

Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse

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

Abstract

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

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

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

1. Bildtheoretische Vorüberlegungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

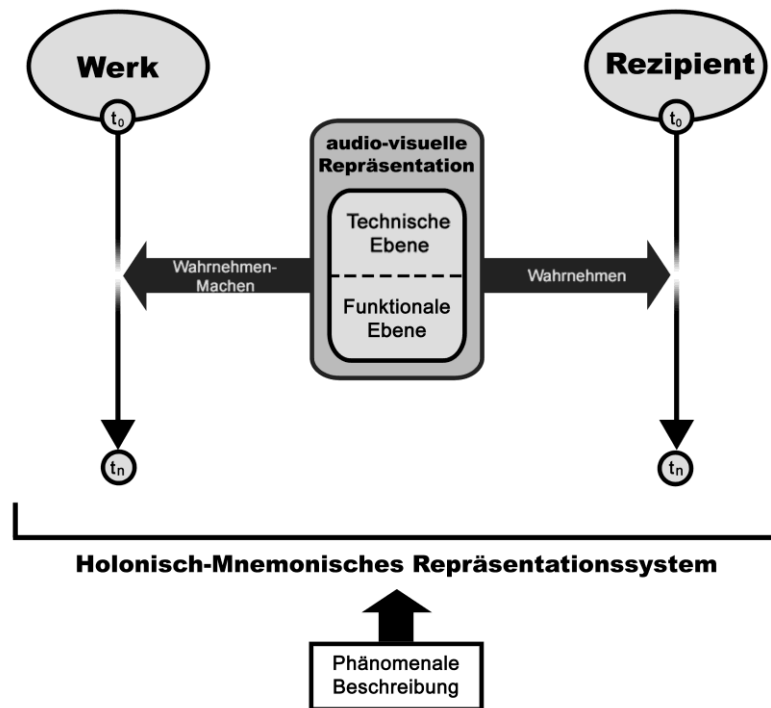


Abb.1:
Elemente einer Bildtheorie des Film (eigene Darstellung)

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

2. Das filmische Bild als Repräsentationsfeld

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

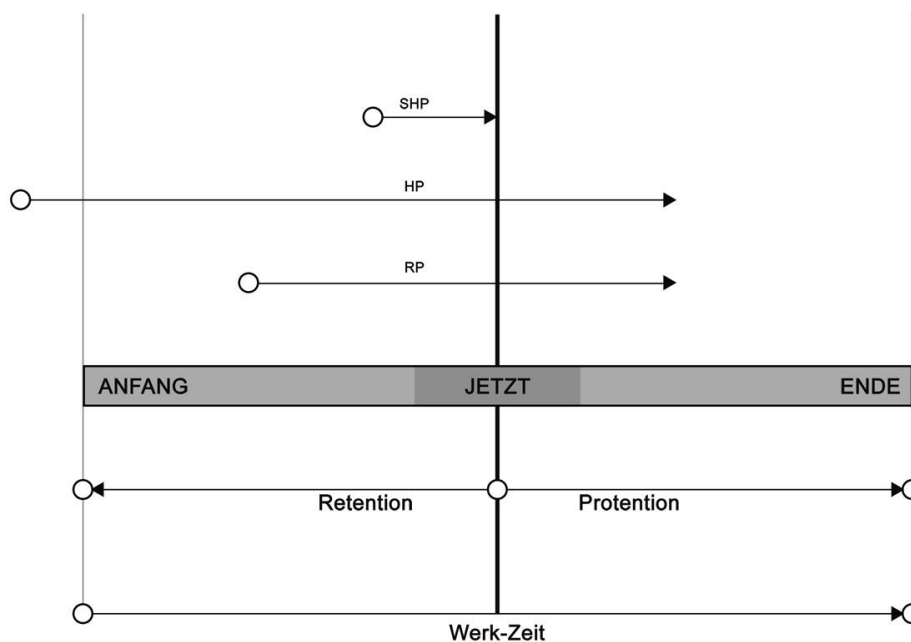


Abb.2:
Zeitliche Vektoren filmischer Bilderfahung, eigene Darstellung

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

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

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

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

4. Semantisch-signifikative Prozesse: Bildung von Biltypologien

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

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

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

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

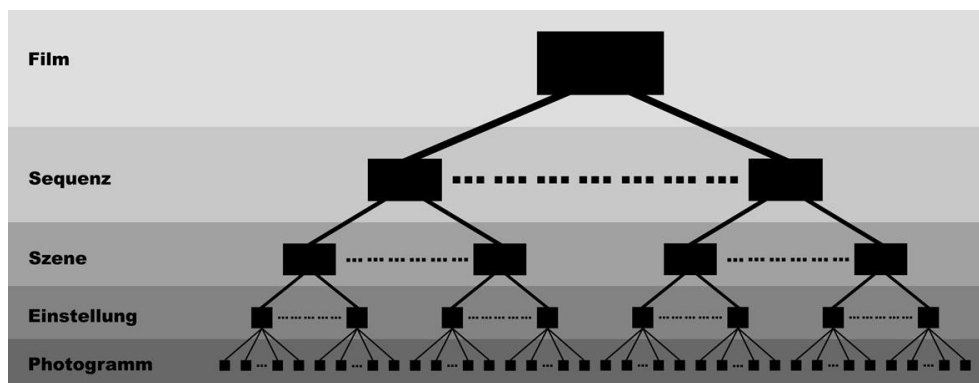


Abb. 3:
Film als holonisches Meta-Bildsystem, eigene Darstellung

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

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

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

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

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

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

5. Technische und funktionale Ebene

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Schluss

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

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

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

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

Literatur

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

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

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

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

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