

Perspektiven

Karl Sierek

Vergleichende Laufbildtheorie zwischen Text und Netz*

Foto, Kino, Fernsehen; Literatur, Skulptur, Architektur: die Differenzen um den Medienbegriff verschwimmen zusehends. Dagegen gilt es – nein: nicht Dämme zu errichten –, sondern den breiten Mainstream des Denkens aufzuteilen: zu differenzieren. Denn ohne Differenzqualität gibt es wohl keine Gewähr eines fruchtbaren Dialogs zwischen diesen Medien oder Künsten, über sie und mit ihnen. Ich möchte deshalb über ein wissenschaftliches Gegenstandsfeld berichten, das sich nicht in hierarchisierender Manier – als souveränes Subjekt über Zeit und Raum gebietend – zur Leitwissenschaft aufwirft oder auch nur als Synthese der Zweige anbietet. Vergleichende Bildtheorie schiebt sich vielmehr schlicht zwischen bestehende Lehr- und Forschungsparadigmen – ja: in sie hinein. Weder Sachwalterschaft über eines der erwähnten Dispositive noch Metatheorie mit Anspruch auf umfassenden Überblick, will sie – und darin besteht ihre wissenschaftstheoretische Brisanz – ihre schroffe Differenz gegenüber anderen Konzeptionen der Medienforschung im Auge behalten und sogar noch dialogisch verschärfen. Könnte sie im Konzert der Theorien, Methodologien und widerstreitenden Paradigmen der Wissenschaftslandschaft samt ihren immerwährenden Aus- und Abgrenzungen sowie Pfründesscheingefechten nicht vielleicht vermittelnd wirken: als Mittel, ja selbst als Medium?

*

Von verschiedenen Seiten kommend, auf verschiedene Gegenstände treffend, als Konzept transdisziplinärer Offenheit könnte die dergestalt entworfene Bildtheorie ein Stück Wegs mit Aisthesis- und Mimesis-Theoremen, texttheoretischen Grundlagen, ja sogar den *imaging sciences* gehen und eine eng vernetzte Struktur zwischen den beschriebenen Denkrichtungen herstellen. Zwischen dem medienwissenschaftlichen Interesse an sozialgeschichtlichen Globalstrukturen der Rezeption und der medienästhetischen Wachsamkeit gegenüber den Bauweisen singulärer Einheiten von Bild und Ton könnte sich ein Denken des Laufbilds zwischen Netz und Text abzeichnen: jenseits der Antinomie von Bild und Begriff. Seine Vorsicht gegenüber dem Entwurf wissenschaftsimmanenter Universalien, sein Beharren auf – wie es Gilles Deleuze einmal formuliert hat – Singularitäten, könnte so manch überraschende Verknüpfung zwischen universitären Subjekt- und Objekt-Haschern zumindest nicht unvernünftig erscheinen lassen. Die immer wieder darin aufblitzende universalistische Antinomie zwischen mentalen und technischen Prozessen, zwischen Wahrnehmen und Aufzeichnen, wäre hinfällig. „Ein Begriff ist kein Universal, sondern ein Ensemble von Singularitäten, von denen jede bis in die Nachbarschaften einer anderen reicht.“**

Sollte dieses Drängen zu Rand und Bewegtheit mehr sein wollen als ein neues Standbild im üblichen Stellungskrieg des wissenschaftlichen Repräsentationsbedürfnisses, so genau durch diesen Zug weg vom universalistischen Alleinvertretungsanspruch des Worts oder des Bilds: das Ephemere, das Dynamische, wie es bereits im Zeichenbegriff von Saussure angelegt war, hält Einzug in die Sphären einer vernetzten Textualität, eines textuellen Netzes. Hat das Werk des Genfer Gelehrten gegen Ende der sechziger Jahre das Tor klassischer Laufbildtheoreme zu dem geöffnet, was man den *linguistic turn* nennt, so wird diese Orientierung neuerdings durch die Konzentration aufs Bild abgelöst. Genauer: auf das Bild in seiner Flüchtigkeit, in seiner Bewegung an den eigenen Rand und über seinen Rahmen hinaus: Aus der Kulturtechnik der Pflege des Ephemerens ist das Feld einer nicht mehr auf Schriftliches beschränkten Texttheorie geworden; der Fokus theoretischer Aufmerksamkeit hat sich von der Gestalt zur Gestaltung, von der Form zum Vorgang des Formierens, vom Kern einer Bedeutsamkeit zur Benutzeroberfläche verschoben. Eine vorläufige Grundlage zu einer Typologie laufender Bilder – auch jenseits eines kanonisierten Kunstbegriffs – wird denkbar.

Auch wenn sich inzwischen das Orchester humanwissenschaftlicher Disziplinen auf eine Dekonstruktion des Begriffs der Repräsentation eingestimmt hat, heißt dies nicht, daß eine Forschungsstrategie durch eine andere überwunden oder ersetzt worden wäre. Technohistorische Untersuchungen deutscher Medientheorie im Zuge der althusser/lacanianischen Konzepte der Apparatus-Theorien sind dabei – sofern sie ihren euphorisierenden Ballast mit dem dualen Manichäismus von Kunst versus Medien abgeworfen haben – ebenso anregend wie Theorien kommunikativen Handelns, die allerdings nicht so ohne weiteres in Funktions- und Kohärenzaxiome gesellschaftlich-medialer Rationalität einzubauen sind. Die genannten Paradigmen sollten allerdings – das ist eine Voraussetzung – in ihrer radikalen Andersheit in einen vielstimmigen, polyphonen Diskurs Eingang finden. Und dies auch in zeitlich-historischer Hinsicht: Wie die Untersuchung von Buch, Gemälde oder Gebäude viel an Methodologischem und Theoretischem zur Netz/Text-Analyse liefern kann, wie auch hermeneutisches Verstehen – sofern es nicht die Differenzqualitäten einebnet – seinen Beitrag zur Untersuchung virtueller Erscheinungen leistet, so gilt es im zeitüberlappenden Dialog „Altes“ mit „Neuem“ zu vergleichen; nicht um beides – ahistorisch – gleichzumachen, sondern um die blinde Fortschrittsgläubigkeit sich apologetisch gebender Medientheorie zu überformen: synchron und diachron, textuell und apparativ.

*

Dies alles überschneidet sich in dem – wenn man so will – Zwischenbereich des synkretischen Mediums Film. Und als Diskurs, welcher der idealistischen Teleologie oder naiven Utopie des technischen Fortschrittsglaubens skeptisch gegenübersteht, ist auch die ihm zugeordnete Theorie weiter zu betreiben. Die Beiträge neuerer Filmtheorien zur ästhetischen Subjektivität und zur Methodologie der Laufbildanalyse knüpfen an avancierteste Theoreme aus Literatur-, Kunst- und Kommunikationswissenschaft an. Ja mehr: sie sind aufgrund ihres Forschungsgegen-

übers: des Kinos, zu einer entsprechenden Flexibilität gezwungen, daraus wesentliche, dem ephemeren Bild entsprechende Neuformulierungen zu versuchen. Die von der Filmtheorie angeregte Laufbildforschung ist auch am Felde der Untersuchung neuer – computergenerierter – Bildarten dazu in der Lage, einen Ausgleich zu dem zu schaffen, was in einer Überschrift der ZEIT vor einigen Monaten zu lesen stand: „Ein Medienstar einte Italien“, so titelte das Hamburger Wochenblatt und meinte damit Giuseppe Garibaldi. Die schnodderige Überschrift zeigt nicht nur den selbstherrlichen Jargon einer selbstgenügsam gewordenen Medienöffentlichkeit. Sie spricht auch von einem – wenn man so will: geschichts-imperialistischen – Gestus der Rückprojektion eigener Verfaßtheit auf gänzlich anders strukturierte soziale Gefüge. Alles fließt und zerfließt im undifferenzierten Medienstrom – oder wird mediengeschichtsklitternd mitgerissen. Das eigene Bild muß retrospektiv, retrograd in die Vergangenheit fortgeschrieben werden bis zum ersten Bild, Urbild, Ursprung. Die Inflation eines undifferenziert eingesetzten Medienbegriffs bemächtigt sich jeglicher schrift-, bild- und tonerzeugender Apparate und gelangt so nicht selten an die Grenzen ihrer Darstellbarkeit. Diese Medienmythologie scheint eingeschrieben in die Macht der Bilder, auch wenn sie eher von deren Gegenteil zeugt. Wie der anonyme Passant in einem Film aus dem Jahr 1901, versucht sie ihr eigenes Bild zu retten, indem sie mit der gesamten Apparatur den Diskurs verschlingen will, durch den dieses Bild hergestellt und vorgestellt wird.

Dieser Film zeigt in drei Einstellungen, wie ein Mann gestikulierend auf die Kamera zutritt, immer größer und größer werdend, bis nur mehr sein riesiger Mund sichtbar ist. Dann stürzt eine Kamera mit dem dazugehörigen Kameramann in ein schwarzes Loch. Schließlich sieht man im dritten Bild den Mann zufrieden vor sich hin kauen: Er hat die Kamera verschluckt.



James A. Williamsons *The Big Swallow* zeigt aber auch, wie komplex bereits die frühesten Laufbilder – gerade in Anbetracht der Historizität ihrer vielfältigen Präsentationsformen – waren. Die Herstellung laufender Bilder entwickelte von der ersten Stunde an eine ebenso raffinierte wie widersprüchliche Präsentation des Menschenbilds. Sprach man bis vor wenigen Jahren vom „cinema primitif“, so haben die Forschungen der *new film history* in den letzten 10 Jahren damit gehörig aufgeräumt. Der Protagonist dieses Films zeigt den Weg von der

Darstellung des Menschen im Bild zur Selbstdarstellung als fiktionales Objekt. Er reflektiert auf seine Weise den gesellschaftlichen Diskurs über das damals neueste Medium und schwingt sich zugleich auf zu dessen Herrn: *a star was born*.

Das zwiespältigen Spiel *dieses* Medienstars zwischen Koketterie, Ironie und Empörung angesichts der Neuen Medien ist also der ZEIT-Sicht auf Garibaldi durchaus nicht unähnlich. Ob maschinenstürmerisch oder medienapologetisch: beide stülpen einer fremden Redeweise ein monologisches Subjekt über, statt sie dialogisch in ihrer radikalen Differenz zu denken. Sich selbst an Herrlichkeit überbietend, soll dieses Subjekt – Star genannt – dafür sorgen, dem prekären Status seiner Erfinder Dauer, Sicherheit und Gewißheit zuschreiben. Dieser Jargon versucht, sich die Bilder und bilderproduzierenden Apparate einzuverleiben und alle Spuren einer Differenz zu verwischen. Der Passant konnte sich seines Selbstbilds nur durch das Verschlucken der Kamera vergewissern. Ich und Du, Subjekt und Objekt hat er als feststehende, voneinander abgeschottete Größen gefaßt: Fressen oder gefressen werden. Er macht sich eine, *seine* Geschichte nach seinem Bild: als Herrschaftsgeschichte. Das hypostasierte Mediensubjekt schafft sich eine Tradition, da es sein Gedächtnis nicht findet. Dagegen gilt es – nein: nicht Dämme zu errichten – sondern den breiten Mainstream des Denkens aufzuteilen: zu differenzieren.

Schnitt. Ich drehe die bewegliche Kamera, die meine Einstellungen zum Medium und der ihm zugeordneten Wissenschaft zeigt, um ein Bild zurück: eine Zeitreise durch Geschichte und Geschichten, ein Raumsprung von *long shot* zu *close up*. Bis hierher versuchte ich, die Perspektive einer Medienkritik mit aufklärerischem Gestus vorzustellen: Technologie und Mythologie, Wissenschaft als Ideologiekritik, animistische Praktiken im Diskurs der Moderne, Kritik als Kritik: die hier skizzierten Ansätze haben gewiß ihren Platz in jeder Konzeption medienwissenschaftlicher Forschung und Lehre. Sie gewinnen ihre Funktion jedoch eher in wissenschaftshistorischer Hinsicht. Bei der Arbeit mit Studierenden wird diese Perspektive meist von ihnen selbst eingebracht, da sie die offensichtlichste ist. Lehre und Forschung im Medienbereich setzt *auch* hier an, bleibt aber nicht dabei stehen. Also: Einstellung eins, die zweite.

Zunächst einmal hat sich die Medienforschung nicht als wachsames, kontrollierendes Auge, sondern als Partnerin im gesellschaftlichen Dialog zu verstehen. Sie ist kein souveränes Subjekt, das über Zeit und Raum gebietet. Im Dialog der bewegten Bilder schiebt sich dieses Denken zwischen bestehende Strategien der Medienforschung, ja: in sie hinein. Dabei vermeidet es, wie der Kameramann in *The Big Swallow*, verschluckt zu werden und auf Nimmerwiederschen zu verschwinden. Es behält seine Differenz gegenüber anderen Konzeptionen der Gesellschafts- und Kulturtheorie im Auge und sucht jene gar dialogisch zu verschärfen. Genau darin liegt seine wissenschaftstheoretische Brisanz.

In der Laufbildtheorie der letzten Jahre wurde die entsprechende methodologische und analytische Perspektive unter drei Schwerpunkten entwickelt: Flücht-

tigkeit, Bildhaftigkeit, Offenheit. Die Kategorie des Ephemeren wurde zum Fluchtpunkt kulturtheoretischer Untersuchungen. Die Laufbildtheorie hat mit ihren Anleihen bei den Sprachwissenschaften bereits in den späten sechziger Jahren einen Paradigmenwechsel eingeleitet, der als *linguistic turn* etwa in der Historiographie erst in den späten siebziger Jahren vollzogen wurde. Durch den sogenannten *iconic turn* und die ihm zugeordnete Episteme wird das Bild in seiner *Flüchtigkeit* und die Flüchtigkeit als Merkmal des Bildes verstärkt untersucht. Die davon beeinflusste Bildtexttheorie wiederum ist in der Lage, Bildfolgen in ihren Beziehungen zueinander, als in fortwährender Produktion begriffene zu untersuchen: als Vorgänge, die prinzipiell unabgeschlossen zu denken sind. Insofern versteht sich die zweite Untersuchungsperspektive medialer Laufbildtheorie auch als Diskursanalyse.

Aus dieser Perspektive zeigt sich auch der enragierte Bilderfresser des großen Schluckens plötzlich von einer anderen Seite: Hat sich seine Geschichte – aus statischer, monologischer Sicht der Ideologiekritik betrachtet – kurzerhand als bereinigt und beruhigt, sediert und befestigt gezeigt, so kommt sie nun wieder in Bewegung. Erst die Betrachtung der Bildfolgen in ihrer durchwirkten und dennoch differenziellen Dynamik, als Prozeß und Produktion, führt weiter: Woher kommt das letzte Bild? Wer zeigt uns den Kauenden, da dieser doch eben die Kamera verschluckt hat? Man harrt des Moments, da er die zweite Kamera verschluckt: jene, die ihn als Kauenden zeigt. Das Menschenbild frißt Bilder und wird von diesen gefressen: in einem fortwährenden Oszillieren von Subjekt/Objekt-Positionen. Diese Bildfolge zeigt keine lineare Figur der Phagie des Imaginären, sondern stellt eine Spaltung des Subjekts in Zeigendes und Gezeigtes her. Sie legt die Subjektivität des Betrachtens als Shifter an. Der Unterschied, der sich durch die verschobenen Untersuchungshorizonte ergibt: Aus der Perspektive der Medienkritik hätte sich der Passant der Unterwerfung unter *ein* Subjekt des Blicks durch dessen *Einverleibung* entzogen; aus der Perspektive der Laufbilddialogik hat er die Feststellung bzw. Arretierung des Subjekt/Objekt-Verhältnisses aufgelöst. Das *eine* Subjekt wurde in deren *viele* aufgesplittert und somit geöffnet, bewegt.

Diese diskursanalytische Näherung an den Gegenstandsbereich der Medienwissenschaft hat den Subjektbegriff dreifach in Zweifel gezogen:

- als den des *handelnden* Subjekts bzw. der Figur in einer Laufbildfolge;
- als den des *sehenden* Subjekts, ob als Betrachter eines Films oder als Wissenschaftler;
- als den des Subjekts als diskursleitende Kraft und Wahrheitsspender.

Daraus ergibt sich die zweite Perspektive einer Dialogischen Medienwissenschaft: Eine Beschäftigung mit Bildern und Tönen, die diese nicht zu Objekten herabwürdigt, sondern ihnen den Status von Partnern in einem gemeinsamen, interaktiven Dialog verleiht: Ein Versuch, *mit* Film zu reden und nicht über ihn. Daß die gleiche Bereitschaft auch im Verhältnis zu anderen Wissenschaftsparadigmen vorhanden

sein muß, versteht sich von selbst. Sie ist sogar die Grundlage jeder *transdisziplinären* Strategie.

Zwei metatheoretische Operation sind zur Entfaltung der dialogischen und diskursanalytischen Perspektivierung der Medienwissenschaft notwendig:

- Die ebenso synchron/systematische wie diachron/historische Sondierung der medialen *Präsentationsbedingungen* der Bilder im Saal, am Schirm, im Netz. Was bringt die Bilder hervor, was ist auf ihrer anderen Seite, im Gegenschuß des Gezeigten sozusagen?
- Die Untersuchung der spezifischen Bauweise der jeweiligen Bildfolge mit den darin eingeschlossenen Problemen von Werk, Bild, Text und deren Betrachtung.

Wie sind diese einander beinahe diametral gegenüberstehenden Strategien unter einen Hut zu bringen? Wie ist dieser Spagat zu schaffen? Als Orientierungshilfe komme ich auf die beiden, bereits vorgestellten Kernbegriffe dieses Reflexionsfeldes zurück: *Netz* und *Text*. Merkwürdig: diese Begriffe verbindet mehr, als es manche ihrer fundamentalistischen Verfechter wahrhaben wollen. Man kann sie sogar als zwei verschwisterte Konzepte fassen, die auf das transdisziplinäre Projekt eines Dialogs von Ästhetik und Kommunikationswissenschaft verweisen. Was der Medientheorie die Vernetzung, ist der strukturalistischen Linie und ihren Filiationen in den achtziger und neunziger Jahren die Textualität. Auch wenn ihre begriffliche und gedankliche Genealogie, vor allem aber ihre Funktion verschieden, bisweilen sogar konträr sein mögen: Systematik und Struktur sind durchaus vergleichbar. Beide verwenden nicht ohne Grund die Stoffmetapher – Textil, Textur, Netz – für Nicht-Stoffliches, Unfaßbares, Unabgrenzbares; und beide weisen von ihrer dergestalt erworbenen Offenheit auf einen dynamischen Subjektbegriff, der sich als text- und netzstrukturierende Kraft in den Prozeß von Signifikation oder Kommunikation einlinkt. So kann die Möglichkeit, Text *als* Netz und Netz *als* Text zu untersuchen, nicht mehr von der Hand gewiesen werden: beide wohlgerneht als mentale Bildproduktion: als *Bildertext* begriffen.

Ein Beispiel: Bis vor einigen Jahren ist man in der Filmtheorie von einem eher monolithischen und ahistorischen Verständnis des Filmsehens und Hörens ausgegangen: die Kinosituation sei als abgeschlossene, dunkle, die körperliche Motorik der Kinositzer einschränkende zu denken – als jene platonische Höhle, von der die Apparatus-Theoretiker und ihre Apologeten berichten. *Das Kino* – so als ob es dieses in seinem hundertjährigen stürmischen Werden überhaupt gäbe! Daß – durch neuere Erkenntnisse nunmehr erhärtet – das Kino in der Zeit von 1895 bis etwa 1920 – also grob gesprochen vom Jahrmarktskino bis zum Kintopp – auch physisch durch sozial durchwirkte, dynamisch agierende „Plätze der Subjektivität“ bestimmt war, macht es zu einem Lehrbeispiel für Techniken, die sich durch Programm- statt durch Werkcharakter auszeichnen. Ebenso was den Prozeß der Strukturierung der Bilder in syntagmatischer und paradigmatischer Dimension betrifft: bis in die zwanziger Jahre kamen meist keine singulären Werke zur Aufführung, sondern Programme ohne Anfang und Ende, angelegt als per-

manenter Fluß von Bildgeschichten, Berichten, Kommentaren, Musik, *light shows*. So auch am 28. April 1920 anläßlich der Eröffnung der städtischen Lichtbildbühne in Jena. In einem Bericht des Beigeordneten Döpel an die Sozialisierungskommission des Stadtparlaments vom 14. Mai 1920 lese ich:

„Die Firma Zeiss ließ uns den Apparat und stellte die Vorführer zur Verfügung. [...] Aus physiologischen Gründen hatten wir den Alpenfilm in den Rahmen eines Volksunterhaltungsabends gestellt, der Zitherklub stellt 6 Herren zu einem Gastspiel, der Arbeiter-Gesangsverein sein Doppelquartett [...]. Mitglieder des Stadttheaters sangen Duette aus dem Gewissenswurm von Anzen-gruber, rezitierten Rosegger und Thoma, die Stadtkapelle leitete den Abend mit der Ouvertüre zu Wilhelm Tell von Rossini ein. Die Filmleinwand war von Bergkullissen eingerahmt, während sich der Hauptvorhang senkte, hob sich die Filmwand, eine lichtdurchtränkte Alpenlandschaft bildete den Rahmen für die Einlagen, wobei die Mitwirkenden in Tiroler Tracht auftraten. So wurde das Auge nach dem Flimmern außerordentlich beruhigt durch das grüne Naturbild. Der Vortragende stand im Orchesterraum vor der Bühne und zeigte mit dem Stabe erklärend in den Lichtkegel. [...] Die Besucher waren vollauf befriedigt.“

Ein Multimedia-Event oder ein Gesamtkunstwerk, ein Fernsehabend oder ein Chat in einem Internet-Cafe? Jedenfalls führen solch schwach artikuliert Gliederungen einzelner Programmschienen zu einer Reihe von Überlegungen über den Status der geschlossenen Form, des Texts als Einheit des medialen Diskurses. Auch der Bildertext ist nicht mehr – wie es etwa Christian Metz noch zu Beginn der siebziger Jahre bestimmen wollte – als *Einheit* des Diskurses zu verstehen. Das Verständnis einer Einheit – von der Bestimmung mit Anfang-Mitte-Schluß aus der aristotelischen Poetik bis zum cineastischen Urerlebnis der Geschlossenheit des Feature-Films – ist nicht erst durch den medialen Fluß des Fernsehprogramms und der Internet-Ströme ins Gerede geraten.

Diese Merkmale der Bedingungen des Sehens und Hörens haben natürlich auch ihre Spuren im jeweiligen Programmsegment hinterlassen. Und damit komme ich zum dritten Anlauf auf die Bilder von *The Big Swallow* und zugleich zum dritten Schwerpunkt meiner Skizze medienwissenschaftlichen Arbeitens. Ich setze die historisch/theoretische Argumentation nunmehr in der bildanalytischen Feinarbeit fort: In der Perspektive einer Ästhetik als Untersuchungsstrategie und Konzeptualisierung spezifischer und singulärer Verfahrensweisen.

Bei dem Kamerafresser findet sich diese Spezifik in dem als Dreiheit der Einstellungen angelegten Prinzip der *Repetition*. Der Passant aus dem Film, der nur fünf Jahre nach der Erfindung des Kinos entstanden ist, kommt als handelnde Figur nicht mehr heraus aus dem Kreislauf der Bilder. Wo er dem Erzeugen der Menschenbilder ein für alle Mal ein Ende bereiten wollte, ist er in die Serienproduktion von Bildermaschinen eingestiegen. Mit dem Film endet weder das Programm, in dem er läuft, noch der Text. Auch wenn der gute Mann die Bildmaschine

verschluckt: er ist und bleibt im Bild. Die dritte und letzte Einstellung, die ihn kamerakauend zeigt, impliziert eine weitere, in der er sich diese *zweite* Kamera einverleibt. Er müßte die Maschine, die ihn zum Bild macht, wieder und wieder verschlucken – ad infinitum das letzte Bild hinausschiebend, ein neues generieren. Die dritte Einstellung führt das Prinzip der Wiederholung als ästhetisch dominanten Faktor ein. Oder tritt der Star, den sie geboren hat, gar zeit- und raumentrückt, im Jenseits der gezeigten Geschichte auf? Wie jeder Stern geht schließlich auch er erst *über* der Bildwelt auf: nämlich im sozialen, kulturellen und nicht zuletzt auch im politischen Raum.

*

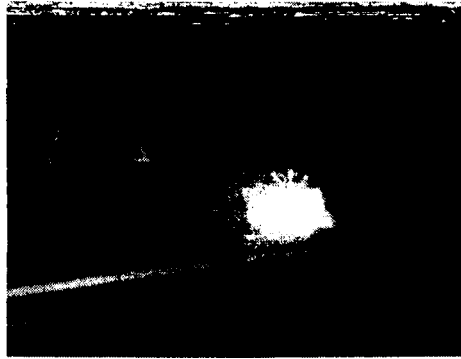
Der am Beispiel eines der ältesten Kinofilme skizzierte Horizont der Laufbildforschung liegt folglich gar nicht so weit weg, in der Ferne. Er übt sich vielmehr nur in der bescheidenen Untersuchung kleiner und kleinster Einheiten singulärer Netz/Text-Korrelationen: *la nuance encore*. Nicht theorielos und kein philologischer Schrebergarten, sondern als Untersuchungsstrategie, die von konkreten textuellen Einheiten ihren Ausgangspunkt nimmt und sich zugleich auch der Räume annimmt, in denen die Texturen und Bilder arbeiten. So wird sie – entsprechend adaptiert – auch zur Betrachtung anderer Bildläufe und Dispositive verwendbar. Denn auch dort zeigt sich diese Offenheit, auch dort führt sie in jene Ferne, von der das Fernsehen träumt.

Zum Beispiel in der Signature der Abendnachrichten vom 19. Mai 1997 auf SAT.1: Über das vom All aus gesehene Bild einer Raumfähre vor dem blauen Planeten schieben sich von rechts gelb-rote Kugelsegmente, die sich sogleich als geographisches Gradnetz einer zweiten Weltkugel herausstellen.

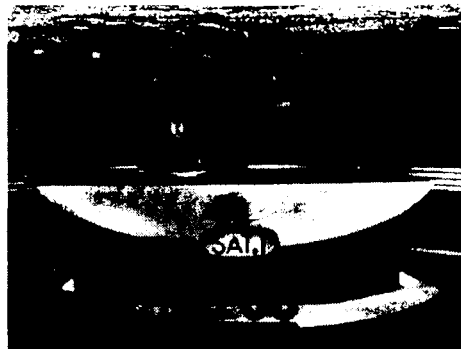


Dieser um seine eigene Achse sich drehende Erdball entzieht sich unsrem Blick in den Bildhintergrund. Über ihn schieben sich weitere nunmehr weiß-gelbe Kugelsegmente. Sie verwandeln den Erdball in einen Spielball. Durch die Fluchtbewegung unseres Blicks hinaus, weiter hinaus ins All verliert sich dieser immer

kleiner werdende Ball in einem numinosen Feld aus rot-violetten Tönungen. Schließlich wird er von einem Band, das sich wie ein Raumschiff aus dem Jenseits kommend über unsere linke Schulter ins Bild schiebt, eingefasst, gerahmt, befestigt. Dieses Band erweist sich alsbald als Logo des Senders: SAT.1.



Das Zeichen dieses Kanals, der die Bilder der Welt auf den Tisch des Fernsehzimmers ergießt, entfernt sich – gefolgt von der Uhrzeit – weiter von uns, bis es, am Rande zweier weiterer Welten durch eine kreissegmentale Wischblende vermittelt – am großen runden Tisch eines runden Raums einrastet. Im Hintergrund zwei Panoramafenster, die – zentralperspektivisch angeordnet – zwei Säle mit Monitoren, Redaktoren, Computoren zeigen. Am Tisch sitzt – mausgrau bis beige gekleidet – ein Mann, dem sich unsere Sicht in einer leichten Kreisbewegung nähert.



Die dritte Einstellung dieser Bildfolge zeigt ihn in einer Nahaufnahme. Er öffnet den Mund und beginnt zu sprechen.



Soweit die Beschreibung; welche textuelle Systematik liegt diesen Bildern zugrunde? Zwei Aspekte springen zunächst ins Auge: – Erstens das Aufrastern, Strukturieren, Ordnen von Welt *im* Bild und *als* Bild: Die Filmaufnahme des Planeten Erde mutiert zu einem Globus, einem geographischen Gradnetz der Verortung, schließlich zu einem Wasserball: die Welt wird handlich. Das raumschiffartige Silberband wird zu Schrift: als Logo des Senders bildet es einen Rahmen um die auf diese Weise eingefasste Welt. – Zweitens der Weg von den leeren Weiten des Universums in die gute Stube des freundlichen Mannes. Mit dem prominent platzierten Logo fliegen wir von außen nach innen. Es saugt das Auge des Betrachters förmlich in die geborgene Örtlichkeit am runden Tisch, wo es schließlich auch einrastet.

Beide Bewegungen stecken die Welt in einen Rahmen, machen sie zu einem Bild. Sie wird als verfügbare und übersichtliche, handliche und heimische vorgeführt. Soweit die Sicht der Dinge aus der Perspektive einer Medienwissenschaft, die als wachsam und kontrollierendes Auge sich ihre Objekte unterwirft. Unter ihrem Blick erweist sich dieses Stück Fernsehen als das, was wir ohnehin bereits über das Medium wissen: Television tut so, als brächte sie uns die Welt ins Wohnzimmer.

Ausgehend von meiner zentralen diskursanalytischen These von der Konzentration auf die jeweils *abwesende* Seite des Gezeigten eröffnet sich ein anderes Bild. Einer dialogischen Medientheorie würden die widersprüchlichen und widersinnigen, gegen den Strich der skizzierten monologischen Denktraditionen gebürsteten Bewegungen nicht entgehen. Sie würde zumindest drei markante Differenzkriterien und somit signifikante Abweichungen von den obigen Beobachtungen im textuellen Netz der Laufbilder orten können:

1. Gerade weil der Weg vom Universum hinein in den News-Room unbestritten bleibt, rücken die Gegenstände der Sicht immer weiter vom Subjekt des Sehens ab: der Globus-Spielball sinkt – kleiner werdend – nicht in die Tiefe des Bildbintergrunds,

sondern wir als Betrachter rücken von ihm ab, hinaus ins Universum; das Raumschiff namens SAT.1 ebenfalls. Wir als Betrachter *entfernen* uns von der in den Bildern *nahegelegten* familiären Heimeligkeit; ihre Vertrautheit wird uns entzogen.

2. Die Bewegung heim ins Heim erfolgt nie geradlinig oder auf einer perspektivischen Achse zwischen Flucht- und Blickpunkt. Die Gegenstände unserer Sicht wandern mit gegenläufigen Richtungsvektoren, links-rechts im Zickzack von unserer Blickrichtung ab. Ihre Dynamik zielt immer knapp am Fadenkreuz des Fluges vorbei. Das Zentrum, der Ruhepunkt, die Mitte der Innerlichkeit bleibt oblique, also schief zu unserem Sehen. Das Zusammenfallen des Fluchtpunkts der bewegten Bildkomposition und der Richtungsvektoren der Objekte in ihr wird nur asymptotisch erreicht. Auch dies ist nur aus der Perspektive einer Dialogischen Laufbildtheorie zu konstatieren, die sich schräg zu den festgefügtten Paradigmen stellt. Sie entlehnt ihre Untersuchungsstrategien von der Kunstwissenschaft ebenso wie von der Physik und der neueren Philosophie und schiebt sich so zwischen die Blöcke wissenschaftssystematischer Ordnungsmächte.

3. Drittens schließlich drängen sich dem dialogischen Forschungshorizont auch noch die Differenzqualitäten des letzten Bilds auf: Am Endpunkt der Reise, dem runden Tisch mit dem freundlichen Herrn Meyer schlägt die Textualität der Bildfolge plötzlich um. Statt ihrer bis hierher angelegten Bestimmung zu folgen, also die Gegenstände als *Objekte* unserer Sicht einrasten zu lassen und sich mit dieser Funktion zufrieden zu geben, wenden sich die Bilder einerseits gegen uns und andererseits von uns ab. Sie wenden sich gegen uns, weil der Sprecher mit Blick und Anrede die Fernsehenden – wie der Bilderfresser aus *The Big Swallow* – anspricht und angreift. Er erweist sich als das, was er eben zu tun hat: Als Moderator moderiert er allerdings weniger die Bilder der Welt, die ja hinter seinem Rücken hervorschießen, als vielmehr *uns*. Er beruhigt, sediert und hält in Schach.

Die Bilder wenden sich von uns ab, weil sie nunmehr von der anderen Seite betrachtet werden: die beiden hinter den Fenstern sichtbar werdenden *Kontrollräume* werden ihrer Bezeichnung gerecht, da sie die Macht des Sehens an sich ziehen. Und hier unterscheidet sich die Bildfolge aus dem Jahr 1997 von der beinahe 100 Jahre älteren. Oder entspricht die Funktion der Kontrollräume jener Ironie unseres Medienstars, seinem verschmitzten Lächeln in der letzten Einstellung, das uns zu sagen scheint: na, soweit geht die Macht meines Bilderhungers auch wieder nicht? Jedenfalls scheint auch dem Fernsehbild das grenzenlose Vertrauen in seine Funktion als diskursleitende Kraft und Wahrheitsspender abhanden gekommen zu sein, wenn es sich in solchen widersprüchlichen Formationen zeigt.

Da der Betrachter bereits textuell als Zielpunkt verfehlt und dem Anspruch der Bilder folglich entzogen wurde, stellen sich folgende Fragen: Kann er tatsächlich in den Funktionskreis kommunikativer Netzwerke einbezogen werden? Oder weist die formale Organisation des Bildertexts nicht darauf hin, daß diese Netze an einer Abschottung ihrer eigenen Verfaßtheit von empirischen Entitäten arbeiten? In beiden Fällen gilt es, die Vorstellung einer in sich kompakten Identität *des* Fernsehers,

des Publikums, des Rezipienten etwas genauer ins Visier zu nehmen. In den – notgedrungen sehr komprimierten – Ausführungen ging es mir deshalb nicht um die Suche nach etwaigen formalen Analogien zwischen charakteristischen Diskursformen einzelner Medien. Das bliebe dem zu Beginn angedeuteten Feld der gerade erst im Entstehen begriffenen Laufbildkomparatistik vorbehalten. Sie würde die von mir beschriebenen Verfahrensweisen bei Fernsehnachrichten-Signitures mit ähnlichen Techniken vergleichen, die etwa in Video-Spielen auf CD-Roms oder immer mehr auch bei Firmenpräsentationen auf Internet-Homepage zu finden sind. Ich wollte vielmehr einen theoretisch-methodologischen Horizont vorstellen, der in einer komplexen Kombination aus Bildtext- und Netzanalyse aus den Engpässen traditioneller Medienwissenschaft herausführen könnte. Er bezieht die medienspezifischen Formen der Darstellung mit ein und rückt die nicht nur für Neue Medien, sondern bereits für das frühe Kino charakteristische „durchbrochene“ Präsentationsweise, die ich am Beispiel der Veranstaltung der Kinoreformbewegung vorgeführt habe, in den Vordergrund. Diese Spielart dialogischer Laufbildanalytik stellt die von manchen Wissenschaftlern entfaltete Medien-Euphorie des 'Alles-ist-neu' in Zweifel: und zwar durch behutsames Nach-Denken des hundertjährigen Werdens und unendlichen Reichtums der Formen und Präsentationsweisen bewegter Bilder.

Anders gesagt: Ein Laufbild kommt dem Analytiker durch den Modus und das Medium seiner Präsentation auf halbem Wege entgegen. Wir – ob Rezipient/inn/en, oder Theoretiker/innen produzieren diesen Bildtext in einem offenen Netz, das sich auch jenseits der Vorführung des Films, Programms oder Tapes fortsetzt. Dies ist wohl nur in einer Dialogik von Text- und Netzanalyse – singulärer Werkbetrachtung und Konzeptualisierung der materiellen, historischen, sozialen Aussagebedingungen der Laufbilder – zu klären.

Die Universitäten als Einrichtungen, die sich mit dieser Produktion befassen, haben damit die Chance, als gleichsam interaktive Installationen über ihre eigene Rolle als Bilderproduzentin im sozialen Raum nachzudenken. Und genau so wäre auch „Dialogische Medientheorie“ zu denken: Als Reflexion der Bilder, die den Unterschied zu deren Herstellung gar nicht mehr allzu stark macht: Reflexion, Spiegelung als mimetische Produktion von Bildern und Konzepten zwischen der nunmehr obsolet gewordenen Polarität von Theorie und Praxis. Oder konkret: medienwissenschaftliche Lehr- und Forschungseinrichtungen in den Vereinigten Staaten und Frankreich könnten durchaus als Orientierung bei der Konzeption solcher Studiengänge dienen. Schließlich werden den universitären 'Film- and TV-studies-programs', die ihr Angebot ausgewogen mit der Dreiteilung von Theorie, Geschichte und Praxis aufbauen ebenso wie ähnlichen Einrichtungen in Frankreich und Großbritannien die Türen eingerannt von Studierenden, die in diesen kombinierten universitären Ausbildungsprogrammen ideale Voraussetzungen für ihre Berufslaufbahn am prosperierenden Mediensektor finden.

* Ich danke Karl Prümm für die wertvollen Hinweise, die mich – nach der Vorstellung des Manuskripts in Marburg – zum Einbau des letzten Teils (Fernsehen) veranlaßt haben.

** Gilles Deleuze: Unterhandlungen 1972-1990, Frankfurt/M. 1993, S.213.