

Andrzej Gwózdź

(Inter)Medialität als Gegenstand der Filmwissenschaft 2000

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14151>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gwózdź, Andrzej: (Inter)Medialität als Gegenstand der Filmwissenschaft. In: Heinz-B. Heller, Matthias Kraus, Thomas Meder u.a. (Hg.): *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Schüren 2000 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) 8), S. 69–78. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14151>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Andrzej Gwózdź

(Inter)Medialität als Gegenstand der Filmwissenschaft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13 Ebd., S. 1066.

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

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

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

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

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

15 Baudry, „Das Dispositiv...“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 Ebd., S. 915.

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

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

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