teilaspekte ihres Gegenstandes aufarbeitet, um so zu einem vermeintlichen Gesamtbild *des* Fernsehens voranzuschreiten.

Die Aussage, daß Fernsehen äußerst heterogen ist, überrascht nur wenig. Schon im alltäglichen Umgang mit Fernsehen ist dies evident: Nur wer die Existenz von Antennenkabeln und Satellitenschüsseln, von Ü-Wagen, Videotheken und Set-Top-Boxen hartnäckig ignoriert, kann darauf vertrauen, daß die Mattscheibe im Wohnzimmer alles – oder auch nur das Wichtigste – ist, was als Fern-

1 Seit 1993 beschäftigen wir uns unter dem Label *168 – kanal für fernsehtheorie, postgeschichte und digitale Bilder* (www.ruhr-uni-bochum.de/kanal-168) mit Fernsehen und nähern uns diesem auf verschiedene Arten und aus unterschiedlichen Perspektiven an. Wir veranstalten am Bochumer Institut für Film- und Fernsehwissenschaft die Einführung in die Fernsehanalyse und am Dortmunder Institut für deutsche Sprache und Literatur ein entsprechendes Seminar speziell für LehramtskandidatInnen. Die folgenden Überlegungen resultieren weitgehend aus dieser Lehrpraxis. Der Vortrag wurde an jenem Wochenende konzipiert, als Lady Diana, Princess of Wales, in London und zahlreichen Fernsehsendern zu Grabe getragen wurde. Fernseh-Schauen und Über-Fernsehen-Schreiben inspirierten sich wechselseitig.



sehen untersucht werden kann. Die Fixierung des wissenschaftlichen und konsumierenden Blicks auf die Mattscheibe wird von den Fernsehprogrammen selbst systematisch unterlaufen. Die Töne und Bilder aus dem Fernsehapparat sind voller Zitate und expliziter Verweise, die nicht nur Sendungen und Sender, sondern auch Medien und Textsorten übergreifen: Spielfilme werden zu ihrer Drittverwertung ins Fernsehen überführt, wo zuvor bereits für die Videokassette Werbung zu sehen war; jede Soap ist durch ein entsprechendes Fanzine, jede Nachrichtensendung durch ihre Internetadresse erweitert.

Ein ‚Kern‘ des Fernsehens, dem die Phänomene nach Nähe und Distanz zugeordnet werden könnten, ist ebensowenig festzustellen wie ein (kausales) Vorher und Nachher. So zirkuliert Lady Di nicht erst seit ihrem mediengerechten Tod durch das ausgedehnte Medienuniversum. Zum Begräbnis sehen wir per Fernsehen Menschen im Hyde-Park vor gigantischen Fernsehmonitoren, die in diesem Augenblick Menschen im Hyde-Park vor gigantischen Fernsehmonitoren zeigen. Popsongs sampeln Fernsehzitate und sind als Videoclips Teil des Programms. Darüber hinaus relativieren vielfältige soziale Mechanismen, die als familiäre Tischgespräche oder als Einschaltquote auf Rezeptionsprozesse einwirken, den textuellen und apparativen Status von Fernsehen. Historische, institutionelle und ästhetische Veränderungen tragen ebenfalls zu einer „Zerstreuung“ (Kracauer) des Gegenstands in viele Gegenstände bei.

Für jede Konzeption einer *Einführung in die Fernsehanalyse* stellt sich deshalb das Problem, wie diese Heterogenität im Verlauf eines Seminars – auch in der Auswahl von Texten und Fernsehbeispielen – berücksichtigt und einsichtig gemacht werden kann. Gerade die universitäre Situation mit ihren technischen, finanziellen oder auch zeitlichen Beschränkungen, vor allem aber mit der Tendenz, (auch für Klausuren und Prüfungen) ein- und umsetzbares Wissen zu vermitteln, legt es nahe, Modelle der Sendungsanalyse und eindimensionale oder theoretisch homogene Erklärungen in den Mittelpunkt zu stellen. Während diese Faktoren selbstverständlich nicht zu ignorieren sind, muß doch vermieden werden, in ihrem Dienste eine vorschnelle Hierarchisierung und Homogenisierung der Untersuchungsgegenstände durchzuführen.



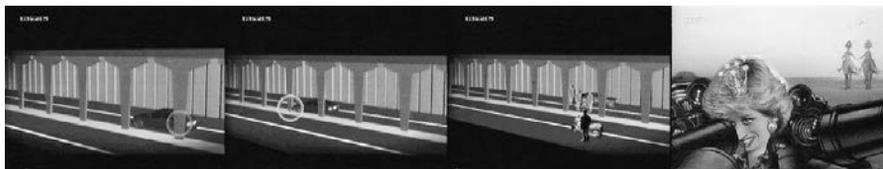


Der Tendenz zur Vereinheitlichung des Gegenstands versuchen wir in unseren Einführungsseminaren entgegenzuwirken, indem wir in der ersten Sitzung die Studierenden mit ‚Medienpaketen‘ konfrontieren. Die Medienpakete enthalten Programmzeitschriften, Fanzines, den Rundfunkstaatsvertrag, eine Fernbedienung, Videokassetten, Antennenkabel, Mainzelmännchen und Simpsonsfiguren, aktuelle Werbung der Sender, Tabellen und Statistiken mit ökonomischen Daten usw. Mit Hilfe des Assoziationspotentials der Medienpakete sollen die Studierenden notieren, was ihres Erachtens Fernsehen sei und was die Fragestellungen und Zielsetzungen von Fernsehwissenschaft sein sollten. Die verschiedenen Antworten werden dann gemeinsam sortiert, so daß zunächst die Heterogenität von Fernsehen augenfällig wird. Die anschließende Vorstellung des Seminarverlaufs macht dann wiederum sehr deutlich, daß diese Zerstretheit von Fernsehen nicht andeutungsweise in der Veranstaltung behandelt werden kann. Diese Einschränkung ist dann zu begründen, und es ist zu unterscheiden zwischen denjenigen Aspekten, die aus institutionell-pragmatischen Gründen wegfallen müssen, und solchen, die für eine Fernsehanalyse erklärterweise als von geringerer Relevanz gelten können. In den Folgesitzungen stellen wir allerdings immer wieder die Frage, welchen Bezug die in der jeweiligen Seminarsitzung verhandelte Thematik oder diskutierte Theorie zu den zwar durch das Medienpaket benannten, aber in den Hintergrund gestellten Phänomenen erlaubt oder implizit gar erzwingt. (Z.B.: Welchen Stellenwert hat die Einführung der Satellitentechnik, der Rundfunkstaatsvertrag, die Existenz von Popkultur für semiotisch orientierte Analysen?)

Medienkompetenz

Fernsehen ist alltäglich an allen privaten und öffentlichen Orten sowie rund um die Uhr gegenwärtig. Wenn nicht – wie mittlerweile eher in Bahnhofshallen als in Schaufenstern – Apparat und Programm selbst präsent sind, so doch in der Werbung für sie oder auch nur im Fernseh-Wissen und in Fernseh-Themen als Hintergrund (wenn nicht Mittelpunkt) von Gesprächen. Das Ausmaß des Fern-





sehkonsums dürfte bei Nicht-WissenschaftlerInnen umfassender sein als bei wissenschaftlich an Fernsehen Interessierten. Medienkompetenz, vor allem eine detaillierte Kenntnis von unterschiedlichem Fernsehmaterial, kann demnach vorausgesetzt werden. Weit stärker als beim Kino sind die ZuschauerInnen ExpertInnen: Fernsehen ist in der Gesellschaft als umstrittener Gegenstand etabliert und wird dementsprechend fortlaufend (während, nach und vollkommen unabhängig von der Rezeption einzelner Sendungen) in kontroversen Diskussionen bearbeitet, in denen keineswegs nur nacherzählt, sondern *dem* Fernsehen gegenüber Verdächtigungen artikuliert, Anforderungen gestellt und Qualitätsurteile abgeglichen werden. Studierende – und dies ist sicher eine Spezifik der Fernsehwissenschaft als universitäres Fach – sind vom ersten Semester an souverän im Umgang mit *dem* Gegenstand ihres Studienfachs.

Diese ausgeprägte Medienkompetenz bringt jedoch für die Wissenschaft und insbesondere für ein Einführungsseminar erhebliche Probleme mit sich: Alle Diskussionen zu und über Fernsehen verdichten sich um zentrale Begriffe und hegemoniale Fragestellungen. Gesellschaftlich dominante politische, ästhetische oder moralische Oppositionen und Wertungen strukturieren die alltägliche Medienkompetenz und engen Fernsehen damit zugleich auf einen diskursiv handhabbaren Gegenstand ein. Zu jedem Seminarthema und zu den unterschiedlichsten Sendungen, die im Seminar analysiert werden, kreisen die Diskussionen früher oder später um die Begriffe ‚Manipulation‘ und ‚Aufklärung‘, ‚Unterhaltung‘ und ‚Information‘, ‚Gewalt‘ und ‚Medienwirkungen‘. Diese Feststellung von Fernsehen ist – Ironie des Mediums – nicht zuletzt Folge einer ununterbrochenen Selbstthematization von Fernsehen, das regelmäßig seine eigene Funktionsweise kritisch hinterfragt, eigene Exzesse rügt und Außergewöhnliches mit Preisen versieht. Der Fall Diana, mit der Selbstkasteiung der Journalisten und seinem bilderreichen Bilderverbot, ist nur eine weitere Zuspitzung der konventionalisierten journalistischen Paradoxien: In Sportsendungen werden die zunehmenden Werbeunterbrechungen kritisiert oder es wird das enorme, womög-





lich ‚schädliche‘ Medieninteresse an Jan Ullrich diskutiert. Solche Selbstthematizierungen werden in Serie produziert.

Zwar ist – wie die Beschäftigung mit den Medienpaketen zeigt – die Vielfalt der Gegenstände der Fernsehwissenschaft im Alltag durchaus präsent, und entsprechend bildet sich in den Diskussionen des Seminars ein Geflecht mit offenen Enden in viele Richtungen; doch das Aufgreifen und Weiterflechten dieser offenen Enden über das Offensichtliche hinaus wird durch die souveräne Medienkompetenz der Studierenden, die in der Beurteilung von Sendungen und Fernsehthemen immer auch auf die gesellschaftlichen Bedeutungszuschreibungen angewiesen sind, zumindest erschwert. Bezeichnend für die gesellschaftliche Feststellung des Gegenstandes ist nicht zuletzt, daß Analysen in den Seminarsitzungen häufig so präsentiert werden, daß ein Ausschnitt vorgeführt wird und dann – mit dem Kommentar: „seht Ihr ja selbst“ – auf dessen scheinbare Selbstevidenz verwiesen wird. Fernsehen ist aus der Sicht von Studierenden und auf der Basis ihrer Medienkompetenz im ersten oder zweiten Semester in erster Linie ‚unproblematisch‘.

Die profunde Medienkompetenz wird an der Universität mit einer wissenschaftlichen Perspektive konfrontiert, die ihre Identität nicht zuletzt durch die klare Abgrenzung zu Alltag und Common Sense sowie durch die Herausbildung einer Fachsprache erhält, die die Begriffe des täglichen Umgangs mit Fernsehen differenziert, umkehrt oder sogar über Bord wirft. Eine *Einführung in die Fernsehanalyse* sollte sich deshalb das Ziel setzen, nicht *einen* wissenschaftlich präzisierten Gegenstand an die Stelle dieser alltäglichen Gewißheiten zu stellen, sondern die Ahnungen und Andeutungen über die Heterogenität des Mediums, die in allen Diskussionen aufzufinden sind, herauszuarbeiten und sie als wissenschaftliche Fragestellungen so zu formulieren, daß sie sich lösen von den vordefinierten Topiken eines medienkompetenten Sachverständigen, der Fernsehen als ‚Gefahr und Chance‘ betrachtet, bevor geklärt ist, welcher Gegenstand überhaupt zur Diskussion





steht. Eine solche Perspektive hat entscheidende Konsequenzen auch für den Umgang mit theoretischen Texten und Analysebeispielen.

Wie wir theoretisch fernsehen

Der Weg zu einer Analysepraxis ist weder durch die entschlossene, wenn auch reflektierte Beschränkung auf einen Ansatz noch durch einen additiven Methodenpluralismus gegeben.

Gerade die gezielte Platzierung von Fernsehen in einem komplexen, letztlich aber theoretisch homogenisierten Feld und eine daraus abgeleitete sorgfältige Differenzierung des Analyseinstrumentariums können dazu beitragen, eine Einheitlichkeit des Gegenstandes hervorzubringen. Am Beispiel des Modells der „parasozialen Interaktion“ (Horton / Wohl) sowie dessen Rezeption und Fortentwicklung innerhalb der deutschen Fernsehwissenschaft läßt sich dies kurz verdeutlichen: Allzu häufig wird hier die Vorannahme, daß Fernsehen die „Illusion einer face-to-face Beziehung“ ermögliche, zum Ausgangspunkt einer Anhäufung klassifizierender Begriffe, die unterschiedliche Formen der Interaktion zwischen „persona“ und RezipientIn beschreiben oder die psychologisch-soziale Funktion dieser Interaktion für die RezipientInnen auflisten. Dieses Analyseinstrumentarium kann in einer Sendung eine Vielzahl von differenzierten Elementen identifizieren, doch mehr als eben diese Übereinstimmung von kreiertem Begriff und Sendeelementen wird nicht gewonnen. Vielmehr ist Fernsehen (als Gesamtheit) in ein analytisches Korsett gezwängt, das dann (sei es implizit oder explizit) die ‚eigentliche‘ Funktion von Fernsehen bestimmt.

Gerade der ‚Gründungstext‘ der Theorie der parasozialen Interaktion kann jedoch gegenläufig gelesen werden. Er verweist – zum Teil sicher nur in Andeutungen – auf die grundlegenden Grenzüberschreitungen der Funktionsweisen von Fernsehen. Die Relevanz der Paratexte für die Konstitution einer „persona“ wird hervorgehoben, Programmstrukturen und Quotenmessungen werden als Faktoren von Produktion und Rezeption eingearbeitet. Betont man diese Vielfalt der Me-





chanismen und fragt nach ihrem Funktionieren, ermöglicht dies eine Relativierung der Grundannahme und eine Beschränkung des Erklärungsbereichs des interaktionistischen Paradigmas. Wir wollen hier keinesfalls eine bloß theoretische Debatte, einen Streit um adäquate Ansätze der Fernsehforschung führen, sondern die Möglichkeit hervorheben, Phänomenbereiche von Fernsehen immer auch gegen *eine* theoretische und methodische Perspektive stark zu machen. Nicht die beschränkte Aussagekraft wissenschaftlicher Ansätze soll kritisiert werden – diese kann erkenntnistheoretisch vorausgesetzt werden. Als Problem sehen wir eher die unreflektierte Konstitution *eines* Gegenstands, die zentriert, hierarchisiert und Fragestellungen ausschließt.

Ähnliches trifft auch für einen Methodenpluralismus zu, der bestrebt ist, die heterogenen Disziplinen, die sich mehr oder weniger eigenständig mit Medien, Massenkommunikation usw. auseinandersetzen, zur besseren Erfassung von Fernsehen zu bündeln und zu integrieren. Zumindest ist diesem Methodenpluralismus mit Skepsis zu begegnen, wenn man die Einsicht teilt, daß die verschiedenen Theorien und Methoden ihren Untersuchungsgegenstand mitkonstituieren und daß mithin die Publizistik, die Soziologie, die Kulturwissenschaft, die heterogenen Kommunikationstheorien keineswegs schon etwas gemein haben, nur weil sie *vom* Fernsehen oder noch allgemeiner *vom* Medium sprechen (Sprechen etwa Paul Virilio, John Fiske, Jo Groebel von ein- und demselben Gegenstand und haben dabei nur unterschiedliche Vorstellungen von dessen Funktionsweisen?). Eine rein additive und konfliktfreie Integration dieser divergierenden Ansätze gelingt nur unter der Ignoranz gegenüber der damit gegebenen Gegenstandsvielfalt und muß immer einen an sich unproblematischen Gegenstand voraussetzen, dessen Einzelaspekte den verschiedenen Disziplinen zugeführt werden können. Eine solche Vorgehensweise entspricht jedoch nicht dem, was wir unter der Heterogenität des Gegenstands verstehen: diese zeigt sich im Gegensatz dazu gerade darin, daß sich mit der Fokussierung einzelner Aspekte das Phänomen im Ganzen verschiebt und je neue analytische Anforderungen entstehen.





Aus dem bislang Gesagten leiten wir vier vorläufige Verfahren ab, „die aber nicht als Methodenimperative, sondern als Vorsichtsregulative zu betrachten sind“ (Foucault).

- Der erste Punkt ist mit *Skeptizismus* betitelt, der sich in einer ständigen „Ja, aber...“-Bewegung ausdrückt.
- Den zweiten Aspekt nennen wir *Interventionismus*, der immer ein ehrlicher Nachfolger des Skeptizismus sein sollte.
- Der dritte Punkt heißt: *Nicht individuell und subjektiv, sondern politisch fernsehen.*
- Der vierte und letzte Punkt ist einer unserer persönlichen Lieblinge und hat den etwas esoterischen Namen: *Erweiterte Empirie.*

Skeptizismus

Für FernsehwissenschaftlerInnen, die mehr als die Hälfte ihres Lebens im Schatten der Regierung Kohl gefristet haben, kann es keine höhere Weihe geben als die des *Skeptizismus*. Das Label *Skeptizismus* bezieht sich dabei weniger auf die Wiedergeburt einer „skeptischen Generation“ (Schelsky), sondern eher auf ein spezielles Erkenntnisinteresse. Das philosophische Vorbild ist der Pyrrhonismus, in dem Glückseligkeit durch das Entledigen von allen dogmatischen Haltungen zu erlangen ist. Das sich daraus ergebende Erkenntnisinstrument ist die Isosthenie, die wir durch die Denkbewegung „Ja, aber...“ verwirklichen.

Im Einführungsseminar ist es unser Anliegen, diesen *Skeptizismus* gegenüber dem ausgewählten Textmaterial und selbstverständlich auch gegenüber den Fernsehausschnitten und ihrer scheinbaren textuellen Evidenz zu entfalten, indem das Analysematerial ernst genommen und dann die Denkbewegung „Ja, aber...“ vollzogen wird. „Ja, aber...“ ist nicht die Feuerprobe auf wahr oder falsch, sondern der Versuch, dynamisches und nicht widerspruchsfreies Umgehen mit Theoriemodellen zu üben.





Bei der Vorbereitung der Seminare wurde deutlich, daß nur wenige fernsehwissenschaftliche Texte die – notwendigerweise – ausschnittshafte Konstitution ihres Gegenstands reflektieren. Dementsprechend existieren kaum Texte, die sich schrittweise an fernsehtypische Phänomene – etwa Live-Charakter, Serialität, Zapping, Paratexte u.v.a. – herantasten und eine Fragestellung formulieren, die dann im Durchlaufen diverser Umwege fortwährend modifiziert werden muß. Wir entschieden uns deshalb für die eher konventionelle Seminarstruktur einer Abfolge theoretischer Paradigmen. Damit wollen wir aber nicht bestimmte Methodenmodelle vorgeben, sondern sozusagen retrokausal die Gegenstände der Fernsehwissenschaft vervielfältigen. Und zwar indem wir immer wieder die Aufgabe *stellen*, die Grenzen einer Methode *herauszustellen*, ohne diese *bloßzustellen*.

Im Seminarverlauf selbst kann diesbezüglich von Zeit zu Zeit auf die Diskussion des Medienpakets verwiesen oder es können solche Fernsehausschnitte eingebracht werden, die sich nicht in das Analyseverfahren und Theoriemodell einpassen und dadurch eine eigene skeptische Sicht auf die Reichweite von theoretischen und analytischen Texten entwickeln. In diesem Sinne gibt der von uns propagierte „Ja, aber...“-*Skeptizismus* Kriterien an die Hand, die Produktivität von Theoriemodellen in bezug auf die jeweilige Fragestellung zu beurteilen und die Operationalität für Analysen einzuschätzen. Nur vor dem Hintergrund einer zugegebenermaßen vorläufigen, skeptischen Beurteilung der fernsehwissenschaftlichen Gemengelage ist es sinnvoll, zu Punkt zwei ein Feld vorzurücken:

Interventionismus

Gerade wenn Fernsehen als heterogener Gegenstand sichtbar werden soll und eine Feststellung des Gegenstands zu vermeiden ist, muß sich die theoretische und analytische Arbeit auch als Intervention in aktuelle Debatten und gesellschaftlich dominierende Vorannahmen verstehen. Die machtvolle Setzung scheinbar nicht hintergehbbarer Grundlagen der Fernsehwissenschaft, wie sie etwa in der fünfbandigen *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland* mit der For-



mulierung vorliegt, es sei mittlerweile Konsens, daß Medienanalysen »interaktiv bzw. systemorientiert angelegt werden sollten« (Schmidt), erscheint uns kontra-produktiv. Vielmehr muß die Spannung, die sich zwischen den unterschiedlichen Gegenständen Fernsehen ergibt, auch als Konflikt der theoretischen Backgrounds angesehen werden. Genau hier gilt es, sich einzumischen.

Die Frage nach der Spezifik von Fernsehen ist auf diesem Feld wissenschaftlicher Kämpfe von besonderem Interesse, ist doch die Fernsehwissenschaft der Tendenz nach immer nur ein besonderes Interessensgebiet der Medien- oder der Kulturwissenschaften. In einem Einführungsseminar in die Fernsehanalyse geht es uns hinsichtlich der Materialanalysen deshalb immer auch darum, die spezifischen Funktionsweisen des Mediums Fernsehen gerade im Vergleich zu anderen Medien herauszustellen. Dies ist auf den verschiedensten Feldern möglich, von der Ästhetik bis zur Politik. Eine Betonung der Fernsehspezifik ist schon deshalb wichtig, um eine reibungslose Einfügung von Fernsehen in übergreifende Prozesse (und Erklärungsmodelle) zu verhindern; aber auch, weil die gesellschaftlich-diskursive Isolierung des Phänomens ‚das Fernsehen‘ mit all ihren Bedeutungszuschreibungen ja keineswegs folgenlos bleibt. Die – sei es wissenschaftliche, sei es gesellschaftliche – Konstitution eines abgrenzbaren Gegenstandes konstituiert auch einen Gegenstand der ‚Gefahren und Potentiale‘, der in den öffentlichen Debatten einen symbolischen Platz erhält und so für politische und ökonomische Zugriffe handhabbar wird. Man denke nur an die seltsamen Allianzen von Sendern, Politik und Medienwissenschaften in der „Gewaltdebatte“. Die Lektüre theoretischer Texte zielt deshalb gerade darauf, die theoretischen Hintergründe der jeweiligen Gegenstandsbeschränkung und deren mögliche politische Effekte herauszuarbeiten. Die Dissenskultur zwischen den Disziplinen und ihren verschiedenen Theorie- und Analyseebenen gilt es zu stärken, weil hier politische – auch wissenschaftspolitische – Kämpfe vonstatten gehen, die nicht überdeckt, sondern trotz kleiner werdender Geldtöpfe offen und lustvoll ausgetragen werden müssen.

Einer interventionistischen Strategie erhellen sich die Funktionsweisen von Fernsehen immer erst in Beziehungssystemen, für die hier beispielhaft die unscharfen Begrifflichkeiten Intertextualität, Intermedialität und Interdiskursivität genannt seien. Diese Relationen müssen durch Analysen von Paratexten, Medienvergleiche oder auch ökonomische Daten usw. erstellt werden, da ohne dieses manifeste Beziehungsgeflecht die Verschiebungen vorhandener Elemente von Fernsehen wie Narrationen, Bildlichkeiten, Diskurse usw. nicht angemessen perspektiviert werden: Einer rein textimmanenten Interpretation der LINDENSTRASSE entgehen sicher wesentliche Ansatzpunkte für eine Analyse. Die Analyse von Fernsehsequenzen muß also darauf abzielen, auf den verschiedenen Ebenen ereignishafte Momente zu identifizieren, die über das konkret Vorliegende hinausweisen und somit Umwege und Kontextualisierungen der Analyse oder zumindest theoretische Reflexion erfordern.

Nicht individuell und subjektiv, sondern politisch fernsehen

Eine hakenschlagende Abwendung von den Kategorien der alltäglichen Medienkompetenz ist für uns insbesondere für die Vorstellung von subjektiven Handlungen und Akteuren erforderlich. Zu häufig wird Fernsehen unter Bezugnahme auf beeinflussende Politiker, fälschende Journalisten, begnadete Entertainer, Quotenbringer und aktive Zuschauer, die über Programme entscheiden, erklärt. Fernsehen läßt sich – insbesondere wenn man seine gesellschaftliche Polyfunktionalität erfassen will – kaum durch Handlungs- und Produzentenkategorien erklären. Die Vielfältigkeit der Gegenstände, die zahlreichen Relationen, Bündelungen, Differenzen und Widersprüche, die zu berücksichtigen und ständig zu konstituieren sind, lassen sich in der Perspektive von einzelnen Akteuren und subjektiven Handlungen, beispielsweise von den sogenannten Produzenten und Machern, kaum angemessen erfassen. Wir fahnden also nicht nach Handelnden, Manipulatoren, Lenkern und anderen souveränen und individualisierten Subjekten, sondern interessieren uns vielmehr für die vielfältigen Subjektivierungen und Subjekteffekte von Fernsehen. Nicht Lady Di gilt unsere Anteilnahme. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich auf massendynamische Prozesse, die ohne Fernsehen schwer vorstellbar wären, auf millionenfache Tränen, ein Meer von Blumen durch Fernsehen und im Fernsehen und eine weltweit verkaufte *Candle in the Wind*-CD.

In unserer Konzeption von Fernsehen ist Herrschaft (Produzenten usw.) der Macht (vielfältige Beziehungen usw.) nachgeordnet. Zwar haben wir es bei Fernsehen auch mit Herrschaft zu tun, diese setzt aber als kristallisiertes und institutionalisiertes Verhältnis überall lokalisierbare und die gesamte Gesellschaft durchdringende Macht voraus. Die Mikropolitiken der Macht erschließen sich durch die Analyse überindividueller Subjektstrukturen. Diese kann durch eine Rekonstruktion sowohl der Rezeption als auch der Produktionsregularitäten perspektiviert werden. Jedoch kommt bei der Frage nach Subjektivierungen und Subjekteffekten Fernsehen nicht alle Macht zu, da ein komplexer Medienverbund – verschränkt mit lebensweltlichen Kontexten – die Rezipienten-Assoziationen in einem System vielfältiger verzweigter Applikationen und Aneignungen kanalisiert. Dies sind äußerst relevante (medien-)politische Prozesse. Nach Subjektivierung und Subjekteffekten läßt sich jedoch nicht in einem homogenen oder eindimensionalen Theoriedesign fragen, vielmehr ist die Heterogenität im oben angeführten Sinn in Anschlag zu bringen. Es sind sowohl die alltäglichen, kollektiven, spezifisch medialen Sinnproduktionen mit ihren Widersprüchen und Friktionen als auch die technischen, medienspezifischen, institutionellen Ausrichtungen sowie die ausdifferenzierte gesellschaftliche Rahmung zu berücksichtigen. Jede dieser Ebenen bedingt zugleich Verschiebungen, neue analytische Anforderungen und somit den schon erwähnten Interventionismus.

Erweiterte Empirie

Es dürfte deutlich geworden sein, daß bei Analysen von Fernsehen ein breites Materialfeld zugrunde liegt. Dabei kann sich eine Analyse nie von vornherein sicher sein, von wo aus ein Zugriff möglich wird. Über die bereits implizit angesprochenen Felder Intertextualität, Intermedialität und Interdiskursivität hinaus halten wir daher eine erweiterte Empirie für einen wesentlichen Aspekt der Fernsehwissenschaft. Dabei geht es nicht darum, die vorhandenen empirischen Untersuchungen auszudehnen, vielmehr soll die Materialität von Zusammenhängen aufgespürt und als empirische Grundlage genutzt werden. Im Einführungsseminar verdeutlichen wir die erweiterte Empirie auf der Ebene des Textmaterials anhand eines Raps von „Äi-Tiem“, in dem die TATORT-Titelmusik, Hans Clarins Pumuckelstimme und der bekannte Star-Trek-Alarmton eingesampelt sind. Ein weiteres Beispiel für materialisiert vorliegende Fernsehrezeption ist Don DeLillos Buch *White Noise*. Dieses thematisiert nicht nur Fernsehen, sondern ist auch zu einer Zitatmaschine in der Medien- und Fernsehwissenschaft selbst geworden. Don DeLillos Buch, wie auch Rainald Goetz' *Festung* oder Kempowskis *Bloomsday* müssen genauso wie Zuschauerbefragungen als Augenzeugendokumente für die Fernsehwissenschaft angesehen werden. Dementsprechend nimmt die erweiterte Empirie dieses Textmaterial als statistisch nicht abgesicherte ‚Aussagen‘ zu und über Fernsehen ernst; als Aneignungsform ebenso wie als Produktion von Rezeption. Über diese dokumentierten Aneignungen hinaus müssen auch die dispositiven Strukturen der Technik (z. B. Satellitentechnik, Videorecorder) oder die Kopplung von Fernsehen mit politischen Aspekten (Gesetzgebung, aber auch Wahlkampfstrategien) als empirisches Material einer Fernsehanalyse angesehen werden, mit dem Aussagen über Funktionsweisen von Medien getroffen oder gängige Zuschreibungen in Frage gestellt werden können. Ebenso ist es möglich, durch die Analyse der Existenz und Funktionsmöglichkeiten von Videorecordern das Bild von der ‚couch potato‘ zu hinterfragen.

Ausblick Lady Di

Der „Fall Lady Diana“ ist – wie die zahlreichen Publikationen dazu zeigen – ebenso sehr ein fernsehwissenschaftliches Ereignis wie ein Fernsehereignis. Unübersehbar überschneiden sich ‚Spezifika‘ von Fernsehen – Visualisierung eines bildlosen Ereignisses (der Unfall), Live-Charakter eines Ereignisses (die Trauerfeier als ›media event‹), massenmediale und global synchronisierte Rezeption eines Ereignisses – mit Relationsfaktoren, die – wie etwa das Starimage, politische und ethische Diskussionen – notwendig intermedial, intertextuell und interdiskursiv funktionieren. Wir wollen abschließend Analyseschnitte skizzieren, die hier im Sinne einer erweiterten Empirie und einer Zerstreuung des Gegenstands Fernsehen an die Materialitäten anzusetzen wä-

ren, um nicht – einmal mehr – Fernsehen auf seine Sendungen und Programme zu reduzieren.

Ein erster Schnitt durchdringt die intermedialen und intertextuellen Produktionen und versucht ihr ökonomisches und ästhetisches Zusammenspiel zu rekonstruieren. Schließlich verkauft die BBC CDs mit dem Originalkommentar der Trauerfeier; auf Videokaufcassetten sind sowohl die Trauerfeierlichkeiten als auch das kurze Leben der Prinzessin der Herzen erhältlich; und selbst die Produktion von Elton Johns *Candle in the Wind* wurde zum Fernsehereignis. Die intertextuellen Bezüge, die zwischen Lady Di und unvergeßlichen Stars in den Medien gezogen werden, produzieren eine mythische Aufladung des Images von Diana. Diese intertextuellen Bündelungen verlaufen jedoch nicht zufällig, sondern generieren sich spontan durch semantische Einheiten: das intertextuelle Gewebe Lady Di = James-Dean-Marilyn-Monroe-Grace-Kelly resultiert unter anderem aus dem medialen Wissen um deren frühen Tod. Zu zeigen wäre, wie die mythischen Analogisierungen durch weitere Sinneinheiten – etwa ‚weibliche Stars‘ für Grace Kelly und Marilyn Monroe oder ‚Autounfalltod‘ für Grace Kelly und James Dean – verdichtet werden und neue Assoziationen in Gang setzen können. Die erweiterte Empirie kann Rezeptionen von Dianas Tod zum Gegenstand nehmen, die selbst medial aufbereitet vorliegen; sei es Christoph Schlingensiefs documenta-Aktion *Endlich ist die Schlampe tot* oder das Plakat zur Bochumer Sozialwissenschaftler-Party, das ein Bild Dianas mit fettem „Don’t Drink and Drive“ unternimmt. Ein weiterer Schnitt könnte einige Schichten der bundesrepublikanischen und europäischen Fernsehgeschichte sichtbar machen. Die visuelle Maschine Fernsehen erreichte ihre gesellschaftliche Verankerung unter anderem durch die Implantation des Glanzes europäischer Königshäuser. Neben König Fußball sorgte das Monarchen-Peeping in den 50er Jahren für Apparatekauf und Einschaltquoten. Genannt seien hier nur die erste großangelegte Live-Außenübertragung der BBC am 12.05.1937 anlässlich der Krönung von König George VI. und die Live-Übertragung der Krönung Elisabeths II. am 2. Juni 1953, die in einem („Eurovision“-) Zusammenschluß von Großbritannien, Frankreich, der Bundesrepublik und den Niederlanden realisiert wurde. Rückblickend vom Fall der Princess of Wales läßt sich das Verhältnis zwischen Fernsehen und englischem Königshaus als ein komplexes Beziehungsgewebe aus technischer Innovation, institutionellen Veränderungen, televisueller Lust und gesellschaftlicher Macht rekonstruieren.

Kein Wunder also, daß die Mehrteiler *ROYALTY* (1987) und *KÖNIGSHÄUSER* (1994) des langjährigen NDR-Mitarbeiters, ARD-Fernsehkorrespondenten und Studioleiters in London Rolf Seelmann-Eggebert besonders hohe Einschaltquoten aufwiesen. Die institutionelle Funktion des Auslandskorrespondenten, die Seelmann-Eggebert bis Ende 1996 besetzte, sein Faktenwissen und sein Hang zu Königshäusern, der sich auch in seinem aristokratisch nieselnden Ton

manifestiert, bedingte denn auch seine Dauerpräsenz im Fernsehen sowohl am Tag nach der Unfallnacht als auch während der Trauerfeier. Der Tod der Prinzessin Diana führte also nicht nur zum Durchdrehen des sich wiederholenden Aktualitätsfernsehens, sondern auch zur Revitalisierung des ARD-Fernsehkorrespondenten Seelmann-Eggebert. Dessen Sprecherposition wäre eine eigene Analyse wert, paaren sich doch in seiner Stimme adelszentrierter Yellowpress-Konservatismus und aufklärerisch geprägtes ‚Eine-Welt‘-Ethos (aber schließlich engagiert sich auch Prinz Charles für die „Balance der Welt“).

Im weiteren wäre eine medientechnische und medienhistorische Schneise zu schlagen, die neben den unscheinbaren Satellitensystemen und den öffentlichkeitswirksamen Großmonitoren im Hyde-Park v. a. auch die Aufnahmen der Überwachungskameras im Hotel Ritz als Teil von Fernsehen zu registrieren hätte. Ihre andauernde Interpretation und (technische) Analyse im Fernsehen ist auch Teil einer Hermeneutik der Kontrollbilder, die im englischen Fernsehen schon im Fall des Mordes von zwei Jungen an dem Kind James Bulger ausgeführt wurde. Durch die Exhumierung der Bilder aus den Überwachungskameras interpretiert Fernsehen den Alkoholgehalt des Fahrers, die letzten Gefühle des Liebespaares usw. Für die letzten Minuten vor dem Unfall ohne Bilder produziert ein anderes Medium die Visualisierungen, das medienhistorisch selbst keine Bildmaschine im klassischen Sinn ist: Der Computer rekonstruiert den Ereignisverlauf in mehreren Variationen. Diese Vielfalt der bildproduzierenden Maschinen lenkt die Analyse darauf, daß technisch-wissenschaftliche oder staatliche Apparaturen der Bildproduktion ebenso integraler Teil von Fernsehen sind wie Studiokameras und „Vor-Ort“-Reporter.

Zugleich könnte hier eine Analyse ansetzen, die Fernsehen als Teil eines Konglomerats technischer Systeme betrachtet, die für die Kontrolle von Kommunikation eingesetzt werden und als Elemente oder Symptome des Übergangs von der Disziplinargesellschaft zur „Kontrollgesellschaft“ (Deleuze) zu verstehen sind. Eine Gesellschaftsform, die weniger durch ihre Grenzen gekennzeichnet ist als dadurch, daß sie ‚Positionen‘ von Menschen bestimmt, und zwar auch durch Mediensysteme und in Bildern.

Es sind noch viele andere Analyseschritte denkbar. Die aufgezeigten potentiellen Analyseperspektiven sollen die Verzahnung von Medienspezifik und ihren vielfältigen Bezügen ersichtlich machen. Das Leben und wahrscheinlich noch stärker der Tod von Lady Diana sind ohne Fernsehen nicht vorstellbar, und eine Annäherung an das Phänomen Di und seine Serie von Ereignissen ist ohne Bezug auf Fernsehen nicht möglich. Zugleich sind diese Ereignisse von einer solchen Dynamik, daß ihre Fernsehrepräsentationen nicht angemessen analysiert werden können ohne Bezugnahme auf vielfältigste externe Faktoren. Nur im Sinne der zerstreuten Heterogenität kann im Fall von Lady Di von einem Fernsehereignis gesprochen werden.

Thomas Beutelschmidt

Der Traum vom Sehen – Zeitalter der Televisionen

Intentionen und Inszenierungen einer Fernseh-Ausstellung

„Jedes Volk hat das Fernsehen, das es verdient.“
Norbert Bolz (Medienwissenschaftler)

Mit dem *Traum vom Sehen* im *Gasometer* Oberhausen erzählte zum ersten Mal eine Ausstellung umfassend von der Geschichte, Kultur und Technik der Telemedien und der Telekommunikation. Nach ihrer erfolgreichen Premiere 1997 wurde sie sogleich im folgenden Jahr wiederholt und verzeichnete insgesamt rund 550.000 Besucher. Zugleich hat das Team für seine Vermittlungsleistung den „Essener Universitätspreis für interkulturelle Kommunikation“ erhalten, der zuvor an die *SENDUNG MIT DER MAUS* (WDR) gegangen war.

Was aber erklärt aus heutiger Sicht das positive Echo und die überraschend große Aufmerksamkeit für das doch eher profane Thema Fernsehen? Seine interdisziplinäre Aufarbeitung und kulturelle Nobilitierung traf insofern den Zeitgeist, weil sich das vielgeschmähte Pantoffelkino längst neben den anderen (Bild-)Medien als Wirtschaftsfaktor, Prestigeobjekt, Alltagsphänomen und – last not least – als wissenschaftlicher Gegenstand etabliert hat.

Obwohl also das Ereignis nun bei Drucklegung des vorliegenden Buches schon längst Vergangenheit ist, soll hier noch einmal die damalige Konzeption der Ausstellung im Originalwortlaut¹ dargestellt werden – zumal diese Art der Präsentation von Mediengeschichte auch für spätere Projekte Vorbildfunktion hatte wie beispielweise die Ausstellung zur Geschichte des Bayerischen Rundfunks² oder den Aufbau einer Deutschen Mediathek im berliner Filmhaus am

- 1 Dieser Beitrag basiert als erweiterte Fassung auf dem gleichnamigen Vortragsmanuskript bzw. Aufsatz für die Publikation der Jahrestagung »Nutzerrollen in den interaktiven Medien« des Sonderforschungsbereichs »Bildschirmmedien« an der Universität-GH Siegen am 18. – 19. November 1996 einerseits und für die Fachtagung »Medienrezeption seit 1945« beim Südwestfunk vom 24. – 25. Oktober 1997 andererseits.
- 2 Eine Ausstellung des Hauses der Bayerischen Geschichte und des BR in München und Nürnberg 1999; vgl. auch die begleitende Publikation von Margot Hamm u.a. (Hg.): *Der Ton – Das Bild. Die Bayern und ihr Rundfunk 1924-1949-1999*. Augsburg 1999.

Potsdamer Platz. Und zur weiteren Information sei an dieser Stelle auch auf die Publikationen verwiesen, die zum *Traum vom Sehen* erschienen sind.³

Intentionen und Thesen

Die Television hat als zentrales Informations- und Unterhaltungsinstrument in den vergangenen sechzig Jahren zur Globalisierung der Wissensressourcen geführt und Bildwelten entstehen lassen, die Wahrnehmung wie Kommunikation vielschichtig geprägt, radikal beschleunigt und grundlegend erweitert haben. Alltägliche Erfahrungen werden längst durch mediale Systeme konstituiert, die sich räumlich und zeitlich nicht mehr begrenzen lassen. Fernsehen stellt ein international verzweigtes Geflecht aus Kultur, Technologie und Ökonomie dar: Dies soll die Ausstellung *Der Traum vom Sehen* sinnlich und reflektorisch zur Darstellung bringen. Die Ausstellung und ihre Begleitveranstaltungen fungieren darüber hinaus als ein breit angelegtes Forum, auf dem aus verschiedenen Blickwinkeln über die sich wandelnden Bedeutungen und zukünftigen Szenarien der Audiovision sachlich nachgedacht, kritisch diskutiert und produktiv spekuliert werden kann. Besondere Bedeutung kommt dabei auch den Überlegungen für oder gegen all die Einrichtung zu, die mit den Problemen repräsentativer (Re-)Konstruktion, Periodisierung und Bewertung der Fernsehgeschichte konfrontiert sind.

Der Traum vom Sehen (im folgenden *TvS*) versucht in Form einer Bestandsaufnahme, wichtige Entwicklungsprozesse dieser Bildmaschine nicht nur nachvollziehbar zu machen, sondern diese auch mit der Technikgeschichte und den durch sie ausgelösten kulturellen wie sozialen Phänomenen in eine erkennbare Beziehung zu setzen. Angesprochen werden tragende Institutionen, führende TV-Protagonisten und signifikante Programme in West- und Ostdeutschland. Wir werfen einen Blick zurück in eine Zeit, in der das Leitmedium der (Post-)Moderne als moralische Instanz gesellschaftlichen Gemeinsinn stiften konnte, und schauen gleichzeitig auf neue Perspektiven der Produktion und Distribution. *Der Traum vom Sehen* nimmt uns mit auf eine Entdeckungsreise durch verschiedene Sphären traditioneller Television und expandierender Netzwerke: Er vermittelt uns so die Vorstellung von einer globalen Netzhaut und deutet den Transformationsprozeß von der Industrie- zur Informationsgesellschaft an, der das heutige Lebensgefüge kontinuierlich verändert.

Die Ausstellung ist als populäres Ereignis mit hohem Erlebnischarakter inszeniert, soll jedoch zugleich wissenschaftlicher Sorgfalt und künstlerischen

3 Zum einen sei hingewiesen auf das gleichnamige und reichbebilderte Katalogbuch zur Ausstellung, herausgegeben von Peter Paul Kubitz, Berlin 1997; zum anderen die Beiträge der „Media-Lectures“ – eine Reihe von Vorträgen und Diskussionen im Gasometer Oberhausen, die das Projekt inhaltlich ergänzt haben – Jo Reichertz und Thomas Unterberg (Hg.): *Tele-Kulturen. Fernsehen und Gesellschaft*. Berlin 1998.

Kriterien genügen und bei aller kreativer oder assoziativer Beschäftigung mit dem komplexen Gegenstand auf einer Metaebene auch gegenwärtige Diskurse widerspiegeln. Das Konzept setzt damit auf ungewöhnliche Sichtweisen und ein spannendes Wechselspiel zwischen Unterhaltung und Information, zwischen Affirmation und Distanz, zwischen Effekt und Kontemplation, zwischen Interaktion und Rezeption. Unter Vermeidung eines parteiischen, didaktischen oder bewußt wertenden Gestus beabsichtigt die Ausstellung, sowohl die eigene Wahrnehmung zu sensibilisieren und Erinnerungsarbeit in Gang zu setzen als auch eine allgemeine Reflexion über das Massenmedium anzuregen mit dem Ziel, seine Implikationen und Strukturen transparent zu machen und das Bewußtsein für die Konstruktion medialer Wirklichkeiten zu schärfen.

Um diesen Ansprüchen genügen zu können – ohne auf enzyklopädischer Vollständigkeit zu bestehen – knüpfen einerseits die Inszenierungen der Objekte sowie die Auswahl des Bildmaterials an die individuellen Sozialisierungserfahrungen, Seherwartungen und Identifikationswünsche unterschiedlicher Besuchergruppen an. Andererseits bemüht sich das Projekt um eine Art Wissenschaftstransfer, indem es aktuelle Forschungsergebnisse und theoretische Denkansätze integriert bzw. fokussiert und verständlich Fakten, empirische Daten oder hermeneutische Aussagen in übergeordnete Zusammenhänge der kultur- und fernsehwissenschaftlich engagierten Fachdisziplinen stellt. Im einzelnen stehen dabei folgende Aspekte im Vordergrund:

- Hinweis auf das Fernsehen als komplexes, institutionelles und transnational System, das ständigen Modifikationen unterworfen ist;
- Betonung der Interdependenzen von Kultur (Verflechtung der Television mit den traditionellen Medien Literatur, Theater, Film), Historie (Institutionen, Politik, Zeitgeist, Ökonomie), Technologie (vom mechanischen Fernsehen bis zu digitalen Netztechnologien) und Ästhetik (programmliche Gestaltung, Form und Medienkunst);
- Herausarbeitung der symbolischen Formen des Fernsehens in seiner Funktion als Medium kollektiven Selbstverständnisses und kultureller Identität in der deutschen Industriegesellschaft nach 1945;
- Berücksichtigung des Dispositiv-Ansatzes als Erklärungsmodell für die vielschichtigen Anordnungen von Apparatur und Subjekt;
- Sichtbarmachung der Selbstreferentialität des Fernsehens;

- Darstellung wichtiger TV-Ereignisse, Personen, Objekte sowie Formate, Genres und Einzelsendungen als Bausteine im Zusammenhang eines ideellen Gesamtprogrammes;
- Diskussion von Qualitätsmerkmalen und des Kanons signifikanter und relevanter Programme im Sinne regionaler wie (inter-)nationaler Repräsentativität.

Neben dem Autor haben dieses Konzept Joseph Hoppe aus dem Deutschen Technikmuseum Berlin sowie Lutz Engelke und Nik Hafermaas von der unabhängigen Projektentwicklungsgesellschaft Triad Berlin gemeinsam entwickelt. Die Ausstellung stand unter der Schirmherrschaft des Ministers für Wirtschaft und Mittelstand, Technologie und Verkehr des Landes Nordrhein-Westfalen, Wolfgang Clement.

Entstehen konnte das ganze Unternehmen nur durch den bislang einmaligen Verbund von öffentlich-rechtlichen und kommerziellen Sendern bzw. von staatlichen Institutionen und privaten Unternehmen – eine tragfähige Kooperation, die *TvS* zu einem besonderen Beispiel für ein gelungenes public-private-partnership im hiesigen Kultursektor hat werden lassen. Die Initiative lag zunächst bei RTL Television, das sich nach der errungenen Marktführerschaft Ende 1992 auch als seriöser und kompetenter Kultursponsor profilieren wollte. Angeschlossen haben sich dann die ARD und das ZDF, ohne die eine Geschichte der deutschen Fernsehlandschaft ja nicht geschrieben werden kann. Sie ließen sich auf diese ungewöhnliche Zusammenarbeit mit der privaten Konkurrenz ein, weil sie sich ihrem historischen Auftrag bewußt waren und zudem von dem zeitgemäßen Konzept eine stärkere Akzeptanz bei jugendlichen Zielgruppen erhofften. Um die partiell unterschiedlichen Interessen nun bündeln und insgesamt eine inhaltliche Ausgewogenheit garantieren zu können, erhielten die Agentur Triad als Generalunternehmerin und das Deutsche Technikmuseum als Mitveranstalter gemeinsam den Auftrag, die Ausstellung unabhängig zu planen und aufzubauen.

Auch die Industrie sah in diesem werbeträchtigen Projekt einen positiven Imagegewinn bzw. publikumswirksame Marketingstrategien und gab materielle, personelle oder finanzielle Hilfestellungen – so von Astra/SES als Satellitenbetreiber, o.tel.o als Netzwerkanbieter sowie von Seiten der Hardware Sony, Siemens-Nixdorf, SGI u. a. Und für die Wiederholung der Ausstellung konnten mit Premiere, ProSieben und der Bertelsmann AG sogar weitere Partner gewonnen werden – eine Beteiligung der Kirch-Gruppe blieb bei dieser komplizierten Gemengenlage allerdings ausgeschlossen.

Aber bei allem unternehmerischen Engagement wäre das Vorhaben ohne tatkräftige Unterstützung der öffentlichen Hand nicht zustande gekommen. Das

Land Nordrhein-Westfalen, die Stadt Oberhausen und die Landesanstalt für Rundfunk NRW sahen hier eine weitere Chance für die Region, den Strukturwandel von Kohle und Stahl zur Dienstleistungsgesellschaft zu fördern und neue Medienstandorte zu propagieren. Sie gewährten nicht unbeträchtliche Mittel aus der Wirtschafts- und Tourismusförderung.

Um den selbst gesetzten interdisziplinären Ansatz fachlich absichern zu können, haben wir außerdem den Gedanken- und Informationsaustausch mit wissenschaftlich ausgewiesenen Institutionen gesucht. Sie dienten einerseits als zusätzliche Ideengeber und Dolmetscher, als Filter und Ressource, und garantierten andererseits, daß nicht Einzelinteressen Vorschub geleistet, sondern dem unabhängigen Charakter des Projekts Rechnung getragen wurde: das Deutsche Rundfunkarchiv, das Adolf Grimme-Institut, der DFG-Sonderforschungsbereich Bildschirmmedien, die Stiftung Rundfunk und Geschichte, die Historische Kommission ARD / ZDF, die Media Perspektiven, das Haus des Dokumentarfilms, das Design Zentrum NRW, das Folkwang Institut für Mediengestaltung / Inter Artes, die Gesellschaft für Konsum-, Markt- und Absatzforschung sowie die einschlägigen Medienfachbereiche an den Hochschulen von Hamburg über Siegen, Marburg und Essen bis Berlin.

Inszenierungen und Themen

Veranstaltungsort war das bedeutende Industriedenkmal *Gasometer* Oberhausen in dem neuen Dienstleistungs-, Freizeit- und Business-Park *CentrO* mit einer beispielbaren Gesamtfläche von rund 4.700 m² auf drei Ebenen, von denen die beiden unteren einen Durchmesser von jeweils 68 m aufweisen, sowie mit einem Luftraum von ca. 100 m Höhe. Einzelne Themeninseln fassen größere thematische Blöcke zu überschaubaren kulturhistorischen Ausschnitten zusammen. Sie selektieren, verdichten und setzen gedankliche Schwerpunkte. Um die inhaltlichen Aspekte sowie den gestalterischen Charakter der Ausstellung insgesamt vermitteln zu können, werden im folgenden die einzelnen Inszenierungen beschrieben.

Ebene I: Erdgeschoß

Die Installationen führen die Besucher zunächst in den *Traum vom Sehen* aus phänomenologischer, kunsthistorischer und technologischer Sicht ein. Das Entree *Galileo Galilei* eröffnet die kulturgeschichtliche Dimension, in der sich die Ausstellung entfaltet. Die Blickachse Erde-Mond, eines der ursprünglichsten Seherlebnisse der Menschheit, wird mit der Mondladung gut 350 Jahre später verknüpft, einem globalen TV-Ereignis ohne Beispiel. Galileis Blick in die Sterne und die Bilder des blauen Planeten vom Trabanten aus lösten auf je spezifische Weise eine Art Sehschock aus und eröffneten neue Horizonte: Die Referenzpunkte der Wahrnehmung haben sich wiederholt verschoben.

Die anschließende *Wunderkammer der Augen-Blicke* regt auf ungewöhnliche Weise dazu an, sich mit dem Sehvorgang selbst auseinanderzusetzen und für diesen scheinbar selbstverständlichen Prozeß der visuellen Orientierung zu sensibilisieren: In der bewußt überraschenden Konfrontation mit vertraut und gleichzeitig fremd erscheinenden Augen verschiedener Spezies ist – frei nach dem Goethe-Wort: „Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt“ – intendiert, den Unterschied zwischen dem Sehen als automatischer Wahrnehmung der Umwelt (Naturaspekt) und dem Schauen als erlerntem und selektivem Erfassen des Anderen (Kulturaspekt) zu erfahren und zu erkennen. Aufgegriffen und sinnlich nachvollziehbar werden darüber hinaus in einem interaktiven *Kabinett der Seh-täuschungen* elementare Phänomene der visuellen Wahrnehmung, des Farbensehens und optische Rätsel.

Neben diesen eher spielerischen Elementen haben wir das Publikum auf dieser Ebene aber auch in Wort und Bild mit der eigentlichen Vorgeschichte der Tele-Visionen konfrontiert. Zum einen wird an die erste simultane Welterfahrung erinnert: eine weite Metapher für das „Verschwinden der Ferne“, die universelle Verfügbarkeit von Informationen sowie allgemein für die technikbasierte Extension menschlicher Entfaltungsspielräume – ausgelöst durch die Elektrifizierung der Kommunikation und die Verschmelzung der Kontinente mit der Kabeltelegraphie seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Diese als historische Wendemarke gefeierte Erfahrung machte erstmals die Vision einer „One World“ sichtbar, auch wenn die damaligen Netzwerke zunächst fragmentarisch blieben und erst später eine geschlossene Struktur erhielten.

Zum anderen finden sich hier frühe Ideen „phantastischer Bildermaschinen“, die jedoch nicht als funktionstüchtige Apparate in die Praxis umgesetzt werden konnten, da diese technischen und sozialen Träume den wissenschaftlichen und materiellen Bedingungen ihrer Zeit weit vorausgeeilt waren. Aber schon die bloßen Entwürfe illustrieren die Experimentierfreude erfinderischer Außenseiter, Bastler und auch Wissenschaftler, die sich mit dem immateriellen Bild- und Zeichentransport analog zum Telegraphen und Telephon befaßt haben. Einige der Studien haben sich Jahrzehnte später sogar als richtungsweisend oder brauchbar herausgestellt und können deshalb als Vorläufer der Television eingestuft werden.

Daran schließen sich die innovativen Leistungen der in verschiedenen Ländern parallel experimentierenden Pioniere des protoindustriellen Fernsehens an wie unter anderem John Logie Baird (England), Manfred von Ardenne (Deutschland) oder Wladimir Zworykin (Rußland/USA). Diese betrieben zunächst noch Grundlagenforschung und erprobten einfache Methoden der mechanischen Bildzerlegung und -rekonstruktion im Laborstadium wie die Nipkowscheibe als „Personenabtaster“. Auf dem „Weg zum elektronischen Bild“ zwischen 1924 und 1939 wurden dann von führenden Industrieunternehmen wie

etwa Telefunken, RCA oder EMI / Marconi im Zusammenspiel mit staatlichen Förderungsprogrammen einzelne Teilkomplexe perfektioniert und mit dem Ziel einer serienreifen, regelmäßigen und massenmedialen Nutzung zum endgültigen System Fernsehen geführt, wobei sich das Interesse am neuen Medium von Anfang an sowohl an der kommerziellen Verwertung als auch der militärischen Verwendbarkeit orientierte.

Wollten die Ingenieure die äußere Wirklichkeit visuell einfangen, so versuchte der Arzt Sigmund Freud, die inneren Bildwelten dem analytischen Blick zugänglich zu machen. Er legte unbewusste Wahrnehmungsstrukturen des Subjekts frei und zeichnete zugleich den psychischen Seh- und Traumapparat des Menschen nach, was am Modell des „Wunderblocks“ nachzuvollziehen ist. Neben den Ausdrucksformen des Unbewußten stehen die bildhaften Assoziationen der Phantasieproduktion, angeregt durch die innere Visualität der Literatur. Aus den Archiven des DRA wurden anschaulich-deskriptive Passagen von Goethe über Fontane und Kafka bis Thomas Mann ausgewählt, die als gesprochene Texte in akustisch abgeschirmten *Hörräumen* zu einer sinnlichen Erfahrung beitragen: Das Ohr läßt uns sehen.

Ältere und jüngere medienkünstlerische Arbeiten sind auf allen Ebenen der Ausstellung integriert: Werke von Dara Birnbaum (eigene *TvS*-Videoinstallation zu Stereotypen der TV-Unterhaltung), Pat Binder (*Zapping Box*), Dan Graham (*Present Continuous Past(s)*), Ed Kienholz (*Chicken Little*), Dieter Kiessling (*Zug*), Wolfgang Matzat (*Peeping Tomahawk*), Matthew McCaslin (*A Place in Time*), Nam June Paik (*Robot Baby*) Friederike Pezold (*Erste elektronische Göttin der Chaotinnen*), Richard Serra (*Television Delivers People*), Mike Steiner (*Das Testbild als Readymade*) und André Werner (*Mujeres Fugaces*). Sie erscheinen jedoch nicht als separates Teilprogramm, sondern als inhaltlich stringent eingebundenes Moment einzelner Ausstellungssegmente. Entstehen soll weder ein direktes Konkurrenzverhältnis zwischen künstlerischem Diskurs und eigenen Inszenierungsideen noch eine bloße Illustration von Sachverhalten oder beliebige Demonstration audiovisueller Effekte. Intendiert ist vielmehr ein gleichberechtigtes dialogisches Miteinander von kreativen, wissenschaftlichen und technischen Sphären.

Die Installationen und Videos dienen somit einerseits als eine zusätzliche Annäherung an einen Themenbereich auf künstlerische Weise wie auf einer theoretisch-konzeptionellen Metaebene: Sie können sowohl affirmative als auch kritisch-kontrastive Antworten auf die zentralen Fragen der Programm- und Zeitgeschichte, der Wahrnehmung oder der technischen Phänomene geben. Andererseits soll die Medienkunst aber auch als sinnliches, phantasieanregendes und spielerisches Element den rationalen, analytischen und chronologischen Erzählfluß der Ausstellung aufbrechen und ergänzen.

Ebene II: Scheibenboden

Der zweite Ausstellungsbereich bleibt den technischen, programmgeschichtlichen und ökonomischen Dimensionen des aufstrebenden Massenmediums von den anfänglichen Live-Übertragungen bis zu seiner heutigen Diversifizierung und Digitalisierung vorbehalten. *Aus Schatten werden Bilder* – der historische Bogen beginnt mit den ersten Ausstrahlungen in Deutschland, England und den USA. Vorgestellt werden hier archetypische Formate und Genres, die sich ungeachtet späterer Differenzierung bis in die Gegenwart fortgeschrieben haben. Ein Blick auf das Fernsehen in der NS-Diktatur offenbart sehr schnell die immanente Janusköpfigkeit der neuen Apparatur zwischen Zerstreuung und Zerstörung: Auf der einen Seite ermöglichte sie erstmals Live-Übertragungen in öffentliche Fernsehstuben während der Olympiade 1936 und fungierte später als Unterhaltungsmaschine für die Truppenbetreuung. Auf der anderen sollte sie als Lenkwaffensystem im Bombenkrieg genutzt werden, was erhalten gebliebene Stills eines Anflugs auf Seeziele sowie einzelne Bausteine und ein Modell der TV-Gleitbombe „HS 293“ eindrucksvoll demonstrieren.

Nach den Erfahrungen mit der nationalsozialistischen Diktatur verfolgte der westdeutsche Ansatz im Gegensatz zur DDR mit einer öffentlich-rechtlichen Konstruktion – analog zum demokratischen Aufbau des Gemeinwesens – einen gezielten Interessenausgleich gesellschaftlicher Kräfte. Das Fernsehen verstand sich als politisch unabhängige bzw. aufklärerische Vermittlungsinstanz und entwickelte sich zu einer vierten Gewalt im Staate. Der allmähliche Bedeutungsverlust von Öffentlichkeit und die Stärkung des privaten Raumes ließen als soziales Phänomen eine nationale TV-Gemeinde entstehen. Die Intendanten verkörpern als „Gründerväter“ den moralischen Aufbruch jener Nachkriegsjahre. Mit Tondokumenten von Adolf Grimme, Werner Pleister, Eberhard Beckmann, Hans Bausch – und als Antipode Hans Mahle vom ostdeutschen DFF – werden wichtige Vertreter dieser Programmatik noch einmal als *Talking Heads* zum Sprechen gebracht.

Das gleichzeitig etablierte föderale Prinzip als Ausdruck „landmannschaftlicher Vielfalt“ (Hans Bausch) kommt in der Inszenierung *Visitenkarten der Sender* zum Ausdruck: eine Gegenüberstellung – und Würdigung – der ersten Ansagerinnen aller ARD-Anstalten und des Deutschen Fernsehfunks. Sie fungierten als telegraphische Aushängeschilder der regionalen Anstalten, führten alltäglich in das Programm ein und erlangten große Beliebtheit. Ihre angefügten Biographien beweisen, daß sie jenseits weiblicher Rollenklischees, die sie auf dem Bildschirm durchaus repräsentierten mochten, privat sehr emanzipiert und selbständig agierten.

Hier und in den folgenden Inszenierungen sollen durch eine bewußte Integration des DDR-Fernsehens die unterschiedliche Prägung, gleichzeitig aber auch verblüffende Parallelen eines im Partei- und Staatsauftrag instrumentali-

sierten Rundfunks verdeutlicht werden. Darüber hinaus sind besondere Segmente ausschließlich dem DFF vorbehalten, wobei zum einen mit Objekten, Leserbriefen, Programmausschnitten und Dokumenten die Systemauseinandersetzung im Kalten (Äther-)Krieg ihren Ausdruck findet und zum anderen am Beispiel des Fußball-WM-Spiels DDR-BRD 1976 die Phase der Entspannungspolitik berücksichtigt wird, welche die sozial-liberale Koalition mit einer Ostpolitik der friedlichen Koexistenz sowie Erich Honecker mit der Ablösung von Walter Ulbricht eingeleitet hatten.

Eine *Galerie der Standbilder* trägt mit schwarz-weißen Zeichnungen, Collagen oder rein typographischen Arbeiten als Hinweistafeln auf die damals üblichen Unterbrechungen beim Umschalten oder zum Sendeschluß der Frühzeit des „Pantoffelkinos“ Rechnung. Ebenso tun dies zwei herausragende Beispiele, die die zwischen „Erziehung und Erbauung“ wechselnde Funktion des damaligen Fernsehens illustrieren: Zum einen präsentiert die Ausstellung den *Internationalen Frühschoppen* von und mit Werner Höfer, der seit 1952 „Sonntags um Zwölf“ in den deutschen Haushalten „die Welt zu Gast“ hatte. Mit bis zu zehn Millionen Zuhörern und Zuschauern hatte diese ursprüngliche Radiosendung als kontroverses, öffentliches und multinationales Diskussionsforum statt Agitation und Propaganda sowohl eine unmittelbare Wirkung auf die pluralistische Streitkultur und demokratische Meinungsbildung als auch auf die internationale Rehabilitierung und Integration der jungen BRD.

Zum anderen setzt das *Robert Lembke-Memorial* einer der wohl bekanntesten und mit 34 Jahren langlebigsten Sendungen ein ironisch distanzierendes Denkmal. Die ritualisierte Mischung aus Quiz und Prominenten-Talk nach amerikanischem Vorbild (WHAT'S MY LINE?) versammelte Generationen im „Halbkreis der Familie“ regelmäßig vor der „fünften Wand des Wohnzimmers“ – ein „heiteres Beraterat“, an dem sich die Besucher selbst noch einmal aktiv beteiligen können.

Kinder gelten als klassische Zielgruppe des Fernsehens, das von Beginn an mit wechselnden Strategien von einer trivialen Kontroll- und Lernpädagogik über polarisierende Emanzipationsmodelle bis zur kommerziellen Unterhaltung mit Konsumanreiz um die Gunst der jüngsten Zuschauer buhlt. Alle Altersgruppen begegnen in der *TV-Puppenkiste* noch einmal ihren „Freunden fürs Leben“, die häufig sehr reale Sozialisationsinstanzen darstellen: die *Augsburger Puppenkiste* oder *Ratz und Rübe*, der SANDMANN oder der LI-LA-LAUNE-BÄR und KÄPTN BLAUBÄR. Zudem erheben in einem STREICHELZOO weitere TV-Lieblinge ihre Stimmen: Tierische Helden wie FURY, LASSIE, FLIPPER, SKIPPY oder CLARENCE haben in beliebten amerikanischen Serien Hauptrollen als gute und verlässliche Partner des Menschen gespielt.

Einen weiteren Schwerpunkt bilden die siebziger Jahre als die eigentliche Moderne des Mediums, die auf gesellschaftliche Auf- und Umbrüche reagierten,

zugleich selbst Impulse gaben und andere Standards in der Darstellung und Verarbeitung realer Lebenswelten setzten. Provokation, Satire oder appellative Kritik gehörten fortan zum Repertoire der neuen Fernsehsprache. In einem *Kabinett der TV-Experimente* prallen spektakuläre Formate, Personen und Ereignisse aufeinander: Neben der versuchten Indienstnahme von außen durch die Kunst (Joseph Beuys Dokumentarede) oder die Politik (Schleyer-Entführung) stehen die inneren Konfliktparteien (PANORAMA versus ZDF-MAGAZIN). Neben Tabubrüchen (SMOG von Wolfgang Menge und die HOLOCAUST-Serie) oder Skandalen (WÜNSCH DIR WAS mit Dietmar Schönherr) treten neue Imageträger als „Neu-Einsteiger“ auf den Plan: von der ersten Sportmoderatorin, Nachrichtensprecherin oder Kommissarin über eine buntere und gebrochenerere Männergeneration bis hin zu gesellschaftlichen Außenseitern und (Rand)Gruppen wie Migranten, Senioren oder Homosexuelle.

Ferner können die Höhepunkte unterschiedlichster Talkshows wie etwa III NACH NEUN, KLÖNSNACK AUS ROSTOCK oder HANS MEISER, in denen bekannte Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens in Wort und Bild aufeinanderstießen, über interaktive Terminals abgerufen werden. Neben dem Wiedererkennungseffekt beabsichtigt dieses reine Zitatprinzip, sowohl den exhibitionistischen und entprivatisierten Charakter als auch die inhaltliche Fragmentierung und Beliebigkeit dieses formalisierten, standardisierten und kostengünstigen Programmtypus zu pointieren.

In engem Zusammenhang mit partiellen Innovationsschüben steht auch die Entwicklung der verschiedenen Genres der TV-Show. Herausgehoben wird die populäre große Abendunterhaltung mit den alten und jungen Fernsehstars von Peter Frankenfeld und Hans-Joachim Kulenkampff über die nächste Generation mit Hans Rosenthal und Wim Thoelke bis zu Thomas Gottschalk und Linda de Mol, die auf typische Weise mit karitativen Absichten, Quizelementen, Interaktionsspielen oder Geldpreisen für höchste Einschaltquoten sorgten, die Corporate Identity ihres Senders prägten und zu einem überproportionalen Bedeutungszuwachs der nichtfiktionalen Unterhaltung beitrugen. Die Inszenierung möchte Partizipationswünsche der Zuschauer aufgreifen, indem sie mit vergrößerten Szenenphotos die Möglichkeit bietet, sich selbst einzubringen und damit für einen Moment zu den ausgewählten Kandidaten zu gehören.

Aufgegriffen wird an späterer Stelle mit der Fernsehserie ein weiteres publikumswirksames, senderübergreifendes und industrialisiertes Format, das heute präzise auf definierte (Werbe-)Zielgruppen zugeschnitten ist bzw. streng internationalen Standards in Dramaturgie, Produktion und Marketing gehorcht. Mit Photos, Ausschnitten und einer Produktpalette diverser Merchandisingobjekte mit Kultcharakter soll am Beispiel von GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN vor allem der Produktionsprozeß und Wirtschaftsfaktor täglicher Soaps dokumentiert

werden. Diese vermitteln ebenso wie die ersten seriellen Alltagsdramen spiegelbildlich historisches Zeitgefühl und gesellschaftliches Selbstverständnis bzw. charakterisieren bestimmte Sozialfiguren und geschlechtsspezifische Psychologie: Waren in der Aufbauphase der Republik bei den SCHÖLERMANNs und HESSELBACHs das autoritäre Staatsgefüge und die Familienbindung noch intakt, so gerieten durch Rezession und Modernisierung feste Leitbilder bei den UNVERBESSERLICHEN oder den TETZLAFFs bereits in Gefahr, was in der LINDENSTRASSE der kleinen Leute oder bei den GULDENBURGs in höheren Kreisen endgültig zu Identitätskrisen, Auflösungserscheinungen und VERBOTENER LIEBE führte. Da bleibt in GUTEN ZEITEN, SCHLECHTEN ZEITEN oder im MARIENHOF gegenwärtig nur die Adaption international bewährter Muster und die Suche nach dem individuellen Glück in einer von der Freizeitindustrie bestimmten Konsumgesellschaft.

In den achtziger Jahren folgte der Infragestellung tradierter Normen und sozialer Orientierung die Phase wirtschaftlicher Prioritätensetzung und endgültiger Individualisierung. Basierend auf erweiterten Distributionswegen via Kabel und Satellit sowie veränderten Rahmenbedingungen in der Medienpolitik bildete sich die duale Rundfunklandschaft heraus, die einen grundsätzlichen Struktur- und Wertewandel einleitete. Zunächst stehen sich die beiden Erstsendungen von PKS / SAT.1 und RTLplus als *Geburt der Privaten* im Januar 1984 gegenüber, gefolgt von einer adäquaten Präsentation der Marke RTL als Branchenführer des kommerziellen Fernsehens: Über eine *Pinwand* und einen Programmloop mit signifikanten Formaten, eine *Porträtgalerie* mit hauseigenen Protagonisten bzw. eine *Erfolgskurve* mit den Bruttowerbeerlösen sollen die Leistungsbilanz, Risikobereitschaft und Wandlungsfähigkeit dieses anpassungsfähigen Unternehmens anschaulich werden. Neben einer *Boning-Parade* und der trendsetzenden SAMSTAG NACHT-Comedy zeigt diese bunte Palette die Stationen des Aufstiegs vom „Garagenfernsehen“ in Luxemburg (damals: „erschreckend anders“) bis zum absoluten Marktführer mit einem 24-stündigen Audience-Flow (heute: „erfrischend anders“).

Die mit der Zulassung werbefinanzierter Anbieter verbundene Verzweigung und Differenzierung in einem „Fernseh-Deutschland“ wird als ein *Paradies für Zapper* auf großen Lamellen in ihrer chronologischen Abfolge bis 1996 dargestellt. Diese Übersicht berücksichtigt auch die Geschichte der ARD und des DFF seit 1952, die Dritten Programmen, das ZDF und damit alle nationalen und ausländischen Voll- und Zielgruppen- oder Spartenprogramme, die bundesweit lizenziert bzw. verbreitet wurden und werden. Die dortige Einbeziehung der jeweiligen Senderlogos als (ein)prägende Markenzeichen verweist auf die zunehmende Wichtigkeit von Screen-Design zur Identifikation und Unterscheidung des medialen Angebots.

Steht hier vor allem der deutsche Markt im Vordergrund, so zeigt die Inszenierung *Himmel voller Bilder* das internationale Spektrum. Über kuppelförmig

angeordnete Monitore sind gleichzeitig die meisten Nutzer der Astra-Satellitenfamilie unverschlüsselt zu sehen – ein Reigen der Bilder und Töne, die zusammen betrachtet den sinnlichen Eindruck eines ganztägig unstrukturierten und unzensierten Gesamtprogramms des globalen Weltfernsehens vermitteln. Damit wurden die im Oktober 1945 veröffentlichten Visionen des englischen Mathematikers und Futurologen Arthur C. Clarke von einem weltumspannenden Kommunikationsnetz auf der Basis von drei Satelliten auf geostationären Orbitpositionen über dem Äquator durchaus Realität. In bewußtem Kontrast haben wir dieser High Technology einen medienkünstlerisch oder ethnografisch anmutenden *Antennenwald* gegenübergestellt: skulpturale Konstruktionen, mit denen die Soldaten der Roten Armee bis zu ihrem Abzug aus Ostdeutschland auf einfache Weise und mit billigsten Mitteln versucht haben, sich ein Bild von der Welt zu machen...

Die fortschreitende Expansion des Privatfernsehens ist eng verknüpft mit dem Thema „Medien und Ökonomie“, dessen wachsende Bedeutung und überregionale Dimensionen in Ausschnitten transparent und verständlich gemacht werden. Zunächst gibt die *Galerie der Quoten* mit allen Generationen an GfK-Meßgeräten seit 1963 sowie in Form von Grafiken, Texten und einem interaktiven Terminal Einblicke in die Methoden der Fernsehrezeptionsforschung, stellt die Macht der Einschaltquote dar und veranschaulicht den direkten Zusammenhang zwischen Programmplanung, Zielgruppen und Werbegeldern.

Der sich räumlich anschließende *Kampf der Giganten* thematisiert den Weltmarkt Fernsehen, der nach den aktuellen Fusionen und Allianzen derzeit von den „Global Players“ Time Warner, Disney, Viacom, News Corp., UFA / CLT, der Kirch-Gruppe, Canal Plus / NetHold und Mediaset dominiert wird. Die wirtschaftliche Potenz dieser acht transnational operierenden Firmengruppen und ihre zahlreichen Beteiligungen in Deutschland werden zum einen mittels entsprechender Firmenprofile und zum anderen auf einem Spieltisch in Gestalt von Plastikfigürchen gemäß ihrer jeweiligen Zuschauermarktanteile versinnbildlicht.

Den Abschluß der bespielten Segmente im Obergeschoß bildet zunächst die Inszenierung Abends um 8: DIE TAGESSCHAU. Diese älteste und maßgebliche Institution der Informationsvermittlung erfährt hier über die Wiedererweckung ihrer Kennzeichen wie dem allabendlichen Intro im wandelnden Zeitkolorit oder den vertrauten Sprechern als Gesichter der Nation eine Ehrung.

Die Besucher haben ferner die Gelegenheit, in einem gläsernen „TV-Studio“ mit der von ihnen gewünschten virtuellen Dekoration der TAGESSCHAU, der HEUTE-Nachrichten oder RTL AKTUELL selbst als Sprecher oder Sprecherin vor laufender Kamera eine aktuelle Nachricht über den Teleprompter zu verlesen.

Ergänzt werden alle diese Einzelinszenierungen durch übergeordnete Ausstellungselemente, die allgemeine Aspekte aufgreifen. Hervorzuheben ist – ne

ben den separat aufgestellten Installationen *Währenddessen – Anderswo* mit historisch unterschiedlich akzentuierten Ausblicken auf ein ganz anderes Fernsehen in den USA, Japan oder Ghana – ein durchlaufendes *TV-Hochregal*, das hauptsächlich programmrelevante „Erinnerungsstücke“ aus der Requisite, dem Kostümfundus, den Archiven, Redaktionen oder privaten Sammlungen aufnimmt. Denn der Besucher erwartet von *TvS* nicht nur eine anregende, intellektuelle oder unterhaltsame Diskussion des Themas, sondern er ist in gleichem Maße an den Dingen mit ihrer spezifischen Aura und ihrem symbolischen Wert interessiert, die er sonst nicht oder nur auf dem Bildschirm zu Gesicht bekommt. Aus diesem Grund werden einmalige und originäre Dekorationen, technische Geräte, Modelle, Szenenbilder, Schriftstücke, Preise, Photos oder Plakate zusammengetragen: die stummen Zeugen oder Beweismittel einer Sendung, einer Entwicklung oder eines Rituals, die zur Fernsehkultur gehören und die die Flüchtigkeit eines Ereignisses oder Bildes in die Materialität eines anschaubaren, hörbaren und spürbaren Artefakts überführen. Zu vielen dieser Fundsachen wurden zusätzlich passende Programmausschnitte ausgesucht, welche die Besucher über ein spezielles Interface anwählen und in Verbindung mit dem jeweiligen Objekt betrachten können.

Sprechen einige Gegenstände für sich, so müssen andere zu besonderen Arrangements zusammengestellt werden. Realisiert wurden beispielsweise aufwendigere und umfangreichere Themeneinheiten wie die ZDF-Gründung mit frühen Logos, Namensschildern und Dokumenten zu den medienpolitischen Auseinandersetzungen um das Rundfunkgesetz, zu den Urteilen des Bundesverfassungsgerichtes, zum letztendlichen Staatsvertrag. Ebenfalls zu besichtigen sind hier Bilder der Rede des Intendanten Karl Holzamer zum Sendestart am 1. April 1963. Rechnung getragen wird auch der Krimireihe *DERRICK*, dem größten Exportschlager des deutschen Fernsehens: Über ein weiteres Terminal lassen sich dialogreiche Ausschnitte mit Horst Tappert als weltweit beliebtem TV-Kommissar in verschiedenen Sprachfassungen von Ungarisch über Chinesisch bis Japanisch mit dem Original vergleichen.

Berücksichtigt wird auch die TV-Werbung als „Fernsehware“ mit ausgewählten Spots eines Unternehmens wie Maggi von Beginn der Werbung in den fünfziger Jahren bis heute sowie mit einigen „Amazing Discoveries“, reale Exponate aus dem virtuellen Tele-Shop. Aber auch Fernsehpreise, Spielzeug rund um das Medium, die Maskottchen der öffentlich-rechtlichen Anstalten vom *ONKEL OTTO* (HR) über *ÄFFLE UND PFERDLE* (SDR) bis zu den *MAINZELMÄNNCHEN* (ZDF) oder die verschiedenen Formate der Videobänder neben anderen Accessoires der Aufnahme-, Schnitt und Empfangstechnik haben ihren Platz erhalten.

Durch das Aufeinandertreffen dieser Objekte mit all ihren Alterungs- oder Gebrauchsspuren sowie im sinnfälligen Kontrast oder in der bewußten Interak-

tion mit den dominanten Bewegtbildern der Monitore entsteht dann jene Vielfalt von Bezügen und reizvolle Atmosphäre, die den Ausstellungsbesuch zu einem attraktiven Erlebnis bzw. einer emotionalen Erfahrung werden lassen und zugleich die Aufnahmebereitschaft für Informationen sowie die Vorstellungskraft fördern.

Die vielfach angesprochenen Programme selbst werden auf unterschiedliche Weise präsentiert, wobei einige der Themen zu ihrer Erklärung eines direkten Ausschnitts aus einer bestimmten Sendung bedürfen. In der Regel bleibt aber der Einsatz von Laufbild bewußt auf bestimmte Abspieleinheiten beschränkt und wird zur Vermeidung einer Überfrachtung sehr reduziert gehandhabt. Neben einer *Bilderkörper-Schleuse* mit direkten Projektionen auf die durchwandelnden Besucher zu Beginn der zweiten Ebene wurde zur historischen Orientierung und Strukturierung mit den *Zeitfragmenten* für jede Dekade von 1950 bis 1980 in Anlehnung an Gordon Matta Clark eine modulare Form gefunden. Kurzweilige Filmausschnitte spezifischer TV-Ikonen, die ihre Epoche geprägt haben, sind hier in Endlosschleifen zu sehen – von der Krönung Elisabeth II. über den olympischen Black Power-Protest bis zur Öffnung der Berliner Mauer sind hier jene publizistischen Bilder der Zeitgeschichte, der Moden, des Sports und anderer Bereiche der Alltagskultur versammelt, die jeden Haushalt erreicht haben.

Sind die Loops der *Zeitfragmente* chronologisch geordnet, so orientiert sich das nächste Abspielelement an bestimmten Sujets und Problemstellungen. Diese *Themensofas* zeigen eigens produzierte Kompilationen von etwa 20 Minuten Länge und wollen einen Dialog mit den Zuschauern herstellen. Sie sollen durch eine gezielte Dramaturgie eine Spannung erzeugen zwischen Affirmation und Reflexion, Vertrautem und Unbekanntem, Unterhaltung und Ernsthaftigkeit bzw. Stereotypen und Leitmotiven, aber auch Kritik und Normabweichungen aufgreifen, verdichten und brechen: *Zeile für Zeile: Erste Fernsehbilder*, *Das Fremde im Wohnzimmer*, *Trau keinem über 18*, *TV im TV*, *Männerblicke – Frauenbilder* und der *Blick nach drüben* als kleine DDR-Retrospektive.

Die Programmauswahl insgesamt erfolgte in Abstimmung mit allen Kooperationspartnern, wobei folgende Kriterien berücksichtigt wurden: Ausgewählt wurden „Kultsendungen“ und vergessene Programme,

- die neue Trends gesetzt haben,
- die sich durch innovative Themen und Gestaltungselemente auszeichnen,
- die den historischen Zeitgeist oder -geschmack vermitteln,
- die (medien)politische, moralische und ästhetische Brisanz aufweisen und Skandale oder Verbote nach sich zogen,
- die ein bestimmtes Image eines Senders oder einer Region verkörpern bzw.

- die beim Publikum wie beim Feuilleton erfolgreich („Straßenfeiger“) oder erfolglos („Quotenkiller“) blieben.

Ebene III: Manege und Galerie

Als Ziel der Inszenierung und Aufarbeitung des *Traums vom Sehen* wurde formuliert, die aktuelle Diskussion sowohl zur Zukunft der Medien als auch zu den Medien der Zukunft inhaltlich, künstlerisch und wissenschaftlich zu spiegeln, zu reflektieren und an konkreten Beispielprojekten oder Visionen zu demonstrieren. Dabei sollten die aus der derzeitigen Medienentwicklung resultierenden Problemfelder bzw. die kommunikativen, technologischen, sozialen, ökonomischen und politischen Veränderungen der postindustriellen Gesellschaft(en) implizit behandelt, auf einer qualitativ höheren Ebene aber auch in Frage gestellt sowie durch innovative und avantgardistische Ansätze relativiert werden. Es vollzieht sich ein Paradigmenwechsel hinsichtlich der Medien in nahezu allen Bereichen der Gesellschaft. Diesen galt es aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten und über mögliche Zukunftsszenarien nachzudenken.

Zunächst greift die interaktive Bild- und Toninstallation *Die McLuhan-Maschine – Resonanz der Sinne* auf der Ebene der Manege die zentralen Thesen des kanadischen Medientheoretikers auf, dessen visionäres Gedankengut sich in der heutigen Diskussion um die kulturellen Konsequenzen elektronischer Medien als unvermindert aktuell erweist. Spielerisch erschließen sich den Besuchern in vier Wahrnehmungsfeldern die weitsichtigen Einsichten McLuhans, wenn beispielsweise das Diktum vom „Medium als Extension des Menschen“ am eigenen Leib erfahrbar wird: als Schnittstelle zwischen Mensch und *McLuhan-Maschine* dient das älteste elektronische Musikinstrument der Welt, das 1920 entwickelte Theremin. Anders als bei einem reinen Musikinstrument, erzeugt der Besucher nicht die sphärischen Klänge, sondern er bespielt sozusagen durch seine bloße physische Präsenz die Bilder dieser Ausstellung, die auf riesigen ovalen Projektionsflächen in acht Metern Höhe über dem jeweiligen Theremin immer wieder neu erscheinen und unterschiedlichste Bild- und Klangfolgen entstehen lassen.

Den Schlußpunkt der Ausstellung bildet dann die *Netzwerk-galerie*, die über die übliche Inszenierung eines Online-Cafés weit hinausgeht. Theoretisch – und letztlich durch die einzelnen Beispiele auch praktisch – haben wir uns an den international vorherrschenden Diskursen und (Vor-)Denkern zu orientieren und nicht auf den Gegensatz zwischen Techniqueuphorie und Technikphobie zu beschränken: Nichtlinearität, rhizomatische Strukturen, Aufhebung des dualistischen Denkens sowie Zusammenführung natur- und sozialwissenschaftlicher Theorien.

Angestrebt wurde insgesamt ein ambitioniertes, gleichzeitig aber auch verständliches Forum, mit dem vom technokratischen Ansatz der „Medienrealität“

über die Diskussion „Kommunikation als globales Ereignisfeld“ zum „Laboratorium der Visionen“ eine Brücke zu schlagen ist und das die verschiedenen Aspekte des Internet und seiner spezifischen Strukturen behandelt.

Die Themenkomplexe sind:

- Netz der Netze (Geschichte und Technologie des Internet)
- Sprachen des Netzes (Formen der Kommunikation und Interaktivität)
- Globalisierung (Aspekte des Datenverkehrs und der Ökonomisierung)
- Freiräume – Zensur (Herausforderung der Informationsfreiheit)
- Arbeitsplatz (Teleworking und Telelearning)
- Alltagskultur (Marktplätze, Spielräume, Experimentierfelder)
- Kunst (Kulturangebote, Online-Künstler und Ästhetik)
- TV im Netz (Programmangebote und Senderinformationen)
- Fenster zur Welt (privilegierte Blicke über Web Cams)
- *TvS*-Online

Da die Expansion der internationalen Netzwelten bzw. die quantitative wie qualitative Fülle an Themen und Aspekten auch von Eingeweihten nur ansatzweise bewältigt werden kann, wurde eine streng kuratierte Auswahl an Links auf signifikante Home Pages für zehn Terminals vorbereitet, deren Bilder sich auf die innere Gasometerwand projizieren lassen – verstanden als eine „Sichtbarmachung des vormals Unsichtbaren“. Neben eigens erstellten Einführungs- und Erklärungsseiten ermöglichen diese Orientierung und Konzentrierung auch Neulingen einen sinnvollen Zugang zur Internet-Kultur.

Ergänzend hierzu findet sich ein weiteres exploratives und dreidimensionales Kommunikationswerkzeug: das Virtual-Reality-Spiel *Alice im VRML-Land*. Die Nutzer haben die Möglichkeit, im Gasometer mit Hilfe von zehn Workstations und von außerhalb über das Internet in fünf verschiedenen und miteinander verknüpften VRML-Welten in Echtzeit zu navigieren und mit anderen Personen, die durch auszuwählende „Avatare“ repräsentiert werden, in einem Chat-Bereich zu kommunizieren. Neben der lustvollen Manipulation von Sprache ergeben sich durch die Positionsbestimmungen im Raum, die Kontakte mit anderen Mitspielern und die Steuerung der Objekte mannigfache Möglichkeiten der Interaktion für die Besucher, wobei gemeinschaftliches Handeln neue Optionen eröffnet – alles ist möglich, es gilt nur, die Orientierung zu wahren...

Unabhängig von diesen Aktivitäten wurde bereits im Vorfeld der Ausstellung eine multimediafähige Home Page eingerichtet. *TvS*-Online ist Kommunikationsinstrument für alle nationalen und internationalen Projektpartner – insbesondere aus den Bereichen Wissenschaft, Kultur und Medien – und darüber

hinaus allen Interessierten als ständig aktualisiertes Informationsarchiv mit Hinweisen auf geplante Veranstaltungen, Aktionen, Referenten und Künstler zugänglich. Texte, Standbilder, Video und Audio werden ständig redaktionell betreut und aktualisiert bzw. virtuelle Ausstellungsrundgänge, ein Besucheralbum und Treffpunkte eingerichtet.

Der Luftraum

Die Strategie des ausgewählten künstlerischen Projektes *eklipse* besteht darin, den gigantischen Innenraum des Gasometers in seiner Wirkung unberührt zu lassen, anstatt ihn zu bezwingen. An zentraler Stelle wurde ein relativ kleines begehbare Objekt – ein Zylinder – errichtet, dessen Wirkung sich jedoch nicht von außen, sondern erst in seinem Inneren erschließt: Der Blick in den Luftraum vom Mittelpunkt der Manege wird also durch ein räumliches Modell des Gasometers verdeckt, das genau diesem zentralen Blick entspricht – ähnlich vergleichbarer Konstruktionen von René Magritte.

Im Inneren des Zylinders wird der Blick nach oben gelenkt, und dieser Blick ist die intensive und wesentliche Verbindung zu dem Gasometer-Innenraum. Man meint, diesen zu sehen – aber auf eine irritierende Weise, denn in ihm schweben Objekte, die unerklärliche Metamorphosen durchmachen, um dann scheinbar im Nichts zu verschwinden. Die Irritation, der verblüffende Eindruck haben ihren Grund in der Konstruktion des Zylinders, der in zwei Etagen geteilt ist. In der oberen befindet sich ein anamorphotisch gedehntes Modell des Gasometer-Innenraums, das durch Rotation und Stroboskopeffekte animiert wird: dreidimensionale, materielle und zeitgleiche Animation in einem „Kino konkret“.

Autorinnen und Autoren

Ralf Adelman (168 – kanal für fernsehtheorie, postgeschichte und digitale bilder) geb. 1967, M.A., Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Film- und Fernsehforschung der Ruhr-Universität Bochum. Momentane Arbeits- und Forschungsfelder: Fernsehen und Neue Medien.

Thomas Beutelschmidt, geb. 1953, Dr. phil., lebt und arbeitet in Berlin als freiberuflicher Publizist, Dozent (Medienhistoriographie), Festival-Kurator, Medienberater. Zahlreiche Veröffentlichungen, TV-Beiträge, Veranstaltungen und Ausstellungsprojekte mit den inhaltlichen Schwerpunkten Medienkultur, Film und Fernsehen, Informations- und Kommunikationstechnologien, Kunst und Medien in der Ex-DDR.

Christine N. Brinckmann, geb. 1937, Dr. phil., seit 1989 Ordinaria am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Forschung und Veröffentlichungen zu Filmgeschichte und Erzähltheorie, insbesondere am Beispiel des Hollywoodfilms, zum amerikanischen Dokumentarismus und zur Ästhetik des Experimentalfilms.

Lena Christolova, geb. 1965, Dr. phil., seit 1993 an der Universität Konstanz. 1999 erschien „*Die Zeit ist niemals in den Fugen gewesen*“. *Raum-zeitliche Modelle in der poetischen Welt von Wolfgang Hildesheimer*. Forschungsgebiet: mediale und philosophisch-ästhetische Umbrüche im 20. Jahrhundert, Habilitationprojekt über das Fotogramm.

Andrzej Gwóźdz, geb. 1953, Dr. phil., Professor an der Universität Katowice (Leiter des Lehrstuhls für Film- und Medienwissenschaft) und an der Lodzer Universität. Autor, Coautor zahlreicher Beiträge in Fachzeitschriften und Sammelbänden, Herausgeber und Mitherausgeber vieler Anthologien. Forschungsgebiete: Film- und Medientheorie, Geschichte der Filmtheorien.

Heinz-B. Heller, geb. 1944, Dr. phil., Professor für Mediengeschichte und Medienästhetik an der Philipps-Universität Marburg. Veröffentlichungen vor allem zur deutschen und internationalen Filmgeschichte und zur Filmtheorie, zum Fernsehdokumentarismus und zu intermedialen Beziehungen.

Knut Hickethier, geb. 1945, Dr. phil., Professor am Literaturwissenschaftlichen Seminar der Universität Hamburg. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Fernsehspiel und Mediengeschichte.

Wolfgang Kabatek, geb. 1961, M.A., Wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur und Medien der HU zu Berlin; hat am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien der Universität Marburg über die Imagerie des Anderen im Weimarer Kino promoviert.

Hermann Kappelhoff, geb. 1959, Dr. phil., Film- und Medienwissenschaftler an der Freien Universität Berlin; veröffentlichte u. a. *Der möblierte Mensch. Georg Wilhelm Pabst und die Utopie der Sachlichkeit* (Berlin 1994).

Judith Keilbach (168 – kanal für fernsehtheorie, postgeschichte und digitale bilder), geb. 1969, M.A., Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin. Arbeitet z.Z. an einer Dissertation über die Darstellung des Nationalsozialismus im Fernsehen.

Matthias Kraus, geb. 1964, M.A., Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Universität Marburg, hat über den kanadischen Regisseur Atom Egoyan promoviert (im Druck).

Thomas Meder, geb. 1958, Dr. phil., lehrt gegenwärtig Fotografie, Film und Neue Medien an der Universität Trier und am Institut für Kunstgeschichte der J. W. Goethe-Universität Frankfurt/M. Dort Habilitationschrift: *Produzent ist der Zuschauer. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films* (1999).

Joachim Paech, geb. 1942, Dr. phil., Prof. für Medienwissenschaft im Studiengang 'Kunst- und Medienwissenschaft' der Univ. Konstanz. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Theorie und Geschichte des Films sowie zur Intermedialität des Films, der Literatur und der traditionellen Künste.

Karl Prümm, geb. 1945, Dr. phil., Professor für Medienwissenschaft am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Universität Marburg. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Literatur- und Mediengeschichte.

Gudrun Schäfer, geb. 1961, Dr. phil., Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Medienwissenschaft an der Universität Paderborn. Schwerpunkte: Geschlechter- und Publikumsforschung, Journalismusforschung, Selbstverständnis der Publizistikwissenschaft und der Medienwissenschaft(en). Veröffentlichungen zu den o.g. Themen sowie zur Fernseh- und Radioforschung

Norbert M. Schmitz, geb. 1960, Dr. phil., Kunst- und Filmwissenschaftler. Dozent an den Universitäten Bochum, Wuppertal, Linz und Zürich. Dissertation

zu Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Arbeitsschwerpunkt: Wechselwirkungen zwischen Kunst- und Filmgeschichte.

Yvonne Spielmann, geb. 1957, Dr. Phil. habil., Privatdozentin für Medienwissenschaft an der Universität-Gesamthochschule Siegen. Veröffentlichungen zu Avantgarde, Medientheorie, Intermedialität; Forschungsschwerpunkt Bildmedien.

Markus Stauff (168 – kanal für fernsehtheorie, postgeschichte und digitale bilder), geb. 1968, M.A., seit 1997 Stipendiat der Hans-Böckler-Stiftung, seit April 1999 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Film- und Fernsehwissenschaft in Bochum, arbeitet an einer Dissertation zum Digitalen Fernsehen. Arbeitsschwerpunkte: Fernsehtheorie und Cultural Studies.

Barbara Struif, geb. 1969, M.A., promoviert am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien der Philipps-Universität Marburg über Fotografie im Film bei Peter Greenaway.

Matthias Thiele (168 – kanal für fernsehtheorie, postgeschichte und digitale bilder), geb. 1966, M.A., Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt *Flexibler Normalismus im Fernsehen: Zum Zusammenspiel von dispositiven Faktoren und Formaten des Mediums mit normalistischen Diskursen und Narrationen* am Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität Dortmund; promoviert z. Zt. über *Diskursivierung und Visualisierung von ‚Flucht/Einwanderung‘ im deutschen und amerikanischen Fernsehen in den 90er Jahren*.

Annette Tietenberg, geb. 1964, Dr. phil., seit dem Studium der Kunstgeschichte und der Neueren Deutschen Philologien in Berlin und Bochum als Kunstkritikerin tätig. Seit 1996 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft der HdK Berlin. Herausgeberin von *Das Kunstwerk als Geschichtsdocument*, München 1999.

Hartmut Winkler, geb. 1953, Dr. phil., Professor für Medienwissenschaft, Medientheorie und Medienkultur an der Universität Paderborn. Veröffentlichungen: *Switching – Zapping* (1991), *Der filmische Raum und der Zuschauer* (1992) sowie *Docuverse – Zur Medientheorie der Computer* (1997).