

Knut Hickethier

Erzählen mit Bildern

Für eine Narratologie der Audiovision

Sich mit der visuellen Narration, dem Erzählen in Bildern, zu beschäftigen, wird gegenwärtig von zwei Seiten gefordert: zum einen von der Narratologie¹, die das Erzählen von einer Position des verbalen Erzählens neu vermisst, neu systematisiert, und deshalb die Medienwissenschaft, die sich mit den audiovisuellen Medien beschäftigt, herausfordert. Zum anderen von einer neuen Erforschung der Bilder durch verschiedene Ansätze, die den griffigen Titel der Bildwissenschaft² gewählt haben³.

Das medienwissenschaftliche Problem, das sich bei der Bestimmung des audiovisuellen Erzählens stellt, besteht darin, dass häufig auf Kategorien zurückgegriffen wird, die zum großen Teil aus der Analyse des allein sprachlichen, hier vor allem des schriftsprachlichen Erzählens, kommen, nicht jedoch aus einer Bestimmung des audiovisuellen Erzählens selbst. Ungeachtet dieser notwendigen Begründung des Erzählens in einer allgemeinen, medienübergreifenden Theorie der Narration, die das ›Erzählen mit Bildern‹ als ein allgemeines und nicht nur als ein abgeleitetes und sekundäres Phänomen zu bedenken hat, muss es jedoch auch eine Theorie des audiovisuellen Erzählens geben, die das Besondere und Spezifische des bildhaften Erzählens hervorhebt.⁴

Das audiovisuelle Erzählen, das Erzählen in Bildern, ist erzähltheoretisch nicht als ein Derivat einer avancierten literarischen Erzählkunst zu verstehen, die es von der Film- und Fernsehkunst einzuholen gälte, sondern es stellt umgekehrt eine Basisform des Erzählens dar, die – ohne hier eine Bildanthropologie im Sinne Hans Beltings⁵ betreiben zu wollen – anthropologisch verankert ist. Denn der Rohstoff des Erzählten setzt sich in der Regel aus visuell und auditiv Er-

- 1 Vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. Berlin/New York 2005; Jörg Schönert: «Was ist und was leistet Narratologie». In: *literaturkritik.de*, Nr. 4, 2006; Vera Nünning/Ansgar Nünning: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart 2004.
- 2 Klaus Sachs-Hombach: *Das Bild als kommunikatives Medium*. Köln 2003; Torsten Hoffmann/Gabriele Rippl (Hg.): *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?* Göttingen 2006; Götz Großklaus: *Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit*. Frankfurt/M. 2004.
- 3 Vgl. zur medienwissenschaftlichen Kritik auch Martin Richling: «Anmerkungen zum Stellenwert von Medium und Technik in den Diskursen der Bildtheorie». In: *Medienwissenschaft. Rezensionen, Reviews*, Jg. 2007, H. 1, S. 16–25.
- 4 Vgl. auch Thomas Koebner/Thomas Meder (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München 2006.
- 5 Vgl. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001.

lebtem zusammen und eher selten aus textsprachlich Gefasstem. Auch ist das audiovisuelle Erzählen von einer anderen Komplexität als das nur sprachliche Erzählen. Zwar sind – wie die Sprache – das mediale Bild und der mediale Ton auf der Ebene der Zeichen angesiedelt, bringen das vormediale Reale in eine Form und erzeugen damit eine Erzählgestalt, aber sie weisen eine andere Nähe zum vormedialen Geschehen auf als der literarische Text, erzeugen vielfach – auch wenn es sich dabei immer um Zeichenprozesse handelt – einen Eindruck von Unmittelbarkeit und Direktheit, wie es die Sprache allein nur selten vermag.

Die folgenden Überlegungen bedienen sich einer symmetrischen Argumentationsfigur: Sie gehen zunächst von der Narration aus und konfrontieren diese mit dem Bild, sie gehen in einem zweiten Schritt vom Bild aus und gehen dann zur Frage nach der Erzählbarkeit mit Hilfe von Bildern weiter.

I. Von der literarischen Narration zur visuellen Narration

Erzählen ist eine Form der Kommunikation. Es setzt mindestens zwei Kommunikationspartner voraus: einen, der erzählt, und einen, dem erzählt wird, wobei diese Rollenverteilung nicht einseitig, statisch jeweils singular ist: Erzählen kann dialogisch erfolgen, einer kann vielen etwas erzählen und viele einem. Gerade das audiovisuelle Erzählen kennt bei Filmen und Fernsehsendungen in der Regel mehrere Urheber, kennt also mehrere Erzählinstanzen; ebenso wie sich Filme und Fernsehsendungen in der Regel an mehrere Adressaten, an ein Publikum richten.⁶ Damit ist nicht das Phänomen der Mehrfachadressierung gemeint. Mehrfachadressierung setzt zwar ein Publikum voraus, meint jedoch, dass eine Rede (z. B. in einem fiktionalen Film oder in einer Fernseh-Talkshow) direkt an jemanden (der z. B. im Film zu sehen ist) gerichtet wird, aber ein anderer (z. B. das Publikum vor der Leinwand) gemeint ist.⁷

Das Erzählen der Welt

«Narration» als Erzählung ist die Entfaltung einer Darstellung von Welt. Sie kann sowohl eine fiktionale als auch eine faktische Welt erzeugen. In den massenmedialen Formen hat sich die Unterscheidung zwischen den journalistischen Formen des Berichtens (z. B. in Nachrichtensendungen) und denen des Erzählens (z. B. in den fiktionalen Formen wie dem Spielfilm, dem Fernsehfilm und der Serie) eingebürgert, wobei die Differenz zwar auch in den Mitteln der Dar-

6 Vgl. hier ausführlicher: Knut Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart 2003, S. 43 ff.

7 Vgl. Knut Hickethier: ««Wie bitte, Sie lieben das Meer nicht?» – «Bleiben Sie dran!» Mediale Inszenierungen und Mehrfachadressierungen». In: Dieter Möhn/Dieter Roß/Marita Tjarks-Sobhani (Hg.): Mediensprache und Medienlinguistik. Festschrift für Jörg Hennig. Frankfurt/M. 2001, S. 111–130 (= Sprache und Gesellschaft. Beiträge zur Sprachwissenschaft. Bd. 26).

stellung liegt, die aber schon Niklas Luhmann als akzidentiell eingestuft hat.⁸ Hauptsächlich liegt sie in der unterschiedlichen Referenz auf das vormedial Vorhandene, auf das Bezug genommen wird, die als Differenz zwischen Fiktionalität und Faktizität zu fassen ist. Erzähltheoretisch wäre damit ein weiter und ein enger Begriff der Narration zu unterscheiden, wobei der weitere Erzählbegriff sowohl fiktives als auch faktisches Geschehen umschließt. Mit viel Erkenntnisgewinn lassen sich deshalb auch Nachrichten als Erzählungen, als Formen der Narration, verstehen, wenn sie daraufhin betrachtet werden, wie sie ein Bild von Welt konstruieren, wie sich aus ihnen ein Weltbild zusammensetzt.⁹

Erzählen und Darstellen sind eng miteinander verbunden, dabei kann zum Erzählen alles verwendet werden, was Zeichencharakter annehmen kann: akustische und visuelle Phänomene, insbesondere Sprache, Töne, Bilder. Der Eindruck, eine Welt dargestellt bzw. erzählt zu bekommen, entsteht dadurch, dass sich das Erzählte zu einem mehr oder weniger geschlossenen Ganzen fügt, die für sich eine eigene Totalität beansprucht. Dieser Eindruck eines <dichten> Zusammenhangs entsteht bereits durch die Medialität, in der erzählt wird. Erscheint die Geschlossenheit der dargestellten Welt beim literarischen Erzählen bereits durch das einheitliche System der Schrift, so ist die Einheit der erzählten Welt beim audiovisuellen Erzählen durch das technische Bild und den technischen Ton zusammengefügt. Doch gerade deshalb ist die Einheit des audiovisuellen Erzählens auch ambivalent: Einerseits ist sie als eine visuell und akustisch erzeugte besonders nah an der vormedialen Wahrnehmung von Welt, so dass bei den audiovisuellen Bildern oft der Eindruck entsteht, an einer realen, nur abgebildeten Welt teilzuhaben. Andererseits gibt es gerade in Film und Fernsehen eine besonders intensive Erfahrung, an einer anderen als der realen Welt teilzuhaben, an einer Welt, in der Dinge geschehen, die unserer Alltagserfahrung und Gewissheit der Lebenszusammenhänge widersprechen und in der wünschbare, mögliche Ereignisse geschehen.

Ohne hier weiter auf den Charakter dieser medial erzählten Welten eingehen zu können, zeigt sich doch, dass die Spanne, wie fern oder wie nah diese Welt unserer alltäglichen Erfahrungswelt ist, groß ist: dass sich einerseits sehr ferne Welten konstruieren lassen, die wir nur darüber verstehen, weil ihre Handlungsstrukturen, ihre Grundprobleme (Liebe, Tod, Hass, Neid, Erfolg, Scheitern) allgemein menschliche sind, und andererseits Welten, die sehr wohl ganz in unserem Alltag wurzeln, hier aber neue Dimensionen des Möglichen eröffnen, die gerade dadurch Faszination erzeugen, weil die Mediennutzer scheinbar

8 Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien. Opladen 1996, S. 55: «Es muss mit allen Mitteln einer eigens dafür ausgebildeten journalistischen Schreibweise der Eindruck erweckt werden, also ob das gerade Vergangene noch Gegenwart sei, noch interessiere, noch informiere.»

9 Vgl. Knut Hickethier: «Fernsehnachrichten als Erzählung der Welt. Überlegungen zu einer Theorie der Nachrichtenerzählung». In: Rundfunk und Fernsehen. 45. Jg. (1997), H. 1, S. 5–18.

in eine ihnen ganz vertraute Welt einsteigen können, die ganz nach ihren Wünschen funktioniert. Die Besonderheit liegt darin, dass im audiovisuellen Erzählen diese verschiedenen Welten Sichtbarkeit erlangen, nicht mehr nur im Imaginären der einzelnen Subjekte verbleiben. Diese Sichtbarkeit, diese Visualität, die ihren Realitätsschein dadurch verstärkt, dass sie akustisch unterstützt wird, Ton, <Atmo>, Sound erhält, ist das Besondere des audiovisuellen Erzählens.

Gerade hier entsteht eine für die audiovisuelle Narratologie spannende Grauzone zwischen dem Faktischen und dem Fiktionalen, eine Sphäre «möglicher Welten», die sich in neuen Erzählformen wie den Dokusoaps, den Reality-TV-Inszenierungen des Fernsehens, aber auch in den digitalen interaktiven Parallelwelten des Internets wie «Second Life» oder «MySpace» manifestieren, wobei sich durch diese neuen Formen die Grundstrukturen der Narration erweitern und verändern. Eine Theorie des audiovisuellen Erzählens wird deshalb auch die Aspekte der <Theorie der möglichen Welten>, wie sie Marie Laure Ryan skizziert hat, für sich nutzbar machen müssen.¹⁰

Das <Was> der Erzählung

Zu unterscheiden ist mit dem Literaturwissenschaftler Gérard Genette beim Erzählen zwischen dem, was erzählt wird (*histoire*), und dem, wie erzählt wird (*discourse*)¹¹, wobei diese Bereiche nicht wirklich trennscharf zu scheiden sind, denn erst in dem, wie erzählt wird, konstituiert sich das Erzählte. Die erzählte Welt gewinnt ihre Eigenart durch die Art und Weise, wie erzählt wird. Die traditionelle Scheidung zwischen Inhalt und Form ist deshalb nicht aufrechtzuerhalten. Wenn dennoch hier daran festgehalten wird, dann allein aus heuristischen Gründen.

Das <Was> wird als ein Geschehen verstanden, das als berichtenswert, erzählenswert erscheint. Es setzt eine Wertung voraus, die auf der Seite der Herstellung der Erzählung, aber auch auf der Seite des Adressaten zu verorten ist. Diese kann sehr unterschiedlich sein, denn das zu Erzählende muss nicht etwas Großes, Spektakuläres sein, sondern kann in den Beobachtungen kleiner und kleinster Dinge bestehen. Dementsprechend ist der Begriff des <Ereignisses> relativ zu verstehen, der als Merkmal der Narration verwendet wird.

Die Ereignishaftigkeit des Erzählten entsteht dadurch, dass aus dem vielfältigen Fluss der realen vormedialen Vorgänge ein Geschehen ausgewählt und durch die Setzung von Anfang und Ende als etwas Zusammengehörendes markiert wird. Damit wird bereits der Aspekt des <Wie> angesprochen. Ereignisse müssen dabei nicht immer das Unerwartete, das die Erwartung Durchbrechende sein. Innerhalb der audiovisuellen Bildkommunikation wird vieles, was

10 Vgl. hier: Marie Laure Ryan: «The Text as World. Theories of Immersion». In: Dies. (Hg.): *Narrative as Virtual Reality*. Baltimore/London 2001.

11 Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. München 1998.

gezeigt wird, vom Betrachter erwartet, er fühlt sich bestätigt und das Gelingen der audiovisuellen Kommunikation liegt oft (nicht immer) gerade im Herstellen dieser Übereinstimmung.

Entscheidend ist dabei offenbar, dass diesem Geschehen selbst das Moment der Veränderung innewohnt, also eine Differenz auf einer zeitlichen Ebene zwischen zwei Zuständen zu beobachten ist, die eine Sukzession erkennen lässt. Der tiefere Grund für das Interesse an den Veränderungen im Geschehen ist, dass sie Kennzeichen des Lebens sind und wir Menschen vor allem an Geschichten interessiert sind, die mit dem Leben zu tun haben.

Innerhalb des Erzählens müssen Veränderungen für das Gesamt des Geschehens funktional und damit bedeutsam werden; zwischen dem Vorher und Nachher muss also eine spezifische Beziehung entstehen. In der Regel stellt sich diese als ein Kausalitätsverhältnis dar, ein Verhältnis von Ursache und Wirkung. Dieses *«Wenn-Dann»* muss allerdings nicht in einem unmittelbaren Nacheinander erfolgen, sondern kann verzögert werden. Hier setzen die erzählerischen Strategien ein, und es gehört zu den Konventionen des filmischen Erzählens, dass im *Mainstreamfilm* alles das, was gezeigt wird, funktional für die Erzählung ist. Der Zuschauer hält deshalb – aus einer weitgehend unbewussten Kenntnis der Konventionen – alles, was er sieht, für bedeutsam, weil er aufgrund seiner medialen Erfahrungen annimmt, dass es absichtsvoll gezeigt wurde. Die Nebenbemerkung einer Figur, die in der Situation, in der sie geäußert wird, überflüssig erscheint, ist für die Geschichte und die dargestellte Welt notwendig, weil sie später eine Handlung motivieren muss. In diesem Sinne wird ihr schon beim ersten Betrachten eine potenzielle Funktion unterstellt. Die Beziehungen zwischen den verschiedenen Veränderungen, die sich dem Zuschauer bei zunehmender Dauer der Betrachtung als ein sich verdichtendes Geflecht von Beziehungen darstellt, trägt zur Konstitution des Totalitätscharakters der erzählten Welt bei, weil – so die sich daraus ergebende Annahme des Betrachters – sich alle Ereignisse in diesem Beziehungsnetz wiederfinden und ihren *«Sinn»* machen.

Das «Wie» der Erzählung

Weist das *«Was»* der Erzählung eine große Nähe zum Erzählen in anderen Medien auf, sind die Differenzen im *«Wie»* größer, weil hier die Medialität von entscheidender Bedeutung ist. Auf den engen Zusammenhang von Form und Medium hat Joachim Paech in einem grundlegenden Beitrag hingewiesen.¹² Im *«Wie»* vor allem sprachliche Erzählstrategien der Perspektivierung, Figuren- und Zeitstrukturierung zu sehen, wie es die literarische Narratologie macht, ist für das audiovisuelle Erzählen wenig brauchbar.

12 Joachim Paech: «Mediales Differenzial und transformative Figurationen». In: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998, S. 14–30.

Schon die Frage danach, wer denn in der Audiovision erzählt, wie der Erzähler beschaffen ist, ist mit den literarischen Begriffen des auktorialen, personalen und Ich-Erzählers (oder mit entsprechenden Kategorien Genettes¹³) nicht zu beantworten, ob sie sich nun auf Stanzel¹⁴ oder auf Genette beziehen. Denn als Erzählinstanz schiebt sich die Kamera eindeutig in den Vordergrund. Diese erscheint in der Regel mit einem personalen Gestus, sie ist innerhalb eines Geschehens dabei, sie kann sich im Geschehen bewegen. Das Bild kann durch Montage und Schnitt der Einstellungen, durch den von Einstellung zu Einstellung variierenden Standort der Kamera im Verhältnis zum Gezeigten auch auktoriale Züge annehmen, so wie es durch eine verreisende Schulterkamera den Eindruck eines Ich-Erzählers erzeugen kann. Tendenziell neigt die Kamera im Film durch den hohen Grad an Konventionalisierungen in der Aufnahme und Darstellung dazu, nach Aufnahmen, die einen Ich-Erzähler nahelegen, immer wieder in einen auktorialen Gestus zurückzufallen. Gleichwohl erschöpft sich die Frage nach dem Erzähler nicht darin, die Erzählsituationen im Kameraverhalten wiederzufinden und damit den Erzähler in der Kamera zu lokalisieren. Denn es kann durchaus auch auf der sprachlichen Ebene einen Erzähler geben, der als Sprecher auch selbst im Bild erscheint, aber auch aus dem Off (voice over) sprechen kann. Dabei können hier wieder sehr spezielle Haltungen des Sprechers erscheinen, die den auktorial auftretenden Bildern eine subjektive Färbung geben, sie als Innensicht einer Figur erscheinen lassen.

Man kann sich auf die Positionen eines mehrfachen Erzählers im Sinne einer Kommunikation mehrerer Urheber mit einer Vielheit von Adressaten zurückziehen, wie sie oben mit dem Hinweis auf den kommunikativen Charakter des Erzählens geschehen ist. Doch dieser Schritt hilft wenig weiter. Die Erzählerposition im audiovisuellen Erzählen ist von vornherein mehrdimensional; der Betrachter erzeugt ähnlich dem Leser ein homogenes Bild in seinem Kopf, indem er die verschiedenen Dimensionen als Formen versteht und sie zu einer homogenen Welt zusammenfügt.

Es ist eben nicht *ein* Erzähler, der dem Betrachter die dargestellte Welt vermittelt, selbst wenn eine Erzählstimme als Voice over die Erzählung lenkt und das Gezeigte in eine dann oft auch personal zugeordnete Sicht einordnet, denn zu allen sich auf die Sprache und die Figuren beziehenden Erzählerkonstruktionen kommt im Film immer die Erzähl(er)funktion der Kamera hinzu. Indem die Kamera als eigenständige visuelle Erzählinstanz auftritt, entsteht ein eigenes narratives System, das einen Erzählszusammenhang aufbaut und den Betrachter dahingehend befähigt, eine erzählte Welt zu erleben und sie in seiner Vorstellung durch eigene Imaginationen zu ergänzen und zu seinen subjektiven Vor-

13 Genette: *Erzählung* (wie Anm. 11).

14 Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1989.

stellungen in Beziehung treten zu lassen.

Setzt das literarische, das sprachliche Erzählen allein auf das Wort, also die Verwendung symbolischer Zeichen, so bedient sich das audiovisuelle Erzählen einer Vielfalt von visuellen und audiofonen Zeichen, die sowohl symbolisch als auch ikonisch oder indexikalisch sein können. Im Bereich der technisch-apparativen Medien wie Film und Fernsehen haben wir es mit audiovisuellen Bildern zu tun, die – sieht man einmal vom Sonderfall des Stummfilms (der gleichwohl durch die Kinobegleitmusik nie wirklich stumm war) ab – immer durch Töne unterstützte Bilder sind. Natürlich trägt der Ton in seinen vielfältigen Dimensionen von der gesprochenen Sprache mit ihrer Intonation, ihrem Klang, ihren Dialektfärbungen etc. über die Geräusche bis zur Musik wesentlich mit zur Bedeutungsproduktion bei und unterstützt das Visuelle, indem er das Bild einerseits ausrichtet auf einen Bedeutungszusammenhang, andererseits Kommentierungen erlaubt und emotionale Akzente im Visuellen setzen kann. Es geht ja hier darum, die spezifischen Besonderheiten der audiovisuellen Bilder zu erfassen, und diese bestehen eben nicht nur in ihrer Visualität, sondern eben darin, dass sie auch audiofon erfahrbar sind.

Bilddifferenzen

Bei den Bildern selbst (also ohne begleitenden Ton) ist zunächst zu unterscheiden zwischen dem stehenden Bild (still) und dem bewegten Bild. Das stehende Bild ist von einer grundsätzlich präsentativen Struktur. Es enthält in seiner Bildhaftigkeit zunächst keine Veränderungen, es sei denn, es präsentiert sich in einer Folge mehrerer, gleichzeitig sichtbarer Bilder. Es kann jedoch auf einen vom Betrachter gewussten Kontext einer Erzählung verweisen, aus deren Zusammenhang heraus das Bild eine Station des Geschehens sichtbar macht. Das fotografische Bild weist jedoch noch eine weitere Möglichkeit auf, die in der Malerei seit der Renaissance schon angelegt ist, die aber durch die Fotografie radikalisiert wurde. In der Fotografie ist über die zentralperspektivische Abbildung des Vormedialen immer ein Standpunkt des Betrachters (als Standpunkt der Kamera) eingeschrieben. Indem nun die Fotografie einen Augenblick des vor ihr stattfindenden Geschehens festhält, macht sie häufig im Abgebildeten das Ausdem-Bewegungsvorgang-Herausnehmen sichtbar (durch Körperhaltungen, die erkennbar nicht einer Ruhesituation entstammen, durch Blickrichtungen, durch Spuren eines Bewegungsvorgangs wie z. B. Unschärfen etc.) – etwa in der Momentfotografie. Dadurch verweist ein stehendes Bild auf einen Veränderungs- und damit Erzählzusammenhang und kann damit zu einem *Narrativ* werden.

Dem Bewegtbild ist grundsätzlich ein narrativer Charakter eigen, weil es die Veränderung, die Differenz zwischen verschiedenen Zuständen einer Situation, als Grundprinzip enthält. Selbst wenn das Filmbild nur sehr geringe Differenzen enthält (etwa in den mehrstündigen Filmen *EMPIRE* oder *SLEEP* von An-

dy Wahrhol, in denen bei statischer Kamera mit einer fort dauernden Planeinstellung nur das Empire State Building acht Stunden lang nachts oder ein Schlafender vier Stunden lang aufgenommen wurden), ist es narrativ, weil es sich in der Reduktion der Veränderungen bis zu deren Negation um eine mediale Darstellung handelt, der von ihrer filmischen Medialität her die Veränderung und damit auch eine strukturelle Narrativität eingeschrieben ist.

Erzählen mit Bildern enthält beides: Narration und Präsentation. Das zu Zeigende muss nicht erst von einem Rezipienten in seiner Imagination erzeugt werden, wie dies beim nur sprachlichen Erzählen der Fall ist, sondern es ist immer sofort zu sehen, das zu Erzählende ist etwas, was mit dem Sichtbar-Gemachten in einem engen Zusammenhang steht. Das schließt die Erzeugung einer Imago nicht aus, sondern dieses wird nur anders organisiert und in starkem Maße von den medialen Bildern beeinflusst. Es bedeutet nicht, dass nur erzählt werden kann, was auch gezeigt wird. Das komplexe audiovisuelle System mit seinen unterschiedlichen Kombinations- und Kontrastmöglichkeiten von Sprache und Bild, von Sprache und Tönen, von Tönen und Bild, sowie mit den Möglichkeiten der Montage einzelner Einstellungen und Sequenzen in unterschiedlicher Anordnung des zu erzählenden zeitlichen Ablaufs eines Geschehens erlaubt vielschichtige Formen des Erzählens, die denen der nur mit sprachlichen Zeichen operierenden Literatur in nichts nachstehen.

Durch das Visuelle entsteht eine völlig neue Dimension des Erzählens, weil es das Sichtbarwerden eines Geschehens mit den vielfältigen Möglichkeiten der Inszenierung, der sinnlichen Präsentation von Menschen in unterschiedlicher Nähe, in unterschiedlichen körperlichen Haltungen und Figurationen kombiniert, weil es zu den mehrschichtigen symbolischen Bedeutungsebenen auch eine Ebene der scheinbaren Evidenz schafft, einer der sinnlichen Unmittelbarkeit, die auf ganz eigene affektive und Emotionen stiftende Weise den Betrachter anspricht und ihn in das Erzählte involviert.

Erzählungen von handelnden Figuren

Es ist deshalb nicht zufällig, dass die erzählerische Potenz von Film und Fernsehen im Erzählen und Darstellen von Menschen und ihren Beziehungen besteht, weil sie diese sinnlich erlebbar macht. Dabei sind die gezeigten Menschen im Rahmen der Erzählung Figuren, die in dem, was sie zeigen und tun, in keiner Weise identisch sein müssen mit dem, was die Menschen, die diese Figuren verkörpern, außerhalb ihres Filmhandelns im außermedialen Zusammenhang tun. Für viele Zuschauer gerät beim Betrachten von Filmen in den Hintergrund, dass es sich dabei um Filme, um Bilder, um etwas letztlich Technisches handelt. Sie erleben stattdessen die Figuren in dem, was mit ihnen auf der Leinwand geschieht, wie reale Menschen in deren unmittelbaren Umgebung.

Im audiovisuellen Erzählen handelt es sich nicht nur um Figuren, die der

Rezipient wie bei der Lektüre eines Romans in seiner Imagination zu einer auch visuellen Vorstellung werden lassen muss, sondern es sind ganz konkrete, individuelle Menschen, die die Figuren verkörpern, und die er auf der Leinwand oder auf dem Bildschirm sieht – und dies von dem Augenblick, in dem sie zum ersten Mal in dem jeweiligen Film oder in der Fernsehsendung gesehen werden. Figuren werden also nicht erst von den Betrachtern im Verlauf der Lektüre von Beschreibungen, dem Erzählen von Situationen, also nach und nach, mit Bedeutung «aufgefüllt», sie sind durch ihre Physiognomie und deren Konnotationen sofort präsent. Häufig besitzt der Zuschauer zu ihnen bereits ein besonderes Verhältnis, wenn es sich um einen bekannten Darsteller (Schauspieler) oder sogar um einen «Star» handelt, der in seiner Erscheinungsweise ein bestimmtes Lebensgefühl inkorporiert hat und eben dadurch zum «Star» geworden ist. «Figur», «Rolle» und «Darsteller» gehen also im audiovisuellen Erzählen eine besonders enge Verbindung ein, die durch die Sichtbarkeit als Element der Narration bedingt ist.

Audiovisuelle Erzählungen können allerdings damit operieren, dass sie diese Bildwerdung einer Figur hinauszögern (etwa wie in Steven Spielbergs *Jaws*, in dem der Hai zwar immer schon gegenwärtig ist, aber erst sehr spät wirklich zu sehen ist, und sich auf diese Weise eine Imagination der Angst und des Schreckens aufbaut).

Die Faszination des filmischen Erzählens liegt jedoch nicht nur in der scheinbaren Evidenz des Sichtbaren, sondern auch darin, dass – durch die Konventionen des Mainstreamfilms – das Handeln der Figuren in einer – in aller Regel – komprimierten Abfolge erlebt werden kann, wodurch eine Verdichtung entsteht, die aus dem Handeln ein mehrfach aufeinander bezogenes und in der Regel ineinander verschachteltes Handlungsgeflecht werden lässt. In dieses Handlungsgeflecht sind die bereits erwähnten Kausalitätsbeziehungen in unterschiedlichen Bezugsrichtungen eingearbeitet, so dass ein vielfältig kausal aufeinander bezogenes Neben-, Mit- und Ineinander entsteht und sich das auf diese Weise narrativ konfigurierte System von Anfang und Ende einer Erzählung als eine Eröffnung und ein Schließen einer erzählten Welt verstehen lässt.

Große Erzählungen in den kleinen Geschichten

Geschichten stellen sich als Handlungen zwischen Figuren dar, wobei diese nicht immer durch Menschen verkörpert sein müssen. Handlung ist das, was sich als Interaktion zwischen den sichtbaren Figuren ereignet, wird aber ergänzt durch weitere Möglichkeiten, indem Akteure (übergeordnete Mächte, innere Zwänge der Figuren) im Bild nicht sichtbar gemacht werden.

Unter der Oberfläche der vorgängigen Geschichte der Figuren gibt es offenbar eine weitere Ebene des Erzählens, in dem es um etwas Anderes, Grundsätzlicheres geht, das sich in der Struktur dieser Geschichte, in einem narra-

tiven Muster, artikuliert und das vielfach als Mythos verstanden wird. Über diese Art von Erzählung in der Tiefenstruktur hat es zahlreiche Debatten gegeben, z. B. über die Frage, ob hier Archetypen (im Sinne C. G. Jungs) anzunehmen sind, ob vielleicht sogar alle Geschichten sich auf Grundmuster, nämlich das der Heldenreise, im Sinne von Campbell¹⁵ und Vogeler¹⁶ reduzieren lassen usf.

Zwischen dem Mythos als der ‹großen Erzählung› einerseits und den alltäglich medial erzählten Geschichten andererseits haben sich Erzählmuster unterschiedlicher Reichweite und Art etabliert, stereotype Anordnungen, Schemata, Konstellationen, die vereinzelt als ‹narrative patterns› oder nur als ‹narratives› verstanden werden, oder eben als ‹Narrative›, um den Begriff ins Deutsche zu transformieren. Sie zu erkennen, setzt beim Betrachter immer voraus, dass sie ihm vorgängig bereits bekannt sind, er ihnen in anderen Erzählzusammenhängen als Strukturmuster schon einmal begegnet ist und er sie – bewusst oder unbewusst – in den jeweils neuen Erzählzusammenhang zu transferieren versteht oder sie eben als verwendete Muster erkennen kann. Diese Schemata stehen für größere Erzählungen, auch wenn sie angesprochen werden. Dies geschieht jedoch nicht nur auf der sprachlichen, sondern ebenso auch auf der visuellen Ebene. Bildzitate verweisen auf ikonografische Reihen von Bildern, die wieder und wieder in Film und Fernsehen aufgegriffen und in immer neuen Zusammenhängen präsentiert werden. Gerade in den audiovisuellen Erzählungen in Film und Fernsehen sind es häufig diese Bildzitate, die die jeweils konkrete Geschichte in größere intertextuelle Zusammenhänge einrücken und Bezüge zu anderen visuellen Erzählungen knüpfen.

II. Vom Bild zur audiovisuellen Narration

Film und Fernsehen haben nur am Rande mit stehenden Bildern zu tun, mit denen sich die Bildwissenschaft im Konzept von Klaus Sachs-Hombach¹⁷ vor allem beschäftigt. Kennzeichen der Bilder in Film und Fernsehen sind die Bewegung im Bild und die Bewegung des Bildausschnittes, oder anders formuliert: die Bewegung der Kamera, die das Abgebildete insgesamt in Bewegung versetzt. Das hat zur Folge, dass die am stehenden Bild gewonnenen Merkmale der Bildlichkeit im bewegten Bild einerseits vorhanden sind¹⁸, aber andererseits sich gleich wieder auflösen – im Extremfall verschwinden sie durch das Verwischen aller

15 Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt/M. 1978 (engl. 1949).

16 Christopher Vogeler: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologische Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*. Frankfurt/M. 21998 (1. Aufl. 1997).

17 Vgl. auch Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg 2001.

18 Vgl. Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. 3., überarb. Aufl., Stuttgart/Weimar 2001, S. 42ff.

Kennlichkeiten und damit aller Referenzen in einer Art von Bewegungsrausch.

Zu diesen Bewegungsbildern fehlen bislang differenzierte kategoriale Bestimmungsversuche – und es ist einsichtig, dass eine Bezeichnung wie «Reißschwenk» allenfalls der technischen Bezeichnung derartiger Bilderzeugung dient, aber wenig über die Bildlichkeit selbst aussagt. Im Extremfall bleibt von den zuvor erkennbaren Gegenständen nichts übrig, dennoch erlebt der Betrachter den Vorgang einer Veränderung, erlebt einen erzählerischen Akt zwischen einem Ausgangs- und einem Endbild.

Wie schon erwähnt, geht es beim Erzählen um das Verfolgen von Veränderungen von Zuständen, bzw. Situationen, um eine Sukzession, einen Vorher-Nachher-Zustand, der sich bereits in kleinsten Differenzen zwischen einem Zustand 1 und 2 äußern kann. Nun trifft diese Bedingung stärker als für sprachliche Texte für den audiovisuellen Text zu, bedeutet sie doch gleichsam, dass in einen solchen medialen Text bereits die Voraussetzung für jeden der vorgängig stattfindenden Verläufe eingeschrieben ist, was auf seine Beschaffenheit als zeitlich basierten Text zurückzuführen ist.

Der Film als ein Medium der Bewegung und der Darstellung von Bewegung setzt seine Texte durch die Abfolge von in der Regel 24 Einzelbildern pro Sekunde (das Fernsehen von 25 Einzelbildern) zusammen und jede Bewegung, die beim Betrachten eines Films wahrzunehmen ist, besteht aus diesen kleinen Veränderungen von Einzelbild zu Einzelbild. Die Veränderungen sind ein Konstituens des medialen Textes Film. Man kann behaupten, dass allein schon durch die Struktur des medialen Textes dem Film per se eine Nähe zur Narration innewohnt. Um nun eine visuelle Ereignishaftigkeit zu schaffen, bedarf es nicht viel: Eine kleine Bewegung, eine kleine Geste, der Wimperschlag in einem sonst unbewegten Gesicht reicht schon, um ein Ereignis zu konstituieren. Denn die Ereignishaftigkeit wird ja nicht nur durch den Erzähler bestimmt, sondern auch durch den Betrachter, für den eine Veränderung zu einem Ereignis wird. Prononcierter lässt sich also behaupten: Der Film ist das Erzählmedium schlechthin, das audiovisuelle Erzählen stellt die Grundform des Erzählens dar.

Sichtbarkeit und Narrativität

Einzelbilder gelten – wie oben schon dargestellt – als präsentativ und vom Modus her als nicht-narrativ, weil ihnen die Sukzession, die zeitliche Dimension, die Veränderungen markiert, nicht eingeschrieben ist. Sie werden deshalb als Repräsentation eines vormedialen Zustands von Welt verstanden, vor allem dann, wenn es sich um fotografische Bilder handelt, die in der Regel zeichentheoretisch als indexikalisch-ikonische Zeichen verstanden werden. Es hat um die Repräsentation von Bildern einen langen Streit gegeben, der sich an der Ikonizität und dem hier begrifflich festgelegten Ähnlichkeitsverhältnis des Bildes zum Abgebildeten festmachte. In der neueren Debatte ist vorgeschlagen worden, den Begriff der Sicht-

barkeit, bzw. des Sichtbarmachens, im Bild zu verwenden und damit den Begriff der Abbildung und das leidige Problem der Referenz auszuklammern.¹⁹

Für die Bilder-Debatte im Umkreis der Bildenden Kunst mag dies hilfreich sein, für die technischen Bilder der Audiovision ist dies wenig brauchbar, weil der Referenzaspekt für die Bedeutungsproduktion und vor allem für das Erzählen von Welt wesentlich ist. Hier geht es darum, dass in den technischen Bildern und durch sie eine Welt konstituiert wird, ein filmischer Raum entsteht und eine filmische Zeit sich ereignet, in denen etwas geschieht, und dass diese Weltkonstitution wesentlich davon abhängt, dass Referenzen vorhanden sind oder vom Betrachter angenommen werden können.

Das fotografische Bild, das in der Regel den Ausgangspunkt für das audiovisuelle Bild bietet, ist selbst nur ein Ausschnitt aus einem zeitlichen Ablauf, es stellt im Extremfall einen so genannten ‚Schnappschuss‘, ein Einfrieren eines Vorgangs in einem Bruchteil einer Sekunde dar. Frank Capras Foto eines Kämpfers im Spanienkrieg, der im Augenblick des Fotografiertwerdens von einer Kugel getroffen wird, ist dafür ein prototypisches Beispiel. Wenn davon auszugehen ist, dass hier ein Augenblick im Prozess einer Veränderung innerhalb eines realen Geschehens gezeigt wird, auf den aus dem Gezeigten im Bild selbst geschlossen werden kann, so ist dieses Bild als ein ‚Narrativ‘ zu verstehen: Es enthält erzählerische Ansatzstücke, Brückenkopfelemente, die auf einen Bewegungs- und damit Erzählvorgang eines Geschehens verweisen, der aber nicht in seinem zeitlichen Verlauf gezeigt wird und der auch keine Vollständigkeit in dem, was sichtbar wird, beansprucht.

Viele (stehenden) Fotografien können als Narrative gelesen werden, und sie bilden damit Konstruktionen, die auf einen Bewegungsvorgang schließen lassen, die letztlich ein Narrativ darstellen, dass auf einen größeren Zusammenhang verweist, der aus der Konstellation, die im Bild zu sehen ist, erschlossen werden kann. Gerhard Paul hat das Foto aus dem Vietnamkrieg, das ein nacktes weinendes Mädchen zeigt, das vor einer riesigen Napalmwolke und amerikanischen Soldaten auf den Zuschauer zuläuft, als ein Narrativ bezeichnet. In das Bild ist also eine narrative Struktur eingeschrieben, die auf eine Erzählung verweist.²⁰

Gehen wir von solchen Narrativen aus, die in die technischen Bilder eingeschrieben sind, dann lässt sich das filmische Erzählen als eine fortgesetzte Verbindung solcher Narrative in den einzelnen Bildern, den Einstellungen – die natürlich nicht nur für sich allein stehen, sondern durch auditive Erzählelemente ergänzt und erweitert werden – verstehen.

19 Vgl. hier z. B. Großklaus: Medien-Bilder (wie Anm. 2).

20 Gerhard Paul: «Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg». In: Zeithistorische Forschungen. Jg. 2005, H. 2, S.224–245.

Verbindungen und Wechsel zwischen den Bildern

Das audiovisuelle Erzählen hat es grundsätzlich mit Bilderfolgen zu tun. Auf der Basis der Bewegungserzeugung durch die – jeweils kleine Veränderungen zeigende – Einzelbilder setzt ein Erzählen ein, das über die Montage von Einstellungsfolgen Verbindungen zwischen verschiedenen visuellen Vorgängen herstellt, die Abfolgeregeln unterliegen. Diese werden von den Prinzipien der Plausibilität und der Wahrscheinlichkeit bestimmt, mit der sich die Bilder zu einem Ganzen, zu einem audiovisuellen Kosmos zusammenschließen, mithin zu einer visuell erzählten Welt werden. Diese Verknüpfungen sind nicht sprachlich-grammatisch bestimmt, sondern von den Realerfahrungen des Lebens und Handelns der Betrachter. Diese können durch Erzählstrategien dann aufgehoben und modifiziert werden (etwa durch Vor- und Rückgriffe im Geschehen). Entscheidend ist aber die innere ›Bildlogik‹, die die Zusammengehörigkeit der Bilder, die visuelle Kohärenz des Gezeigten evident werden lässt. Hierzu kann an dieser Stelle nur auf die einschlägigen Montagetheorien verwiesen werden.²¹ Zwar findet sich in den Mainstreamfilmen die visuelle Montage immer kombiniert mit einer verbalen Erzählkonzeption, doch natürlich lassen sich auch Filme ohne solche narrative Unterstützung denken. Die Geschichte des Stummfilms hat gezeigt, wie sich der Film vor allem in den späten 1920er Jahren von den verbalen Zwischentiteln befreit hat und nur visuell erzählt hat. Zahlreiche Beispiele lassen sich hier finden.

Doch das audiovisuelle Erzählen hat sich nicht auf einen visuellen Purismus reduzieren lassen. Zwischen den Bildern, der Musik, den Geräuschen, zwischen dem Agieren der Figuren, ihren Blicken, zwischen den symbolischen Elementen im Gezeigten wird im audiovisuellen Erzählen sowohl in der Fiktion als auch in den faktischen Formen häufig hin und her gewechselt. Indem zwischen den verschiedenen Mitteilungsebenen oszilliert wird, entsteht der Eindruck, die dargestellte Welt werde gerade nicht absichtsvoll von einem Erzähler erzählt; sondern die Bilder zeigen ganz ohne narrative Strategie etwas ›Reales‹, an dem man medial teilhaben und die einzelnen Ereignisse auch emotional und empathisch erleben kann.

Die narrativen Elemente sind in allen audiovisuell vorhandenen Zeichenformationen enthalten, bzw. sie lassen sich in die filmischen und televisuellen Erzählstrategien einbinden. Dabei werden diese durch die Montage der Einstellungen und der Sequenzen, durch die thematische und figurale Kohärenz zu einem erzählerischen Ganzen. Die Beschreibung und Kategorisierung der filmischen und televisuellen Verknüpfungen ist bislang nur wenig entwickelt, selbst für Standardsituationen, mit denen der Film besonders häufig operiert, fehlt eine Systematik. Alle Ansätze einer visuellen Rhetorik oder einer filmischen Gram-

21 Vgl. Karel Reisz/Gavin Millar: *Geschichte und Technik der Filmmontage*. München 1988; Hans Beller: *Handbuch der Filmmontage*. München 1993.

matik sind bislang gescheitert, weil sie sich immer an den linguistischen Vorbildern orientierten und diese ins Visuelle zu übersetzen versuchten, und nicht vom audiovisuellen Bild selbst ausgegangen sind. Für die Formen der durch Verknüpfung hergestellten audiovisuellen Narration gelten andere Prinzipien, die von einer visuellen Plausibilität, von einer Wahrscheinlichkeit im Sichtbaren bestimmt sind und das Moment einer ›dichten Nähe‹ zu dem als real Angenommenen herstellen.

Visuelle Narration jenseits literarisch-sprachlicher Konstruktionen des Erzählens

Wenn wir von einem Erzählen ausgehen, das jenseits der literarischen Formen des sprachlichen Erzählens zu bestimmen ist, das also nicht nur in sprachlichen Formen und Begriffen zu einer Konstitution einer ästhetischen Welt führt, dann müssen in einer solchen Narratologie der Audiovision zahlreiche Codes eingebunden werden, die sich nicht im gleichen Maße einer benennbaren Bedeutungsproduktion wie der Sprache bedienen, oder anders formuliert: die in anderer Weise Bedeutung produzieren. Für das literarische Erzählen mit Hilfe von sprachlichen Texten liegt es auf der Hand, dass eine Narratologie, die sich selbst der Sprache zur Formulierung ihrer Theorie bedient, ein optimales Verhältnis zwischen theoretischer Metasprache und Objektsprache herstellen kann. Eine audiovisuelle Narratologie, die sich auf Bilder bezieht und dabei auch Töne unterschiedlicher Art einbezieht, hat ganz andere Darstellungsschwierigkeiten, weil sie die visuellen und auditiven Phänomene in Sprache übersetzen muss.

Ein solches Transformationsproblem hat Folgen. Bedeutung im filmischen Erzählen setzt voraus, dass diese sprachlich formulierbar ist. Ihre Verweigerung gegenüber der sprachlichen Darstellbarkeit hat zur Folge, dass sie als nicht existent angenommen wird. Aber liegt nicht gerade hier das wesentliche narrative Element des Audiovisuellen? Dies bedeutet nicht, auf sprachliche Darstellung zu verzichten, nur muss diese sich immer bewusst sein, dass es einen Rest des nicht in Sprache Übersetzbaren gibt, dass sich das Audiovisuelle auch einen Rest an Eigensinn bewahrt.

Beim Film- und Fernsehbild wird von einem Transparent gesprochen²², hinter dem die erzählte Welt sichtbar wird als eine quasi real existierende, während die apparative Anordnung, die das Bild hervorbringt, im Rahmen zurückbleibt und unsichtbar wird. Der erzählte und dargestellte Raum erscheint als perspektivisch erlebbar, der Realitätsanschein stellt sich als ein Effekt der audiovisuellen Dispositive ein.

Doch es ist eben nicht nur ein Transparent, das einen Blick in einen erleuchteten Raum der Erzählung frei gibt, das Filmbild präsentiert sich in einer Ma-

22 Vgl. Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse (wie Anm. 18), S. 149.

terialität, die das Bildhafte als kompakt, als dicht und abschließend gegenüber einer Tiefe erscheinen lässt. Es ist die Dichte der Farbkörper im Farbfilm, die Dichte der Stufungen im Grau des Schwarzweißfilms, die sich als sinnlich intensives Erlebnis dem Betrachter erschließt, je dichter er sich dem Bild gegenüber befindet. Auf einer mikrostrukturellen Ebene weist das Filmbild eine unauflösbare eigene Kohärenz auf, die als ein eigenes konstitutives Element des Audiovisuellen verstanden werden kann und sich in ganz unterschiedlichen Varianten auch im Fernsehbild mit seinen analogen Zeilen, bzw. seinen digitalen Pixeln wiederfindet. Diese Kohärenz können wir im Unterschied zu einem textgrammatisch orientierten, bzw. dem aus der allein auf Sprache ausgerichteten Narratologie kommenden Kohärenzbegriff, als ‚Kompaktheit‘ des Bildes verstehen, wobei dieser Begriff das Moment einer hermetischen Undurchdringlichkeit andeutet, die eben das Bild in seiner Bildhaftigkeit auszeichnet. In der Rezeption wird diese Kompaktheit der Bildoberfläche oft zugunsten des Transparent-Charakters und der dahinter dem Betrachter als gegenständlich zeigenden Repräsentation von Welt zurückgedrängt, aber sie bleibt vorhanden und wird nicht zuletzt dort auffällig, wo sie als Störung, als Irritation der Bilderzeugung den Transparentcharakter des audiovisuellen Bildes unterläuft.

Diese Dichte und Materialität des Bildes entwickelt sich beim genauen Betrachten zu einem Gegensatz der Gegenständlichkeit des Abgebildeten und zeigt in ihren Valeurs und deren Schwankungen eine eigene Narrativität auf. Sie deuten eine Körperlichkeit an, die sich als Folge von Zuständen und Veränderungen darstellt und die sich als eine Dimension der dargestellten und erzählten Welt dem Betrachter darbietet.²³

Das Herausstellen der Kompaktheit des Filmbildes soll darauf aufmerksam machen, dass die Narrativität der Bilder in dem materiellen Charakter der Bilder verankert ist, sich somit im Visuellen selbst begründet, und mit den nicht-zeichenhaften Elementen des Filmbildes operiert, die sich schon allein in den visuellen Bewegungen und im Geräuschhaften manifestieren und die eine Erlebnisqualität entstehen lassen, die nicht in Allem sprachlich benennbar ist.

Der Film erzählt, indem er zeigt, und je exzessiver er dieses Zeigen betreibt, umso mehr erzählt er auf filmische Weise von der Welt, lässt den Betrachter eintauchen in diese andere, in die erzählte und gezeigte Welt. Das macht die Faszination aus, die verschiedene Filmgenres entwickeln, indem sie die Betrachter in die Präsenz unterschiedlicher Welten führen, die den Anschein einer realen Weltkonstruktion enthalten, die jedoch selbst in hohem Maße künstlich und konstruiert ist. Der narrative Vorteil des Films gegenüber dem literarischen Text ist, dass letzterer durch sprachliche Beschreibung einen Text in der Vor-

23 Vgl. ausführlicher Knut Hickethier: «Die Sehnsucht der Bilder. Opakheit und Transparenz, Begehren und Emotionalität in den filmischen Bildern». In: Susanne Marschall/Fabienne Liptay (Hg.): Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino. Marburg 2006, S.430–443.

stellung des Lesers erst evozieren muss, während der Film in seiner sinnlichen Präsentation dieser Welt schwelgen kann, die Zuschauer mit einer Vielfalt von optischer Gegenwärtigkeit und sinnlicher Anschaulichkeit überwältigen kann – ohne dass der Betrachter wirklich alles Gezeigte bewusst wahrnehmen muss.

Dazu gehören neben der in die Präsenz der Bilder eingeschriebenen Sinnlichkeit die Bewegung der Bilder selbst, der Rhythmus der Schnitte und die Montage, die Erzeugung von Tempo, die Atemlosigkeit, mit der sich Konfigurationen entfalten und wieder aufgelöst werden, die Langsamkeit bis hin zum temporären Stillstand. Der Film narrativiert die Darstellung von Welt, indem er sie in Bewegung versetzt und sie aus diesen Bewegungen heraus entstehen und wieder vergehen lässt.

Zum filmischen Erzählen gehören auch die durch die Bilder (nicht durch Beschreiben und Benennen) erzeugten Stimmungen, das im Zeigen evozierte Begehren, das Sich-Verweigern, die Faszination, die aus der Körperlichkeit der Körper, dem Reiz der Physiognomien, dem Rauschhaften der Musik und den Bewegungen sowie der raschen Montageabfolge entsteht. Von einer Narratologie der Emotionen sind wir jedoch noch weit entfernt; dass Emotionen mit zum Erzählen mit Bildern gehört, kann hier nicht weiter ausgeführt werden.

Es bleibt deshalb die Aufgabe, die Theorie des audiovisuellen Erzählens von den Bildern her neu zu begründen und die Arbeit an ihr weiterzuführen, im Rahmen der medienwissenschaftlichen Prämissen.