Cinematographica diversa, marginalia et curiosa:
Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete

Heft 10, 2026

Ich sehe das Bild und es sieht mich: Überlegungen zu einer pragmatischen Bildtheorie des Films

von Hans J. Wulff

Mit Beiträgen von James zu Hüningen und Klaus Sachs-Hombach

Westerkappeln: DerWulff.de 2026
ISSN 2699-2981
Alle Rechte vorbehalten
Kontakt: info@derwulff.de

Inhalt:

3 / Vorbemerkung: Universalpragmatische Grundlagen der Bildbetrachtung.

5 / Bilder und imaginative Akte. Ein Beitrag zur Theorie ikonischer Zeichen.

21 / Sehen und der Kontext der Bilder: Filmsemiotische Bemerkungen zu Ralph Konersmanns Sammelband *Kritik des Sehens* (Leipzig: Reclam 1997). [1998.]

30 / Bilder - Verstehen - Verhalten: Überlegungen zur imagologischen Grundlegung visueller Simulationen.

44 / Zur Pragmatik des Bildbetrachtens.

49 / Schocken, nicht schrecken! Schockbilder und Strategien ihrer Verwendung im Film.

67 / Ich sehe / Ich sehe etwas: Präsenz des Sehens und der Kontext der Bilder. Filmsemiotische Bemerkungen / Hans J. Wulff, mit James zu Hüningen)

77 / Zur Kritik des Bild-Begriffes bei Christian Metz.

81 / Ins Bild gehen: Ein semiotisches Spiel: Die Krähen-Episode aus Akira Kurosawas DREAMS und andere Beispiele aus der Filmgeschichte.

94 / Das Bild in der Medien- und Filmwissenschaft. Interview mit Hans Jürgen Wulff.

106 / Schwarzbilder: Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem.

Vorbemerkung:
Universalpragmatische Grundlagen der Bildbetrachtung

Kommunikate sind immer *im Hinblick auf ihre Verstehbarkeit* konzipiert, selbst wenn sie so konstruiert sind, dass sie sich einer schnellen Sinnzuweisung verweigern, ihre Repräsentationalität in Abrede stellen oder dem Betrachter die Rolle des Rätsellösers zuweisen. Jede Kommunikation ist nicht allein auf Authentizität des Ausdrucks, Aufrichtigkeit des Sprechers oder Richtigkeit der Darstellung ausgerichtet, sondern auf eine *mögliche Rezeption*. Jeder Text steht in einem Feld *virtueller Rezeptionen*, heißt das, ist begleitet von einem strukturellen Rahmen, der Rezeption(en) präfiguriert. Im Filmgewerbe (und ähnlich in der Theaterpraxis, in der sie entwickelt wurde) bezeichnet die *Dramaturgie* genau jenes Scharnierelement, das ein Kommunikat für den Adressaten aufbereitet, ihn steuert und kontrolliert. Keine Rezeption führt zu beliebigen Ergebnissen, und auch wenn es eine gewisse Variation oder sogar Polysemie der Ergebnisse gibt: Immer ist deutlich, dass der Zuschauer *im Rahmen der vorgegebenen Rolle* agiert.

Die kontextuelle Bindung, die viele Äußerungen im täglichen kommunikativen Verkehr unumkehrbar in ihren situativ-konkreten Kontext einbindet, ist in Kommunikaten, die Werk-Struktur besitzen, zurückgenommen. Sie sind *situationsentbindbar* (wie Bühler sagt), können also als Folie einer möglicherweise unabzählbaren Reihe von Rezeptionen dienen. Nicht jede visuelle Produktion erfüllt die Bedingungen der Werkhaftigkeit, heißt das auch. Ich kann ein zufällig entstandenes Objekt wie einen Stapel Bücher in einen anderen Kontext transferieren (z.B. in ein Museum), in dem „Werke“ erwartbar sind, und transformiere es dann in einen anderen ontologischen Status. Aus dem Zufallsprodukt wird ein Kunstwerk. (Das *objet trouvé* illustriert diese Transformation ebenso wie manche Formen der Photographie.)

Die Annahme der Situationsentbindbarkeit als einer fundamentalen Charakteristik mancher Objekte besagt, dass Kommunikate wie Filme (oder: Bilder) ihre Bedeutungspotentiale unabhängig von den jeweils konkreten situativen Bedingungen entfalten, unter denen die jeweils konkrete Rezeption geschieht. Das stimmt nicht ganz: Wenn ich einen Gegenstand in einen institutionellen Kontext wie ein Museum transferiere, in dem der Werkscharakter eines Gegenstandes erwartet wird, wird das Objekt selbst transformiert. Man kann zudem auf die Rezeption einwirken, indem man z.B. die Rezipienten mit Instruktionen zu steuern versucht (interessiere dich für den Gesichtsausdruck, für die Inneneinrichtung, für die Strategien der Spannungserzeugung!). Dann verändern sich die Aneignungsstrategien, aus dem Akt „Betrachten“ wird der Akt „Suchen“.

Im Normalfall aber ist die Rezeption *selbstgenügsam*, sie ist der *primäre Gegenstand* der Situation, genießt idealerweise *ungeteilte und ungestörte Aufmerksamkeit*. Der Aneignungsakt selbst ist *selbstorganisiert* und *selbstinstruierend*, folgt Strategien der Spannungserzeugung, der Relevanz u.ä. Es werden institutionalisierte Orte wie das Museum, das Theater oder der Konzertsaal aufgesucht, die dieser als „normal“ angesehenen Rezeption Raum geben. Man geht ins Kino, *weil* dieses ein Ort ist, der den Film als ersten Gegenstand konstituiert. Die Situation verändert sich, wenn der Verbreitungsort des Mediums in Alltagssituationen eingelassen wird, die zahlreiche Störelemente enthält (wie das Fernsehen im familiären Wohnzimmer), oder wenn das Werk nur sekundäre Aufmerksamkeit genießt, die Rezeption also Sekundärtätigkeit ist (wiederum am Fernsehen zu studieren). Für die Untersuchung der Rezeption aber ist die Annahme einer *ungestörten Rezeptionssituation* elementar.

Immer bleibt die *Einbindung der Werke in ein kommunikatives Verhältnis* fundamental. Diese Vorgaben sind im Werk formal angelegt – und das kommunikative Verhältnis erweist sich schnell als eine Konstellation kommunikativer Rollen und Beziehungen. Das Kommunikative ist in sich situativ, aber in einem sowohl abstrakten wie konkreten Sinne. Dem realen Betrachter eines Bildes zugeordnet ist eine formale Position, die er einnehmen kann. Er könnte auch andere einnehmen, aber dann ändert sich der Charakter des Werks. Wer sich nur für die materialen Qualitäten eines Bildes, den Farbauftrag z.B., interessiert, vernachlässigt die mimetischen Qualitäten des Bildes, seine Farbordnung, die Komposition. Er wendet sich einem anderen – nämlich einem materialen – Gegenstand zu, als wenn er das gleiche Objekt als „Bild“ auffassen würde.

So weit eine Phänomenologie, die der Besonderheit einer Verbindung von Bild oder Film und Betrachter nachzuspüren sucht, indem sie annimmt, dass das Werk Positionen eröffnet, in die der Zuschauer eintreten kann und muß. Die *Positionierung* des Zuschauers ist eine der ersten Leistungen, die das Werk erbringen muß. Die *Betrachtung* gehört zu einer *pragmatischen Theorie* des Gegenstandes: Nicht die Morphologie des gestalteten Gegenstandes steht im Zentrum, sondern seine Einbindung in das semiotische Grundverhältnis von Zeichenkörper, Bedeutung und Benutzung.

Die im folgenden versammelten Untersuchungen gehen gemeinsam von der Annahme aus, dass die *Adressatenrolle* eine Rolle ist, die im Werk angelegt ist, die von Betrachtern als formales Wissen in ihre Wahrnehmung einfließt und die als derart formaler Rahmen in alle konkreten – sprich: empirischen – Rezeptionen einfließen muß. Die Annahme, dass das Werk selbst eine Präfigurierung seiner Position „im kommunikativen Verkehr“ vornimmt, liegt vor allen empirischen Akten der Aneignung, ist eine universalpragmatische Voraussetzung dafür, dass das Werk überhaupt verstanden werden kann.

Westerkappeln, im Februar 2020

Hans J. Wulff

Bilder und imaginative Akte.
Ein Beitrag zur Theorie ikonischer Zeichen [1]

I. Bilder - Verstehen - Verhalten

Georg Schmid hat in einer Untersuchung von U-Bahn-Karten sehr deutlich gemacht [2], daß man die *Nutzung* der Karten als Teil von Orientierungsverhalten ansehen müsse. Das Verhalten des Subjekts bildet so den Funktionsrahmen, in den Karten eingepaßt sein müssen. Karten vom genannten Typ sind gleich in zweierlei Weise auf Verhalten ausgerichtet: Zum einen sind sie *Gegenstand von Interpretationsprozessen*, wobei die Rahmenfunktion "Orientierung" die Interpretation der Karte mit eigenem Verhalten verkoppelt; und zum anderen setzen diese Nutzungsformen auch das *Relevanzmuster*, nach dem die Karte auf Wirkliches bezogen werden kann.

Karten vom genannten Typ unterstützen und ermöglichen Verhalten. Wollte man sie beurteilen, müßte man sie danach beurteilen, was sie *leisten* und was sie leisten müßten; man müßte sie also als *effektive Mittel* eines Verhaltens nehmen.

Graphische Darstellungen sind offenbar eingebunden in Interpretationsprozesse, die nicht abgelöst werden können von der *Eigenbefindlichkeit* des interpretierenden Subjekts, womit vor allem Handlungen, Handlungspläne, Probleme und Problemlösestrategien gemeint sein sollen einschließlich allen Wissens, das zur Durchführung von Handlungen und zur Lösung von Problemen genutzt wird. Wenn der Rückbezug auf Gegebenheiten des interpretierenden Subjekts für graphische Darstellungen vom genannten Typ nun aber eine Bedingung bildet, kann man die These radikalisieren und gleich mehrere Ausgangspunkte für eine derartige Untersuchung benennen, in der Darstellungen als Instrumente aufgefaßt sind:

– Von der Karte wird *zurückgeschlossen* auf *Lage- und Zielbestimmungen*, so daß "Wege" im Sinne von Handlungsalternativen entworfen werden können;

– eigenes gezieltes Bewegungsverhalten ist nicht möglich ohne ein *"inneres Bild"* des "Bewegungsraumes", der im Falle der U-Bahn wiederum ein abstraktes Muster von möglichen Bewegungen zwischen Orten ist;

– die U-Bahn-Karte bildet so weniger die Stadt unter einem gewissen Aspekt ab als vielmehr das *Potential möglicher Bewegungen* in der Stadt.

Zwei Momente, die man aus Schmids Beitrag kondensieren könnte, sind für die folgenden Ausführungen wesentlich:

(1) Ich werde hier das Prinzip von "Darstellung" nicht in dem Sinne zu untersuchen versuchen, daß ein Gegenstand zur Darstellung gelangt und in der Darstellung abgebildet wird, sondern vielmehr Darstellungen als *Gegenstände von Interpretationsprozessen* auffassen, die wiederum Teil von Handlungsprozessen sein können. Darstellungsverhältnisse im ersteren Sinne sind funktional schon auf die Zwecke, die graphische Darstellungen haben sollen, bezogen.

(2) Ich werde die Tatsache, daß in der Interpretation ein *inneres Bild* produziert wird, das an Handlungsentwürfe und -vollzüge angeschlossen werden kann, für grundlegend ansehen.

Es gibt kein natürliches Repräsentationsverhältnis, das Bilder mit dem Abgebildeten verbindet. Vielmehr wird ein *"Bild"* (die Bezeichnung soll als Sammelname für alle graphischen Darstellungen stehen) erst in einem Interpretationsprozeß bzw. in einem *imaginativen Akt* (eine Be-

zeichnung, die Edmund Husserl geprägt hat) mit einem wie auch immer gearteten Gegenstand verbunden. Dieser Gegenstand, den ich im folgenden *"Urbild"* [3] nennen werde, ist Teil von umfassenderen Interpretations-, Orientierungs-, Lern- und Handlungsprozessen und auf diese heuristisch und funktional bezogen. Der Gegenstand wird im imaginativen Akt mit Blick auf die umfassenderen Rahmen entworfen, ist also zugleich Element und Produkt von Handeln.

Der Aufbau der Bilddtheorie erfolgt hier strikt von den Interpretationsprozessen her. Mehrere andere mögliche Zugänge zur Thematik werden nicht verfolgt:

– "Visualisierung" als produktive Tätigkeit ist ausgeklammert;

– Visualisierung als Mittel der Gedankenarbeit, der wissenschaftlichen Analyse und als formale Technik der Modellbildung bleibt unberücksichtigt (vgl. dazu Kaczmarek & Wulff 1986);

– die Evaluation insbesondere von Graphiken auf formale Charakteristika wie Einfachheit und Vollständigkeit wird ebensowenig angesprochen

– wie die Beurteilung der ästhetischen Qualitäten von Bildern.

Das folgende sind einige Bemerkungen zu einer Bildtheorie, die vom imaginativen Akt ausgeht, zu einigen formalen Kennzeichnungen, die diesem Akt zukommen sowie einige Überlegungen zu Bildfunktionen und zur kontextuellen Beschreibung von Bildern.

II. Bild - Urbild - Abbild

Für die folgenden Überlegungen grundlegend ist also die Annahme, daß man das Bildproblem von der grundsätzlichen Gegenüberstellung von Urbild und Abbild aus konstituieren kann. Hier steht das "Bild" als erste Bezugsgröße der Analyse im Vordergrund. *In nuce* lautet die Ausgangsannahme: Einem Gegenstand *Bildcharakter* zuzuschreiben bedeutet, eine *Konstellation von Abbild und Urbild* zu unterstellen. Es gehört also zu der vorgeschlagenen These, nicht das Urbild als Primum des Bildverhältnisses anzunehmen, sondern vielmehr *das Urbild als eine Implikation* anzunehmen, die notwendig gegeben ist oder abgeleitet werden muß, wenn einem Gegenstand Bildcharakter zugeschrieben wird [4]. *Das Primum des Bildverhältnisses ist also der Akt der Zuschreibung von "Bildlichkeit" zu einem Gegenstand. Die Interpretation eines Gegenstandes oder Ereignisses als "Bild" konstituiert das Bildverhältnis und nicht der vom Urbild zum Abbild fortschreitende Abbildungsprozeß.*

> Das Gemälde ist nur Bild für ein bildkonstituierendes Bewußtsein, das nämlich einem primären und wahrnehmungsmäßig ihm erscheinenden Objekt durch seine [...] imaginative Apperzeption erst die *"Geltung"* oder *"Bedeutung"* eines Bildes verleiht (Husserl 1968, 423),

heißt es bei Husserl. Das ist die Grundannahme: Ein *imaginativer Akt* konstituiert das Bild-Verhältnis.

III. Fundamente

Die Geschichte der Bildformen zeigt, daß das Verhältnis von Urbild und Abbild auf ein jeweiliges *Fundament* gründet, das erst die ikonische Relation der beiden Relata konstituiert. Die Fun-

damente, die in den verschiedenen Bildarten das Bildverhältnis konstituieren, sind von sehr unterschiedlicher Natur und können auf keinen Fall auf Prinzipien der geometrischen Invarianz oder der angebbaren geometrischen Projektion zurückgeführt werden [5].

– Es kann sich um ein Konzept der Relevanz handeln wie in der mittelalterlichen bildenden Kunst, in der das wichtige Element einer abgebildeten Szene durch die relative Größe in der Abbildung angezeigt wurde.

– Das Raumkonzept kann perspektivisch sein [6] wie bei uns, oder der Raum kann durch Oben/unten-Anordnung repräsentiert sein, oder - wie in der antiken Kartographie - es kann eine Distanz zwischen zwei Orten nicht als Entfernungsmaß, sondern als ein Maß des Aufwands, die Distanz zwischen diesen Orten zu überwinden, verstanden sein [7].

– Usw.

Ein Bild *instantiiert immer auch das Fundament* [8], das es als Bild erst konstituiert [9]. Bilder können von ihren Fundamenten nicht abgelöst werden. Werden sie auf ein anderes Fundament gestellt, unter einer von der ursprünglichen abweichenden Interpretationsanweisung aufgefaßt, verlieren sie ihren jeweiligen Repräsentationscharakter und müssen in ein neues Abbild-Urbild-Verhältnis gefaßt werden. Eine Karte, deren Maß der Tagesmarsch ist, ist unter der Vorgabe des Entfernungsmaßes nicht lesbar. Vielmehr muß sie in das andere Fundierungsverhältnis *übersetzt* werden (was unter Umständen unmöglich ist).

Das Fundament der Urbild-Abbild-Zuordnung ist so in einem doppelten Sinne als Fundament zu nehmen: zum einen als eine *Abbildungsvorschrift*, die sagt, wie einem Urbild ein Abbild zuzuordnen sei; zum anderen als eine *Lektüreanweisung*, die sagt, wie aus einem Abbild ein Urbild zu gewinnen ist.

Ein Bild, das der Repräsentationsvorschrift der perspektivischen Fluchtlinien folgt, produziert nicht nur ein zugeordnetes "Urbild" (das real sein kann oder auch nicht), sondern immer auch das fundierende Modell, das die Zuordnung von Urbild und Abbild erst konstituiert. Weil eine Repräsentationsvorschrift auch als Lektüreanweisung in Kraft ist, ist blankes Bildverstehen ein mindest zweistufiger Prozeß: (1) *unter der Hypothese, daß ein besonderes Repräsentationsmodell* für das jeweils vorliegende Urbild-Abbild-Verhältnis *in Geltung* [10] ist, läßt (2) das Bild die *Schlußfolgerung* auf ein Urbild zu.

Diesem folgend, ist das Urbild-Abbild-Verhältnis *kein natürliches*, sondern ein *konventionelles* Verhältnis [11]. Das Urbild ist in der Lektüre vom Abbild impliziert. Diese These impliziert nicht nur die Konventionalität des Bildverhältnisses, sondern auch die *Lernbarkeit* und *Vermittelbarkeit* der Regeln der visuellen Repräsentation. In diesem Sinne spricht Max W. Wartofsky vom visuellen Verstehen ("visual understanding"):

> What I shall mean here by visual understanding is a familiarity with and a knowledge of canons of visual representation (1972: 180).

Ohne die Kenntnis der Repräsentationsmodalitäten kann ein visuell Gegebenes nicht "als Bild" entziffert werden. Ändern sich Repräsentationsvorschriften, entstehen dem visuellen Verstehen Probleme. Die Geschichte der Bildenden Kunst ist voller Belege für diese Annahme. Zwei Beispiele: Bei Cézanne wird mit mehreren Perspektivpunkten gearbeitet (das gleiche Gesicht *en face* und *en profil*) [12]; mit der Phasenfotografie werden die Zeitkonventionen des Bildes moduliert, was von Kubisten und Futuristen aufgenommen worden ist. Usw.

IV. Ähnlichkeit oder Repräsentation

In der semiotischen Literatur wird das "ikonische Zeichen" häufig als ein Zeichen dargestellt, das dem bezeichneten Objekt *ähnlich* sei. Selbst wenn man eine "sanfte" Kritik dieses Postulats formulieren will, ist dagegen natürlich einzuwenden, daß "Ähnlichkeit" allein keine Zeichenrelation konstituieren kann:

> Similarity itself, whether isomorphism or homomorphism between two objects, does not make one of them the iconic sign of the other (Pelc 1986, S. 10).

Oder, wie Husserl es ausdrückt:

> Die Ähnlichkeit zwischen zwei Gegenständen, und sei sie auch noch so groß, macht den einen noch nicht zum Bilde des anderen (Husserl 1968, 422).

Der Akt der Zeichenverarbeitung muß hinzutreten, um aus der Ähnlichkeit auf eine Bildbeziehung übergehen zu können oder um aus dem einen Gegenstande auf Grund einer Ähnlichkeitsbeziehung auf einen anderen zu schließen. Im *Akt der Zuweisung der Bildhaftigkeit* wird der zweite Gegenstand als "gemeinter" charakterisiert und unter Umständen erst hervorgebracht. Husserl fährt fort:

> Erst durch die Fähigkeit eines vorstellenden Ich, sich des Ähnlichen als Bildrepräsentanten zu bedienen, bloß das eine anschaulich gegeben zu haben und statt seiner doch das andere zu meinen, wird das Bild überhaupt zum Bilde (1968, 422; Hervorhebung im Original).

"Ähnlichkeit" ist nicht nur ein Mittel, mit dem eine Bildbeziehung begründet werden kann, sondern ist darüber hinaus in hohem Maße abhängig von den Bezugsgrößen des Zeichenbenutzers, von seinem Wissen, von seiner (ikonischen) Praxis. Was für den Statiker ein leicht imaginierbares "Bild" eines Gebäudes oder Gebäudeteils ist, ist für den Nicht-Eingeweihten nicht lesbar und nur unter großem Aufwand übersetzbar in ein begehbares inneres Bild des Gemeinten.

Selbst dieser Einwand gesteht aber zu, daß das Bild-Zeichen durch die Ähnlichkeitsbeziehung *motiviert* sei. Hier soll dagegen die starke Gegenthese vertreten werden, daß die "Ähnlichkeit" eine Konsequenz der Unterstellung eines Repräsentationsmodells ist, daß man es also höchstens mit einer Art "abgeleiteter Motivation" zu tun hat, nicht aber mit einer quasi-natürlichen Zeichensorte. "Ähnlichkeit" wird im imaginativen Akt aufgesucht [13], um im Bildverhältnis genutzt zu werden; sie selbst kann das Bildverhältnis nicht verursachen. Es geht hier also darum, die *Kodifiziertheit*, die *Konstruiertheit* und die *Konventionalität* des Bildverhältnisses herauszustellen [14].

Bildkonventionen werden als Schlußregeln genommen, die Abbild und Urbild miteinander verbinden. Oder, wie Panofsky zur Perspektive schrieb: Es handele sich um eine *Konstruktion* (Panofsky 1974, 108). Und man möchte ergänzen: Perspektivität ist nur ein möglicher Gesichtspunkt, der ein Abbild als *Repräsentation* eines Urbildes bzw. einer Szene fundieren kann, der möglichen anderen Gesichtspunkten gegenübersteht. Diese Überlegung scheint für die Beschreibung der Leistung der *Bildfundamente* generalisierbar zu sein. Es dürfte deutlich sein, daß das Fundament als ein Gesichtspunkt aufzufassen ist, durch den gewisse Eigenschaften des Urbildes in einem Abbild repräsentiert werden [15]. Dieser Gesichtspunkt ist wie ein Filter, der die abstraktive Grundlage der Urbild-Abbild-Relation bildet. Das Abbild ist im Verhältnis zum Ur-

bild immer *abstraktiv*, es ist *prägnant* und gewisse Einzelzüge sind durch ein Kriterium von *Relevanz* auf das Urbild hin orientiert [16].

Wollte man das Bild gegenüber möglichen Wirklichkeiten bestimmen, könnte man seine Eigenschaften als *Modell* hervorheben. Das Modell ist gegenüber dem Original durch Momente der Verkürzung, der abstrakten Gestalt, der Typizität ausgezeichnet. Modelle rechnen zu den Repräsentationen. Nimmt man die oben postulierte These, daß vom Abbild auf das Urbild geschlossen werde, ernst, dann muß man gewisse Eigenschaften von Bildern als Hilfen und als Stützen für den Schluß auf das Urbild ansehen. Regelhafte Bauformen von Bildern sind *Konventionalisierungen* des Abbild-Urbild-Schlusses und sichern die Intersubjektivität der bildlichen Darstellung. Der Modellcharakter insbesondere von Strukturbildern ist zudem die Voraussetzung dafür, daß die Benutzung von graphischen Darstellungen selbst wieder Teil der Modellentwicklung ist.

Es ist für die Bilder wesentlich und scheidet sie von den Symbolen, daß zwischen Urbild und Abbild eine *essentielle Motivation* wirkt. Die Motivation ist hier als Zuordnungsvorschrift verstanden, die den Rückschluß vom Abbild auf das Urbild möglich macht. Die Motivation folgt also dem Interpretationsprozeß, nicht der Abbildung. Und: Die Motivation ist eine Erfindung und eine Zuschreibung, steckt keinesfalls in den Objekten oder Ereignissen, die durch die Interpretation gebunden sind. Ich "nehme an", daß das Bild dem Urbild ähnele; ich "unterstelle" dem Bild eine Ähnlichkeit mit dem Urbild. Man mag diese Überlegung *konstruktivistisch* wenden oder eher *kognitivistisch* als eine Technik der Schema-Anwendung nehmen: wichtig ist mir hier, daß die Ähnlichkeit nicht ontologisiert und als Eigenschaft der Bild-Objekte genommen werden sollte, sondern daß sie in einem Verstehensprozeß angenommen wird, also Element eines *Zeichenverarbeitungsprozesses* und nicht eines Objektes ist. Oder genauer: Sie ist eine *Hypothese* in einem inferentiellen Geschehen, nicht Teil eines mechanischen Zuordnungsverhältnisses.

Das Abbild kann nur zustande kommen, weil es eine Zuordnungsvorschrift gibt, in der festgeschrieben ist, welche Momente eines Gegenstandes in der Urbild-Abbild-Relation zur Repräsentation gebracht werden. Die Zuordnungsvorschrift ermöglicht und erzwingt eine *Analyse* des Bildes, in der die für das Bildverhältnis relevanten Bildelemente aufgefunden werden können und müssen; erst auf dem Hintergrund dieser Analyse ist der Schluß auf das Urbild möglich.

Ein Bild steht so nicht einfach für sich, sondern in einem Interpretationskontext, der im Wesentlichen ein *Repräsentationsmodell* umfaßt. Das Bild instantiiert das Modell, trägt also immer auch zumindest die abstrakten Bedeutungen, die das Modell konstituieren. Das Repräsentationsmodell ist als eine Art von Schematismus aufzufassen, der das Verhältnis von Urbild und Abbild im allgemeinen reguliert; jeweils konkretes Urbild und Abbild realisieren das abstraktere Verhältnis von Urbild und Abbild im Repräsentationsmodell. Das Repräsentationsmodell, das in der U-Bahn-Karte realisiert ist, ist ein anderes als das, das einer Fotografie zugrunde liegt.

Derartige Modelle sind manchmal eng verbunden mit *Apparaturen*, die in bestimmter Art und Weise vor-bildliche Szenen zu Abbildern machen, denen wiederum standardisierte Interpretationsweisen korrespondieren. Eine Teilklasse der Bilder sind demgemäß die hier sogenannten *Apparaturbilder* [17]. Bei ihnen handelt es sich um Abbildungen, bei denen eine *technische Apparatur* (ein "Medium") eine Beziehung zwischen Bild und Urbild konstituiert bzw. eine notwendige Bedingung des Abbild-Urbild-Verhältnisses ist. Auch wenn "Apparaturbilder" heute die dominierende und verbreitetste Klasse der Bilder sind, handelt es sich doch um eine Sonderform der Bilder im engeren Sinne. Die "Apparatur-Bedingung" ist für die Theorie des Bildes eine sekundäre Tatsache. Das eigentliche Bildverhältnis wird durch sie nur moduliert, nicht wesentlich berührt [18]. Deutlich ist aber an ihnen die Tatsache zu studieren, wie Bilder das Mo-

dell, dem folgend Abbilder repräsentieren, mit-instantiieren: das Modell, dem die Fotografie verpflichtet ist, besagt, daß die Szene vor dem Fotoapparat real exisiert haben muß, daß sie einmalig war, daß die Elemente des Bildes in genau diesem abgebildet-vergangenen Zeitpunkt koexistiert haben etc.

Eine eigene Studie verdiente ein Effekt, den man vielleicht "Modell-Vererbung" nennen könnte; ich verstehe darunter die zunächst schlichte Tatsache, daß man dazu neigt, z.B. sonargraphische Abbilder *wie Fotografien* zu interpretieren, also ein apparatives Abbildungsmuster auch auf Produkte solcher Apparaturen zu übertragen, die eigentlich andere Interpretationsweisen nötig machten. Unter den "Apparaturbildern" müßte man für eine solche Untersuchung unterscheiden solche Apparaturen, die im Bereich der visuellen Wahrnehmung bleiben (wie die Mikroskopie, die Infrarot-Aufnahmetechnik, die Röntgenologie), und solche, die eine nicht-visuelle Wahrnehmung in einen visuellen Repräsentanten umwandeln (wie die Ultraschalltechnik, die Sonargraphie oder die Thermographie). Insbesondere die letzteren werden im imaginativen Akt wie "Bilder" im engeren Sinne behandelt, so daß man sie zunächst nicht von anderen Bildern trennen muß - eine Tatsache, die, so sei noch einmal vermerkt, deshalb so interessant ist, weil sie zeigt, daß der imaginative Akt auch die apparative Bedingung vieler Abbilder reflektiert und die modellhaften Eigenschaften, die apparativen Abbildern zukommt, als fundamentale Eigenschaften integriert.

V. Einmaliges und Typisches

Gerade für diese "Apparatur-Bilder" *weiß* der Betrachter/Benutzer, daß sie durch ein individuelles Szenario vor der Apparatur verursacht sind. Aus diesem Wissen kann er das, was er sieht, als Abdruck eines "vor-bildlichen Individuums" ansehen. Dann gilt für das Urbild-Abbild-Verhältnis die Annahme, daß das Urbild real, einmalig, individuell, in einem Zeitpunkt stehend ist. Ob dieses aber der Ausgangspunkt einer Bildtheorie sein kann oder ob dieses Wissen wiederum gebunden ist an gewisse Kontexte, in denen z.B. Fotografien als Abdrücke, als Spuren einmaliger und besonderer Ereignisse vor der Kamera angesehen werden, bedarf sorgfältiger Reflexion.

In der philosophischen Auseinandersetzung mit der Fotografie hat dieses Argument eine gewichtige Rolle gespielt. Roland Barthes, dessen Entwurf einer poststrukturalistischen Theorie der Fotografie der wohl radikalste Versuch ist, die Einmaligkeit des fotografischen Referenten (er spricht sogar von der "mathesis singularis") zum Ausgangspunkt einer Bildtheorie zu machen, schreibt in seinem Buch "Die helle Kammer":

> [Es] läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muß man sie als das wesen, den Sinngehalt (noema) der Photographie ansehen. [...] Der Name des Noemas der Photographie sei also 'Es-ist-so-gewesen' oder auch: das Unveränderliche (1989, 86).

Barthes hält an anderer Stelle daran fest, daß man eine "bestimmte Photographie nie von ihrem Bezugsobjekt (Referenten; von dem, was sie darstellt) unterscheiden" (1989, 13) könne. Die Ontologie der Photographie läßt sich nach Barthes nur über den vorausgesetzten Referenten (vgl. 1989, 85f) gewinnen [19].

Auf einer solchen Grundlage läßt sich aber natürlich keine Theorie des Bildes aufrichten. Denn dagegen gibt es - auch wenn man das Feld der Fotografie nicht verläßt - eine andere Gruppe von Bildern, die gerade das Typische, das Nicht-Individuelle, das Nicht-Einmalige darstellen

wollen und die ich hier *typifizierende Bilder* nenne [20]. Derartige Bildformen haben in der Didaktik lange Tradition, jedes Lehrbuch ist voll mit ihnen. Das Urbild des typifizierenden Bildes ist eine als "typisch" angenommene Konfiguration von Daten. Das Bild *exemplifiziert* den Typus. Natürlich sitzen individuelle und typische Momente gleichermaßen im Referenz-Objekt einer Fotografie und können je nach der Situation, in der das Bild interpretiert wird, in den Vordergrund treten, zum Gegenstand des Interesses und der Aufmerksamkeit werden.

Das typifizierende Moment wirkt möglicherweise hinein in die graphischen Techniken, die Typifiziertes von vornherein enthalten: Strichzeichnungen z.B. dienen dazu, typische Merkmale eines Gegenstandes auszustellen. Eine Randform der typifizierenden Bilder sind Photographien, die als Typenbilder eingesetzt werden; natürlich sind sie Bilder im engeren Sinne, aber: sie zeigen ein Individuum *als Fall*, so daß hier der Kontext darüber entscheidet, mit welcher Bildform man es zu tun hat. Typifizierende Bilder sind nicht notwendig selbst typifiziert (wie z.B. die erwähnten Strichzeichnungen), sondern können *in einem Kontext* auf ihre typifizierten Qualitäten hin konstituiert werden. Das Bild des Elefanten im Biologie-Lehrbuch zeigt "einen typischen Vertreter" seiner Gattung und nicht das Elefantenindividuum x aus dem Hamburger Zoo.

In Abhängigkeit vom Kontext können auch typische Züge der Abbildungsweise "am" Einzelbild gezeigt werden (wenn etwa ein typischer Vertreter der holländischen Genremalerei des Barocks gezeigt wird); das Bild (und nicht das, was es zeigt) fungiert hier als "Stil-Vertreter", ist selbst Beispiel oder Exemplum.

VI. Kontexte

Wollte man diese Überlegungen generalisieren, könnte man die Zuweisung eines Bildes zu einem signifikativen Bildtypus überhaupt abhängig davon machen, daß Bilder Element umfassenderer signifikativer Strukturen sind. Es ist nicht das strichgezeichnete Bild des Elefanten, und es nicht die Wahl des graphischen Mittels "Strichzeichnung", das das Bild eines Elefanten im Biologielehrbuch als "typifizierendes Bild" qualifiziert, sondern der *pragmatische Kontext* "Biologiebuch", der festlegt, daß es nicht um individuelle Elefanten geht, sondern vielmehr um die typische Erscheinungsform (den "Phänotyp") des besprochenen Gegenstandes. Das bedeutet, daß die *Selektion der Bildfunktionen* durch den Kontext geschieht, in dem ein Bild auftritt, nicht durch das Bild selbst.

Das gleiche Bild kann in verschiedenen Kontexten verschiedenen Bildtypen zugehören [21]. Es kann als Beweismittel dienen und dann gerade das Einmalige, Nicht-Wiederholbare, Nicht-Typische als Qualitäten haben, und es kann in einem anderen Kontext als typifizierendes Bild verwendet werden und dann gerade das Nicht-Einmalige, Wiederholbare und Typische verkörpern. "Bildtypen" sind so *Typen von Bildfunktionen*, nicht von Bildern selbst. Eine jeweilige Urbild-Abbild-Beziehung, die einem Bild in einem jeweiligen Kontext unterstellt wird, ist ein Produkt des Kontextes und damit wiederum abhängig von Sinnkonstruktionen, die nicht vom Bild abhängen.

"Kontext" ist nun wiederum in zweifacher Art und Weise zu denken:

– Zum einen tritt das Bild als Teil eines größeren Diskursstücks auf, als Element eines Textes, in dem ihm gewisse Funktionen zugewiesen sind und es gewisse Leistungen erbringt.

– Zum anderen ist das Bild Teil einer (Zeichen-)*Handlungssituation*, in der es in Funktion des Handelns der Akteure steht und der durch die Handlung aufgespannte Interpretationsrahmen die

Bildfunktionen selektiert und festlegt. Dann steht das Bild in Beziehung sowohl zu textuellen Gegebenheiten wie aber auch zu Größen der Intention, der kommunikativen und sozialen Zwecke von Handeln usw.

Zu beiden Kontext-Aspekten ist in der Bildtheorie bislang nur wenig gearbeitet worden. Wollte man eine *Kontexttheorie der Bilder* entwerfen, dann müßten (1) natürlich solche textuellen Funktionalisierungen beschrieben werden, in denen Bilder als Teile der textuellen Darstellungsstrategie verstanden werden können [22]; und (2) wären dafür Funktions- und kommunikative Handlungskontexte wie *Veranschaulichen*, *Illustrieren*, *Zeigen*, *Demonstrieren*, *Beweisen*, *Exemplifizieren* zu beschreiben, die natürlich wiederum in mannigfaltiger Weise miteinander kombiniert werden können [23].

Auch das Maß und die Art, in der das Urbild vom Abbild ausgehend entwickelt wird, erweist sich schnell als abhängig vom Kontext. Einer, der eine Karte vom U-Bahn-Netz liest, um sich einen Überblick zu verschaffen, wie die Stadt mit Aussteige- und Umsteigepunkten durchzogen ist, muß die Karte in ganz anderer Art und Weise referentialisieren (an die Wirklichkeit anbinden) als derjenige, der von einem besonderen Ort zu einem anderen besonderen Ort fahren will. Für ihn ist es nötig, das Fundament der U-Bahn-Karte zu aktivieren; das Abbildungsprinzip umfaßt dabei solche "Regeln" wie:

– gezeigt werden Strecken und Bahnhöfe;

– die Himmelsrichtungen-Gliederung ist grob beachtet;

– die Karte ist nicht entfernungsgetreu;

– U-Bahn-Linien, die man ohne umzusteigen fahren kann, werden in einheitlicher Farbe dargestellt;

– etc.

Sodann muß er eine Ortsbestimmung vornehmen, also einen Orientierungspunkt in der Karte definieren. Dazu muß er sich auf die Karte "einlassen", was sagen soll, daß er "Bahnhof Zoo" als Lagebestimmung akzeptiert, obwohl er auf der Hardenbergstraße steht. Wenn dann der Zielort bekannt ist und nicht umgestiegen werden muß, dann ist die Karte (1) auf ihr Fundament rückbezogen, aber (2) nur partiell referentialisiert worden (für den gegebenen Zweck sogar nur minimal).

Das "Referentialisierungsangebot" der Karte ist nur in dem Ausmaß zum Entwurf eines "Szenarios" genutzt worden, in dem das Relevanzprinzip, das mit dem Orientierungshandeln resp. Bewegungshandeln gesetzt ist, es nötig gemacht hat. Die Karteninformation geht selektiv ein in Pläne und Handlungen. Zwar bleibt mit der Aktivierung des Fundaments der Karte im Hintergrund der Interpretation bewußt, daß die Karte als ganze, mit allen ihren Punkten und Verbindungen auf die Realität bezogen werden könnte; doch für den gegebenen Zweck ist es nur nötig, die Karte *bezogen auf die Lage des Subjekts en detail* auf Wirklichkeitz zu beziehen. Es ist, als ob eine referentielle Intention der Karte in einem jeweiligen Kontext anders ausgearbeitet und vollzogen würde als in einem anderen. Wenn Georg Schmid behauptet hatte, daß wir intentional "durch die Karte hindurch auf die Realität" ausgerichtet seien, ist "partielle Referentialisierung" eine der handfesten Implikationen seiner Annahme.

Dies würde heißen, daß das Urbild im Sinne eines "Szenarios" Element oder Funktion von Handeln ist. Das Urbild wird als eine heuristische und handlungsunterstützende oder -leitende Struktur entworfen.

Dem oben Gesagten folgend darf angenommen werden, daß das gleiche Abbild in verschiedenen Kontexten von Informations- oder Zeichenverarbeitung zu sehr verschiedenen Szenarien entwickelt wird. Wir wissen aus der Erforschung der Augenbewegungen beim Erfassen von Bildern, daß die Informationsaufnahme mit dem Wahrnehmungsinteresse variiert und durch Instruktionen stark beeinflußt werden kann [24]. Das würde dafür sprechen, daß man die in den Augenbewegungen zum Ausdruck kommende Selektivität der Wahrnehmung auch nehmen kann als ein Indiz, das dafür spricht, daß das gleiche Bild in verschiedenen *Instruktionskontexten* verschieden analysiert wird, daß verschiedene Elemente des Bildes für das imaginative Bewußtsein in den Vordergrund treten.

Diese Überlegungen stehen in engem Zusammenhang mit der Theorie des Bildes, wie sie von Husserl in den "Logischen Untersuchungen" vertreten worden ist. Er macht darauf aufmerksam, daß das Urbild, das einem Abbild hinzugedacht werden kann, als eine *Leerstelle* zu charakterisieren sei, die erst im aktuellen Zeichenakt, im Akt des Schlusses vom Abbild auf das Urbild zu einer jeweiligen Konkretheit gerät:

> Die reflektive und beziehende Rede, welche Bildobjekt und Bildsujet einander gegenübersetzt, weist aber nicht auf zweierlei wirklich erscheinende Objekte in dem imaginativen Akte hin, sondern auf mögliche und in neuen Akten sich vollziehende Erkenntniszusammenhänge, in welchen die bildliche Intention sich erfüllen und somit die Synthesis zwischen Bild und vergegenwärtigter Sache sich realisieren würde (1968, 422-423).

Während Husserl in seinem knappen Aufriß die Tatsache, daß es verschiedene Handlungsumgebungen gibt, die dem gleichen Bild-Gegenstand verschiedene Intentionen zuordnen, also auch verschiedene "vergegenwärtigte Sachen" dem Bild-Objekt zuordnen, wird hier davon ausgegangen, daß es ein differenziertes Feld von Handlungen gibt, die jeweils unterschiedliche Bild-Intentionen implizieren und die einer Typologie der "Bild-Funktionen" zugrundeliegen. Ich will aber ausdrücklich darauf hinweisen, daß Husserls Grundannahme, das Urbild als eine leere Position zu bestimmen, die erst im *imaginativen Akt*, dem Akt der Bildkonstitution, mit einer gewissen anschaulichen Fülle ausgestattet wird, auch für meine Überlegungen grundlegend ist.

VII. Meta-Imagination

Zwei andere Charakteristiken des imaginativen Aktes sollte ich hier noch nennen: Im Falle, daß ich es mit einem Bilde zu tun habe, das auf Realität ausgerichtet ist und durch dessen Verständnis und Gebrauch ich mich in der Realität verhalte, entsteht der *Realitäts- oder Referenzeffekt* schon allein aus der Unterstellung, daß es einen Sinnhorizont des Bildes gebe, der mit der Realität zusammengebracht werden könne. Und zum anderen gehört es zu den imaginativen Akten, daß sie einen Gegenstand eigentlich nur hypothetisch zum Bild erheben. Das imaginierende Subjekt ist sich dabei des Aktes selbst bewußt und gewärtig. Es weiß außerdem um die Relativität und Vielgestaltigkeit der Bilder bzw. der Bildfundamente. Alles dieses Wissen könnte man als *metaimaginatives Wissen* bzw. als *metaimaginative Kompetenz* zusammenfassen.

Aus diesem Wissen resultiert die Bereitschaft, sich auf Abbildungen einzulassen, die einem eigentlich fremd sind.

Die beiden Charakteristiken "Unterstellung eines Sinnhorizontes" und "Metakartographisches Wissen" vermögen eine kuriose Szene aus dem Fernsehen etwas aufzuhellen: In einer Szene mit versteckter Kamera führten zwei als Monteure verkleidete Clowns einen Schnittmusterbogen mit sich, wie man ihn zum Zuschneiden von Kleidungsstücken benützt. Die beiden

sprachen Personen auf der Straße an, gaben den Musterbogen als "Plan der Abwasserleitungen der Stadt" aus und suchten nach Orientierungshilfe ("Hier ist doch 'Schnittkante'..."). Die meisten Angesprochenen gingen auf die Frage ein, akzeptierten das unterstellbare Sinnfundament "Abwasserplan" und begannen, sich in der "Karte" zu orientieren. -- Das Beispiel zeigt weniger, wie "dumm" die Leute sind, als vielmehr, wie sehr sie sich der Vielfalt der möglichen Bilder bewußt sind, der Eigenartigkeit von Spezialkartographien gewärtig, wie hohe Achtung sie vor fremdem Zeichenvorrat haben, wie hoch die Bereitschaft ist, sich auf einen fremden Kartographiegesichtspunkt einzulassen. Und es zeigt auch, daß das kommunikative Vertrauen, das von einem, der nach Hilfe fragt, eingefordert wird, so sehr die Situationsdefinition dominiert, daß selbst sinnloses Material darunter zu zwingen versucht wird.

Wollte man von kartographischer *Kompetenz* sprechen, so sollte man darunter nicht nur die aktiven Nutzungen von Kartenwerken zusammenfassen, sondern den zu untersuchenden Phänomenkreis von vornherein sehr weit fassen. Es sollte gehen um die Untersuchung allen Wissens um die Mittel, die eigenes Orientierungsverhalten unterstützen. Und die Vorstellung von "Kompetenz" sollte jenes metakartographische Wissen auch umfassen, das Wissen um die Kartographizität von Objekten und die Vorstellung aller möglichen Gesichtspunkte, die Karten fundieren können.

Ein anderer Aspekt metaimaginativen Wissens besteht in dem Wissen um die Tatsache, daß Bilder Elemente einer *kommunikativen Konstellation* sind, so daß sich Bildern allein aus diesem Wissen ein interpersonaler Sinn unterlegen läßt. Man weiß, daß U-Bahn-Karten gemacht sind, um dem Benutzer der U-Bahn die Benutzung zu erleichtern. Man weiß, daß Schaltpläne Prüfungen und Reparaturen möglich machen sollen. Man weiß, daß die Mannschaft, die in Pose gegangen ist und auf der lokalen Sportseite abgebildet ist, die Siegermannschaft ist und daß sie auf diesem Wege sich sowohl ausstellt wie feiert.

Manches ist hier konventionalisiert, manches privat; manches ist Zeitstil, manches scheint relativ zeitenthoben. Historische Sensibilität scheint nötig zu sein, will man sich dem annähern. Bodo von Dewitz, der in seiner Dissertation die Amateurfotografie des Ersten Weltkriegs untersuchte (von Dewitz 1989), nahm dies als grundlegend: Die Fotografien können verbunden werden mit gewissen Motiven oder intentionalen Akten der Fotografierenden, die das Foto von vornherein als Element eines kommunikativ-interaktiven Verhältnisses bestimmen. Solche Motive sind z.B.: "So sehe ich aus!", "Erkennst Du mich noch?", "So kämpfen wir", "So siegen wir". Die Bilder zeigen nicht nur, wie es an der Front war oder dort, wo der Fotografierende gewesen ist, sondern reflektieren vor allem auch das kommunikative Verhältnis des Fotografen zu seinen Adressaten in der Heimat - in den Fotos kommt eben auch die Differenz der Erfahrungswelten 'an der Front' und 'zu Hause' zum Ausdruck (vgl. v.a. 1989, S. 260, zu "Todesfotografien").

Worum es nun geht: die kommunikativen Kontexte, die von Dewitz für den Ersten Weltkrieg rekonstruiert und mit seinem Korpus in Verbindung gebracht hat, wohnen den Bildern nicht inne, können nicht aus ihnen extrahiert werden; es sind die besonderen historischen Gegebenheiten, die besonderen Erfahrungssituationen, und eben auch die besonderen kommunikativen Zwecke, die vom Fotografen und vom Adressaten dem Bild unterstellt werden konnten, die diesen besonderen historisch-kommunikativen Sinn erschließbar machten.

Die Vorstellung von kommunikativen Konstellationen ändert sich im Lauf der Geschichte, soll das heißen, und manche kommunikativ-sozialen Zwecke und Sinn-Horizonte, die von Dewitz an seinen Fotos beschreibt, sind wohl schon im Zweiten Weltkrieg so nicht mehr unterstellbar.

Zu den Erscheinungsformen der Metaimagination gehört auch *die Bereitschaft, sich "Bilderklärungen" anzuhören*.

In der Medizin ist das alltägliche Praxis - Patienten hören sich Deutungen von Röntgenaufnahmen und Sonargrammen und dergleichen mehr an; kaum einer von den Patienten könnte das Sonargramm apparativ beschreiben oder selbst lesen; hat man einmal eine Deutung gehört, kann sie wieder abgerufen werden, bildet eine automatische, oft nicht fundierte Spur, die Bild und Interpretation miteinander verbinden.

Oder aber, und das dürfte der Standardfall sein: Die Bilderklärung wird in einem apparativen Abbildungsmuster gegeben, das zwar nicht eigentlich das vorliegende Abbild fundiert, dem Adressaten aber *vertraut* ist. Das Sonargramm einer Schwangeren wird referentiell gelesen, (1) ganz und gar bezogen auf den Gegenstand, der für den Adressaten von Interesse und Bedeutung ist, und (2) ganz und gar übersetzt in das Bildverhältnis vom Typ "Fotografie": Man macht sich aufmerksam auf Arme und Beine, auf "Arme und Beine" in einem grauen, uninterpretierten Umfeld. Das Grau wird vielleicht als "Bauch" markiert. Der Patient akzeptiert, daß Sonargraphie eine Art von Fotografie durch das Gewebe hindurch ist, und man benutzt und liest das Sonargramm wie ein fotografisches Bild. Wenn das Grau aber als "Bauch" aufgelöst wird, wird ein einfaches Modell von "Kind im Bauch" auf das Sonargramm übertragen. Die Interpretation "Bauch" für Grau löst den Widerspruch, daß das Sonargramm etwas visuell zeigt, was man nicht sehen kann.

Auch dies gehört wesentlich zu den Bildern dazu: daß derjenige, der sie versteht-verarbeitet, von ihnen auch weiß, *daß sie Bilder sind*. Wer mit ambigen Bildern vertraut ist, wie sie in der Wahrnehmungspsychologie verwendet werden, verliert sich nicht in eine der Lesarten, sondern erkennt das jeweilige Bild auch als der Gruppe der ambigen Bilder zugehörig.

VIII. Abstraktivität

Es sei angemerkt, daß die in der philosophischen Tradition übliche Gegenüberstellung von *Anschauung und Begriff* - wobei "Anschauung" oft mit der Inhaltsbestimmung "Individuum" oder "Einerklasse" charakterisiert wird [25] - hier so nicht vertreten wird: graphische Darstellungen und Bilder werden als konventionell, abstrakt und mit Begrifflichem durchsetzt angesehen. *Anschaulichkeit* wird hier als die unmittelbar ganzheitliche Erfaßbarkeit des Bildes in seiner zeitlich-räumlichen Bestimmtheit genommen; die Unterstellung des Repräsentationsverhältnisses ist ein anderer Aspekt der Bild-Konstitution, wobei es ein Charakteristikum der Bilder ist, daß Elemente und Komponenten der graphischen Gestalt für das Repräsentationsverhältnis genutzt, genauer: semantisch genutzt werden.

Gewisse Typen von Bildern können bis zum Status von "Anschauungsmodellen" (ein Begriff von Rudolf Arnheim, 1972, S. 258, passim) entwickelt sein. Es geht in manchen Kontexten der Bildverwendung eben darum, "ungegenständliche Vorstellungen handgreiflich abzubilden" (1972, S. 206), eigentlich Nicht-Anschauliches in einem unmittelbar ganzheitlich erfaßbaren Raum-Zeit-Gebilde wiederzugeben. *Wahrnehmung selbst ist abstraktiv*, soll das heißen: weil Wahrnehmung Teil ist von Orientierungs- und Lernverhalten, weil sie zusammengeht und abhängt von den höheren Formen des Verstehens und des Denkens, weil Wahrnehmungsganzheiten für manche mnestischen Aufgaben ausgesprochen effektive Mittel sind [26].

Abstrakte Momente umfaßt das Bildverhältnis nicht nur aus dem Grunde, weil jede Wahrnehmung Momente von "Formwahrnehmung" umfaßt, die nach Arnheim die Anfänge der Begriffsbildung enthält (Arnheim 1972, S. 37), sondern auch deshalb, weil in der Schlußfolgerung vom Bild auf das Urbild Bezug auf Gegenstände des Wissens und auf Repräsentationsfundamente genommen werden muß. Repräsentationen umfassen sowohl ein Abstraktions- wie auch ein Relevanzmoment, so daß Bildern schon aus dem Grunde Abstraktheit zukommt, als sie in ein Repräsentationsverhältnis gestellt sind.

Die psychologische Literatur zum Bildverstehen ist voller Hinweise darauf, daß höhere kognitive Funktionen maßgeblich schon an perzeptiven Prozessen beteiligt sind. Die Redeweise von der "Schemasteuerung" der Blickbewegungen (Reinert 1985) betrifft diesen Aspekt: daß Bildverarbeitung nicht unabhängig vom Wissen und vom Interesse des Interpretierenden geschehen kann.

Abstraktheit kommt dem Bildverhältnis bzw. der Bildverarbeitung aber nicht nur aus dem Grunde zu, weil die Vorgänge des Bildverstehens mit dem Wissen des Verstehenden interagieren. Das Bildverhältnis in dem Verständnis, dem ich hier zuzuarbeiten versuche, ist allein deshalb abstrakt, weil die *Zuweisung eines Fundaments zur Konstitution des Bildverhältnisses für notwendig gesetzt ist*; erst die Annahme eines Fundaments schafft die Bedingung für die Bildverarbeitung. Wird kein Fundament unterstellt, kann das Bild nicht aufgefaßt und verstanden werden.

Die Abstraktivität des Bildes ist in allen Formen der Urbild-Abbild-Relation spürbar. Besonderes Augenmerk sollte dabei auf *polyfundierte Bilder* gerichtet werden, auf Bilder, aus denen auf mehreren Fundamenten auf ein Urbild gefolgert werden kann bzw. die auf der Grundlage mehrerer verschiedener Repräsentationsvorschriften mit einem "Urbild" zusammenhängen. Die *Kombinativität bzw. Kombinierbarkeit der Repräsentationsmodelle*, die Urbild und Abbild miteinander verbinden, macht es nötig, daß man Urbilder als *abstrakte Gegenstände des Denkens und der Anschauung* annimmt, nicht als real-materiale Objekte.

Ein Beispiel: Ein Schriftzug "Winter" notiert natürlich die Jahreszeit (als *Abstraktum*); wenn die Schrift noch überzogen ist mit - *metonymischem* - Schnee und Eis, wird ein *prototypisches Szenario* "Winter" angezeigt-umspielt; und wenn dann noch die Buchstaben zu zittern scheinen, als wären sie von Frost und Kälte geschüttelt, wird also eine *physiologische Erfahrungsweise* von "Winter" auch noch in das Bild integriert (was wiederum ein anderer, metonymisch angespielter szenischer Zusammenhang ist). Das Beispiel zeigt zum einen, in wie abstrakter Weise und auf wievielen signifikativen Techniken aufbauend Bilder ihre "Urbilder" ableitbar machen.

Und es zeigt zum anderen, daß die abgeleiteten Urbilder sowohl *szenische* wie *prototypische* Qualitäten haben, daß sie auch Abstrakta umfassen (können) [27], so daß man sie annäherungsweise als *Assoziationskomplexe* auffassen sollte, in die ganz unterschiedliche Wissensbestände gebunden sein können und die auf der Basis ganz unterschiedlicher Zuordnungsweisen [28] mit den Abbildern zusammenhängen.

Anmerkungen

[1] Erste Überlegungen zu diesem Themenkomplex habe ich in die Arbeit einer Arbeitsgruppe der Deutschen Gesellschaft für Informatik eingebracht. Einen anderen Teil des Artikels habe ich in Wien auf einem Symposium zum Bildverstehen vorgestellt. Ich danke Werner Große, Britta Hartmann, Ludger Kaczmarek, Heiko Karnowski (ihm ganz besonders!) und Bernd Willim für ihre Tips und Einwände.

[2] In einem Vortrag auf dem Wiener Symposium "*Worte trennen, Bilder verbinden". Bildsprache - Visualisierung - Diagrammatik*, November 1991.

[3] Ich bin mir dessen bewußt, daß die Bezeichnung möglicherweise irreführend ist, als sie eine platonisch-idealistische Fundierung zu evozieren scheint. Da mir aber keine bessere Formulierung zu Handen ist, will ich zunächst daran festhalten.

[4] Insofern gehören auch die *Spiegelbilder* zu den Bildern; vgl. dagegen Weidlé 1981, v.a. 558, der Spiegelbilder nicht als "echte Bilder" auffaßt. Vgl. grundlegend dazu Eco 1986.

[5] Das würde ich sogar gegen derartige Versuche zur Fotografie einzuwenden versuchen; vgl. dazu Martino (1985) als einen derartigen Versuch.

[6] Vgl. zur Perspektive als einem konventionellen Abbildungsprinzip neben Panofsky 1974 auch Gerlach 1978, der eine - allerdings nicht sehr glückliche - semiotische Interpretation von Panofskys Entwurf versucht.

[7] Angeblich sind manche Karten, nach denen Rallyefahrer sich orientieren und ihren jeweiligen Fahrstil ausrichten, nach einem solchen Abbildungsprinzip konstruiert.

[8] Ähnlich spricht Gerlach davon, daß das Bild eine "graphische Notierung dieser Verfahrensregel", perspektivische Beziehungen zwischen Gegenständen der Welt, sei; Gerlach 1978, 327.

[9] Die Frage bleibt, ob das Abbild das Fundament instantiiert oder vielmehr der Gesamtkomplex, der aus Abbild, Urbild und Fundament gebildet wird, eine Instantiierungsbeziehung ist.

[10] Ähnlich rekurriert Panofsky in seinen Überlegungen zur Perspektive darauf, daß die Perspektive Ausdruck eines Raumkonzepts, einer Raumverstellung sei, die als "in Geltung" stehend und nicht aus natürlichen Wahrnehmungsverhältnissen motiviert anzusehen sei; vgl. Panofsky 1974, v.a. 110. Vgl. dagegen Gerlachs Annahme, daß "immer [...] Teile des graphischen Gerüstes Teile von realen Gegenständen" (1978, 326) seien; er nimmt "Perspektive" zwar einerseits "als Modell zur Beschreibung der Relationen optisch, gegenständlicher Gegebenheiten in der Welt" (1978, 327) - als ein das Bildverhältnis fundierendes Modell also, das den Schluß vom Abbild auf ein Urbild möglich macht -, unterstellt andererseits aber offenbar ein ontologisch zu fassendes Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Abbild und Urbild.

Ein Nebenaspekt dieser Überlegungen betrifft die Bewußtheit der Bildfundamente; hier ist ähnlich wie bei zahlreichen anderen konventionellen Systemen davon auszugehen, daß sie "vorbewußt" bleiben. Entsprechend ist die Aufgabe der Bildforschung (der Ikonographie) die Rekonstruktion oder "Reaktivierung des in dem betreffenden historischen Moment spontan Gewußten" (Pächt 1979, 369).

[11] Ähnlich Wartofsky 1979, S. 184-185, der von der "convention of representation which maps three-dimensional Objects onto a plane surface" spricht; er nimmt die Repräsentationsvorschrift als "style" oder als "style-complex" (195). Auch Pelc (1986, 10) rechnet "iconic signs" zu den Objekten "that denote by convention and not by natural connection".

[12] Vor allzu schneller Analogie-Bildung über die Künste hinweg sei aber gewarnt. Der Annahme, daß es unmittelbare Bezüge gebe zwischen der "Pluralität der Blickpunkte⌋, wie sie im Kubismus entwicklet wurde, und den montagetheoretischen Überlegungen und Techniken v.a. Eisensteins, wie sie von Schlemmer & Jutz (1990, 30) geäußert wird, würde ich mit äußerster Skepsis begegnen.

[13] Wer in die dahinziehenden Wolken schaut und ihre wechselnden Formationen als "Bilder" zu lesen versucht, ist ganz darauf konzentriert, Ähnlichkeit als eine Anmutungsqualität im imaginativen Akt aufzusuchen. Eine derartige Situation erinnert an die Konstellation des Rorschach-Tests, in dem es ja auch darum geht, das "Bild-Potential" von Objekten zu erproben. Es ist deutlich, daß die imaginativen Zuschreibungen keine Aussagen über die Objekte sind, an denen sich imaginative Phantasie entfaltet. Man hat es hier nicht mit Bildern zu tun, sondern mit "Projektionen", in denen aber im Objekt ein Ähnlichkeitsmoment aufgesucht werden muß.

[14] Vgl. dazu auch Eco 1976, 192-200; Sebeok 1976, 1435-1436; Knowlton 1966.

[15] In diesem Sinne sind *visuelle Marken* und *Embleme* nicht unter die Bildformen zu rechnen, weil der Interpretationsprozeß auf ganz anderen Prozessen der Bedeutungszuweisung aufbaut als der von Bildern; vgl. dazu auch Weidlé 1981,

559-560, der derartige Formen als "signitive Bilder" von eigentlichen Bildern scheidet.

[16] Man könnte hier auch die Kriterien auflisten, die eine "gute" Repräsentation erfüllen sollte, von denen Ludger Kaczmarek berichtet hat: Relevanz, Verdeutlichung von Strukturen, Vollständigkeit, Knappheit, Durchsichtigkeit, Unterdrückung von Details und Berechenbarkeit.

[17] Die terminologische Idee stammt von Britta Hartmann.

[18] Diese Annahme steht gegen die sogenannten *Dispositiv-Theorien*, die insbesondere zur Fundierung des filmischen Abbildungsverhältnisses entwickelt worden sind und die besagen, daß die filmische Apparatur eine spezifische Wahrnehmungssituation konstituiere, die dann eben als Spezifikum des Films angesehen werden müsse. Vgl. dazu Paech 1990, der einen kurzen Abriß dieser Theorien liefert.

[19] Barthes scheint in seinen Überlegungen von einem einfachen, mechanischen Reproduktionsprinzip auszugehen, das in der Fotografie wirkt; auf Möglichkeiten und Techniken der Bildbearbeitung reflektiert er überhaupt nicht. - Auf diese Probleme der Barthesschen Fotografie-Theorie hat mich Hans Peter Wollny hingewiesen.

[20] Ähnlich unterscheidet Martino (1985, S. 9) (1) die "Art und Weise, wie eine Fotografie das Objekt bezeichnet, das in ihr dargestellt wird" von (2) der "Art und Weise, wie eine Fotografie die Distribution der Klasse, zu der ein dargestelltes Objekt gehört, darstellt" und stellt beiden gegenüber (3) die "Art und Weise, wie Nutzer und Empfänger einer *Referenzhandlung* ein Objekt in einer Fotografie erkennen" (Hervorhebung von mir).

[21] In eine ähnliche Richtung zielt Pächts Gombrich' Bildtheorie resümierende Überlegung, daß es "zwischen Symbolisieren und tatsächlichem Darstellen nur graduelle, keine grundsätzlichen Unterschiede [gebe]. Je nach dem herrschenden Standard von Wirklichkeitsillusion könne eine Chiffre, ein Substitut für das reale Ding genommen werden, könne ein formelhaftes Pferdeschema für die einen denselben Realitätsgrad besitzen wie ein Pferdeporträt für die anderen, genauso wie das Steckenpferd für das spielende Kind das lebendige Reittier ist" (1979, 369). Vgl. zu diesem Problem und den daraus resultierenden Beschreibungsproblemen auch Pelc (1986, 11), der aus der Tatsache, daß ein Objekt oder Ereignis sowohl als Symbol wie als Index wie als Ikon funktionieren könne, schließt, daß es nötig sei, "the ways and objectives of sign use" zu klassifizieren, anstatt Zeichentypen einander entgegenzustellen.

[22] Vorarbeiten zur Beschreibung dieses Kontextaspektes hat vor allem Joel R. Levin vorgelegt, der fünf Hauptfunktionen des Bildes in bezug auf den Text unterscheidet - darstellende, organisierende, interpretative, transformierende und dekorative Funktionen (Levin 1982; vgl. auch Ballstaedt, Molitor & Mandl 1989, bes. 128f).

[23] Erste Überlegungen in diese Richtung hat Lutz Huth (1985) angestellt, wenn auch seine Funktionstabelle am Ende nicht zu überzeugen weiß; er unterscheidet interaktive, kognitive und nicht-kognitive Funktionstypen und listet im einzelnen auf (1985, S. 230-231):

Interaktive Funktionen
[Rollenzuweisung als] Interaktionspartner
>>> Kognitive Funktionen:
Thematisierung und Textstrukturierung
Erläuterung
Demonstration
Darstellung
>>> Nicht-kognitive Funktionen
Motivation [= Indikation der Stellung im Programmschema etc.]
Dramatisierung
Vermittlung von Authentizität
Kode-bezogen [= Kann man von etwas überhaupt Bilder machen?]
Verfremdung

Zu den textuellen Funktionen von Bildern liegen Untersuchungen zur Negation (Branigan 1986), zu rhetorischen Figuren wie Syllepse oder Katachrese (Kennedy 1985) und ähnlichem vor.

[24] Dazu liegt inzwischen umfangreiche Literatur zu; vgl. neben Reinert 1985 und Issing, Mickasch & Haack 1986 auch Möller 1990, der eine Übertragung auf das Bewegtbild versucht.

[25] Vgl. dazu vor allem Neemann (1972, zusammenfassend S. 256) zu Bolzanos Fassung dieses Verhältnisses: er verband "Anschauung" mit einem einzigen Gegenstand, fundierte dann dieses Verhältnis aber weniger in der Ontologie der Gegenstände von "Anschauung" und "Begriff" als vielmehr in der Beschreibung des Aktes der Erfassung.

[26] Zu Arnheims Entwurf vgl. auch Wedewer 1985, 161ff. Zur alltäglichen Wahrnehmung als Abstraktionstätigkeit vgl. auch Wartofsky 1979. S. 185.

[27] Ich würde auf keinen Fall so weit gehen wie Wedewer, der eine grundsätzliche Rückübersetzbarkeit von Bildern in Erfahrungsbegriffe und -formen annimmt: "So ist dem Bilde zumindest kernhaft stets eine Rückübertragung auf lebensweltliche Erfahrungen und Einstellungen [...] eigen, auch wenn diese sich ob ihrer bisweilen höchst verwickelten Art nicht immer mehr zurückverfolgen und entschlüsseln lassen" (1985, 91).

[28] Man könnte Zuordnungsweisen mit der Dreiteilung von *Piktogramm* (ikonisch fundiertes Bild), *Ideogramm* (indexikalisch fundiertes Bild) und *Logogramm* (symbolisch fundiertes Bild) zu unterscheiden versuchen (vgl. dazu z.B. Wedewer 1985, 96); man würde sich damit aber den Zwang auferlegen, einzelne Elemente von Bildern den Zuordnungstypen zuordnen zu müssen; kompliziertere szenische oder diagrammatische Repräsentationen würden sich diesem Verfahren aber entziehen; Probleme bereiten darüber hinaus auch die sogenannten "Strukturbilder" - Graphen, die durch ihre formale graphische Struktur Formalgegenstände darstellen.

Literatur

Arnheim, Rudolf (1972) *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff.* Köln: DuMont.

Ballstaedt, Steffen-Peter / Molitor, Sylvie / Mandl, Heinz (1989) Wissen aus Text und Bild. In: *Empirische Medienpsychologie*. Hrsg. v. Jo Groebel & Peter Winterhoff-Spurk. München: Psychologie Verlags Union, S. 105-133.

Barthes, Roland (1985) *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt: Suhrkamp.

Blümlinger, Christa; Hrsg. (1990) *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl.

Bouissac, Paul / Herzfeld, Michael / Posner, Roland [eds.] (1986) *Iconicity: Essays on the nature of culture*. Festschrift for Thomas A. Sebeok on his 65th birthday. Tübingen: Stauffenburg.

Branigan, Edward (1986) "Here is a picture of no revolver!" The negation of images, and methods for analyzing the structure of pictorial statements. In: *Wide Angle* 8,3-4, S. 8-17.

Dewitz, Bodo von (1989) *"So wird bei uns der Krieg geführt!" Amateurphotographie im Ersten Weltkrieg*. München: tuduv-Vlg. (Tuduv-Studien. Reihe Kunstgeschichte. 32.).

Eco, Umberto (1976) *A theory of semiotics*. Bloomington, Ind.: Indiana UP.

--- (1986) Mirrors. In: Bouissac, Herzfeld & Posner 1986, S. 215-237.

Gerlach, Peter (1978) "Panofsky: Perspektive als symbolische Form" in semiotischer Sicht. In: *Die Einheit der semiotischen Dimensionen*. Hrsg. v.d. Arbeitsgruppe Semiotik. Tübingen: Narr, S. 319-336 (Tübinger Beiträge zur Linguistik. 98.).

Goodman, Nelson (1973) *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Frankfurt: Suhrkamp (Theorie.).

Husserl, Edmund (1968) *Logische Untersuchungen. 2. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. 1.* 5. Aufl. Tübingen: Niemeyer.

Huth, Lutz (1985) Bilder als Elemente kommunikativen Handelns in den Fernsehnachrichten. In: *Zeitschrift für Semiotik* 7,3, S. 203-234.

Issing, Ludwig J. / Mickasch, Heidemarie D. / Haack, Johannes; Hrsg. (1986) *Blickbewegung und Bildverarbeitung. Kognitionspsychologische Aspekte visueller Informationsverarbeitung*. Frankfurt [...]: Lang (Europäische Hochschulschriften. Reihe 6: Psychologie. 186.).

Jutz, Gabriele / Schlemmer, Gottfried (1990) Zur Geschichtlichkeit des Blicks. In: Blümlinger 1990, S. 15-32.

Kaczmarek, Ludger / Wulff, Hans J. (1986) Graphische Modelle in der Sprachwissenschaft. In: *Pragmantax*. Akten d. 20. Linguistischen Kolloquiums, Braunschweig 1985. Hrsg. v. Armin Burkhardt & Karl-Hermann Körner. Tübingen: Niemeyer, S. 485-498 (Linguistische Arbeiten. 171.).

Kennedy, John M. (1985) Syllepse und Katachrese in Bildern. In: *Zeitschrift für Semiotik* 7,1-2, S. 47-62.

Knowlton, James Q. (1966) On the definition of "picture". In: *AV Communication Review* 14, S. 157-183.

Levin, Joel R. (1982) Pictures as prose learning devices. In: *Discourse processing*. Ed. by A. Flammer & Walter Kintsch. Amsterdam: North-Holland, S. 412-444.

Martino, Emanuelo (1985) Referenz und Invarianz in der Fotografie. In: *Zeitschrift für Semiotik* 7,1-2, S. 9-25.

Möller, Karl-Dietmar (1990) Auflösung, analytische Montage und filmische Wahrnehmung. In: *Film und Psychologie. 1. Kognition - Rezeption - Perzeption*. Hrsg. v. Gerhard Schumm & Hans J. Wulff. Münster: MAkS Publikationen, S. 211-226 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).

Neemann, Ursula (1972) *Bernard Bolzanos Lehre von Anschauung und Begriff in ihrer Bedeutung für erkenntnistheoretische und pädagogische Probleme*. München [...]: Schöningh.

Pächt, Otto (1979) Kritik der Ikonologie. In: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. 1.* Hrsg. v. Ekkehard Kaemerling. Köln: DuMont, S. 353-376 (DuMont Taschenbücher. 83.).

Paech, Joachim (1990) Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert. In: Blümlinger 1990, S. 33-50.

Panofsky, Erwin (1974) Die Perspektive als "Symbolische Form". In: Erwin Panofsky. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. 2., erw. Aufl. Berlin: ***, S. 99-167.

Pelc, Jerzy (1986) Iconicity: Iconic signs or iconic uses of signs? In: Bouissac, Herzfeld & Posner 1986, S. 7-15.

Reinert, Gerhard (1985) Schemata als Grundlage der Steuerung von Blickbewegungen bei der Bildverarbeitung. In: *Perspektiven der Kognitionspsychologie*. Hrsg. v. Odmar Neumann. Berlin [...]: Springer, S. 113-145 (Lehr- und Forschungstexte Psychologie. 15.).

Sebeok, Thomas A. (1976) Iconicity. In: *Modern Language Notes* 91, S. 1427-1456.

Stang, Richard (1991) Hypervisionen: Zur Ästhetik der elektronischen Medien. Annäherungen an einen für die Medienpädagogik notwendigen Diskurs. In: *GMK-Rundbrief*, 30, 1991, S. 42-46.

Wartofsky, Max W. (1979) Pictures, representation, and understanding. In seinem: *Models. Representation and the scientific understanding*. Dordrecht/Boston/London: Reidel, S. 175-187 (Synthese Library. 129./Boston Studies in the Philosophy of Science. 48.).

Wedewer, Rolf (1985) *Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst.* Köln: DuMont.

Weidlé, Wladimir (1981) Vom Sichtbarwerden des Unsichtbaren. In: *Filmkritik* 25, 299-300, S. 557-564.

Sehen und der Kontext der Bilder: Filmsemiotische Bemerkungen zu Ralph Konersmanns Sammelband *Kritik des Sehens* (Leipzig: Reclam 1997)

Visualität

Die Rolle des Bildes in den kulturellen Prozessen und insbesondere in der Semiotik des Films ist ausgesprochen schwer zu durchdringen. Zuallererst: *Visualität* ist eine notwendige Eigenschaft des Films. Das Bild trägt und vermittelt den Film. Es ist die Ausdrucksfläche des Films. Keine filmische Kommunikation könnte gelingen, ohne daß das Visuelle sie ermöglichte. Selbst die schwarze Leinwand ist der Nullzustand des Bildes. Derek Jarmans BLUE ist ein Extremfilm, der mit einer Nullstufe des Visuellen experimentiert [1].

Visualität ist einerseits ein Primum, eine Voraussetzung und Bedingung des filmischen Zeichenverhältnisses. Es ist andererseits abgeleitet und begründet aus dem kommunikativen Kontrakt des Filmes mit dem Zuschauer (resp. der Instanz, die mittels des Films kommuniziert). Ein Film, der nicht zeigt, rechnet nicht unter die Objekte vom Typ "Film" oder markiert eine Grenzposition (so, wie ein Hörspiel, das schweigt, entweder kein Hörspiel oder eine extremste Erscheinungsform des Hör-Kunstwerks ist). Die Bindung des Visuellen in den Kontrakt bleibt als *Prinzip der Relevanz* in den Bildformen weiterhin greifbar. Das Bild zeigt das, was geschieht, so, daß der Zuschauer sieht, was geschieht. Es zeigt das relevante Geschehen, keine Peripherie. Wenn es Randständiges zeigt, zeigt es das strategisch, zu gewissen Zwecken. Gemeinhin zeigt der Film, was nötig ist. *Szenische Zentrierung* regiert die Bildwahl. Eine ganze Reihe konventioneller Muster rechnen unter diesen Leitaspekt (die 90-Grad-Regel, das Prinzip der "vierten Wand", das Prinzip des "geöffneten Kreises" usw.).

Die Lektüre des Bildes geschieht im Vertrauen auf die Bindung des Bildverhältnisses in den Akten des Zeigens, und sie kann auch nicht anders, weil das Bild eben das Primum des Mediums "Film" und der darauf fußenden Prozesse des Verstehens ist. Das Vertrauen in die Geltung des Zeige- und Mitteilungsverhältnisses von diesem Typ muß investiert werden, sonst könnte keine Mitteilung zustande kommen [2].

Die Charakteristiken des Sehens

Ein Sammelband ist anzuzeigen, der in die Philosophie, nicht in die Theorie des Films rechnet. Gerade das macht ihn anregend und wertvoll, weil er eine These mit großer Deutlichkeit vertritt, die angesichts der Bildproblematik des Films in Zweifel zu ziehen ist.

Folgt man Konersmann in der Einleitung zu seinem Sammelband *Kritik des Sehens* (1997), so bestimmt er das Sehen nicht allein als Figur der Welterfahrung oder als primär sinnliche Auffassung des Realen, nicht allein als Identifikation von Objekten, die "vor dem Bild" existiert haben. Sehen ist also keine durch das Bild hindurchgehende objektzentrierte Tätigkeit, sondern ein Tun von einer eigenen Qualität:

> in jedem Augenblick [schreibt Konersmann] bewahrt der Typ des Wissens, der sich im Sehen zeigt, den Bezug zur Sinnlichkeit seiner Präsenz (1997, 46f).

Es sind in dieser Beschreibung drei Bestimmungselemente, die im Sehen zusammenkommen: (1) Es ist etwas, das erst im Tun vollzogen, vollendet und hervorgebracht wird, so daß die Charakteristik der *Tätigkeit* wesentlich-wesenhaft zum Sehen dazugehört.

(2) Das zweite ist die Qualität der *Präsenz*, die zwar eng mit dem Tätigkeitsaspekt zusammenhängt, aber dennoch nicht mit ihm vermischt werden sollte [3]. Eine besondere Form der Gegenwärtigkeit und des Augenblickserlebnisses kommen dem Vollzug des Sehens - und nur ihm! - zu, die seinen Ergebnissen ("Ich habe *etwas* gesehen.") nicht abgelesen werden können.

(3) Das dritte ist, ähnlich wie in allen anderen Formen des Textverstehens und der Aneignung, die Involvierung von *Wissen* in die Aktivitäten des Sehens - aber es ist ein Wissen, das Konersmann folgend nicht allein als Gestalt- oder Prototypenwissen gefaßt werden kann, sondern eigene Qualitäten hat (von welcher Art diese sind, läßt der Autor allerdings offen).

Das Sehen integriert, Konersmann folgend, also ein Tätigkeits-, ein Präsenz- und ein Wissensmoment. Wie ist diese Dreistelligkeit nun aber zu vermitteln? Immerhin ist behauptet, daß die genetischen Aspekte des Sehens nicht in den Produkten des Sehens aufgehen. Sehen ist zwar nicht sinnvoll und denkbar ohne ein *Objekt des Sehens*, einen Gegenstand, auf den sich das Sehen als intentionale Aktivität richtet. Aber das Sehen erlischt, wie schon gesagt, nicht in der Auflösung: "Dieses habe ich gesehen." Sondern es tritt ein zweites hinzu, die *Festellung des Aktes* selbst: "Ich habe gesehen." Der Akt des Sehens ist also mindest in zwei paraphrasierende Behauptungen aufzulösen, die noch nicht einmal miteinander äquivalent sind:

{Dieses habe ich gesehen.}

{Ich habe gesehen.}

Oder präsentisch:

{Dieses sehe ich.}

{Ich sehe.}

Das Doppel, das Konersmann hier exponiert, ist in der Hinsicht der Filmtheorie hochinteressant, weil man es in mehrere Richtungen weiterdenken kann. Was mich hier interessiert, ist natürlich die *Organisation der Sehenstätigkeit* durch Werks- resp. Angebotsstrukturen, weil in ihnen der Schlüssel liegt, eine wissenschaftliche Ikonographie des Films zu betreiben, die nicht allein auf Prototypen, auf stilistische Eigenheiten und ähnliches ausgerichtet ist, sondern die sich *funktional* bezieht auf die Tätigkeit des Sehens selbst. Das Bild exponiert dann nicht allein etwas, das es *zeigt* - wenn auch die Zeigedimension des Bildes in jeder Hinsicht in Kraft bleibt -, sondern es tritt hinzu die Tatsache, daß es zeigt, und sogar darüber hinaus: *daß es in gewisser Art und Weise zeigt*. Es ist die Art und Weise des Zeigens und des damit zusammenhängenden Verstehens des Bildes oder des Zeigeaktes, die in die Aneignungsweise des Bildes unmittelbar einwirkt. Nur das ist als Objekt des Zeigens identifizierbar, es ist in der Art, in der es gezeigt wird, entzifferbar.

Bild oder Sehen?

Konersmann spricht vom *Sehen*, nicht oder nur gelegentlich vom *Bild*. Doch ist Sehen isolierbar, ablösbar aus dem Horizont des Bildes? Sehanalyse und Bildanalyse stehen in einem weitestgehend ungeklärten Verhältnis zueinander. Für Konersmann zentriert ist das Sehen als Aktivität, das Bild ist dazu lediglich Anlaß und Material, spielt eine nur nachgeordnete und dienende Rolle. Man könnte aber das Verhältnis radikalerweise umdrehen und die Sehaktivität als eine durch das Bild gesteuerte und präfigurierte Tätigkeit bestimmen. Nicht das Sehen bedarf dann des Bildes, sondern das Bild des Sehens. Man könnte vermitteln und Sehen und Bild als gleichrangige Relata eines Beziehungsverhältnisses ansehen, das nicht aufgelöst werden kann wie zwei Seiten eines Blattes Papier. Die Ansicht des Problems, die ich hier gegen das bei Konersmann vorgeschlagene Primat des Sehens stellen will, entwickelt aus der Kontextbindung des Filmbildes eine relationale Ansicht der Bild-Sehen-Beziehung, so daß von einer Unabhängigkeit des Sehens vom Bild keine Rede sein darf.

Konersmann spricht vom Sehen im Zusammenhang mit philosophischer Erkenntnis, und er deutet darauf hin, daß die Modelle des Sehens weder voraussetzungslos noch spontane Naturtatsache, sondern historisch und kulturell relativ sind (1997, 40; zu dieser These vgl. immer noch Lindberg 1987).

"Sehen" ist in dieser historischen Aufsicht auf Texte zum Sehen keine primäre und unbefragte Tätigkeit der Aneignung, sondern wird begleitet von einer fundamentalen *Kritik* des Sehens. (Beides könnte man so allerdings auch für das Bild geltend machen [4].) Die *Evidenz*, die das Gesehene für sich in Anspruch nehmen kann, ist immer schon begleitet von Zweifel und Kritik. Das Doppel von *Sehen* und *Kritik des Sehens* ist für Konersmann der Schlüssel zu einer Geschichte des Sehens in philosophischer Absicht, aber es ist um ein drittes Bestimmungsstück zu erweitern: um das Wissen um die Tatsache, daß ich sehe, und um die kritische Reflexion dieser Tatsache. Von einer Theorie der Bilder kann Konersmann absehen - das Bild (oder, in einem sehr viel weiteren Sinne: das gesehene Szenario) ist ein nur flüchtiger Anlaß für eine Erkenntnis, die eigenem Gesetz unterliegt. Das "Ich sehe" wird zentraler als das "Ich sehe etwas".

Ich will die Gewichtung hier verkehren, das Bild und seine Bestimmungen zentrieren - weil ich der Meinung bin, daß sich auf diesem Wege Bestimmungselemente des Sehens ausmachen lassen, die eine sehr viel größere Kontextbindung des Sehens gleich in doppelter Hinsicht behaupten: Zum einen, weil Bilder und Szenarien nicht ohne den Hintergrund eines Wissens über Objekte, Szenen, Geschichten usw. gelesen werden können; zum anderen, weil das Bild sehr viel größere Bindungen in seinen visuellen, textuellen und situativen Kontext hat, als Konersmann behauptet.

Zwischenräume / Zwischenraumbilder

Ein erstes Problem, die Konermannsche These zu verfolgen, entsteht aus der Frage, wie man sie als Erfahrungstatsache konstituieren könnte. Einen Hinweis, wie man sich der visuellen Erfahrung *in actu* annähern könnte, enthält Boehms Beitrag im gleichen Band. Boehm versucht, visuelle Mehrdeutigkeiten an Zwischenräumen in Bildern festzumachen (1997, 290-292). Boehms These folgend, gliedert sich die Bildfläche in gewisse Sektoren, die prägnante Objekte enthal-

ten, und in ein Gefüge von Relationen zwischen diesen prägnanten Objekten (oder "Orten"), die er als *Zwischenräume* tituliert. Zwischenräume sind unspezifisch, müssen in den Tätigkeiten des Verstehens als Mehr-Erkennen hervorgebracht werden. Sie sind nicht genuin "da", sondern werden in jeder Betrachtung des Bildes (292) "erneuert". Das Verfahren kann wiederholt werden, ohne an seiner Grundeigenheit etwas zu ändern. Für die Bestimmung des Bildes resp. des Sehens sind Zwischräume von höchster Bedeutung - Boehm schreibt sogar, sie markierten das eigentlich Visuelle, an denen das Auge mehr erkenne, als es schon wisse (1997, 292).

Boehm gibt an der gleichen Stelle ein Beispiel aus der Geschichte des narrativen Bildes. Ist die Argumentation hier zirkulär? Mit der Narrativität des (kognitiven und kulturellen) Hintergrundes entsteht ja ein Sinnrahmen, der es gestattet, die Verhältnisse der einzelnen Bildsektoren oder -elemente genauer zu bestimmen, vor allem deren Zwischenräume als Konstellationen narrativer Art aufzulösen. Die Frage ist nun, ob sich das Beispiel generalisieren läßt und ob Bilder *grundsätzlich* angewiesen sind auf ein Verhältnis von visueller Gestalt und narrativem Hintergrund. Das würde dazu führen, daß eine *Entzifferung* des Bildes immer und ausschließlich als dimensionierte Tätigkeit ausgeführt würde. Bildverstehen geschähe dann immer im Modus des *mit-Blick-auf*, und es machte einen großen Unterschied, ob der Rezipient in die Hintergründe des Bildes eingeweiht wäre oder nicht. Kulturelle und historische Bindung (oder: Befangenheit) machte sich vor allem an dieser Beziehung fest.

Nochmals: Wenn wir es mit narrativen Bildern zu tun haben, sind die "Zwischenräume" instrumentalisiert und ästhetisiert, weil sie auf ein *Interpretament* zurückweisen, das in Form der Hintergrundgeschichte, eines Mythos oder ähnlich dazugedacht werden muß. Insofern ist das Beispiel, das Boehm gibt, nicht beliebig, sondern in seinen Besonderheiten ausgesprochen zentral.

Zumindest in zwei weitere Richtungen ist nachzufragen, wie es sich mit den Boehmschen Annahmen verhält:

(1) Ist es nötig, verschiedene *Bildtypen* zu trennen? Immerhin könnte man argumentieren, daß die Eigenschaft des Zwischenraumes und die damit einhergehende Betonung und Zentrierung der aktualgenetischen Aspekte des Bildverstehens, die nur gewissen Bildern oder Bildtypen zukommt. Verwiesen sei auf andere Formen des *fragmentierten Bildes*, deren Rezeption eine imaginative Ergänzung der Bildszene mitumfaßt: die Strategie des *Anschnitts*, das Prinzip der *Szenenfragmentierung* (zu letzterem vgl. Wollen 1978). Verwiesen sei außerdem auf syntaktische pattern wie Schuß-Gegenschuß, die die Autonomie des Bildes insofern relativieren, absenken oder gar aufheben, als gewisse Bildtypen das inverse Bild hervorrufen ("Schuß" aktiviert "Gegenschuß"; der *over-shoulder-shot* impliziert den dazugehörigen *reverse-shot*; usw.).

(2) Die Gegenfrage: Ist die Zwischenraumeigenschaft ein Spezifikum, eine besondere ästhetische Qualität aller Bilder? Resultiert aus ihr eine besondere Art der Gestaltung? Sind Zwischenräume die einzige ästhetisch virulente Eigenschaft von Bildern? Sind sie die einzige Strategie, die die genannte präsentische Bildwahrnehmung aktivieren? In welchem Verhältnis stehen Zwischenraumbilder z.B. zu Bildern, die nach den Prinzipien der *Tiefenmontage* gestaltet sind - rechnen sie zu den Zwischenraumbildern? [5]

Wenn diese Einwände richtig sind, hat das möglicherweise erhebliche Konsequenzen - so daß von einer einheitlichen Seh- resp. Bildtheorie auf der Basis der Theoreme Konersmanns und Boehms so nicht mehr die Rede sein kann.

Große Teile der Bildproduktion gehören dann nicht dem Zwischenraumtypus zu, sondern sind von anderer Art. Fernseh- bzw. Aktualberichterstattung basiert z.B. darauf, daß durch das

Bild hindurch auf eine vorfilmische Wirklichkeit verwiesen wird. Der *faktische Charakter* des Vorfilmischen ist ebenso zentral wie der *Indexcharakter* des Bildes - und die Inszenierung von Zwischenräumen spielt keine Rolle. Selbst dann, wenn Zwischenräume auftreten, sind sie nicht inszeniert, nicht gestaltet, kein Teil der intentionalen und kommunikativen Form des Bildes. Das Bild selbst trägt in diesem Fall keine eigene sinnlich-visuelle Struktur, die über die intentionale Bindung des Bildes in der Mitteilungs- und Zeigegattung des *Ich berichte* hinauswiese. Es kann darum auch nicht oder nur zufällig siginifizieren resp. Anlaß für Verstehensprozesse jener Art sein, um die es Konersmann in seiner *Kritik des Sehens* geht.

Rezeptionsästhetik und wissenschaftliche Ikonographie

Konersmanns These besagt genau, daß es einen rezeptionsästhetischen Ankerpunkt gibt, von dem aus Bildanalyse mit Blick auf rezeptive Prozesse betrieben werden kann. Ich will noch einmal versuchen, ihn *in nuce* zu benennen: Das Bild sei zum ersten organisiert in gewisse Anhaltspunkte, auf die sich primäre Prozesse der Objektidentifikation richteten, und es gebe zum zweiten ein relationales Gefüge zwischen diesen Objekten primärer Zuwendung, die in Prozessen sekundärer Verarbeitung so etwas produzierten das *eigentlich visuelle Netzwerk von Bedeutungen*, das über die pure Identifizierung (die konzeptuelle oder gestalthafte Erfassung bis hin zur Benennung) von Objekten deutlich hinausreiche. Aufgabe der Inszenierung, der Gestaltung sei es, die Elemente des primären Bereichs und die Relationen des sekundären Bereichs so zu arrangieren, daß die Lektüre (die Bildentzifferung) zu Bedeutungen führt, die präsentisch sind (also im Moment der Lektüre aktiviert oder sogar überhaupt erst aufgebaut werden) und mit dem Bildsinn genuin zu tun haben.

Die Bildgestaltung ist also, wie andere Prozesse der Gestaltung auch, funktional ausgerichtet auf die Steuerung und Präfiguration von rezeptiven Prozessen. In dieser Art und Weise läßt sich Konersmanns Einführung übersetzen, daß sich die Fixierung auf das Sehen selbst relativiert. Man stößt dabei auf ein rezeptionsästhetisches Postulat, das die Rezeptionsprozesse formal zwar bestimmt (vgl. Konersmann 1977, 46), ihre Substanzen aber unberücksichtigt läßt. Die eigentliche Füllung des Rezeptionsprozesses und seine eigentliche Steuerung obliegt dem Text. Es geht um die Auffassung von Bildern, wie es um die von Sätzen, von Gleichungen, von Syllogismen und dergleichen mehr geht - ungeachtet dessen, wovon die Rede ist oder was gezeigt wird. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Bildverstehen kaum von den Verstehensaktivitäten anderer Formen der Textualität. Das Autoritätsverhältnis ist z.B. ebenso eindeutig geklärt wie bei narrativen Strukturen. Es gibt keine Beliebigkeit. Das Sinnganze des Bildes (wie anderer Gegenstände des Verstehens) ist wieder ausgerichtet auf einen weiteren Sinnhorizont.

Das ist die rezeptionsästhetische These, das ist ein produktiver Ausgangspunkt, und das ist zugleich einer der Ausgangspunkte, an denen eine wissenschaftliche Ikonographie aufgerichtet werden kann.

Nun könnte allein die Annahme, das Sehen sei an den Vollzug gebunden und vollende sich überhaupt erst im Vollzug, vehemente Kritik auf sich ziehen, weil die Prozeßcharakteristik der Textlektüre ein zentrales Bestimmungselement der Rezeption überhaupt sein kann und keineswegs spezifisch für die Erfassung von visuellen Daten ist. Die These, die Konersmann als Eigenart des Sehens formuliert, steht unter anderer Perspektive also in engem Zusammenhang mit der Aktcharakteristik der Lektüre in einem weiteren Sinne (generell dazu Wulff 1994). Allerdings entsteht so ein handlungstheoretischer Horizont, der der These Konersmann so nicht ab-

lesbar ist. Bildverstehen ist wie alles Verstehen horizontgebunden. Es ist eingebettet und integriert in einen umfassen Bewußtseinsprozeß des Sinnverstehens, es ist nur Teil und Mittel dieses weiteren Rahmenprozesses.

Bildverstehen wäre so kein eigener mentaler Aktivitätstypus, sondern eine besondere Abschattung resp. ein Teilprozeß eines umfassenderen Phänomens. Die Bestimmungselemente, die Konersmann angibt, deuten darauf hin, daß der Übergang von Bildverstehen in eine allgemeinere Aktanalyse auch bei ihm durchaus angelegt ist. Der Ort des Sinns ist aber offensichtlich der Prozeß selbst, das Präsentische sei nicht abziehbar oder ersetzbar durch etwas anderes in diesen Prozessen, darum bedürfe es des Bildes nur in einem substantiellen Sinne.

Kontextfragen, Kontextbindung, Kontextualität

So fundamental und entschieden die skizzierte Ausgangsposition ist, so bedeutsam ist es, nachzufragen, ob die Behauptungen, auf denen Konersmanns These fußt, tatsächlich stimmig sind und - in meinem besonderen Interesse - auch auf die Beschreibung von Filmbildern zutreffen. In den meisten Beispielen, die Konersmanns Band enthält, hat man es zu tun mit isolierten Bildern und isolierbaren Kontexten oder Kontextdaten, die interpretiert werden oder nicht. Bei der Übertragung auf Film stellt sich naturgemäß die Frage, in welchem Verhältnis die Kontextstrukturen des Films und die ikonographische Gestalt, mit der der Zuschauer konfrontiert ist, zueinander stehen. Die Frage ist also z.B., ob die Zwischenraumstrukturen genuin mit narrativen Strukturen, mit dramatischen Konstellationen oder Personengefügen zusammenhängen. Das würde bedeuten, daß die ikonographische Struktur keine Selbständigkeit enthielte, sondern eine abhängige Gestaltungsebene neben anderen wäre und in einer ähnlichen Relativität und Abhängigkeit beschrieben werden müßte wie andere Gestaltungsgebenen auch.

Ein Beispiel: Die Einführung in die erzählte Welt erfolgt durch die *Thematisierung* eines Elementes, die diese Einführung leisten kann. "Thematisierung" ist ein übergreifender funktionaler Zusammenhang, der das visuelle Material eines Films in den Kontext "Lektüre eines Films" einbettet. Das gehört zur Kontexterwartung durchaus dazu - dieses Bild steht nicht für sich, es ist nicht in einem Museum exponiert und es ist nicht von der Art einer Bildillustration, sondern: Dieses Bild zeigt dem Zuschauenden, was nötig ist, um die Geschichte anzutreiben, die ersten Informationen werden gegeben, der Konflikt wird etabliert. Das Bild ist dabei rückgebunden an den deiktischen Zusammenhang und in den Gestus des Zeigens: Ich zeige etwas so, daß die erzählte Welt greifbar wird. Das Bild steht in einem *Durch-das-* oder *So-daß-Verhältnis*. Das eigentliche Thema, die eigentlich exponierte Information bilden das Gegenstück dessen, was man sieht - um sie geht es eigentlich, die visuelle Information ist nur dienend, sie "zeigt". Ich sehe etwas und übersetze es zugleich in Elemente der erzählten Geschichte und der Fiktion. Ich gehe über das Visuelle hinaus und baue die Handlungsrahmen auf, die Wahrscheinlichkeiten des Geschehens, das mir gezeigt ist, die Rollen der Beteiligten, usw. Es entsteht so ein Entwurf des Gesamts der Geschichte, die exponiert werden wird, es bildet einen Horizont, dessen Vorbestimmungen in alles hineinwirken, was auch immer gezeigt wird.

Es lohnt nicht, an dieser Stelle allein über das Bild zu reflektieren, sondern vielmehr über das Konzept von *Aufmerksamkeit* und das damit zusammenhängende Konzept der *Sinnerwartung*, durch das der Zuschauer intentional ausrichtet ist auf den Text. Der Zuschauer ist keine unbeschriebene Fläche, sondern weiß die Umrisse des Textes aus allen seinen Lerngeschichten. Das ist wichtig, weil der Zuschauer am Horizont beständig arbeiten muß. Horizonte sind offen,

aber nicht leer - was sie determiniert, ihre Substanz ausmacht, sind strukturelle und formale Bestimmungen. Das Vorauswissen, ohne das die Untersuchung der Prozesse des Bildverstehens sinnlos wäre, mag schwanken und unterschiedlich sein. Mancher Zuschauer weiß, daß er einer Horrorgeschichte lauscht, und er darf den Horizont dessen, was erwartet werden kann, entsprechend enger und besonderer einstellen als einer, der vom Genre dessen, was kommen wird, noch nichts weiß. Das Erwartbare ist schon vorherbestimmt, eingeschränkt, nicht vollständig unbestimmt. Jede Erwartung ist spezifisch, und sie könnte nicht entstehen, wenn sie nicht angeleitet wäre durch die Vorherbestimmungen dessen, auf das sie gerichtet ist.

Im besonderen Falle des Films ist das, was zu besichtigen sein wird, vorherbestimmt als *multimodales Geschehen*, das text- und szenenumgreifende Sinnstrukturen ebenso umfaßt wie das Wissen um die visuell-akustische Ausdrucksfläche des Textes. Das Bild ist zwar logischerweise ein Primum dieses erwarteten Komplexes, aber in den Horizontentwürfen des Zuschauers nur relativ gefaßt. Dabei sind es durchaus übersichtliche Strukturerwartungen, in die hinein das Bild gelesen wird. Inbesondere sind das:

(1) *Multimodalität* in ihrem psychologischen Sinne - das Wissen, daß das audio-visuelle Geschehen explizit gezeigt wird; die Tatsache, daß die anderen Sinnesmodalitäten dagegen nur indiziert sind; und zum dritten die Bereitschaft, das Geschehen in die sinnliche Totalität einer *Szene* hin zu verlängern.

(2) *Multikategorialität*, was unmittelbar aus den Rahmen begründet werden kann, in denen das Bild steht und als deren Instantiation das Bild gelesen werden kann - Rollen und Kasusrahmen, narrative Funktionen, generisch typische Konfliktstrukturen, Personenkonstellationen, Wirklichkeitsebenen des Textes usw. Das Bild steht nicht einfach für sich, sondern ist gebunden in einen Kontext, der das Bild vom Text und vom Kontext her erschließt und interpretiert. Bedeutungen, die das Bild trägt, sind so nicht allein dem Bild abzulesen, sondern resultieren aus der Wechselbeziehung von Bild, Text und umgebender Situation.

(3) *Weltwissen* - natürlicherweise, in einem allgemeinen Sinne, weil alle Bilder, die auf eine vorfilmisch-vorbildliche Realität verweisen, ohne das Dazutreten der schematisierten Inhalte des Gedächtnisses nicht signifizieren könnten. Ebenso aber auch mit

(4) *Stilwissen*, das wie eine Art von Filter gedacht werden kann, der die visuelle Gestaltung regiert. Stilwissen ist mehrfach interdependent - textuell gebunden, stilrichtungsgebunden, generisch gebunden. Bilder von Formel-1-Rennen im Fernsehen indizieren relativ eindeutig die Gattung, der sie angehören, und können als dergestaltige Bilder kaum in einem Spielfilm auftauchen [6].

Unklar ist tatsächlich, in welchem allgemeineren Rahmen von *Intentionalität* Konersmann Bildverstehen lokalisiert haben will. Das Modell, das er in seinem Vorwort ausweist und das auch den meisten Artikeln zugrundeliegt, die der Band versammelt, beschreibt ein relativ simples Gegenüber von verstehendem (auffassenden) Subjekt und dem Bild, das Anlaß und Hintergrund des Verstensaktes ist. Ob es einen weiteren integralen Kontext gibt, in dem Bildverstehen als Teil eines kommunikativen Verhältnisses begründet ist [7], ist weitestgehend unklar. Die Frage danach stellt sich natürlich mit großer Vehemenz, vor allem, wenn man auf die Kontexte filmischen Bildverstehens übergeht: Hier sind die szenischen und narrativen Kontexte eine geradezu natürlich erscheinende Rahmenvorgabe, innerhalb derer das Bild gelesen werden muß. Das Bild kann dem Zusammenhang nicht entkommen, es kann ihm nicht abgezogen werden. Die Frage ist also, ob Bildverstehen im Film als Rahmenverstehen modelliert werden muß und ob sich dadurch das filmische Bildverstehen essentiell vom Verstehen isolierter Bilder unterscheidet.

Es wäre dann nötig, das Subjekt-Objekt-Gegenüber der Konersmannschen Darstellung aufzugeben und ein *situatives Modell* anzustreben, wobei sich sinnigerweise die Anschlußfrage stellt, worin denn die Situativität besteht. Filmische Rezeption ist dreifach gebunden - in die Verhältnisse der Kommunikation, des Textes und ihrer Bindung an den Stoff (Wulff 1997, cap. 1). Auch Bildverstehen ist in diesem dreipoligen Kräftefeld sinnvoll darzustellen - das Bild steht in Beziehungen, die es an den kommunikativen Verkehr binden, seine textuelle Relativität und Besonderheit ausmachen und die es schließlich referentiell an die Systeme des Wissens rückkoppeln (selbst oder ausgerechnet dann, wenn es Unsichtbares wie Mikroben oder Unmögliches wie Einhörner zeigt).

Ich plädiere hier für eine Erweiterung des Konersmannschen Modells. Sie liegt schon deshalb nahe, weil das Filmbild nicht unabhängig ist und nicht als eigenständige textuelle Vorgabe für sich steht, sondern Teil eines umfassenderen Darstellungs-, Zeige- und Sagezusammenhanges ist. Ob das filmische Bild in irgendeinem Kontext jemals wirklich unabhängig ist und als eigenständige Einheit der Signifikation und Kommunikation angesehen werden kann, ist eine Frage, die nicht offen ist und die eine einfache und klare Antwort hat: *Das Filmbild ist immer textuell und situativ gebunden*. Es muß in diese Rahmenbedingungen hinein gedacht werden, nur in ihnen funktioniert es. Insofern wäre die Annahme, das Bildverstehen als reines "Sehen" sei aus dem Gesamt der Prozesse der Textaneignung herauslösbar, weil es einem eigen Gesetz folge, illusionär und führte schnell zu Artefakten [8].

Anmerkungen

[1] Die Nullzustände des Bildes sind häufig motiviert als Ausdrucksformen des Subjektiven im Film. Monochronie usw. sind weiterhin in der Darstellungsfunktion bestimmt, diese fällt nicht aus, sondern wird modifiziert. Auch hier markiert Blue allerdings eine Extremform. Abwesenheit des Bildes sind weiterhin Manifestationen der Nichtsichtbarkeit (Nacht, Blindheit) oder der Überhelligkeit (Überblendung, weiße Leinwand etc.), des allzu hellen Lichtes etc. Das Nichtzeigen des Bildes ist nicht zugleich Nicht-Bild, sondern unter dem jeweiligen Kontext ein Darstellungsmodus, der Sonderformen der Realität (Licht, Dunkelheit) oder der Wahrnehmung (Subjektivität, Blindheit usw.) präsentiert.

[2] Die besondere Situation des Subjekts im Kino (oder vor dem Fernsehen), bereit, konzentriert einen Film zu rezipieren, ist dem folgenden als pragmatischer Rahmen vorausgesetzt; vgl. dazu generell Wulff 1993. Dieser situative Rahmen kann moduliert werden. Es macht eine große Konsequenz für das Bildverhältnis, das einer Rezeption unterlegt ist, ob ich einer Geschichte folge oder ob ich nach der Art der Teppiche in den Zimmern der Personen forsche, von denen sie handelt.

[3] Das Präsentische kann nämlich nicht auf ein Element des Intentionalen zurückgeführt werden und auch nicht auf "Leistung" und dergleichen Eigenarten und Begleiteffekte von Tätigkeiten mehr, läßt sich also nicht unter die Bestimmungselemente des "Handelns" zurückführen. Allerdings korrespondiert es einer Durchführungsbestimmung des Handelns - eine Handlung muß auch getan werden, sonst existierte sie nur im Modus des Möglichen.

[4] Die *antinomy of vision* ist gelegentlich als ein charakteristischer Widerspruch der Moderne auch schon in der Filmavantgarde thematisiert worden; vgl. Sitney 1990.

[5] *Tiefenmontage* bedeutet - ich denke an das berühmte Drei-Ebenen-Bild aus Citizen Kane - ja, daß die Elemente einer dramatischen Szene in der Tiefe des Raums aufgestaffelt (arrangiert) sind, so daß der dramatische Konflikt in diesem einzigen Bild identifiziert werden kann resp. in dem Arrangement des einzelnen Bildes artikuliert ist. Sind es dabei Zwischenraum-Beziehungen oder sind es Beziehungen zwischen solchen Elementen des Bildes, die narrativ-dramatisch interpretiert sind und auf die Vorder-, Mittel- und Hinterbühne des Bildes verteilt sind? Welche Rolle spielen prägnante Objekte, welche Zwischenräume?

[6] Eine *thematische Bildanalyse* ist bislang noch wenig entwickelt. Wie sich Bilder, die einem gleichen Sujet wie Formel-1 zugehören, voneinander unterscheiden, ist weitestgehend ungeklärt. Es böte sich an, derartige *Bildthemen* resp. *Bildstoffe* durch verschiedene Gattungen und Darstellungskonventionen zu verfolgen und die Bilder miteinander zu vergleichen.

[7] Ich habe an anderer Stelle eine pragmatisch begründete Bildtheorie vorgestellt, will diese Fragen hier nicht weiter vertiefen; vgl. dazu Wulff 1993.

[8] Zur Begründung sei verwiesen auf Bühlers Theorem von der *Situationsentbindbarkeit*, die im Falle des Filmbildes die Bindung des Bildes an den umgebenden Text zumindest nennen müßte. Ergänzend sei verwiesen auf die Frage nach der *relativen Autonomie* des Bildes, eine Eigenschaft, die sicherlich skalierbar ist, vollständige Autonomie aber nicht zuläßt.

Literatur

Boehm, Gottfried (1997) Sehen. Hermeneutische Reflexionen. In: Konersmann 1997, S. 272-298.

Konersmann, Ralf (1997) Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens. In: Konersmann 1997, S. 9-47.

--- (Hrsg.) (1997a) *Kritik des Sehens.* Leipzig: Reclam (Reclam Bibliothek Leipzig. 1610.).

Lindberg, David C. (1987) *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*. Frankfurt: Suhrkamp.

Sitney, P. Adams (1990) *Modernist Montage. The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*. New York: Columbia University Press.

Wollen, Peter (1978) Photography and aesthetics. In: *Screen* 19,4.

Wulff, Hans J. (1993) Bilder und imaginative Akte. Ein Beitrag zur Theorie ikonischer Zeichen. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 38,2, S. 185-205.

--- (1994) Aktcharakteristik und stoffliche Bindung. In: *Montage/AV* 3,1, S. 142-146.

--- (1997) *Mitteilen und Darstellen: Untersuchungen zu einer Semiotik des Films.* Habil.-Schrift Berlin 1997.

Bilder - Verstehen - Verhalten: Überlegungen zur imagologischen Grundlegung visueller Simulationen [1]

Bilder

Bilder sind Elemente von semiotischen und alltagspraktischen Handlungen: Um diese These geht es in diesem Beitrag. Am plakativsten ist dieser Zusammenhang für Karten bestimmbar - ihre Nutzung ist Teil handfesten subjektiven Orientierungsverhaltens. Das Verhalten des Subjekts bildet den Funktionsrahmen, in den Karten eingepaßt sein müssen. Nicht nur das Verhalten umgreift die semiotischen Mittel, sondern diese sind selbst vorbereitet dafür, in Handlungen aufzugehen. Karten sind gleich in zweierlei Weise auf Verhalten ausgerichtet: Zum einen sind sie *Gegenstand von Interpretationsprozessen*, wobei die Rahmenfunktion der "Orientierung" die Interpretation der Karte mit subjektivem und individuellem Verhalten verkoppelt. Und zum anderen setzt die Orientierung auch das *Relevanzmuster*, nach dem die Karte auf Wirkliches bezogen werden kann. Karten unterstützen und ermöglichen Verhalten. Wollte man sie beurteilen, müßte man sie danach beurteilen, was sie *leisten* und was sie leisten müßten; man müßte sie also als *effektive Mittel* eines Verhaltens nehmen.

Bilder, zu denen ich sowohl die graphischen Darstellungen wie die Photographien rechne, sind offenbar eingebunden in Interpretationsprozesse, die nicht abgelöst werden können von der *Eigenbefindlichkeit* des interpretierenden Subjekts, womit vor allem Handlungen, Handlungspläne, Probleme und Problemlösestrategien gemeint sein sollen einschließlich allen Wissens, das zur Durchführung von Handlungen und zur Lösung von Problemen genutzt wird. Der Rückbezug auf Gegebenheiten des interpretierenden Subjekts ist für alle Prozesse des Bildverstehens selbstverständlich, sogar in den Prozessen ästhetischer Bildauffassung - denn die ästhetische Voreinstellung muß vom Subjekt ebenso eingebracht werden wie eine alltägliche Problembefindlichkeit.

Ein Beispiel sei die Art und Weise, wie jemand mit einer U-Bahn-Karte umgeht, es vermag zu illustrieren, wie die Lagebestimmung des Subjekts, Handlungsabsichten und -ziele sowie Repräsentationsmodalitäten in den Akten der Zeichenverarbeitung miteinander verbunden werden: Von der Karte wird *zurückgeschlossen* auf *Lage- und Zielbestimmungen*, so daß "Wege" im Sinne von Handlungsalternativen entworfen werden können; eigenes gezieltes Bewegungsverhalten ist nicht möglich ohne ein *"inneres Bild"* des "Bewegungsraumes", der im Falle der U-Bahn wiederum ein abstraktes Muster von möglichen Bewegungen zwischen Orten ist; die U-Bahn-Karte bildet so weniger die Stadt unter einem gewissen Aspekt ab als vielmehr das *Potential möglicher Bewegungen* in der Stadt.

Zwei Momente sind für die folgenden Ausführungen wesentlich: Ich werde hier das Prinzip von "Darstellung" nicht in dem Sinne zu untersuchen versuchen, daß ein Gegenstand zur Darstellung gelangt und in der Darstellung abgebildet wird, sondern vielmehr Darstellungen als *Gegenstände von Interpretationsprozessen* auffassen, die wiederum Teil von Handlungsprozessen sein können. Darstellungsverhältnisse im ersteren Sinne sind funktional schon auf die Zwecke, die Bilder haben sollen, bezogen. Ich werde zum zweiten die Tatsache, daß in der Interpretation ein *inneres Bild* produziert wird, das an Handlungsentwürfe und -vollzüge angeschlossen werden kann, für grundlegend ansehen.

Es gibt *kein* natürliches Repräsentationsverhältnis, das Bilder mit dem Abgebildeten verbindet. Vielmehr wird ein *"Bild"* (die Bezeichnung soll als Sammelname für alle graphischen Darstellungen stehen) erst in einem Interpretationsprozeß bzw. in einem *imaginativen Akt* (eine Bezeichnung, die Edmund Husserl geprägt hat) mit einem wie auch immer gearteten Gegenstand verbunden. Dieser Gegenstand ist Teil von umfassenderen Interpretations-, Orientierungs-, Lern- und Handlungsprozessen und auf diese heuristisch und funktional bezogen. Der Gegenstand-des-Bildes wird im imaginativen Akt mit Blick auf die umfassenderen Rahmen entworfen, ist also zugleich Element und Produkt von Handeln. Am Ende dieses Artikels werde ich einige Bemerkungen zur "Simulation" machen, die ein von vielen anderen Bildern abweichendes Konstitutionsverhältnis hat: Simulationen sind erst in situativer Entfaltung als "Als-Ob-Situationen" vollständig beschrieben.

Das "Bild" steht als erste Bezugsgröße der Analyse im Vordergrund. *In nuce* lautet die Ausgangsannahme: Einem Gegenstand *Bildcharakter* zuzuschreiben bedeutet, eine *Konstellation von Bild und Gegenstand-des-Bildes* zu unterstellen. Nicht der Gegenstand, der abgebildet wird, ist das Primum des Bildverhältnisses. Er wird vielmehr abgeleitet, wenn einem anderen Gegenstand Bildcharakter zugeschrieben worden ist. Die Interpretation eines Gegenstandes oder Ereignisses als "Bild" konstituiert das Bildverhältnis und nicht der vom Gegenstand-des-Bildes zum Abbild fortschreitende Abbildungsprozeß.

> Das Gemälde ist nur Bild für ein bildkonstituierendes Bewußtsein, das nämlich einem primären und wahrnehmungsmäßig ihm erscheinenden Objekt durch seine <...> imaginative Apperzeption erst die *"Geltung"* oder *"Bedeutung"* eines Bildes verleiht (Husserl 1968, 423),

heißt es bei Husserl. Das ist die Grundannahme: Ein *imaginativer Akt* konstituiert das Bild-Verhältnis.

Die Ableitung des Gegenstandes basiert auf einem jeweiligen *Fundament*, das zum einen die Interpretation des Bildes sichert bzw. überhaupt erst möglich macht und das zum anderen die Produktion von Bildern (als kommunikativ-instrumentellen Mitteln) semiotisch absichert. Um dieses Fundament muß man wissen, will man ein Bild gegebenenfalls nicht irreführend interpretieren. Wird auf einer Karte mit dem Abstand von Orten auf der Karte nicht ein maßstabsgetreues Bild ihrer Entfernung in der Realität gegeben, sondern der Aufwand bezeichnet, den man betreiben muß, um von einem zum anderen zu gelangen: Dann sollte man um dieses Fundament wissen, sonst entsteht ein falsches Bild im Kopf. Ein Bild *instantiiert immer auch das Fundament*, das es als Bild erst konstituiert (und dabei ist es gleichgültig, ob es sich um konventionelle oder analogische, quasi-natürliche Fundamente handelt). Bilder können von ihren Fundamenten nicht abgelöst werden. Werden sie auf ein anderes Fundament gestellt, unter einer von der ursprünglichen abweichenden Interpretationsanweisung aufgefaßt, verlieren sie ihren jeweiligen Repräsentationscharakter und müssen in ein neues Bild-Gegenstand-Verhältnis gefaßt werden.

Fundamente haben einen funktionalen Doppelsinn: Zum einen bilden sie eine *Abbildungsvorschrift*, die sagt, wie einem Gegenstand ein Bild zuzuordnen sei; zum anderen als eine *Lektüreanweisung*, die sagt, wie aus einem Bild ein Gegenstand zu gewinnen ist.

Ein Bild, das der Repräsentationsvorschrift der perspektivischen Fluchtlinien folgt, produziert nicht nur ein zugeordnetes "Urbild" (das real sein kann oder auch nicht), sondern immer auch das fundierende Modell, das die Zuordnung von Bild und Gegenstand erst konstituiert. Weil eine Repräsentationsvorschrift auch als Lektüreanweisung in Kraft ist, ist blankes Bildverstehen ein mindest zweistufiger Prozeß: (1) unter der Hypothese, daß ein besonderes Repräsentationsmodell für das jeweils vorliegende Bild-Verhältnis *in Geltung* [2] ist, läßt (2) das Bild die Schlußfolgerung auf einen Bildgegenstand zu.

Diesem folgend, ist das Gegenstand-Bild-Verhältnis in keinem Fall ein natürliches, sondern ein konventionelles Verhältnis (ähnlich Wartofsky 1972, 184-185, und Pelc 1986, 10). Der Gegenstand-des-Bildes ist in der Lektüre vom Bild impliziert. Bildverstehen ist so keine eingeborene Fähigkeit. Vielmehr sind die Regeln der visuellen Repräsentation lernbar und vermittelbar. In diesem Sinne spricht Max W. Wartofsky vom *visuellen Verstehen* ("visual understanding") als einer Fertigkeit, die von erworbenem Wissen nicht abgelöst werden kann:

> What I shall mean here by visual understanding is a familiarity with and a knowledge of canons of visual representation (1972, 180).

Ohne die Kenntnis der Repräsentationsmodalitäten kann ein visuell Gegebenes nicht "als Bild" entziffert werden. Ändern sich Repräsentationsvorschriften, entstehen dem visuellen Verstehen Probleme.

In der semiotischen Literatur wird das "ikonische Zeichen" häufig als ein Zeichen dargestellt, das dem bezeichneten Objekt *ähnlich* sei. Selbst wenn man eine nur "sanfte" Kritik dieses Postulats formulieren will, ist dagegen einzuwenden, daß "Ähnlichkeit" allein keine Zeichenrelation konstituieren kann:

> Similarity itself, whether isomorphism or homomorphism between two objects, does not make one of them the iconic sign of the other (Pelc 1986, 10).

Oder, wie Husserl es ausdrückt:

> Die Ähnlichkeit zwischen zwei Gegenständen, und sei sie auch noch so groß, macht den einen noch nicht zum Bilde des anderen (Husserl 1968, 422).

Der Akt der Zeichenverarbeitung muß hinzutreten, um aus der Ähnlichkeit auf eine Bildbeziehung übergehen zu können oder um aus dem einen Gegenstande auf Grund einer Ähnlichkeitsbeziehung auf einen anderen zu schließen. Im *Akt der Zuweisung der Bildhaftigkeit* wird der zweite Gegenstand als "gemeinter" charakterisiert und unter Umständen erst hervorgebracht. Husserl fährt fort:

> Erst durch die Fähigkeit eines vorstellenden Ich, sich des Ähnlichen als Bildrepräsentanten zu bedienen, bloß das eine anschaulich gegeben zu haben und statt seiner doch das andere zu *meinen*, wird das Bild überhaupt zum Bilde (1968, 422; Hervorhebung im Original).

"Ähnlichkeit" ist nicht nur ein Mittel, mit dem eine Bildbeziehung begründet werden kann, sondern ist darüber hinaus in hohem Maße abhängig von den Bezugsgrößen des Zeichenbenutzers, von seinem Wissen, von seiner (ikonischen) Praxis. Was für den Statiker ein leicht imaginierbares "Bild" eines Gebäudes oder Gebäudeteils ist, ist für den Nicht-Eingeweihten nicht lesbar und nur unter großem Aufwand übersetzbar in ein begehbares inneres Bild des Gemeinten.

Selbst dieser Einwand gesteht aber zu, daß das Bild-Zeichen durch die Ähnlichkeitsbeziehung *motiviert* sei. Die starke Gegenthese nimmt aber selbst das Ähnliche als ein Hervorgebrachtes - "Ähnlichkeit" ist eine Konsequenz der Unterstellung eines Repräsentationsmodells. Man hat es also höchstens mit einer Art "abgeleiteter Motivation" zu tun, nicht aber mit einer quasi-natürlichen Zeichensorte. Es geht mir hier darum, die *Kodifiziertheit*, die *Konstruiertheit* und die *Konventionalität* des Bildverhältnisses herauszustellen (vgl. dazu auch Eco 1976, 192-200; Sebeok 1976, 1435-1436; Knowlton 1966).

Bildkonventionen werden so als *Schlußregeln* genommen, die das Bild und seinen Gegenstand miteinander verbinden. Oder, wie Panofsky zur Perspektive schrieb: Es handele sich um eine *Konstruktion* (Panofsky 1974, 108). Und man möchte ergänzen: Perspektivität ist nur ein möglicher Gesichtspunkt, der ein Abbild als *Repräsentation* eines Urbildes bzw. einer Szene fundieren kann, der möglichen anderen Gesichtspunkten gegenübersteht. Diese Überlegung scheint für die Beschreibung der Leistung der *Bildfundamente* generalisierbar zu sein. Es dürfte deutlich sein, daß das Fundament als ein Gesichtspunkt aufzufassen ist, durch den gewisse Eigenschaften des Gegenstandes in einem Abbild repräsentiert werden. Dieser Gesichtspunkt ist wie ein Filter, der die abstraktive Grundlage der Gegenstand-Bild-Relation bildet. Das Abbild ist im Verhältnis zum Gegenstand immer *abstraktiv*, es ist *prägnant* und gewisse Einzelzüge sind durch ein Kriterium von *Relevanz* auf den Gegenstand hin orientiert. Weil Bilder Gegenstände darstellen, könnte man hier auch die Kriterien auflisten, die eine "gute" Repräsentation erfüllen sollte, von denen Ludger Kaczmarek berichtet hat: Relevanz, Verdeutlichung von Strukturen, Vollständigkeit, Knappheit, Durchsichtigkeit, Unterdrückung von Details und Berechenbarkeit (in diesem Band).

Wollte man das Bild gegenüber möglichen Wirklichkeiten bestimmen, könnte man seine Eigenschaften als *Modell* hervorheben (ich werde unten einige modelltheoretische Bemerkungen zur Fundierung von visuellen Simulationen machen). Das Modell ist gegenüber dem Original durch Momente der Verkürzung, der abstrakten Gestalt, der Typizität ausgezeichnet. Modelle rechnen zu den Repräsentationen. Nimmt man die oben postulierte These, daß vom Bild auf den Gegenstand geschlossen werde, ernst, dann muß man gewisse Eigenschaften von Bildern als Hilfen und als Stützen für den Schluß auf den Gegenstand ansehen. Regelhafte Bauformen von Bildern sind *Konventionalisierungen* des Bild-Gegenstand-Schlusses und sichern die Intersubjektivität der bildlichen Darstellung. Der Modellcharakter insbesondere Strukturbildern ist zudem die Voraussetzung dafür, daß die Benutzung von graphischen Darstellungen selbst wieder Teil von Modellentwicklung ist.

Zeichenverarbeitung

Es ist für die Bilder *wesentlich* und scheidet sie von den *Symbolen*, daß zwischen Gegenstand und Abbild eine *essentielle Motivation* wirkt. Die Motivation ist hier als *Zuordnungsvorschrift* verstanden, die den Rückschluß vom Abbild auf den Gegenstand möglich macht. Die Motivation folgt also dem Interpretationsprozeß, nicht der Abbildung. Und: Die Motivation ist eine Erfindung und eine Zuschreibung, steckt keinesfalls in den Objekten oder Ereignissen, die durch die Interpretation gebunden sind. Ich "nehme an", daß das Bild seinem Gegenstande ähnele; ich "unterstelle" dem Bild eine Ähnlichkeit mit dem Gegenstand. Man mag diese Überlegung *konstruktivistisch* wenden oder eher *kognitivistisch* als eine Technik der Schema-Anwendung nehmen: Wichtig ist mir hier, daß die Ähnlichkeit nicht ontologisiert und als Eigenschaft der Bild-Objekte genommen werden sollte, sondern daß sie in einem Verstehensprozeß *angenommen* wird, also Element eines *Zeichenverarbeitungsprozesses* und nicht eines Objektes ist. Oder genauer: Sie ist eine *Hypothese* in einem inferentiellen Geschehen, nicht Teil eines mechanischen Zuordnungsverhältnisses.

Das Abbild kann nur zustande kommen, weil es eine Zuordnungsvorschrift gibt, in der festgeschrieben ist, welche Momente eines Gegenstandes in der Bild-Relation zur Repräsentation gebracht werden. Die Zuordnungsvorschrift ermöglicht und erzwingt eine *Analyse* des Bildes, in

der die für das Bildverhältnis relevanten Bildelemente aufgefunden werden können und müssen. Erst auf dem Hintergrund dieser Analyse ist der Schluß auf den Gegenstand-des-Bildes möglich.

Ein Bild steht so nicht einfach für sich, sondern in einem Interpretationskontext, der im Wesentlichen ein *Repräsentationsmodell* umfaßt. Das Bild *instantiiert* das Modell, trägt also immer auch zumindest die abstrakten Bedeutungen, die das Modell konstituieren. Das Repräsentationsmodell ist als eine Art von Schematismus aufzufassen, der das Verhältnis von Bild und Gegenstand im allgemeinen reguliert; jeweils konkreter Gegenstand und konkretes Bild realisieren das abstrakte Verhältnis der Relata, das dem Repräsentationsmodell eignet.

Derartige Modelle sind manchmal eng verbunden mit *Apparaturen*, die in bestimmter Art und Weise vor-bildliche Szenen zu Abbildern machen, denen wiederum standardisierte Interpretationsweisen korrespondieren. Eine Teilklasse der Bilder sind demgemäß die hier sogenannten *Apparaturbilder*. Bei ihnen handelt es sich um Abbildungen, bei denen eine *technische Apparatur* (ein "Medium") eine Beziehung zwischen Bild und Gegenstand konstituiert bzw. eine notwendige Bedingung der Bildrelation ist. Auch wenn "Apparaturbilder" heute die dominierende und verbreitetste Klasse der Bilder ist, handelt es sich um eine Sonderform der Bilder im engeren Sinne. Die "Apparatur-Bedingung" ist für die Theorie des Bildes eine sekundäre Tatsache. Das eigentliche Bildverhältnis wird durch sie nur moduliert, nicht wesentlich berührt. Deutlich ist aber an ihnen die Tatsache zu studieren, wie Bilder das Modell, dem folgend Abbilder repräsentieren, mit-instantiieren: das Modell, dem die Fotografie verpflichtet ist, besagt, daß die Szene vor dem Fotoapparat real exisiert haben muß, daß sie einmalig war, daß die Elemente des Bildes in genau diesem abgebildet-vergangenen Zeitpunkt ko-existiert haben etc.

Eine eigene Studie verdiente ein Effekt, den man vielleicht "Modell-Vererbung" nennen könnte; ich verstehe darunter die zunächst schlichte Tatsache, daß man dazu neigt, z.B. sonargraphische Abbilder *wie Fotografien* zu interpretieren, also ein apparatives Abbildungsmuster auch auf Produkte solcher Apparaturen zu übertragen, die eigentlich andere Interpretationsweisen nötig machten. Unter den "Apparaturbildern" müßte man für eine solche Untersuchung unterscheiden solche Apparaturen, die im Bereich der visuellen Wahrnehmung bleiben (wie die Mikroskopie, die Infrarot-Aufnahmetechnik, die Röntgenologie), und solche, die eine nicht-visuelle Wahrnehmung in einen visuellen Repräsentanten umwandeln (wie die Ultraschalltechnik, die Sonargraphie oder die Thermographie). Die letzteren werden im imaginativen Akt wie "Bilder" im engeren Sinne behandelt, so daß man sie zunächst nicht von anderen Bildern trennen muß - eine Tatsache, die, so sei noch einmal vermerkt, deshalb so interessant ist, weil sie zeigt, daß der imaginative Akt auch die apparative Bedingung vieler Abbilder reflektiert und die modellhaften Eigenschaften, die apparativen Abbildern zukommt, als fundamentale Eigenschaften integriert.

Gerade für diese "Apparatur-Bilder" *weiß* der Betrachter/Benutzer, daß sie durch ein individuelles Szenario vor der Apparatur verursacht sind. Aus diesem Wissen kann er das, was er sieht, als Abdruck eines "vor-bildlichen Individuums" ansehen. Dann gilt für das Bild-Verhältnis die Annahme, daß das "Urbild" real, einmalig, individuell, in einem Zeitpunkt stehend ist.

Auf einer solchen Grundlage läßt sich aber natürlich keine Theorie des Bildes aufrichten. Denn dagegen gibt es - auch wenn man das Feld der Fotografie nicht verläßt - eine andere Gruppe von Bildern, die gerade das Typische, das Nicht-Individuelle, das Nicht-Einmalige darstellen wollen und die ich hier *typifizierende Bilder* nenne (vgl. auch Martino 1985, 9). Derartige Bildformen haben in der Didaktik lange Tradition, jedes Lehrbuch ist voll mit ihnen. Das Vorbildliche des typifizierenden Bildes ist eine als "typisch" angenommene Konfiguration von Daten. Das Bild *exemplifiziert* den Typus. Natürlich sitzen individuelle und typische Momente glei-

chermaßen im Referenz-Objekt einer Fotografie und können je nach der Situation, in der das Bild interpretiert wird, in den Vordergrund treten, zum Gegenstand des Interesses und der Aufmerksamkeit werden.

Das typifizierende Moment wirkt möglicherweise hinein in die graphischen Techniken, die Typifiziertes von vornherein enthalten: Strichzeichnungen z.B. dienen oft dazu, typische Merkmale eines Gegenstandes auszustellen. Eine Randform der typifizierenden Bilder sind Photographien, die als Typenbilder eingesetzt werden. Natürlich sind sie Bilder im engeren Sinne, aber: Sie zeigen ein Individuum *als Fall*, so daß hier der Kontext darüber entscheidet, mit welcher Bildform man es zu tun hat. Typifizierende Bilder sind nicht notwendig selbst typifiziert (wie z.B. die erwähnten Strichzeichnungen), sondern können *in einem Kontext* auf ihre typifizierenden Qualitäten hin konstituiert werden.

Wollte man diese Überlegungen generalisieren, könnte man die Zuweisung eines Bildes zu einem signifikativen Bildtypus überhaupt abhängig davon machen, daß Bilder Element umfassenderer signifikativer Strukturen sind. Es ist nicht das strichgezeichnete Bild des Elefanten, und es nicht die Wahl des graphischen Mittels "Strichzeichnung", das das Bild eines Elefanten im Biologielehrbuch als "typifizierendes Bild" qualifiziert, sondern der *pragmatische Kontext* "Biologiebuch", der festlegt, daß es nicht um Individuen geht, sondern vielmehr um die typische Erscheinungsform (den "Phänotyp") des besprochenen Gegenstandes. Das bedeutet, daß die *Selektion der Bildfunktionen* durch den Kontext geschieht, in dem ein Bild auftritt, nicht durch das Bild selbst.

Das gleiche Bild kann in verschiedenen Kontexten verschiedenen Bildtypen zugehören [3]. Es kann als Beweismittel dienen und dann gerade das Einmalige, Nicht-Wiederholbare, Nicht-Typische als Qualitäten haben, und es kann in einem anderen Kontext als typifizierendes Bild verwendet werden und dann gerade das Nicht-Einmalige, Wiederholbare und Typische verkörpern. "Bildtypen" sind so *Typen von Bildfunktionen*, nicht von Bildern selbst. Eine jeweilige Bild-Beziehung, die einem Bild in einem jeweiligen Kontext unterstellt wird, ist ein Produkt des Kontextes und damit wiederum abhängig von Sinnkonstruktionen, die nicht vom Bild abhängen.

"Kontext" ist nun wiederum in zweifacher Art und Weise zu denken: Zum einen tritt das Bild als Teil eines größeren Diskursstücks auf, als Element eines *Textes*, in dem ihm gewisse Funktionen zugewiesen sind und es gewisse Leistungen erbringt. Zum anderen ist das Bild Teil einer (Zeichen-)*Handlungssituation*, in der es in Funktion des Handelns der Akteure steht und der durch die Handlung aufgespannte Interpretationsrahmen die Bildfunktionen selektiert und festlegt. Dann steht das Bild in Beziehung sowohl zu textuellen Gegebenheiten wie aber auch zu Größen der Intention, der kommunikativen und sozialen Zwecke von Handeln usw.

Zu beiden Kontext-Aspekten ist in der Bildtheorie bislang nur wenig gearbeitet worden. Wollte man eine *Kontexttheorie der Bilder* entwerfen, dann müßten (1) natürlich solche textuellen Funktionalisierungen beschrieben werden, in denen Bilder als Teile der textuellen Darstellungsstrategie verstanden werden können (als Vorarbeiten dazu vgl. Levin 1982 sowie Ballstaedt, Molitor & Mandl 1989, bes. 128f); und (2) wären dafür Funktions- und kommunikative Handlungskontexte wie *Veranschaulichen*, *Illustrieren*, *Zeigen*, *Demonstrieren*, *Beweisen*, *Exemplifizieren* zu beschreiben, die natürlich wiederum in mannigfaltiger Weise miteinander kombiniert werden können (als erste Überlegungen in diese Richtung vgl. Huth 1985, bes. 230-231; Branigan 1986; Kennedy 1985).

Auch das Maß und die Art, in der der Gegenstand vom Abbild ausgehend entwickelt wird, erweist sich schnell als abhängig vom Kontext. Einer, der eine Karte vom U-Bahn-Netz liest, um sich einen Überblick zu verschaffen, wie die Stadt mit Aussteige- und Umsteigepunkten

durchzogen ist, muß die Karte in ganz anderer Art und Weise referentialisieren (an die Wirklichkeit anbinden) als derjenige, der von einem besonderen Ort zu einem anderen besonderen Ort fahren will. Für ihn ist es nötig, das Fundament der U-Bahn-Karte zu aktivieren; das Abbildungsprinzip umfaßt dabei solche "Regeln" wie:

* gezeigt werden Strecken und Bahnhöfe;

* die Himmelsrichtungen-Gliederung ist grob beachtet;

* die Karte ist nicht entfernungsgetreu;

* U-Bahn-Linien, die man ohne umzusteigen fahren kann, werden in einheitlicher Farbe dargestellt;

* etc.

Sodann muß er eine Ortsbestimmung vornehmen, also einen Orientierungspunkt in der Karte definieren. Dazu muß er sich auf die Karte "einlassen", was sagen soll, daß er "Bahnhof Zoo" als Lagebestimmung akzeptiert, obwohl er auf der Hardenbergstraße steht. Wenn dann der Zielort bekannt ist und nicht umgestiegen werden muß, dann ist die Karte (1) auf ihr Fundament rückbezogen, aber (2) nur partiell referentialisiert worden (für den gegebenen Zweck sogar nur minimal).

Das "Referentialisierungsangebot" der Karte ist nur in dem Ausmaß zum Entwurf eines "Szenarios" genutzt worden, in dem das Relevanzprinzip, das mit dem Orientierungshandeln resp. Bewegungshandeln gesetzt ist, es nötig gemacht hat. Die Karteninformation geht selektiv ein in Pläne und Handlungen. Zwar bleibt mit der Aktivierung des Fundaments der Karte im Hintergrund der Interpretation bewußt, daß die Karte als ganze, mit allen ihren Punkten und Verbindungen auf die Realität bezogen werden könnte; doch für den gegebenen Zweck ist es nur nötig, die Karte bezogen auf die Lage des Subjekts *en detail* auf Wirklichkeit zu beziehen. Es ist, als ob eine referentielle Intention der Karte in einem jeweiligen Kontext anders ausgearbeitet und vollzogen würde als in einem anderen.

Dies würde heißen, daß der Gegenstand des Bildes im Sinne eines "Szenarios" Element oder Funktion von Handeln ist. Er wird als eine heuristische und handlungsunterstützende oder -leitende Struktur entworfen.

Dem oben Gesagten folgend darf angenommen werden, daß das gleiche Abbild in verschiedenen Kontexten von Informations- oder Zeichenverarbeitung zu sehr verschiedenen Szenarien entwickelt wird. Wir wissen aus der Erforschung der Augenbewegungen beim Erfassen von Bildern, daß die Informationsaufnahme mit dem Wahrnehmungsinteresse variiert und durch Instruktionen stark beeinflußt werden kann (vgl. Reinert 1985; Issing, Mickasch & Haack 1986; Möller 1990). Das würde dafür sprechen, daß man die in den Augenbewegungen zum Ausdruck kommende Selektivität der Wahrnehmung auch nehmen kann als ein Indiz, das dafür spricht, daß das gleiche Bild in verschiedenen *Instruktionskontexten* verschieden analysiert wird, daß verschiedene Elemente des Bildes für das imaginative Bewußtsein in den Vordergrund treten.

Diese Überlegungen stehen in engem Zusammenhang mit der Theorie des Bildes, wie sie von Husserl in den "Logischen Untersuchungen" vertreten worden ist. Er macht darauf aufmerksam, daß der Gegenstand, der einem Abbild hinzugedacht werden kann, als eine Leerstelle zu charakterisieren sei, die erst im aktuellen Zeichenakt, im Akt des Schlusses vom Abbild auf das "Urbild" zu jeweiliger Konkretheit gerät:

> Die reflektive und beziehende Rede, welche Bildobjekt und Bildsujet einander gegenübersetzt, weist aber nicht auf zweierlei wirklich erscheinende Objekte in dem imaginativen Akte hin, sondern auf mögliche und in neuen Akten sich vollziehende Erkenntniszusammenhänge, in welchen die bildliche Intention sich erfüllen und somit die Synthesis zwischen Bild und vergegenwärtigter Sache sich realisieren würde (1968, 422-423).

Während Husserl in seinem knappen Aufriß die Tatsache, daß es verschiedene Handlungsumgebungen gibt, die dem gleichen Bild-Gegenstand verschiedene Intentionen zuordnen, also auch verschiedene "vergegenwärtigte Sachen" dem Bild-Objekt zuordnen, wird hier davon ausgegangen, daß es ein differenziertes Feld von Handlungen gibt, die jeweils unterschiedliche Bild-Intentionen implizieren und die einer Typologie der "Bild-Funktionen" zugrundeliegen. Ich will aber ausdrücklich darauf hinweisen, daß Husserls Grundannahme, den Gegenstand in einer Bild-Relation als eine leere Position zu bestimmen, die erst im *imaginativen Akt*, dem Akt der Bildkonstitution, mit einer gewissen anschaulichen Fülle ausgestattet wird, auch für meine Überlegungen grundlegend ist.

Es sei angemerkt, daß die in der philosophischen Tradition übliche Gegenüberstellung von *Anschauung und Begriff* - wobei "Anschauung" oft mit der Inhaltsbestimmung "Individuum" oder "Einerklasse" charakterisiert wird - angesichts der imaginativen Tätigkeiten des Subjekts brüchig ist. Die Anschaulichkeit des Bildverstehens betrifft die unmittelbar ganzheitliche Erfaßbarkeit des Bildes in seiner zeitlich-räumlichen Bestimmtheit. Die Unterstellung des Repräsentationsverhältnisses ist dagegen ein zweiter, ebenso essentieller Aspekt der Bild-Konstitution, wobei es ein Charakteristikum der Bilder ist, daß Elemente und Komponenten der graphischen Gestalt für das Repräsentationsverhältnis genutzt, genauer: semantisch genutzt werden. Kein Anschauliches läßt sich im Bildverstehen als Unmittelbares auffassen, weil das Bildverhältnis fundiert und so an eine abstrakte Repräsentationsbeziehung angelehnt werden muß.

Gewisse Typen von Bildern können bis zum Status von "Anschauungsmodellen" (ein Begriff von Rudolf Arnheim, 1972, 258, passim) entwickelt sein. Es geht in manchen Kontexten der Bildverwendung eben darum, "ungegenständliche Vorstellungen handgreiflich abzubilden" (1972, 206), eigentlich Nicht-Anschauliches in einem unmittelbar ganzheitlich erfaßbaren Raum-Zeit-Gebilde wiederzugeben. *Wahrnehmung selbst ist -abstraktiv*, soll das heißen: weil Wahrnehmung Teil ist von Orientierungs- und Lernverhalten, weil sie zusammengeht und abhängt von den höheren Formen des Verstehens und des Denkens, weil Wahrnehmungsganzheiten für manche mnestischen Aufgaben ausgesprochen effektive Mittel sind [4].

Abstrakte Momente umfaßt das Bildverhältnis nicht nur aus dem Grunde, weil jede Wahrnehmung Momente von "Formwahrnehmung" umfaßt, die nach Arnheim die Anfänge der Begriffsbildung enthält (Arnheim 1972, 37), sondern auch deshalb, weil in der Schlußfolgerung vom Bild auf den Gegenstand Bezug auf Gegenstände des Wissens und auf Repräsentationsfundamente genommen werden muß. Repräsentationen umfassen sowohl ein Abstraktions- wie auch ein Relevanzmoment, so daß Bildern schon aus dem rein formalen Grunde Abstraktheit zukommt, als sie in ein Repräsentationsverhältnis gestellt sind.

Die Abstraktivität des Bildes ist in allen Formen der Bild-Relation spürbar. Besonderes Augenmerk sollte dabei auf *polyfundierte Bilder* gerichtet werden, auf Bilder, aus denen auf mehreren Fundamenten auf einen Gegenstand gefolgert werden kann bzw. die auf der Grundlage mehrerer verschiedener Repräsentationsvorschriften mit einem "Urbild" zusammenhängen. Die Kombinativität bzw. Kombinierbarkeit der Repräsentationsmodelle, die die Relata des Bildes miteinander verbinden, macht es nötig, daß man Gegenstände-des-Bildes als *abstrakte Gegenstände des Denkens und der Anschauung* annimmt, nicht als real-materiale Objekte.

Ein Beispiel: Ein Schriftzug "Winter" notiert natürlich die Jahreszeit (als *Abstraktum*); wenn die Schrift noch überzogen ist mit - *metonymischem* - Schnee und Eis, wird ein *prototypisches Szenario* "Winter" angezeigt-umspielt; und wenn dann noch die Buchstaben zu zittern scheinen, als wären sie von Frost und Kälte geschüttelt, wird also eine *physiologische Erfahrungsweise* von "Winter" auch noch in das Bild integriert (was wiederum ein anderer, metonymisch angespielter szenischer Zusammenhang ist). Das Beispiel zeigt zum einen, in wie abstrakter Weise und auf wievielen signifikativen Techniken aufbauend Bilder ihre "Urbilder" ableitbar machen.

Und es zeigt zum anderen, daß die abgeleiteten Gegenstände-des-Bildes sowohl *szenische* wie prototypische Qualitäten haben, daß sie auch Abstrakta umfassen (können), so daß man sie annäherungsweise als *Assoziationskomplexe* auffassen sollte, in die ganz unterschiedliche Wissensbestände gebunden sein können und die auf der Basis ganz unterschiedliche Zuordnungsweisen [5] mit den Abbildern zusammenhängen.

Visuelle Simulationen

Alle diese Vorüberlegungen scheinen nötig zu sein, will man sich den Bildwelten der visuellen Simulationen annähern. Zunächst ist nach den *Fundamenten* zu fragen, die Simulationsbilder fundieren. Danach ist zu forschen nach den *signifikativen Kontexten*, in denen Simulationen auftreten. Es wird sich als nötig erweisen, den Terminus "Simulation" in zwei Lesarten zu gebrauchen, die kaum etwas miteinander zu tun haben: Ich werde ein modelltheoretisches Verständnis von "Simulation" einem pragmatisch-situativen gegenüberstellen und zu zeigen versuchen, wie eine "Simulations-Situation" graphische Repräsentationen von modellbasierten Simulationen integrieren kann, ohne daß die Situation deshalb zum Teil des Modells würde.

Zunächst also einige Überlegungen zur modelltheoretischen Fundierung von Simulaten: Eine Theorie behauptet ein Modell eines Gegenstandes. Ein *Modell* ist ein künstlich geschaffenes Objekt, das die Struktur eines untersuchten Objekts in vereinfachter Form wiedergibt. Ein Modell ist gegenüber dem Original *vereinfacht, abstrakt und schematisch*. Die Ähnlichkeitsbeziehung ist in der Regel eine *strukturelle* Ähnlichkeit (was ein anderer Aspekt von Abstraktivität ist); Materialähnlichkeit ist fakultativ und unwesentlich.

Ein Modell ist eine abstrakte *Strukturbeschreibung* eines Originalbereichs, einer *Klasse von Gegenständen*. Das Modell entsteht aus einer *Analyse* des Originalbereichs. Ein besonderes Original kann nun vom Modell abgeleitet und synthetisiert werden: Auf der Basis des Modells kann ein *logisches Individuum* konstruiert werden, indem es zu einem *Fall* konkretisiert wird. Die Analyse des Originalbereichs in Komponenten, Dimensionen usw. wird hier gewissermaßen umgekehrt, indem die im Modell *für wesentlich gesetzten* Komponenten, Dimensionen usw. mit spezifischen Werten besetzt werden, so daß ein "modellhaftes Individuum" entsteht. Ein solches logisches Individuum, das aus einem Modell für ein dynamisches Original entwickelt wird, nennt man eine *Simulation*. Eine Simulation ist also eine Kette von Datenkonfigurationen, die Zustände des logischen Individuums repräsentieren. Die Folge der Konfigurationen stellt dementsprechend die Transformationen zwischen den Zuständen dar. Schon ein einfacher Regelkreis ist ein Modell. Wenn man Werte einsetzt, Tätigkeiten konkretisiert usw., produziert man das logische Individuum eines Regelungsfalles. Ähnlich kann das abstrakte Modell eines Hurrikans das Fundament einer Simulation bilden - die man dann durchspielt, wenn man dem Modell Werte zuordnet.

Die Datenkonfigurationen, deren Gesamtheit eine Simulation ergibt, können unter Umständen auch graphisch repräsentiert werden. Dazu ist es nötig, eine Repräsentationsvorschrift anzuwenden, die aus Datensätzen ein graphisches Display macht. Der Graphismus ist aber nur die Repräsentation einer Simulation, nicht diese selbst (Kaczmarek & Wulff 1986, 490). Die Edition der Datenkonfigurationen einer Simulation kann dabei Darstellungskonventionen der Kinematographie folgen (also z.B. in 25 Bilder/Zustände pro Sekunde auflösen), kann aber wesentlich langsamer (quasi als Dia-Show) oder schneller (wie in hochauflösenden Systemen) dargestellt werden. Dabei spielen insbesondere Aspekte wie die zeitliche Auflösung von Prozessen und die Vielfalt der Datenkategorien eine Rolle.

Darstellbar sind nicht Prozesse selbst, sondern nur Datenkonfigurationen als Repräsentationen von Zuständen des logischen Individuums. Die Übergänge zwischen Zuständen lassen sich zwar mathematisch explizit machen, nicht aber visuell. Visuell müssen sie aus einer Abfolge von Zustandsdarstellungen gewonnen werden. Der eigentlich gemeinte Prozeß ist also etwas, das erst in einer Wahrnehmungssynthese entsteht.

Die zeitliche Auflösung von Prozessen geschieht mit zwei voneinander deutlich verschiedenen formalen Operationen.

(1) Gegeben sei ein Prozeß, der aus $T^1...T^2$ (n=2) Zuständen besteht. Eine *Transformation* gibt an, unter welchen Bedingungen von einem Zustand T^i zu einem Zustand T^{i+1} übergegangen werden soll; in einem solchen Fall sind die beiden einander folgenden Zustände qualitativ verschieden.

(2) Eine *Teilungsvorschrift* gibt dagegen an, in wie viele Teile die Zeitstrecke eines kontinuierlichen Prozesses (wie z.B. einer Bewegung) aufgelöst werden soll; die einzelnen so gewonnenen Zustände sind zwar wahrscheinlich unterschiedlich, aber nicht qualitativ verschieden.

Beide Auflösungsoperationen spielen in Simulationen eine Rolle, in den ikonisch darstellbaren sind allerdings letztere von größerer Bedeutung.

Ganz andere Probleme treten auf (und man verläßt den Bereich der Bildtheorie im engeren Sinne, was aber im Rahmen der Kontextabhängigkeit der imaginativen Akte notwendig ist), wenn man sich der pragmatischen Kontexte anzunähern versucht, in denen solcherart simulierte Gegenstände verwendet werden. Nimmt man *Simulation* in der modelltheoretischen Betrachtung vor allem als einen *repräsentationstheoretischen* Term, gibt es eine zweite Redeweise, die gleichfalls verbreitet ist und für die *pragmatische* Theorie der Simulation von großer Bedeutung ist: die Auffassung, daß es gewisse Situationen gibt, die gegen den Kontext als *Als-Ob-Situationen* modal abgegrenzt sind. Diese Redeweise verbindet Simulations- und Spieltheorie miteinander. Roger Callois z.B. nimmt Spiele als Rahmen, die Ernsthaftigkeitsbedingungen ausschließen, um sichere Funktionsaneignung für die spielend Lernenden leisten zu können. Als-Ob-Situationen werden so in Lern- und Sozialisationsrahmen eingebunden.

Um was es bei einer solchen Analyse von Simulationen geht, macht ein früher Simulator deutlich, den Hugo Münsterberg 1912 zur Ausbildung und Prüfung von Auto-Chauffeuren vorgeschlagen und auch experimentell erprobt hat. In einem zeitgenössischen Bericht heißt es dazu:

> Der Prüfling <nimmt> am Steuer eines Autos Platz, das selbst bei arbeitendem Motor und betriebsfähiger Maschine stationär ist. In der Front des Wagens befindet sich eine weiße Wand, auf die lebensgroße kinematographische Bilder geworfen werden. Gleichzeitig fällt ein starkes Licht auf die Hände des Chauffeurs, so daß der Professor Münsterberg jede noch so willkürliche Bewegung des Kandidaten, der die Hebel der Maschine manipuliert, genau beobachten kann. Nun gilt es für den Prüfling an-

> gesichts der auf der weißen Wand vor ihm auftauchenden Bilder so zuhandeln <sic!>, als wenn die dargestellten Begebenheiten sich in der Wirklichkeit abspielten. Wenn der Kandidat auch weiß, daß sein Auto unbeweglich bleibt, so sorgt doch das Bewußtsein, haarscharf beobachtet und einer strengen Prüfung unterworfen zu werden, für die nötige Aufregung, so daß die Bedingungen praktisch der Wirklichkeit ungefähr entsprechen. - Auf der weißen Fläche erscheint zuerst in lebenswahrem Realismus das Bild eines kleinen Kindes, das dem Auto direkt in die Räder zu laufen scheint. Nun ist es natürlich Aufgabe des Chauffeurs, seinen Wagen, ohne sich einen Augenblick zu besinnen, so zu bremsen, wie er dies unter wirklichen Verhältnissen tun müßte (anon. 1912, 38).

"...so daß die Bedingungen praktisch der Wirklichkeit ungefähr entsprechen": Es geht um eine realistische *Imitation* von Realsituationen, das ist auch hier schon deutlich. Man imitiert und simuliert Realsituationen, weil die realen Vorbilder zu gefährlich, zu umfassend und unkontrollierbar, zu aufwendig und teuer wären. Zu Zwecken der Ausbildung oder Prüfung, aber auch der Informationsgewinnung und der Prognose über zukünftige Verläufe werden Als-Ob-Situationen entworfen, in denen sich Probanden ohne Gefahr bewegen können.

Für die theoretische Untersuchung ist wichtig, daß in dieser Redeweise die *ganze Situation* die Simulation ist und nicht die darin verwendete Apparatur, einzelne Datenträger usw. Eine *Als-Ob-Situation* ist eine Konstellation, in die *Modellsimulationen* wiederum eingebunden sein können. Ein graphisches Display (ein "Bild") ist in Als-Ob-Situationen oft als Datenschnittstelle zur "Außenwelt" eingesetzt, liefert den Simulierenden die "Umweltinformation". Sie kann auf das Nötigste reduziert sein, könnte also auch aus rein apparativen Daten bestehen.

Metaimaginatives Wissen umgreift die Gesamtsituation. Das graphische Display ist Element einer Situation, die als ganze modal gekennzeichnet ist als "Stellvertretung", als "Spiel", als "Platzhalter". Das graphische Display liefert in diesem Spiel "Umweltinformationen", ist also funktional auf den Handlungskontext bezogen und nicht allein aus einem Repräsentationsverhältnis begründbar. Die Funktion im Gesamtverlauf muß das Display erfüllen, mehr nicht; darum muß es auch nicht naturalistische Nähe zu einem möglichen Original haben. Die modale Kennung der Situation ist den Simulierenden in der Regel bekannt. Wäre das nicht so, bewegten sie sich in einer Realsituation.

Die Durchsichtigkeit der Simulation ist wesentlich (und schließt sich darin an die Transparenz des Bildverhältnisses an). Am Beispiel: Der *Flugsimulator* ist als *Szenario* eine Simulation. Das Szenario umfaßt, funktionalisiert und integriert

* einen Apparat,

* ein nachgebildetes Environment,

* ein Wahrnehmungsdisplay, das oft eine natürliche Umgebung nachbildet und illusionsunterstützend ist (man könnte einen Flugsimulator eben auch auf pure Instrumentenrepräsentation der äußeren Realität gehen wie z.B. Radarschirm, Höhenmesser und dergleichen mehr fundieren; das kommt einem in anderen Simulationsszenarien viel natürlicher vor - wie sähe ein U-Boot-Simulator aus?,

* den oder die Spieler,

* einen Zweck-Rahmen des Spiels bzw. der Ausbildung

* und die Kennzeichnung: "Dies ist eine Simulation!"

Simulation umfaßt sowohl im Sinne des semiotischen Szenarios wie auch der Tätigkeit des "Simulierens" die Kennzeichnung von Situationen als im Als-Ob-Status befindlich. Implizit ist

so Bezug genommen auf eine heuristische Rahmung der Situation sowie auf *die Existenz einer anderen, nicht-simulierten Situation.* Die Tatsache, daß ein Simulat immer einem Original gegenübersteht, ist also auch in dieser zweiten Redeweise, in der die Simulation als pragmatischer Handlungskontext untersucht wird, gewahrt.

Mancher Mythos vom Überhandnehmen des Semiotischen, vom Versinken des Subjekts in nicht mehr kontrollierbaren Als-Ob-Realitäten wäre hier zu relativieren und zu revidieren: Etwas als eine *Simulation* aufzufassen, in einer Simulation zu handeln, heißt, dem Handlungsraum eine *funktionale und modale Kennung* zuzuordnen. Diese Operation produziert eine Spiel-Realität, in der Verhalten möglich ist. Aber sie produziert auch ein Bewußtsein, daß man es mit einer simulierten Realität zu tun hat. Allein diese fundamentale Tatsache macht es unmöglich, daß der Mensch im Cyberspace versinkt.

Es ist die *Bewußtheit* des Bild-Verhältnisses bzw. des Simulations-Verhältnisses, das Spiel und Realität, das Semiotische und das Alltägliche gegeneinander wach hält. Selbst in einer Schein-Firma, in der simulierend beigebracht wird, wie es in der Realität zugeht, bleibt das Bewußtsein davon, daß man es mit einer Simulation zu tun hat, bestehen, obwohl es reale Räume sind, reale Stechuhren, reale Computer, die den Lernenden umgeben.

Anmerkungen

[1] Erste Überlegungen zu diesem Themenkomplex habe ich in die Arbeit einer Arbeitsgruppe der Deutschen Gesellschaft für Informatik einbringen dürfen; ich danke den Mitgliedern der Gruppe, insbesondere Werner Große und Bernd Willim, für zahlreiche Hinweise und Anregungen. Ich danke darüber hinaus Britta Hartmann, Ludger Kaczmarek, Heiko Karnowski und Frank Kessler für ihre Tips und Einwände.

[2] Ähnlich rekurriert Panofsky in seinen Überlegungen zur Perspektive darauf, daß die Perspektive Ausdruck eines Raumkonzepts, einer Raumverstellung sei, die als *"in Geltung"* stehend und nicht aus natürlichen Wahrnehmungsverhältnissen motiviert anzusehen sei; vgl. Panofsky 1974, v.a. 110. Vgl. dagegen Gerlachs Annahme, daß "immer [...] Teile des graphischen Gerüstes Teile von realen Gegenständen" (1978, 326) seien; er nimmt "Perspektive" zwar einerseits "als Modell zur Beschreibung der Relationen optisch, gegenständlicher Gegebenheiten in der Welt" (1978, 327) - als ein das Bildverhältnis fundierendes Modell also, das den Schluß vom Abbild auf ein Urbild möglich macht -, unterstellt andererseits aber offenbar ein ontologisch zu fassendes Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Abbild und Urbild. -- Ein Nebenaspekt dieser Überlegungen betrifft die *Bewußtheit* der Bildfundamente; hier ist ähnlich wie bei zahlreichen anderen konventionellen Systemen davon auszugehen, daß sie "vorbewußt" bleiben. Entsprechend ist die Aufgabe der Bildforschung (der Ikonographie) die Rekonstruktion oder "Reaktivierung des in dem betreffenden historischen Moment spontan Gewußten" (Pächt 1979, 369).

[3] In eine ähnliche Richtung zielt Pächts Gombrich' Bildtheorie resümierende Überlegung, daß es "zwischen Symbolisieren und tatsächlichem Darstellen nur graduelle, keine grundsätzlichen Unterschiede [gebe]. Je nach dem herrschenden Standard von Wirklichkeitsillusion könne eine Chiffre, ein Substitut für das reale Ding genommen werden, könne ein formelhaftes Pferdeschema für die einen denselben Realitätsgrad besitzen wie ein Pferdeporträt für die anderen, genauso wie das Steckenpferd für das spielende Kind das lebendige Reittier ist" (1979, 369). Vgl. zu diesem Problem und den daraus resultierenden Beschreibungsproblemen auch Pelc (1986, 11), der aus der Tatsache, daß ein Objekt oder Ereignis sowohl als Symbol wie als Index wie als Ikon funktionieren könne, schließt, daß es nötig sei, "the ways and objectives of sign use" zu klassifizieren, anstatt Zeichentypen einander entgegenzustellen.

[4] Zu Arnheims Entwurf vgl. auch Wedewer 1985, 161ff. Zur alltäglichen Wahrnehmung als Abstraktionstätigkeit vgl. auch Wartofsky 1979, 185.

[5] Man könnte Zuordnungsweisen mit der Dreiteilung von *Piktogramm* (ikonisch fundiertes Bild), *Ideogramm* (indexikalisch fundiertes Bild)

und *Logogramm* (symbolisch fundiertes Bild) zu unterscheiden versuchen (vgl. dazu z.B. Wedewer 1985, 96); man würde sich damit aber den Zwang auferlegen, einzelne Elemente von Bildern den Zuordnungstypen zuordnen zu müssen; kompliziertere szenische oder diagrammatische Repräsentationen würden sich diesem Verfahren aber entziehen; Probleme bereiten darüber hinaus auch die sogenannten "Strukturbilder" - Graphen, die durch ihre formale graphische Struktur Formalgegenstände darstellen.

Literatur

anon. (1912) Der Kinematograph als Prüfstein für Chauffeure. In: *Lichtbildbühne*, Ausg. v. 21.9.1912, 38, 40.

Arnheim, Rudolf (1972) *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff.* Köln: DuMont.

Ballstaedt, Steffen-Peter / Molitor, Sylvie / Mandl, Heinz (1989) Wissen aus Text und Bild. In: *Empirische Medienpsychologie.* Hrsg. v. Jo Groebel & Peter Winterhoff-Spurk. München: Psychologie Verlags Union, 105-133.

Branigan, Edward (1986) "Here is a picture of no revolver!" The negation of images, and methods for analyzing the structure of pictorial statements. In: *Wide Angle* 8,3-4, 8-17.

Eco, Umberto (1976) *A theory of semiotics*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

Gerlach, Peter (1978) "Panofsky: Perspektive als symbolische Form" in semiotischer Sicht. In: *Die Einheit der semiotischen Dimensionen*. Hrsg. v.d. Arbeitsgruppe Semiotik. (=Tübinger Beiträge zur Linguistik 98) Tübingen: Narr, 319-336.

Husserl, Edmund (1968) *Logische Untersuchungen. 2. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. 1.* 5. Aufl. Tübingen: Niemeyer.

Huth, Lutz (1985) Bilder als Elemente kommunikativen Handelns in den Fernsehnachrichten. In: *Zeitschrift für Semiotik* 7,3, 203-234.

Issing, Ludwig J. / Mickasch, Heidemarie D. / Haack, Johannes; Hrsg. (1986) *Blickbewegung und Bildverarbeitung. Kognitionspsychologische Aspekte visueller Informationsverarbeitung.* (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 6: Psychologie 186). Frankfurt <...>: Lang.

Kaczmarek, Ludger / Wulff, Hans J. (1986) Graphische Modelle in der Sprachwissenschaft. In: *Pragmantax*. Akten d. 20. Linguistischen Kolloquiums, Braunschweig 1985. Hrsg. v. Armin Burkhardt & Karl-Hermann Körner. (= Linguistische Arbeiten 171). Tübingen: Niemeyer, 485-498.

Kennedy, John M. (1985) Syllepse und Katachrese in Bildern. In: *Zeitschrift für Semiotik* 7,1-2, 47-62.

Knowlton, James Q. (1966) On the definition of "picture". In: *AV Communication Review* 14, 157-183.

Levin, Joel R. (1982) Pictures as prose learning devices. In: *Discourse processing*. Ed. by A. Flammer & Walter Kintsch. Amsterdam: North-Holland, 412-444.

Martino, Emanuelo (1985) Referenz und Invarianz in der Fotografie. In: *Zeitschrift für Semiotik* 7,1-2, 9-25.

Möller, Karl-Dietmar (1990) Auflösung, analytische Montage und filmische Wahrnehmung. In: *Film und Psychologie. 1. Kognition - Rezeption - Perzeption*. Hrsg. v. Gerhard Schumm & Hans J. Wulff. Münster: MAkS Publikationen, 211-226.

Pächt, Otto (1979) Kritik der Ikonologie. In: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. 1.* Hrsg. v. Ekkehard Kaemerling. Köln: DuMont, 353-376.

Panofsky, Erwin (1974) Die Perspektive als "Symbolische Form". In: Erwin Panofsky. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. 2., erw. Aufl. Berlin, 99-167.

Pelc, Jerzy (1986) Iconicity: Iconic signs or iconic uses of signs? In: Bouissac, Paul / Herzfeld, Michael / Posner, Roland (eds.). *Iconicity: Essays on the nature of culture.* Festschrift for Thomas A. Sebeok on his 65th birthday. Tübingen: Stauffenburg, 7-15.

Reinert, Gerhard (1985) Schemata als Grundlage der Steuerung von Blickbewegungen bei der Bildverarbeitung. In: *Perspektiven der Kognitionspsychologie*. Hrsg. v. Odmar Neumann. (=

Lehr- und Forschungstexte Psychologie 15). Berlin <...>: Springer, 113-145.

Sebeok, Thomas A. (1976) Iconicity. In: *Modern Language Notes* 91, 1427-1456.

Wartofsky, Max W. (1979) Pictures, representation, and understanding. In seinem: *Models. Representation and the scientific understanding*. (= Synthese Library 129 / Boston Studies in the Philosophy of Science 48). Dordrecht/Boston/London: Reidel, 175-187.

Wedewer, Rolf (1985) *Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst*. Köln: DuMont.

Zur Pragmatik des Bildbetrachtens

1. Einleitung

In der gegenwärtigen Forschung zur Bildbetrachtung lassen sich zwei Zugänge mit den folgenden dominierenden Annahmen ausmachen:

(1) Intendierte und tatsächliche Bildwirkungen sind äquivalent oder homomorph.

(2) Kunsthistoriker sind Stellvertreter des allgemeinen Betrachters, so dass die Rekonstruktionen von Bildwirkung (und -bedeutung) durch Kunstwissenschaftler als Rekonstruktionen allgemeiner Bildwirkungen gelten können.

Dieses Doppel ist zu ergänzen um eine dritte Zugangsform:

(3)Bilder konstituieren ihre Bedeutung und Wirkung aufgrund ihrer morphologischen oder strukturellen Eigenschaften unabhängig von ihrer Einbindung in den kommunikativen Verkehr.

Die Frage nach dem Bildbetrachter aufzuwerfen, erscheint aus der Perspektive des Films mehr als plausibel. Die Untersuchung erfolgt auf zwei Ebenen:

(a) In der *morphologischen Untersuchung* werden Gestaltungsweisen auf der materialen Oberfläche, in der Verkettung elementarer Einheiten und in der Organisation derselben in narrative, thematische, argumentative und ähnliche Strukturen fixiert.

(b) In der *rezeptionalen Untersuchung* wird nach den *effektiven* Dimensionen derartiger Strukturen gefragt: Was leisten sie in der Rezeption? Sind sie rezeptionsrelevant? Sind sie auffällig?

2. Bild und kommunikativer Kontext

Das Argument, dass das Kommunikat immer *im Hinblick auf seine Verstehbarkeit* konzipiert wird, leuchtet unmittelbar ein: Jede Kommunikationsplanung ist nicht allein auf Authentizität des Ausdrucks, Aufrichtigkeit des Sprechers oder Richtigkeit der Darstellung ausgerichtet, sondern auf eine *mögliche Rezeption*. Jeder Text steht in einem Feld *virtueller Rezeptionen*, heißt das, ist begleitet von einem strukturellen Rahmen, der Rezeption präfiguriert. Im Filmgewerbe (und ähnlich in der Theaterpraxis, in der sie entwickelt wurde) bezeichnet die *Dramaturgie* genau jenes Scharnierelement, das ein Kommunikat für den Adressaten aufbereitet, ihn steuert und kontrolliert. Keine Rezeption führt zu beliebigen Ergebnissen, und auch wenn es eine gewisse Variation oder sogar Polysemie der Ergebnisse gibt: Immer ist deutlich, dass der Zuschauer *im Rahmen der vorgegebenen Rolle* agiert.

Die kontextuelle Bindung, die viele Äußerungen im täglichen kommunikativen Verkehr unumkehrbar in ihren situativ-konkreten Kontext einbindet, ist in Kommunikaten, die Werk-Struktur besitzen, zurückgenommen. Sie sind *situationsentbindbar* (wie Bühler sagt), können also als Folie einer möglicherweise unabzählbaren Reihe von Rezeptionen dienen. Nicht jede visuelle Produktion erfüllt die Bedingungen der Werkhaftigkeit, heißt das. Ich kann ein zufällig entstandenes Objekt wie einen Stapel Bücher in einen anderen Kontext transferieren (z. B. in ein Museum), in dem Werke erwartbar sind, und transformiere es dann in einen anderen ontologischen

Status. Aus dem Zufallsprodukt wird ein Kunstwerk. (Das *objet trouvé* illustriert diese Transformation ebenso wie manche Formen der Photographie.)

Die Annahme der Situationsentbindbarkeit als einer fundamentalen Charakteristik mancher Objekte besagt, dass Kommunikate wie Filme (oder: Bilder) ihre Bedeutungspotentiale unabhängig von den jeweils konkreten situativen Bedingungen entfalten, unter denen die jeweils konkrete Rezeption geschieht. Das stimmt nicht ganz: Wenn ich einen Gegenstand in einen institutionellen Kontext, wie ein Museum, transferiere, in dem der Werkscharakter eines Gegenstandes erwartet wird, wird das Objekt selbst transformiert.

Man kann zudem auf die Rezeption einwirken, indem man z. B. die Rezipienten mit Instruktionen zu steuern versucht (interessiere dich für den Gesichtsausdruck, für die Inneneinrichtung, für die Strategien der Spannungserzeugung!). Dann verändern sich die Aneignungsstrategien, aus dem Akt „'Betrachten'" wird der Akt „„Suchen"'.

Im Normalfall aber ist die Rezeption *selbstgenügsam*, sie ist der *primäre Gegenstand* der Situation, genießt *ungeteilte und ungestörte Aufmerksamkeit*. Der Aneignungsakt ist *selbstorganisiert* und *selbstinstruierend*, folgt Strategien der Spannungserzeugung, der Relevanz und ähnlichem. Es werden institutionalisierte Orte, wie das Museum, das Theater oder der Konzertsaal, aufgesucht, die dieser als normal angesehenen Rezeption Raum geben. Man geht ins Kino, *weil* dieses ein Ort ist, der den Film als ersten Gegenstand konstituiert. Die Situation verändert sich, wenn der Verbreitungsort des Mediums in Alltagssituationen eingelassen wird, die zahlreiche Störelemente enthält (wie das Fernsehen im familiären Wohnzimmer), oder wenn das Werk nur sekundäre Aufmerksamkeit genießt, die Rezeption also Sekundärtätigkeit ist (wiederum am Fernsehen zu studieren). Für die Untersuchung der Rezeption aber ist die Annahme einer *ungestörten Rezeptionssituation* elementar.

Immer bleibt die *Einbindung der Werke in ein kommunikatives Verhältnis* fundamental. Diese Vorgaben sind im Werk formal angelegt – und das kommunikative Verhältnis erweist sich schnell als eine Konstellation kommunikativer Rollen und Beziehungen. Das Kommunikative ist in sich situativ, aber in einem sowohl abstrakten wie konkreten Sinne. Dem realen Betrachter eines Bildes zugeordnet ist eine formale Position, die er einnehmen kann. Er könnte auch andere einnehmen, aber dann ändert sich der Charakter des Werks. Wer sich nur für die materialen Qualitäten eines Bildes, den Farbauftrag z. B., interessiert, vernachlässigt die mimetischen Qualitäten des Bildes, seine Farbordnung, die Komposition. Er wendet sich einem anderen - nämlich einem materialen - Gegenstand zu, als wenn er das gleiche Objekt als „„Bild"' auffassen würde.

Die *kommunikativen Rollen* gehören zum *Horizont* des Werks, würde man in der Phänomenologie sagen – sie sind anwesend, aber leer. So, wie zur Ansicht der Vorderansicht eines Pferdes die Annahme gehört, dass die Rückseite eine „Pferderückseite" ist und nicht etwa eine leere Form, dass die schwarze Farbe des Fells auch auf der anderen Seite ist und sich dort das Pferd nicht etwa weiß zeigt, so ist der Adressat formal in Kommunikaten mitgedacht. Das gilt auf allen Ebenen, ist oft unauffällig, dennoch wirksam.

3. Drei Beispiele

(1) Unauffällig: Das Bild der Mona Lisa zeigt eine junge Frau, die „„aus dem Bild herausguckt"' – und der Betrachter des Bildes tritt an die Stelle des imaginären Adressaten (wer auch immer er

gewesen sein mag). Der Zuschauer tritt so in eine doppelte Rolle – als Betrachter des Bildes und als Adressat des Blicks der dargestellten Frau. Er weiß, dass er nicht der eigentliche Adressat des Blicks ist, aber er weiß auch, dass er der Adressat des Bildes ist.

(2) Unauffällig und doch wirksam: Ein Film zeigt einen Jahrmarktsumzug – und die Kamera nimmt Positionen ein, die die Zuschauer des Umzugs auch einnehmen. Der Ort der Kamera imitiert eine Rolle, die im Geschehen, das aufgezeichnet wird, auch schon vorhanden war, präfiguriert so einen Ort, in den der Zuschauer eintreten kann, der sein Verhältnis zum Geschehen vorformatiert. Wiederum weiß er natürlich, dass er im Kino ist und nicht leibhaftig bei einem Umzug.

(3) Auf allen Ebenen: Ein Film inszeniert eine Szene so, dass sie eine Emotion, wie z. B. Rührung, induziert, und sie nimmt sich viel Zeit und Raum, um die Emotion zur Entfaltung zu bringen, erweitert das „„rührende Szenario“’ immer weiter - und der Zuschauer weiß, dass er in einem „„weepie“’, einem „„tearjerker“’, einem tränentreibenden und kitschigen Stück sitzt, das aber mit Blick auf ihn selbst so angelegt ist. Dramaturgische Strukturen sind von *metadramaturgischem* Wissen begleitet, und der Zuschauer evaluiert das Geschehen beständig auch mit Blick auf die dramaturgischen Strategien, die ihm zugänglich sind.

So weit eine Phänomenologie, die der Besonderheit einer Verbindung von Bild oder Film und Betrachter nachzuspüren sucht, indem sie annimmt, dass das Werk Positionen eröffnet, in die der Zuschauer eintreten kann und muss. Die *Positionierung* des Zuschauers ist eine der ersten Leistungen, die das Werk erbringen muss.

4. Zur Theorie des impliziten Adressaten

Die Betrachtung gehört zu einer *pragmatischen Theorie* des Gegenstandes: Nicht die Morphologie des gestalteten Gegenstandes steht im Zentrum, sondern seine Einbindung in das semiotische Grundverhältnis von Zeichenkörper, Bedeutung und Benutzung.

In ihrem Beitrag (siehe in diesem Band) demonstrieren Schwan & Zahn die Differenz von Experten und Laien an empirischen Zuschauern. Das ist aufschlussreich, nimmt aber die Kategorie des Rezipienten als empirische und dem Werk externe Größe. Die *Adressatenrolle*, die ich oben skizziert habe, ist aber eine Rolle, die im Werk angelegt ist und die als formaler Rahmen in alle konkreten – sprich: empirischen – Rezeptionen einfließen muss. Die Annahme, dass das Werk selbst eine Präfigurierung seiner Position „„im kommunikativen Verkehr“’ vornimmt, liegt vor allen empirischen Akten der Aneignung, ist eine universalpragmatische Voraussetzung dafür, dass das Werk überhaupt verstanden werden kann. Ich würde also als Differenz aufmachen wollen:

(1) die Adressatenrolle, die Position des Adressaten als Werks-Kategorien, und

(2) die konkreten Rezeptionen als empirische Anverwandlungen der Adressatenrolle.

In einigen Redeweisen werden die beiden Dimensionen des Rezipienten als *impliziter und expliziter Leser/Hörer/Zuschauer* unterschieden.

Außerdem scheint es mir sinnvoll zu sein, die Kategorie des empirischen Rezipienten nicht nur in Experten und Laien zu differenzieren, sondern eine tiefere Schichtung in *Rezipientenrollen* vorzunehmen; man könnte z. B. unterscheiden:

(1) Experten,

(2) Novizen,

(3) Fans, Sammler (Rezipienten, die das Objekt emotional vorbelasten),

(4) Kritiker,

(5) Oppositionelle,

(6) Laien.

Es sind vielfache Mischverhältnisse möglich. Und es sind Sonderrollen denkbar (wie die des ‚Einkäufers', der einen Film für seinen Verleih oder ein Bild für sein Museum kaufen soll).

Die Unterstellung, ein Gegenstand sei ein Gegenstand kommunikativen Verkehrs, ist eine fundamentale Annahme über die Art eines Gegenstandes, ist und Teil seiner *Ontologie*, und unterscheidet ihn von allen anderen Objekten. Die Unterstellung impliziert, dass dem Gegenstand Qualitäten wie

- Semiotizität,

- Durchsichtigkeit,

- Relevanz und

- Intentionalität

zugeordnet werden.

Dies hat wiederum mit der *Konstelliertheit* des Werks zu tun: So, wie es eine Adressatenrolle präfiguriert, implizierte es eine Autorenrolle – wiederum in einem formalen, nicht in einem empirischen Sinne. Der „‚Jemand"', dem ein Werk als Äußerung unterstellt wird, ist die *Instanz*, die dem Rezipierenden im kommunikativen Verhältnis gegenübersteht. Aus der Annahme: „Dies ist Kommunikation!" folgert nicht nur ein dialogisches Gegenüber zweier Rollen, sondern auch, dass der Gegenstand unter die universalpragmatischen Maximen der Kommunikation gestellt ist. Dass Grice' Annahmen für eine werk-vermittelte Kommunikation zu schwach oder sogar irreführend sind, scheint mir evident zu sein. „‚Aufrichtigkeit"' ist z. B. für einen Film, in dem es um die Täuschung des Zuschauers geht, kein greifendes Kriterium – hier tritt der Zuschauer in ein Spiel ein, und vom Spielpartner wird erwartet, dass er die Regeln des Spiels befolgt. Ein Film ist als „Thriller" annonciert, und der Zuschauer darf erwarten, dass der Film so inszeniert ist, dass „‚Thrill"' entsteht. Es gibt ein Gefüge von Gratifikationsversprechen und -erwartungen, das oft als *kommunikativer Kontrakt* bezeichnet wird. Derartige kommunikative Beziehungen sind eher der Dienstleistung als einer moralisch unterfütterten Dialogbeziehung zuzurechnen.

Schwan & Zahn geben gelegentlich die Regel, das zentrale Element der Mitteilung als zentrales Element des Bildes zu präsentieren, als eine der Formen an, in denen sich die Intentionalität der Mitteilung manifestiere. Das ist auf der einen Seite richtig. Auf der anderen ist aber zu bedenken, dass bei entsprechender Stil-Vorgabe diese Regel außer Kraft geraten kann. Wenn also – wie im Kino der Nouvelle Vague – die Dezentrierung des Gegenstands-in-Rede betrieben wird und periphere Details immer wieder das Hauptgeschehen überlagern und in den Hintergrund drängen, findet sich die Devise bis in die Dekadrierungen (*décadrages*) hinein; im Kompositio-

nellen spiegelt sich eine Relevanz-Vorgabe, die auch in anderen Schichten der filmischen Form beachtet wird.

Schocken, nicht schrecken!
Schockbilder und Strategien ihrer Verwendung im Film

Schock als ästhetisches Verfahren: Konzeptgeschichte

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, als Baudelaire den *Chock* in die Poetologie einführte, ist die Frage, wie man den *Schock* als ästhetische und epistemologische Kategorie erfassen kann, immer wieder angesprochen worden. In der symbolistischen Dichtung Baudelaires war der „Chock" eine Art Norm des Erlebens – die Figuren fanden sich in meist urbanen, sie mit heterogensten Reizen überflutenden Situationen, denen sie schutzlos ausgeliefert waren. Jede Erfahrung mußte sich so schockartig einstellen. Walter Benjamin übernahm das Baudelairesche Konzept in seine Phänomenologie des Flaneurs resp. der Aneignung urbaner Erfahrungswelten [1], historisierte es in den Horizonten der Kunst vor allem der Avantgardekunst seiner Zeit. Gerade in der Prosa und Dramatik des Expressionismus genoss der „Schock" in diesem Sinne Aufmerksamkeit, galt es doch, den Rezipienten aus der Sicherheit seiner Interpretationen und der Illusionshaftigkeit der Fiktion herauszubrechen, ihn vor Realia, Unerwartetes und nur schwer Verarbeitbares zu stellen [2]. Schock kann nur der überfallartige Einbruch des Unangenehmen, des mit Angst und Abwehr Besetzten auslösen. Das sich plötzlich einstellende Glück würden wir als „glückliche Überraschung", aber nicht als „Schock" bezeichnen.

Alle Poetologien des Schocks haben eigentlich ein wirkungsästhetisches Anliegen, doch geht es nicht um die Beschreibung des Schocks, seine Verlaufsform oder die jeweils besonderen Bedingungen, die das Subjekt mitbringt. Vielmehr geht es darum, das Schockerlebnis auf die textuellen Formen zurückzuführen, die es ermöglichten oder vielleicht sogar erzwungen hatten. Immer reklamieren sie dabei die These für sich, dass die schockartige Brechung der Homogenität des Erfahrens eine Qualität sei, die der Realität selbst zukomme bzw. die den Rezipienten auf seine eigene Erfahrung jener ersten Erfahrungswelt zurückwirft, die er im Erleben der Fiktion und der Zuwendung zum Imaginären des Films eigentlich zeitweilig ausgeklammert hatte.

Heute wird der *Schock* meist auf die *Psychoanalyse* Sigmund Freuds zurückgeführt [3]. Danach beschreibt „Schock" ein Erlebnis, welches den Reizschutz des Individuums durchbricht und das der bewussten Rationalität entzogen ist. Dadurch entsteht ein Trauma, das vom Therapeuten bewusst gemacht werden muss, damit der Patient es verarbeiten und überwinden kann. Gleiches ist auch für die Kunst reklamiert worden, der damit eine verdeckte Funktion als Therapeutikum zukäme. Wenn man den Schock als Form der *Transgression* – einer zeitweiligen Überschreitung der Regeln von Anstand, Geschmack und Ziemlichkeit – ansieht, der nicht nur im Komischen, sondern in allen Bereichen des Affektiven seinen Ausdruck finden kann, dann ließe sich mit Georges Bataille formulieren: Im Akt der Überschreitung soll ein Prozess der Bewusstwerdung bzw. der Transzendenz erreicht werden [4].

In einem ähnlichen Sinne tauchte der „Schock" auch im *Surrealismus* auf. Hier war es die Konfrontation des Subjekts mit Traumbildern, die vom Unbewussten ins Vorbewusste oder – mittels Verdichtung und Verschiebung – ins Bewusste verlagert waren; der Träumer wird vom Traumbild schockartig überrascht (darin ähnelt das Schockbild der Vorstellungswelt der Psychoanalyse, nur ging es nicht darum, den Patienten von einem Trauma zu befreien, sondern das Traumatische überhaupt ästhetisch bewusst zu machen). Die Bilder eines Films sind in dieser

Auffassung Manifestationen von Traumbildern, so dass der Zuschauer im Sehen eines Films assoziativ mit seinem eigenen Unbewussten verbunden ist – der Film wird dann zum Spiegel seines Unbewussten, allerdings in Konfrontation mit objektiv gewordenen Bildern. Kino als eine Art „therapeutischen Theaters“, in dem bis dahin ihm selbst unzugängliche Visionen des Zuschauers in den Status des allgemein zugänglichen Bildes angehoben werden. Der „Schock“ besteht dann im Wesentlichen darin, die Bilder des Films als Elemente eigenen Unbewussten zu erleben (ungeachtet der Tatsache, dass sie mit ihrer Einbindung in den Film gerade der Subjektivität des Unbewussten oder des Traumerlebens entrückt werden; doch vielleicht werden sie gerade darin zu allgemeineren Symbolen oder Chiffren gesellschaftlichen Wissens und sozialer Kommunikation) oder als Zündfunken eines nur assoziativ gesteuerten Ausgreifens auf die subjektiven Bildwelten des Traums [5].

Die mnestische Eigenstellung des Schockbildes

Ob der Schock immer semantisch auflösbar ist oder als basale Irritation stehenbleibt, ist oft angesprochen worden. Das wohl berühmteste Beispiel entstammt Luis Buñuel Films *Un Chien Andalou* (Frankreich 1928):

#1 Eine Hand, die ein Rasiermesser an einem Lederriemen schärft; der Mann erprobt die Schärfe der Klinge, als er mit ihr in seinen Damennagel hineinschneidet. Aus deutlicher Aufsicht.
#2 Der Mann [es ist Buñuel selbst], Groß, aus Untersucht. Er raucht.
#3 Der Mann, aus anderer Kameraperspektive, Halbnah, vor einer Terassentür. Er hat das Messer in der Hand. Er öffnet die Tür
#4 und tritt hinaus auf den Balkon. Außen, aus größerer Entfernung (Totale des Mannes). Nacht.
#5 Der rauchende Mann, Nah. Er wendet die Augen zum Himmel.
#6 Subjektive. Der Vollmond am Himmel.
#7 Wie #5f. Der Mann blickt zum Himmel.
#8 Innen. Eine Frau, Groß. Ein Mann greift von hinten ihr rechtes Auge und öffnet es weit. Er setzt das Rasiermesser an.
#9 Wie #6f. Eine Wolke scheint den Mond zu durchschneiden.
#10 Detail: Das Rasiermesser durchschneidet den Augapfel. Eine durchsichtige, gallertartige Flüssigkeit fließt als großer Tropfen auf das untere Augenlid.
#11 Schrifttafel: „Huit ans après“.

Dass die kleine, gerade 33sekündige Sequenz eine Phantasie des Mannes illuminiert, ist gegenüber dem Schock, den das Bild auslöst, meist sekundär [6]. Das Schockbild des durchschnittenen Auges löst sich aus dem Kontext, wird auch in der Erinnerung an den Film entkontextualisiert. Dass es eine graphische Analogie zwischen Mond/Wolke und Auge/ Rasiermesser gibt, ist durchaus einprägsam; für die meisten Zuschauer versinkt die Bindung in die subjektive Bildproduktion des Mannes aber. Der Schock ist auch nicht unvermittelt – der aus der Analogie von Mond und Auge (##6, 8) folgende Übergang ##9-10 ist ein *match cut* (wie mancherorts behauptet: einer der ersten der Filmgeschichte), in dem das zweite (schockierende) Bild zumindest strukturell bereits durch das vorhergehende angekündigt wird.

Naturgemäß sind es vor allem Schock auslösende Bilder, die im Kontext der AV-Medien in den Blick geraten. Es muss aber festgehalten werden, dass auch im Akustischen mit Schockdramaturgien gearbeitet werden kann. Ein Beispiel findet sich in dem Film *Unbreakable* (*Unbrea-*

kable - Unzerbrechlich, USA 2000, M. Night Shyamalan), als der an der Glasknochenkrankheit leidende Protagonist eine Treppe hinunterstürzt und im Ton das Geräusch der zersplitternden Knochen zu hören ist. Das Hören ist hier der Ausgangspunkt eines imaginierenden Ausgriffs auf das, was geschieht, die synästhetische Ergänzung ist vielleicht nicht vollständig ausgestaltet, zumindest formal ist sie aber angelegt: Das Geräusch indiziert die Zerstörung der Knochen, und wie alle Indikationen kann sie nur verstanden werden, wenn sie um das Angezeigte komplementiert wird.

Für die Eigenbedeutung des Schocks in der Rezeption des Films mag die Tatsache sprechen, dass die Bilder (und manchmal auch die Töne wie in *Unbreakable*) sich verselbständigen, eigene Gedächtnisinhalte werden. Der Kontext der Geschichte versinkt, das Schockbild dagegen bleibt (wie schon an der beschriebenen Szene aus *Un Chien Andalou* erwähnt wurde). Wenn in *The Godfather* (*Der Pate*, USA 1972, Francis Ford Coppola) eine der Figuren nachts zu ihrem Entsetzen den abgetrennten, noch blutigen Kopf eines Pferdes in seinem Bett entdeckt, bleibt die Erinnerung an das Grundszenario erhalten. Der narrative Zusammenhang dagegen wird vollständig undeutlich – dass es der Anwalt des Paten war, der für dessen Patensohn eine Hauptrolle in einem Film erzwingen wollte, indem er dem Produzenten des Films den Kopf seines Lieblingspferdes unter die Bettdecke legen lässt, ist für kaum einen Zuschauer rekonstruierbar. Es mag zum einen die Plötzlichkeit sein, mit der der Schrecken in die Diegese einbricht, das Unangekündigte und Unerwartbare, das den Schock auslöst. Manchmal sind es aber sogar tabelauartige Bilder (oder Szenen), die sich als gedächtnisresistenter als der Rest des Films erweisen. Ein Beispiel mag die Kreuzigung des Helden gegen Ende des Films *Jaider, der einsame Jäger* (BRD 1971,Volker Vogeler) an eine brennende Scheune sein. Gerade letzteres Beispiel spricht dafür, dass auch der Einbruch des Symbolischen in einen bis dahin weitgehend realistisch erzählten Film das Moment des Schocks aus dem Zusammenhang heraushebt und ihm eine klare Eigenstellung verleiht.

Abjektion?

Da Schockbilder (auf die ich mich im folgenden beschränken werde) Dinge zeigen, die zu betrachten man gemeinhin meidet, und weil das Zeigen im Kino natürlich von einer ethischen Regulierung kontrolliert wird, unterliegen viele Schockbilder einem meist stillschweigend beachteten *Zeigeverbot*. Doch sollte man hier genauer formulieren: Sie unterliegen keinem Verbot, sondern dem negativen *Zeigegebot*, dem Zuschauer diese Aufnahmen zu ersparen. Das Gebot kann verletzt werden, wenn man gute Gründe hat. Schockbilder sind grundsätzlich reflexiv, weil sie immer nicht nur auf das dem Medium und dem Genre eigene Gebot referieren (ein Film könnte darum auch „zu wenige“ Schockmomente enthalten!), sondern vor allem auf die Tätigkeit des Zeigens selbst. Indem das Schockbild irritiert, wirft es für den Zuschauer eine Frage auf, die sich auf den kommunikativen Kontrakt zwischen Zuschauer und Text bezieht und die man nur beantworten kann, wenn man das Schockbild auf das Sujet der Darstellung bezieht. Der einzige Ausweg besteht darin, in einer metadramaturgischen Wende dem Text (resp. den Produzenten) das Schockverfahren selbst als sensationalistische und aufmerksamkeitsheischende Strategie selbst vorzuwerfen, die sich nicht aus einer Auseinandersetzung mit dem Gegenstand (wie z.B. Krieg) ableiten lasse.

Wollte man diesem Argument folgen, wäre Reflexivität eine notwendig sich einstellende Implikation der Arbeit mit Schockbildern. Dagegen könnte man „inhaltistisch“ argumentieren, dass

die Bilder resp. ihre Wirkungen inhaltlich auf Sujets eines tiefen Weltwissens und auf die damit verbundenen affektiven Belegungen gegründet seien. Der Schock würde sich dann unvermittelt einstellen und keinen eigenen kognitiven Rekurs auf den Text erfordern. Das Schockbild wäre eine Überschreitung im Sinne der *Abjektion*, worunter Julia Kristeva [7] zunächst alles verstand, was in einem Menschen Ekel und Aversion hervorrufen kann: Aas, Leichen, Eiter, Ekel vor bestimmten Lebensmitteln wie z.B. der Haut der Milch und ähnliches mehr. Phobien vor Mäusen oder Spinnen sind in dieser Konzeption prototypische Beispiele, die zeigen, dass das Abjekte nicht den Status eines Objekts einnimmt, sondern das Ich in der Begegnung mit dem Abjekten mit seinen Grenzen und seinen Tiefenängsten konfrontiert ist und ihm vor Augen geführt wird, dass das Leben immer schon vom Tode infiziert ist. Die narzißtische Bindung des Subjekts an sich selbst wird in der Begegnung mit Abjektem momentan ausgeschaltet. In einer aus Psychoanalyse und Gender-Studien angeregten Filmwirkungs- bzw. -rezeptionstheorie wird die psychoökonomische Funktion des Abjekten oft in Verbindung gebracht zur Darstellung von Gewalt, Folter, Verstümmelung, Vergewaltigung und dergleichen, in der Annahme, dass sich in der kunstvermittelten Konfrontation von Zuschauern und als abjekt gesetzten Gegenständen eine Auseinandersetzung mit Verdrängtem und Verworfenem, Bedrohlichem und unzulässig Ersehntem einstelle. Das Freudianische Modell der therapeutischen Effekte des Schocks ist deutlich erkennbar.

Modulation der Zuschauerbeziehung

Beide Modelle sind in der Reflexion der Funktionen und Wirkweisen von Schockbildern diskutiert worden. Ob sie kombinierbar sind, steht dahin. Immerhin könnte man sagen, dass das Wissen des Rezipienten, im Kontext eines Textverhältnisses und damit in einer kommunikativen Beziehung zu stehen, ein fundamentales Rahmenwissen der Rezeption selbst ist. Dass er in den Prozessen der Rezeption (im Diegetisieren, Empathisieren, Imaginieren etc.) dabei mit eigenen Wissensbereichen und Feldern der Emotionalität konfrontiert wird, denen er in der Realität meist nicht ausgesetzt ist, gehört zu den Rezeptionserwartungen; in einem Kriegsfilm darf er erwarten, mit der Realität des Krieges konfrontiert zu werden, im Horrorfilm sollen sich in der Rezeption Grusel-, Schreck- und Angstaffekte einstellen, im Pornofilm sexuelle Erregungen sich einstellen usw. Die Begegnung mit dem Abjekten würde so ein selbstgewähltes Rezeptionsziel sein. Dass sich die Bereitschaft zur expliziten Darstellung schockierender Inhalte historisch verändert, kann nicht nur der interkulturelle Vergleich zeigen, sondern auch die Verwendung derartiger Bilder oder Szenen im Verlauf der Film- bzw. Genregeschichte. Insbesondere die Konventionen der Gewaltdarstellung haben sich verändert; im Hollywoodsystem, in dem die Bild- bzw. Zeigekontrolle sehr viel schärfer gefasst war als heute, waren die Filme darauf angewiesen, zugefügte oder erlittene Gewalt nur indirekt zu zeigen und auf die Indikation des Geschehens zurückzugreifen; auch die Darstellung sexueller Szenen wurde durch metaphorische oder symbolische Bilder oder durch schlichten Abschwenk substituiert. Heute sind sowohl die Gewalt- wie die Sex-Szenen expliziter geworden. Der Schock wandert so in die Imaginationstätigkeit des Zuschauers hinein, der Film bietet nur noch den Anlass zur imaginierenden Ausmalung des Geschehens.

Gemeinhin wird in allen bis heute diskutierten Modellen davon ausgegangen, dass das Schockbild zu einer kurzfristigen Veränderung der Beziehung des Zuschauers zum Text und zu einer Verminderung der ästhetischen, psychologischen und epistemischen Distanz zum Dargestellten führt. Diese Modulation ist von einer deutlichen affektiven oder emotionalen Aufladung

des Texterlebnisses begleitet. In einer Formulierung Peter Greiners geht es um die „Mobilisierung des Entsetzens“ [8], also eine Rückbindung der Rezeption in die Unmittelbarkeit der primären Zuschauererfahrung.

Basierend auf dieser Annahme fußt manche filmpädagogische Überlegung darauf, dass es Schockbilder seien, mittels derer man affektive Eindrücke bereiten könnte, die zu Effekten der Umerziehung führten. Das wohl berühmteste Beispiel sind die *Greuelfilme* (*atrocity films*), die das amerikanische Militär nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland einsetzte, um deutsche Zuschauer so auf die Realität des Holocausts zu stoßen, dass sie sich dazu verhalten mussten; allerdings zeigte sich bald, dass die Zuschauer sich gegen den zugemuteten Schock immunisierten und der erwünschte volkspädagogische Effekt ausblieb, weshalb die filmunterstützten Umerziehungsprogramme neu konzipiert wurden [9]. Die Archivaufnahmen vor allem aus den KZs wurden erst seit Mitte der 1950er (vor allem in Kompilationsfilmen über den Faschismus wie Alain Resnais‘ *Nuit et Bruillard* / *Nacht und Nebel*, Frankreich 1955) wieder verwendet, nun aber deutlich auf historische Distanz gesetzt. Ob es tatsächlich die Bilder waren, die jene Abwehr des Publikums bewirkten, oder ob es die offensichtliche Erziehungsabsicht war, in der sie zugemutet wurden, kann hier nicht erörtert werden; es sei aber darauf hingewiesen, dass sie im Kontext der Reflexion über Faschismus mit einer ganz anderen epistemischen und moralischen Distanz erfasst werden konnten, wenngleich der Effekt des Entsetzens dabei vielleicht kaum zurückgenommen war.

Mehrfach ist diese Strategie der Zuschauerlenkung am Einsatz von sogenannten „Opferbildern“ in den Nachrichtenmedien beschrieben worden. Jürgen Link etwa zeigt an Bildern, die unbeteiligte Passanten während der Beschießung eines Marktplatzes in Sarajewo zeigen, wie diese „verletzenden“ Aufnahmen zwar einerseits die Authentifizierung des Dargestellten zu leisten scheinen, dass sie aber zugleich Teil einer umfassenden symbolisch-narrativen Strategie der Zuschauervereinnahmung sind (Link 2000, bes. 247, 250). Seiner These folgend, gehören die Bilder einer „mittleren Geschichte“ (wie z.B. der Darstellung nationaler Kriege) an und fußen auf einer weitgehend habitualisierten Rezeptionsweise, die auch die Distanzmodulationen und die damit einhergehende emotionale Aufladung schon mit umfasse. Würde man dem folgen, gehört auch der Schock einer konventionalisierten und letztlich symbiotischen Darstellungs- und Rezeptionsweise an, brächte also gar nicht den von Baudelaire und Benjamin unterstellten momentanen Zusammenbruch der subjektiven Interpretamente hervor, sondern wäre Teil einer letztlich affirmativen Rezeptionsweise [10].

Schon Roland Barthes beklagte in seinem kleinen Text zu den „Schockphotos“ [11], dass der Photograph in der Komposition der Bilder dem Betrachter das Nachdenken abgenommen habe; das Befremden und die Irritation des Dargestellten hätten sich in die Bilder selbst verlagert, und dem Betrachter bleibe nur noch der „Skandal des Schocks“, nicht aber der Schock selbst, den die Photographie als künstlerisches Medium herstellen könne und solle. Barthes‘ Beobachtung verweist auf ein Problem, das gerade aus der Gestaltetheit des Schockbildes entsteht: Weil es den Schrecken ästhetisiert, stellt es sich dem vom Schock eigentlich geforderten Zusammenbruch der ästhetischen, psychologischen und epistemischen Distanz des Zuschauers zum Film entgegen, nimmt dem Schock seine illusionsaufhebende Kraft. Das Argument lässt sich gerade an der Verwendung formelhafter Darstellungen illustrieren – wenn etwa das Leid Gefolterter im Bildmotiv der *Pietà* [12] wiedergegeben wird, wird es auf eine symbolische Stufe angehoben, die das Besondere ins Allgemeine überführt. Ein Beispiel findet sich in Alfred Hitchcocks *Topaz (Topas*, USA 1969), in dem man im Abspann das Ehepaar, das die Heldin an die Geheimpolizei verraten hatte, vor einer groben Mauer in einer eingefrorenen Pose vor einer dunkel verputzten Mauer sieht; das Bild ist zum *Tableau* erstarrt, aus dem Fluss der erzählenden Bilder

herausgebrochen (ob der herausgehobene Gestus des Bildes und der Wechsel auch des ontologischen Status der dargestellten Fuguren, die nun als *exempla* eines allgemeineren Affekts der Trauer und der Anklage zugleich figurieren, Teil eines finalen moralischen Appells ist, sei hier dahingestellt [13]).

Ist es in der Poetologie des Schocks der Einbruch des Realen in die Welt der Fiktion selbst, die den Zuschauer auf seine Realerfahrung und gewisse damit verbundene Affekte zurückwirft, so steht dem die Praxis der Schockinszenierung entgegen. Werden die Schockbilder als Aufnahmen jener ersten Realität ausgewiesen, als ungefilterte Aufnahmen des Realen selbst, wird der moderierende Effekt der „Schönheit" der Schockbilder zurückgenommen. Filme, die die dokumentarische Qualität ihrer Aufnahmen explizit zum Zentrum ihrer Wirkungsdramaturgie machen, werden oft *Shockumentaries* genannt (ein Kofferwort aus *shock* + *documentary*) – Filme, die aus dokumentarischen Aufnahmen von Unfällen und Gewalt gegen Tiere und Menschen bestehen oder solche enthalten. Zu den *Shockumentaries* gehören die *Snuff Videos*, die zeigen, wie menschliche Opfer getötet und oft auch zerlegt werden, sowie die älteren *Mondo-Filme*, die im Gewand der Reportage fremdländische Umgangsformen mit Sexualität und Gewalt vorführen [14]. Die Position des Zuschauers in diesen Filmen ist oft als „pervers" beschrieben worden, als masochistisch -lustvolle Hingabe an filmische Stimulationen, die auf die Subjekt-Sicherung in den Rahmen der Fiktion verzichtet. Tatsächlich haben Wirkungsuntersuchungen zum Realitätsfernsehen gezeigt, dass als dokumentarisch ausgewiesene Filme als wirkungsintensiver angesehen wurden als fiktionale [15].

Zeitbehandlung

Karl-Heinz Bohrer nahm den Schock als genuines Bestimmungsstück ästhetischer Moderne. Nach seiner Darstellung ist die von ihm sogenannte „Plötzlichkeit" eine spezifisch ästhetische Form der Zeiterfahrung, die die Besonderheit aller ästhetischen Aneignungsweisen ausdrücke – als ein Moment intensiver Gegenwärtigkeit, das sich in einer Skepsis gegen die narrative Kohärenz, als Auflösung der strikten zeitlichen Ordnungen der Erzählung und als ekstatisch erlebte Gegenwärtigkeit der Rezeption manifestiere und zu seiner höchsten Vollendung im Erlebnis des Horrors gelange [16]. Auch wenn man diesem kunsthistorischen Postulat folgen will, wird die Zeitform, die im Einsatz der Schockbilder etabliert wird, über die Plötzlichkeit, mit der sich der Schock einstellt, von größtem Belang.

Zeitbehandlung – und was der Zuschauer damit macht. Erschrickt er? Kopiert er den Schrecken in die eigene Befindlichkeit? Wie geht er mit den intertextuellen Spuren um, die das Schockbild mit anderen Bildern verbinden? Produziert die Komposition des Schockbildes – oft geschlossene Komposition, den Regeln des goldenen Schnittes folgend – eine ästhetische Distanz zum Dargestellten?

Vom Schock zu trennen ist sicherlich das *Erschrecken*, ausgelöst durch vor allem im Akustischen (durch plötzliche Anhebung des Tonpegels), aber manchmal auch im Visuellen (durch plötzliche und dann meist sehr kurze Umschnitte auf die Gefahr, die in einer Szene droht, oder durch rabiate Wechsel der Helligkeit des Bildes, der Farben oder auch des Kameraortes). Das Erschrecken hat physiologische Auswirkungen und ist von körperlichen Reaktionen (vom Zusammenzucken bis zu Abwehrgesten) begleitet, die der (ästhetische) Schock nicht unbedingt haben muss. Das Erschrecken ist ein reflexhafter, sich sehr schnell einstellender *Wahrnehmungsschock* (mit 30-50ms Verzögerung zwischen Stimulation und somatischer Antwort), wogegen

der Schock im oben diskutierten Sinne eine *sinnaffine- und -unterlegende Rezeptionserfahrung* ist, die naturgemäß sehr viel mehr Verarbeitungszeit in Anspruch nimmt [17].

Genauere Betrachtung tut aber not. Die hier zentrierten Schock-Momente sind gedehnte Momente, hier setzt der Zeitfluss der Erzählung für einen Moment aus. Darum auch stehen Schock-Bilder im Film wie *Tableaus*, sie sind gefrorene Szenarien, die in den Gang der Ereignisse eingefügt sind. Oft vermittelt durch den Blick eines Beschauers. Beides ist möglich, beides kann inszeniert werden – der *gedehnte* ebenso wie der *schnappschussartige Blick*. Das eine exponiert den Schrecken, das andere deutet ihn nur an. Das eine arbeitet mit einem schockbildartigen Tableau, das andere mit einem Schreckbild, das in der Kürze der Exposition selbst schreckt. Man kann nicht alles erkennen, erkennt nur, dass es um ein Szenario des Todes und des Entsetzens geht. Das ist Phantasieproduktion, erhöht die Bedeutung eigener imaginativer Tätigkeit, verlagert vielleicht sogar die Produktion des Ansicht des Schockbildes in den Rezipienten hinein. Ein Beispiel: Da kommt der Reisende in *Le Hussard sur le Toit* (*Der Husar auf dem Dach*, Frankreich 1995, Jean-Paul Rappeneau) in ein Cholera-Dorf, fast nur Tote sind zurückgeblieben. Er betritt die Häuser – und findet Leichen, die die Vögel zerstückeln und die Hunde zerreißen. Jeweils zeigt das Bild einen Schnappschuss, erinnernd an die Leichen in den Bildern Goyas, an die augenlose Leiche in Hitchcocks *The Birds* (*Die Vögel*, USA 1962) und ähnliches. Die Bildgeschichte des Schreckens ist in der Darstellung des Dorfes (oder im Dorf selbst) anwesend.

Explizit auf die Ikonographie der biblischen Stoffe orientiert ist David Finchers Film *Seven* (aka: *Se7en*, dt.: *Sieben*, USA 1995), der von einem von den sieben Todsünden der Bibel besessenen Serienkiller erzählt; er sucht sich ausschließlich solche Opfer aus, die eine dieser Todsünden begangen haben, und arrangiert jeden Tatort mit großer Akribie im Stil grotesker Bilder, die wie grausige Gemälde aussehen. Auch in diesen Beispielen wird der Zeitfluss der Erzählung momentan ausgesetzt, als solle der Rückschluss auf den Wissenskomplex der „Sieben Todsünden“ und damit auf den übergeordneten mythischen Sinnzusammenhang für den Zuschauer ermöglicht werden. Zugleich wird auf eine ästhetische Motivation des Unternehmens des Killers durch den Wechsel des semiotischen Status des Bildlichen hingewiesen. Werden wie eingefroren [18] wirkende Bilder des Entsetzlichen in einen normalen Erzählkontext einmontiert, so hat das für die Erzählung keine Folgen. Folgen hat es in der Rezeption: Mit dieser besonderen Dramaturgie der Gewaltabbildung verändert sich die Wahrnehmung des Geschehens.

Der Prozess, der zu der *Induktion von Aufmerksamkeit* führt, den Schock-Bilder auf sich ziehen, ist allerdings kompliziert. Eingangs wurde schon gesagt, dass Texte keine Realitäten abbilden, sondern Entwürfe möglicher Wirklichkeiten produzieren. Das normalerweise solidarische und auch in diesem Film sonst vorherrschende Doppel von „Sagen“ und „Zeigen“ bricht hier auf: Die Kamera *bildet* nicht nur die Wirklichkeit vor dem Objektiv *ab*, sondern das Bild auf der Leinwand muss auch so verstanden werden, dass es dem Zuschauer einen Ausschnitt aus einer Realität in einem eigenen Gestus *zeigt*. Das Bild ist das Produkt einer Zeige-Handlung. Das tritt meist hinter die Abbildens -Funktion zurück und hat für den Zuschauer keine besonderen Konsequenzen. Er nimmt das Bild als Bild; warum gerade dieses Bild? ist eine Frage, die er sich normalerweise nicht zu stellen braucht. Denn normalerweise ist das, was die Kamera zeigt, das, was für das Verständnis der abgebildeten Handlung wichtig ist. Die so auffallenden Bilder sind auch in einem Endzeit-Actionfilm wie *I Predatori di Atlantide* (*Atlantis Inferno*, Italien 1983, Ruggero Deodato) zunächst durch den Blick der handelnden Personen motiviert: Sie zeigen das, was jene sehen. Aber: *diese* Bilder fallen aus dem Rahmen, weil sie „gestaltete Bilder“ sind, Gemälden ähnlich – „schöne Bilder“ mit „schrecklichem Inhalt“. Das Bild zeigt dann nicht nur das, was die Handelnden sehen, sondern es zeigt dieses so, *als sei es Teil eines anderen Textes.* Das führt zu Irritationen und Distanzierungen. Welchen Status diese Bilder im erzählten Text

haben, wird fraglich. Die Folge: diese Bilder ziehen Aufmerksamkeit auf sich. Nicht so sehr, weil sie Schreckliches oder Entsetzliches präsentieren, sondern weil sie nicht in die fortlaufende Erzählung zu passen scheinen. Auch diese Irritation, das war die Ausgangsthese, resultiert aus einer Manipulation der Zeitempfindung: *Gewaltzeit* (und auch: *Entsetzenszeit*) fällt aus der Alltagszeit heraus und wird durch den unangekündigten Übergang der Repräsentationsmodi auch filmisch dargestellt.

Motivierungen des Schockbildes

Das Gros der Schockbilder im Film ist als visuelle Wahrnehmung von Figuren der Handlung gekennzeichnet, steht also nicht im Zusammenhang der Informationsvergabe (wie in Nachrichtensendungen), sondern gehört zu den Strategien der Perspektivierung und Subjektivierung. Darum auch rückt der Rückschuss auf die sehenden Figuren (der *reaction shot*) ins Zentrum der Aufmerksamkeit, gibt er im Text schon Hinweise auf die Bedeutung, die dem Gesehenen zukommt. Zwar spielen heute Reaktionen der Überlebenden in heutigen Nachrichtensendungen eine wichtige Rolle (das Schockbild zeigt die Opfer und die Zerstörungen, die Überlebenden legen Zeugnis ab über ihre Betroffenheit), doch bleibt der autoritative Rahmen der Nachrichtensendung erhalten. Schockbilder sind erfassbar als Darstellungsmittel der Intensivierung, der Veranschaulichung der Katastrophe über allen verbalen Bericht hinaus, bleiben aber in den Zeigegestus „Dieses ist dort geschehen!“ gebunden. Das ist im Spielfilm anders: Dort gehören die schockierenden Bilder zu dem „Es ist!“ der erzählten Welt, ein Rahmen, der durch die Bilder nicht verlorengeht – vielmehr wird der Schock inhaltlich dem Text zugeordnet und stilistisch in die Repräsentationsmodalität des Textes verrechnet.

Bei der Konstruktion des synthetischen Rahmens, in dem der Schock als Teil der Textrezeption mit anderen Elementen des Textes integriert werden kann, liefert der Text selbst durch die Motiviertheit der Schockbilder fast immer klare Rezeptionshilfen. Der besondere Status des „Schock-Bildes“ kann im fiktionalen Film nicht nur durch die Einbindung in die Wahrnehmungen der Figuren kontextualisiert, akzentuiert oder sogar erst produziert werden, sondern darüber hinaus dadurch, dass es als *Halluzination, Traum, traumatische Erinnerung, rauschhaftes Erleben* oder ähnliches gekennzeichnet ist (und damit noch stärker in die subjektive Bildrezeption und -produktion der Figuren des Spiels eingerückt wird). In dem Coming-of-Age-Film *Moritz, lieber Moritz* (BRD 1978, Hark Bohm) sieht ein 15jähriger Junge in einem Tagtraum, wie eine Frau bei einem Verkehrsunfall geköpft wird; die Tableaus des Schreckens in Stanley Kubricks *The Shining* (USA 1980) sind Halluzinationen des kleinen Danny [19]; ein sich wiederholender und dabei immer vollständiger werdender Erinnerungstraum durchzieht *Catch 22* (USA 1969, Mike Nichols) – bis zum Schluss deutlich wird, dass ein Mitglied der Bomberbesatzung, zu der auch der Erinnernde gehörte, eine tödliche Bauchverletzung hat und dass die Bauchdecke aufgerissen ist. In allen diesen Beispielen sind die „Schock-Bilder“ als *Bilder mit einem besonderen Realitätsstatus* gegen den Kontext gestellt. Aber sie sind auch als Imaginationen der Figuren ausgewiesen, sprechen den Zuschauer also nicht unvermittelt an, sondern setzen die Figur und ihre psychischen Verletzungen als Filter zwischen den Text und den Rezipienten. Das mag sich als Intensivierung der Beziehung des Zuschauers zur Figur in der Rezeption bemerkbar machen, aber nicht als Überwältigung und auch nicht als plötzliches Heraustreten des Zuschauers aus der Fiktion (bzw. der Diegetisierung des Gezeigten). Das Schockbild wird so entlastet, weil es zumindest vorgeblich-kontextuell die Bildproduktion einer der Figuren ist. Die kommunikationsstrategische und -ethische Frage nach den Motiven des Zeigens tritt so in den Hintergrund.

Die Bedeutung des *reaction shots*

Allerdings fällt auf, dass die Schockbilder auch dann, wenn sie nicht als subjektive Bilder ausgewiesen sind, nicht bruchlos in die Folge der Bilder einmontiert, sondern dass sie so gut wie immer in *Blickmontagen* eingebettet sind. Sie werden so auch in diesen Fällen an die Figuren angekoppelt, zeigen das, was jene sehen – und der dem Schockbild folgende *reaction shot* zeigt, dass sie mit Entsetzen darauf reagieren, was ihnen vor die Augen tritt. Schockbilder des genannten Typus sind im Spielfilm also fast immer kontextualisiert, mit der Subjektivität der Figuren aufgeladen. Ob damit für den Zuschauer auch eine „Lektüreanweisung" verbunden ist, den besonderen semiotischen, affektiven und epistemologischen Status der Bilder wahrzunehmen, sei hier dahingestellt. Immerhin aber werden sie semanto-syntaktisch hervorgehoben, und die Blickmontage könnte man als eigene Strategie der Markierung ansehen.

Alfred Hitchcock, der wie kein zweiter das Subjektive als tragendes Element des Thrillers für den Film kultiviert hat, hat mehrfach mit Strategien des schockierenden Bildes gearbeitet. Eine Kernszene seines Films *Psycho* (USA 1960) erzählt von einer jungen Frau, die die Mumie der Mutter des Täters im Keller seines Hauses entdeckt.

#1 Auf der Flucht vor dem wahnsinnigen Mörder flüchtet sie sich in den Keller. Von innen: Sie öffnet die Tür, sieht, dass jemand dort auf einem Drehstuhl sitzt.
#2 Subjektive, Szenentotale: Die alte Frau auf ihrem Stuhl; Im Anschnitt ist noch die nackte Glühbirne zu sehen, die den Raum erleuchtet.
#3 Wie 1f. Leichte Rückfahrt. Mit starrem Blick bewegt sich die Frau auf die Mumie zu.
#4 Wie 2f. Leichte Zufahrt, mit den vorsichtig-zögernden Schritten der jungen Frau koordiniert.
#5 Wie 3f. Rückfahrt.
#6 Wie 4f, näher. Die junge Frau ist auf Armlänge an die Mumie herangekommen. Man sieht ihre Hand und Schulter im Anschnitt (sowie die hell leuchtende Birne). Sie berührt die Mumie an der Schulter.
#7 Näher. Die Berührung verursacht eine Drehung des Stuhls.
#8 Noch näher, groß: Nun sieht man, dass es das Gesicht einer Mumie ist, die sich der jungen Frau zeigt. Mit einem Ruckeln hört die Drehbewegung auf.
#9 *Reaction shot*, aus der Perspektive der Mumie. Die junge Frau weicht entsetzt zurück, schreit. Sie wirft die rechte Hand hoch, als wolle sie sich zur Flucht umwenden; der Blick bleibt aber wie gebannt auf der Mumie haften. Mit der Hand kommt sie an die Glühbirne, die in wilde Schwingungen gerät.
#10 Die Birne schwingt durch das Bildfeld.
#11 Wie 9f, aber aus etwas anderer Perspektive. Die Frau schreit. Sie hört ein Geräusch, sieht zur Tür, durch die der Mörder in der Verkleidung der Mutter in den Raum stürzt. Er hat ein Messer in der Hand. Im Ton geht der Schrei in das schreiende Glissando der Titelmusik über, sie unterstreicht die Ankunft des Mörders.

Etwas später ist der Mörder überwältigt und demaskiert, seine Perücke ist zu Boden gefallen, als noch einmal eine Großaufnahme des Mumiengesichts eingeschnitten wird, durch das Licht der immer noch hin- und herschwingenden Birne auf beunruhigende Weise illuminiert.

Mehreres an der Szene deutet darauf hin, dass der Schock narrativ, szenisch und textuell eingebettet ist, dass der Zuschauer also nicht unvorbereitet auf das zentrale Bild (#8) stößt: Durch die narrativ so bedeutsame Figur der Mutter, die man bis dahin nur als Schatten hatte wahrnehmen können; durch die Position der Szene im *showdown* des Films, in dem konventionellerweise die Rätsel der Geschichte aufgeklärt werden; durch die Lage des Raums im Keller, also in ei-

nem verborgenen Teil des Hauses; durch die Frau, die diesen verschlossenen Raum betritt (in dem eigenartigerweise das Licht brennt). Die Annäherung der Frau, das Entsetzen, das sie überfallartig erfasst, als sie das Gesicht der Toten sieht, ist als *reaction shot* realisiert, durch die Unterbrechung durch die Aufnahme der Birne (#10) und den leichten Wechsel des Kameraortes noch unterstrichen. Ihr Schrei wird von der Musik aufgenommen; und dass der Mörder just in diesem Moment auftritt, gibt dem Geschehen eine letzte, die Dramatik noch einmal intensivierende Wendung; zu dem Schock, den der Anblick des mumifizierten Gesichts auslöst, tritt nun der Schreck durch die Plötzlichkeit des Auftritts des Mörders und die schrillende Musik. Damit wird zugleich die Narration re-etabliert, die Geschichte wird wieder zur textuellen Dominante. Dass das Mumienbild ganz am Ende des Films in einer schnellen Überblendungsfolge (das Gesicht des Mörders / doppelbelichtet mit dem mumifizierten Gesicht der Mutter / überblendet mit dem Heck eines Autos, das aus dem Moor gezogen wird) ein letztes Mal eingesetzt wird, nun nur noch narrativ gebunden, wirkt fast wie ein letzter ironischer Rückverweis auf die Folge der Rezeptionserlebnisse, die der Film instrumentiert.

Das Beispiel zeigt, wie das Schockbild durch die Einbindung in eine Blickmontage nicht nur subjektiviert, sondern im *reaction shot* auch intensiviert wird. Ein anderes, geradezu klassisches Beispiel stammt ebenfalls von Hitchcock. Es ist die oben schon erwähnte Szene aus seinem Film *The Birds* (1962), die eine *Begehung mit zunehmendem Schrecken* zeigt und den Schock nicht nur aus dem Bild gewinnt, sondern vor allem aus der Reaktion der blickenden Figur:

#1 Innen. Die Frau betritt das Haus. Die Kamera schwenkt mit ihr, als sie die Küche durchquert. Ihr Blick bleibt an einem Regel hängen, an dem zerstörte Tassen hängen. Zufahrt auf die Tassen, die Frau ist aber noch im Bild; man sieht, dass sie irritiert ist und sich nachdenklich dem Durchgang zuwendet. Am Durchgang zögert sie, bevor sie den Flur betritt.
#2 Anschlußschnitt, der Flur. Leichte Untersicht. Die Frau geht in den Flur hinein, wendet sich der letzten Tür links zu.
#3 Von innen. Die Frau im Türrahmen, Halbnah. Rechts hängt ein Bild schief an der Wand. Sie kommt nach kurzem Zögern näher, Das Gesicht zeigt zunehmende Irritation.
#4 Subjektive. Das Szenario ist verwüstet. Vor dem Fenster klebt eine tote Möwe.
#5 Näher. Die Frau hinter der Tür. Sie bewegt sich leicht nach vorn. Ihr Blick sucht das Zimmer ab.
#6 Subjektive. Das andere Fenster. Das Glas ist zerbrochen. Auf dem Bett liegt eine tote Krähe.
#7 Wie 5f. Das Gesicht der Frau ist zunehmend von Angst gezeichnet. Erneut fixiert sie etwas.
#8 Eine neue Subjektive auf die Beine eines Mannes. Der Pyjama ist zerfetzt, die Beine sind mit Blut befleckt.
#9 Wie 7f. Die Frau wendet sich stärker nach rechts.
#10 Subjektive. In der Zimmerecke vor dem Bett sieht man den Leichnam eines Mannes im Pyjama. Auch er ist mit Blutflecken übersät.
#11 Näher (Halbnahe).
#12 Näher (Großaufnahme). Auf das Gesicht. Nun erkennt man, dass die Augen ausgehackt sind.
#13 Wie 9f. Entsetzt und ruckartig wendet sich die Frau ab, verschwindet hinter dem Türblatt.
#14 Wie 2f. Die Frau stürzt voller Entsetzen mit erhobenen Händen und schreiend auf die Kamera zu. Sie verliert ihre Handtasche.
#15 Das Haus von außen. Die Frau läuft voller Entsetzen auf die Kamera zu, erreicht ihren Begleiter.

Die Szene ist eindeutig an die Figur der Frau gekoppelt. Sie ist diejenige, die – wenn man so will: „für den Zuschauer“ – den Ort dieses ersten Schreckens begeht. Ihre Reaktion gibt klare Hinweise darauf, mit welcher Emotionalität sie die Bilder aufnimmt, die uns der Film zeigt. Die Schreckensbilder gliedern sich klar in eine Steigerung – nach den Bildern von unverständlicherweise zerstörten Objekten folgt die verwüstete Wohnung, ein erster Leichnam wird in einem

Anschnitt sichtbar, und die Leiche, die den Ernst der Lage endgültig klärt, wird nicht nur in einer Vollansicht präsentiert, sondern zudem noch einer Heransprung-Montage visuell schockartig unterstrichen (auf das *zentrale Symbol* der zerstörten Augen hin, womit zugleich neben dem Repräsentationalen noch eine zweite semiotische oder ikonographische Ebene der Arbeit mit formelgewordenen Schockbildern angesprochen wird). Die finale Flucht der Frau unterstreicht das Entsetzen, das von nun an der erzählten Welt innewohnen wird.

Eine Irritation, die durch den Wechsel des Darstellens- oder Zeigemodus markiert ist, begründet also den Aufmerksamkeitswert, den „Schock-Bilder" genießen [20]. In dem Schulfilm *Class of 1984* (*Die Klasse von 1984*, Kanada 1982, Mark L. Lester) findet sich sogar eine Szene, die ausschließlich *auf das zentrale Bild hin inszeniert* ist: Drei Jugendliche verfolgen den Lehrer. Sie entdecken, dass er in der Werkstatt ist. Einer der Jugendlichen stürzt in den Raum. Kampf; der Junge verbrennt in einer Benzinlache, die der Lehrer als Falle vorbereitet hatte. Erst als der Junge im Feuer umgekommen ist, betreten auch die beiden anderen die Werkstatt. Dann das Bild des Schreckens, das sie zu Gesicht bekommen: Im Vordergrund, am Boden, die Leiche des Opfers; dahinter, in starker Untersicht, die beiden anderen Jugendlichen – die sich signifikanterweise über den schrecklichen Anblick verständigen (eines der Beispiele dafür, wie dieser Film sich selbst thematisiert). Die Szene ist, würde man sie ohne das zentrale „Schock-Bild" fassen, unlogisch und widersprüchlich: Die beiden Zuspätgekommenen warten vor der Tür, bis ihr Freund wohldrapierte Leiche ist – ohne einzugreifen, was jederzeit möglich gewesen wäre.

Wirkungsästhetik des Schreis

Eigene Aufmerksamkeit verdient die akustische Induktion des Schocks. Es ist vor allem der *Schrei* von Figuren, der den Zuschauer aus der Ruhe der Rezeption herauswirft. Zum einen ist es der Schmerzensschrei, der auf ein körperliches Erleben der Figuren hindeutet, das den Zuschauer empathisch unmittelbar anrührt. Wichtiger für den hier behandelten Kontext ist der Schrei von Figuren, die mit einer Tatsache konfrontiert werden, die sie im Innersten verletzt – man könnte dann sogar von einem *reaction cry* sprechen, durchaus in Analogie zum *reaction shot* der Blickmontagen. Im Idealfall bringt der Zusammenbruch der Ausdruckskontrolle der dargestellten Figur auch die Distanz zwischen Zuschauer und Rolle zum Einbröckeln.

Insbesondere Szenen des Schreis sprengen für den Moment die Grenzen des Spiels und der Fiktion, konfrontieren den Zuschauer unmittelbar mit der unkontrollierten Körperlichkeit des Schauspielers. Die Trennung von Figur und Rolle tritt in den Hintergrund. Ein Beispiel ist der Schrei, der der Mutter entfährt, als sie die Leiche der Tochter findet, die sich im Garten hinter dem Haus erhängt hat (in: *Once Were Warriors* / *Die letzte Kriegerin*, Neuseeland 1994, Lee Tamahori) [21]. Ein anderer Schrei, der das Gefüge der Erzählung für Momente zum Zusammenbrechen bringt, findet sich in Clint Eastwoods *Mystic River* (USA 2003): Der Vater sieht die Leiche der Tochter, die Kamera scheint in das Unirdische des Schreis einzutauchen, wenn sie in die Top-Shot-Position springt, zudem den Blick ausweitet, wenn das Bild rasend schnell in eine weite Aufnahme aufgezoomt wird.

So sehr derartige Strategien auf einer Dramaturgie kurzfristiger Ablösung eines dominant kognitiven durch einen reflexartigen körperdominierten Modus der Rezeption hindeuten, so wurde schon früh das dramaturgisch so erfolgreiche Verfahren zum Material spielerisch-ironischer Darstellung. Verwiesen sei vor allem auf das fast ironische Doppel der Inszenierung eines Schreis für den Film und seine Wiederholung unter ernsthaften Bedingungen in *King Kong* (*Die*

Fabel von King Kong - Ein amerikanischer Trick- und Sensationsfilm, aka: *King Kong und die weiße Frau*, USA 1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack): Der Regisseur instruiert die Schauspielerin, im Aufschauen einen Schrei des Grauens zu simulieren, indem er ihr suggeriert, etwas Furchtbares zu sehen. Später wiederholt sich dieser Schrei in der Realität, als sie des Riesenaffens angesichtig wird; jener erste Schrei folgt dem Stereotyp filmischer Inszenierung des Entsetzens, der zweite nicht mehr – hier tritt die Schauspielerin aus ihrer Rolle heraus, reagiert als Person, die nicht mehr in einer Rolle und nicht mehr in der Fiktion agiert, sondern in der Realität (dass es die Schauspielerin Faye Wray ist, die die Schauspielerin Ann Darrow spielt, ist für den Rahmenwechsel, in dem die beiden Schreie stehen, ohne größeren Belang).

Schockbilder im Kriegs- und Antikriegsfilm

Andere Filme verfahren anders – nicht immer ist die Einbettung des Schockbildes in Blickmontagen ein Mittel seiner Kontextualisierung in der diegetischen Realität. Wenn in Joseph Vilsmaiers *Stalingrad* (BRD 1993) die Bilder vom Rückzug der deutschen Truppen sowie der Märsche in die Kriegsgefangenschaft immer wieder mit Bildern erfrorener Soldaten durchsetzt sind – immer zu Tableaus arrangiert, den Regeln geschlossener Komposition folgend –, dann greift die Inszenierung auf ein allgemeines Wissen um das Leid zurück, das hier zugefügt wurde, und bedarf der Motivierung der Affekte des Schreckens, des Mitleids und der Trauer durch den Blick von Beteiligten nicht mehr. Man gerät sofort in das Dilemma derartiger Bilder hinein: Sie zeigen den Schrecken, aber sie zeigen ihn in einer „schönen Form“, in einer gesetzten und kontrollierten künstlerischen Ausdrucksform. Sie stilisieren und ästhetisieren und stellen sich so einer moralischen Evaluation entgegen (oder: sie erleichtern sie, indem sie sie in ein formelhaftes Szenario [22] übersetzen, zu dem nicht nur die Bildformel gehört, sondern auch die damit verbundene politische oder ethische Bedeutung, die dem Bild oder der durch das Bild repräsentierten Tatsache zugeordnet ist).

Kaum ein Genre steht so in einem weiteren politisch -ethischen Diskurszusammenhang wie der *Kriegsfilm*. Es nimmt nicht wunder, dass hier wie in kaum einem anderen Genre auf die Strategie des Schockbildes zurückgegriffen wird, um den Zuschauer gegen den Krieg oder für eine der beteiligten Parteien einzunehmen. Tatsächlich dienen Schockbilder wohl tatsächlich zur Beunruhigung der Film-Zuschauer-Beziehung, interrelieren eine andere, durch die Entsetzlichkeit des Dargestellten vermittelte moralische Ebene, durch die der Zuschauer als moralisches Wesen angesprochen wird.

In *Le vieux Fusil* (*Das alte Gewehr*, aka: *Abschied in der Nacht*, Frankreich/BRD 1975, Robert Enrico) kommt ein Mann in der Endphase des Zweiten Weltkriegs in das Dorf, in das er seine Frau und seine Tochter gebracht hatte. Er findet das gesamte Dorf in der Kapelle – erschossen (und in signifikanten Gesten hindrapiert). Auf dem Schloss sieht er zunächst die erschlagene Tochter und entdeckt dann die verbrannte Statue, zu der seine Frau geworden ist. Ein nicht motivierter Flashback zeigt, dass sie zunächst vergewaltigt, dann von deutschen SS-Leuten in den Hof getrieben wurde und schließlich mit dem Flammenwerfer getötet wurde. Sie bleibt als verkohltes Denkmal an die Wand gelehnt zurück, erstarrtes Zeugnis dessen, was geschehen ist. Wirkungsästhetisch werden auch diese Aufnahmen, die oberflächlich durch den Blick des Vaters affektiv aufgeladen sind, zudem mit tieferem historischen Wissen koordiniert, basiert der Film doch auf dem Massaker, das deutsche Truppen 1944 in Ouradour-sur-Glane veranstalteten, bei dem über 600 Dorfbewohner umgebracht wurden.

Szenaristisch komponierte Bilder finden sich neben dem Kriegsfilm auch vielfach im *Revolutionsfilm*, oft getragen durch den Blick eines Protagonisten, das eine ganze Reihe von Toten findet. In Sergio Leones *Giù la testa* (*Todesmelodie*, Italien 1971) etwa kommt der Vater nach einem gelungenen Attentat auf die Militärs in die Höhlen, in denen die Revolutionäre Zuflucht gesucht hatten – und alle sind tot, vor allem seine acht Söhne. Die Sequenz ist wiederum als Blickmontage des Vaters realisiert, sorgfältig die einzelnen Körper der Toten in ihren Todes-Stellungen abschreitend. Jedes dieser Blick-Bilder ist arrangiert, gliedert das Geschehen in der fiktiven Welt des Films in die Geschichte der Leidensdarstellungen ein. Zeit steht still, das Narrative ist ganz zurückgedrängt. Wirkungsseitig sind die Szenen getragen durch Empathie mit dem Vater, schaffen Motive und Veränderungen von Motiven, die in die weitere Handlung eingehen. Als der Vater nach draußen geht, das Maschinengewehr unter dem Arm, dem sicheren Tod entgegen, wiederholt Leone den langen Suchschwenk noch einmal als Blick des Freundes; am Ende verharrt die Bewegung auf dem kleinsten der Kinder, in einem langen unbewegten Bild-Memento.

Schock-Bilder sind Bilder des geschundenen Körper, Aufnahmen von Verstümmelung, Schmerz und Tod. Es sind fast ausnahmslos Opferbilder [23]. Sie nehmen den Zuschauer gegen diejenigen ein, die den Tod oder das Leid der Dargestellten verursacht haben, finden sich darum in fast allen Antikriegsfilmen. Manchmal werden sie nur äußerst kurz gezeigt, als nur wenige Kader lange *flashbulb images* („Blitzlichtbilder“), die vom Zuschauer kaum genau zu erkennen sind. Allerdings langt die Zeit, den groben Zusammenhang des Entsetzlichen aufzufassen. Die Erinnerungsbilder in dem schon erwähnten *Catch 22* beginnen als derartig nur aufblitzende Bilder, setzen sich dann immer weiter zusammen, werden im Kontext der Traumatisierung des Helden lesbar; zunächst aber sind sie nur momentane, unmotivierte Störungen des Bilderflusses. In dem russischen Antikriegsfilm *Idi i smotri* (*Komm und sieh*; aka: *Geh und sieh*, UdSSR 1985, Elem Klimov) sieht man den Leichenberg, den die deutschen Truppen nach einer Massenexekution in einem Dorf hinter einer Scheune aufgehäuft werden, nur äußerst kurz aus dem gehetzten Blick eines jungen Mädchens auf der Flucht; und doch ist das Bild für das Verständnis der Bedingungslosigkeit, mit der die Kinder in die Partisanenarmee eintreten, von größter Bedeutung.

Gerade die Verwendungen von Schockbildern im (Anti-)Kriegsfilm gemahnen an Überlegungen, die in der Montagetheorie Sergei Eisensteins zentrale Bedeutung waren. Die Kollision der Bilder in der Montage zwinge den Zuschauer zu eigener Gedankenproduktion, war eine These, der er von Beginn an anhing. Im Rahmen seines Konzepts der *intellektuellen Montage*, das wiederum auf Strategien des Moskauer Proletkult-Theaters fußte, fügte er in seinen Film *Statschka* (*Streik*, UdSSR 1925) eine Alternationsmontage ein, die die Schlachtung eines Bullen mit Bildern von Soldaten und Polizisten, die gegen Streikende vorgingen, unterschnitt. Die so unerwartete Kollision der beiden Bildreihen sollte dazu dienen, dem Zuschauer die Lage der Arbeiter gegenüber der Kaste der Herrschenden in einem feudalistischen oder kapitalistischen System vor Augen zu führen. Aus der Komparation von Schlachthaus und Straßenkampf sollte so ein Anlass zur tieferen Reflexion werden: schockhafte Montage als Mittel einer tieferen *Didaktik*, als Technik der Volkserziehung [24]. Es ist deutlich, dass Eisenstein sein Konzept des Schocks nicht auf Bilder bezog, die in sich bereits das Schockpotential enthalten (wie Bilder von Leichnamen oder von Aufzugstüren, aus denen eine Sturzwelle Blutes sich in den Flur ergießt [in Kubricks *The Shining*]), sondern die dem Zuschauer wie eine semiotische Kombinationsaufgabe entgegentreten (auch wenn die Mittel manchmal sehr drastisch sind). Es ist weniger ein emotionaler als vielmehr ein semiotischer und intellektueller Schock, um den es ihm geht, auch wenn die Affektübertragung darin eine gewichtige Rolle spielt.

Summa

All diese Überlegungen zeigen, dass die in der „Poetologie des Schocks“ beschworene Unmittelbarkeit des Übergriffs des Schockbildes auf den Affekt des Schreckens oder des Entsetzens in der filmischen Repräsentation immer kontextuell gebunden bleibt – so dass das plötzliche Zurückgeworfensein des Zuschauers auf sich selbst zumindest in Frage zu stellen ist. Dass Filme emotional berühren können, steht nicht zur Diskussion; ob es aber eine Überwältigung des Zuschauers durch die Realität der Erfahrung selbst gibt, die im Unmittelbaren der Bildlichkeit des Films begründet sei, muss in Zweifel gezogen werden. Immerhin hat die Untersuchung gezeigt,

– dass das Wissen um die Eingebundenheit des Schockbildes in die Erzählung immer bewusst bleibt,

– dass es mit tieferen Bedeutungen aufgeladen wird,

– dass es manchmal in der moralisch-ethischen Diskursivität des Films eine Bedeutungsaufladung erfährt

– und dass es zudem immer reflexiv auf die Tätigkeit des Zeigens und seiner kommunikationsethischen Qualitäten rückgebunden ist.

Selbst das dem Schockbild gegenübergestellte Erschrecken als Element der Filmwahrnehmung ist reflexiv (und damit ästhetisch) auf die Modulation der Erwartungshaltungen ausgerichtet. Weil das Schockbild auf Semantisierung angewiesen ist, ist es wissensgebunden und kann erst im Rückgriff auf Wissen jene momentane Berührung herstellen, die als Eindrücklichkeit der Bilder erfahren wird und jene in der Filmerinnerung oft zu Kern- oder Schlüsselbildern anhebt, darin deutlich auf ihren gegenüber dem Text veränderten semiotischen Status verweisend.

Anmerkungen

[1] Für Benjamin ist der „Choc“ ein Problem der Moderne überhaupt; vgl. seinen Aufsatz „Über einige Motive bei Baudelaire“ [1939] (in: Walter Benjamin: *Abhandlungen*. [= Gesammelte Schriften. 1,2]. Frankfurt [Suhrkamp] 1991, S. 605-653; hier zitiert nach: *Illuminationen*. Frankfurt [Suhrkamp] 1977, S. 185-229, hier S. 206ff). „Schock“ wurde im Horizont der 1920er Jahre zu einem der wichtigsten Leitbegriffe, um den Zusammenhang von Realität und Welterfahrung in den Darstellungsformen der Künste auszuforschen.

[2] In der Historiographie des Expressionismus wird meist davon ausgegangen, dass „die Darstellung des Hässlichen und Schockierenden verstärkt eine Ablehnung ästhetischer Normen, eine Abgrenzung vom verfeinert-ästhetizistischen Symbolismus aus[drücke] [...]. Neben den Funktionen der Demontage und Kritik tritt hierin demnach auch die Widerspiegelung der subjektiv als zerfallend erlittenen Wirklichkeit zutage“ (Halbe, Verena: *Zyklische Dichtung im Expressionismus. Gottfried Benns „Gehirne“ und Ernst Stadlers „Der Aufbruch“. Exemplarische Untersuchung einer charakteristischen Kompositionsform der literarischen Moderne*. Diss. Siegen 1999, S. 46). Gegen die ebenfalls in der Kunst- und Literaturtheorie der Avantgarden der Moderne verbreitete These, die Poetik des Schocks laufe vor allem darauf hinaus, am Ende dem Rezipienten den Zugriff auf Sinn und Zusammenhang zu verweigern, sei eingewendet, dass alle Beispiele, die ich hier habe zusammentragen können, darauf hindeuten, dass die Interpretation der Schockbilder sehr wohl in den sinnhaften Zusammenhang der Rezeption eingebettet bleibt, dass sie allerdings einen eigenen rezeptiven Aufwand verursachen; vgl. zu dieser These etwa Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt [Suhrkamp] 1974, S. 98ff).

[3] Die Definition der Begriffe vgl. Freud, Sigmund: *Abriß der Psychoanalyse* (Frankfurt [Fischer] 1994, S. 63, passim). Es ist mehrfach darauf hingewiesen worden, dass Freud sein Kon-

zept des Schocks wohl vor allem als Antwort auf den „Granaten-Schock“ des Ersten Weltkriegs entworfen habe; vgl. dazu Ralph Winkle: „Der Schock und die Ästhetik des Erhabenen. Darstellungsformen des Weltkrieges in Filmen der zwanziger und dreißiger Jahre“ (in: *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Bernhard Chiari [...]. München [Oldenbourg] 2003, S. 319-339, hier S. 321), Armstrong, Tim: „ Two Types of Shock in Modernity“ (in: *Critical Quarterly* 42,1, April 2000, S. 60-73), Kapur, Jyotsna: „Shock and Awe: The Aesthetics of War and Its Confrontations with Reality“ (in: *Jump Cut,* 49, Spring 2007, URL: http://www.e-jumpcut.org/archive/jc49.2007/kapur-shockAwe/text.html) und vor allem Kaes, Anton: *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War* (Princeton [...] [Princeton University Press] 2009, hier v.a. S. 267ff). Entsprechend lässt sich Benjamins Schock-Konzeption als Transformation eines „neurotischen“ in einen „poetischen Schrecken“ interpretieren; vgl. dazu Bohrer, Karl-Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk* (Frankfurt [...] [Peter Lang] 1983, hier S. 191f). Demzufolge wäre nicht die Urbanisierung von Erfahrung, sondern das Ausgesetztsein in den Szenarien eines industrialisierten Krieges der historische Motor, der die „Poetik des Schocks“ angetrieben hat.

[4] Vgl. Batailles Sexualphilosophie, etwa in: *L’Érotisme* (Paris [Ed. De Minuit] 1961; zuerst 1957). Vgl. Lowenstein, Adam: „Films without a Face: Shock Horror in the Cinema of Georges Franju“ (in: *Cinema Journal* 37,4, Summer 1998, S. 37-58) als Filmanalyse, die am Beispiel von Georges Franjus Filmen *Le Sangue des Bêtes* (Frankreich 1949) und *Les Yeux sans Visages* (Frankreich 1959) den Einsatz von Bildern von Eingeweiden ein Schlüsselelement historischer Trauma-Erfahrung aufzuzeigen versucht. Dass filmische Schockszenen ein Eigenleben entfalten, weil sie in der Erinnerung an Filme weiterbe- und -verarbeitet werden, sucht Patrice Petro als „*after-shock*“ zu terminologisieren, ähnlich, wie manchmal das „Nachbild“ (*after image*) als Metapher für die Rezeption von als Schlüsselbildern erlebten Einzelbildern oder -szenen verwendet wird; Petro bezieht sich dabei auf Schockbilder, die routiniert eingesetzt werden, zum Formelhaften erstarrt und in ihrer Wirkungsintention durchsichtig geworden sind; sie werden dann zu allgemeinem Alltagswissen, tragen nur noch Spuren des Schockierenden an sich: vgl. dazu Petro, Patrice: „After Shock / Between Boredom and History“ (in: *Discourse* 16,2, Winter 1993-94, S. 77-99).

[5] Vgl. dazu Aitken, Ian: „Distraction and Redemption: Kracauer, Surrealism and Phenomenology“ (in: *Screen* 39,2, 1998, S. 124-140, hier bes. 132ff).

[6] Für den Dreh wurde tatsächlich ein Kuhauge benutzt, das man so stark überbelichtete, dass das Kuhfell wie die weiche Haut des Mädchens erschien. Vgl. zur Entstehung der Szene Luis Buñuel: *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen* (Königstein/Ts. [Athenäum] 1983, hier S. 93f). Dass die Zerstörung des Auges als Metapher des visuellen Zugangs zur Welt und vor allem des Sehens im Kino interpretiert werden könnte, ist eine These, die sich in vielen Interpretationen des Films findet.

[7] Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection* (Paris [Seuil] 1980. 2. Aufl. 1983. Engl.: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York [Columbia University Press] 1982).

[8] Geimer, Peter: „Fotos, die man nicht zeigt. Probleme mit Schockbildern“ (in: Katharina Sykora, Ludger Derenthal, Esther Ruelfs (Hrsg.): *Fotografische Leidenschaften*. Marburg [Jonas] 2006, S. 245-257, hier S. 254). Allerdings zeigte bereits die Diskussion um die Bildes des italienischen Photographen Toscani, der in der Werbung der italienischen Firma Benetton diverse Schockbilder einsetzte, um nach eigenem Bekunden Produktwerbung in einen anderen Kontext von Reflexion einzubinden als die gemeinhin verwendeten Glücksformeln; die Werbung zeigte zwar durchaus, dass die Bilder starke Wirkung zeigten, allerdings auch eine Vielzahl von medienethischen Gegenstimmen anregte, die zum einen gegen die Verwendung von Schockbildern im Kontext der Werbekommunikation protestierten, zum anderen auf die Ausbeutung und damit Kapitalisierung von Leid hinwiesen und die ethische Fragwürdigkeit der ganzen Kampagne in Frage stellten; vgl. exemplarisch als Untersuchung der Kampagne Reichertz, Jo: (1994a): „Religiöse (Vor-) Bilder in der Werbung. Zu den Anzeigen von Benetton, Kern und Diesel“ (in: *Medien praktisch*, 2, 1994, S. 18-23) sowie seinen Artikel „Selbstgefälliges zum Anziehen. Benetton äußert sich zu Zeichen der Zeit“ (in: Schröer, Norbert (Hrsg.): *Interpretative Sozialforschung. Auf dem Wege zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie*. Opladen [Westdeutscher Vlg.] 1994, S. 253-280).

[9] Vgl. dazu Corell, Catrin: *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie* (Bielefeld [Transcript] 2009, bes. S. 47-70; zuerst als Diss. Mannheim 2006). Vgl. d.w. Goergen, Jeanpaul: „‚Atrocity films'. Aufklärung durch Schrecken" (in: *Filmblatt* 10,28, 2005, S. 61-63; Filmographie: http://www.cine-holocaust.de/).

[10] Link kommt konsequenterweise darauf zu sprechen, dass Opferbilder nicht nur Identifikationen, sondern auch Abwehren und Gegenidentifikation herstellen können. Er bezieht sich auf die Friedenspreis-Rede Martin Walsers, der auf die Gefahr einer Entwertung der Bilder des Äußersten an Schmerzerfahrung hingewiessen und vor einer „Dauerpräsentation unserer Schande" gewarnt hatte. Vgl. Link, Jürgen: „‚Diese Bilder!' Über einige Aspekte des Verhältnisses von dokumentarischen Bildmedien und Diskurs" (in: *Medien in Konflikten. Holocaust – Krieg – Ausgrenzung*. Hrsg. v. Adi Grewenig u. Margret Jäger. Duisburg [Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung] 2000, S. 239-252).

[11] Der Text findet sich in: Barthes, Roland: *Mythen des Alltags* (Frankfurt [Suhrkamp] 1964, S. 55-58; zuerst frz. 1957).

[12] Vgl. zum Pietà-Motiv im Film Liptay, Fabienne: „Filmische Andachtsbilder. Die Pietà - Eine Figur des Mitgefühls" (in: *Film-Dienst* 59,11, 25.5.2006, S. 13-15). Ähnliche Bilder wie in Hitchcocks Film dienen übrigens auch in *The House of the Spirits* (*Das Geisterhaus*, Portugal [...] 1993, Bille August) nach dem Roman von Isabel Allende als formelgewordene Darstellungen der Folter und des darin zugefügten Leids.

[13] Die Arbeit mit derart formelgewordenen Bildern (bis hin zur Kreuzigungspose) wurde bereits in Louis Malles Film *Viva Maria!* (Frankreich/Italien 1965) parodiert, wenn der Revolutionsheld im Gefängnis ist.

[14] Vgl. dazu neben Kerekes, David / Slater, David: *Killing for Culture. Death Film from Shockumentaries to Snuff* (Manchester [Headpress] 2006) auch Goodall, Mark: „Shockumentary Evidence. The Perverse Politics of the *Mondo* Film" (in: Dennison, Stephanie (ed.): *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*. London [Wallflower] 2006, S. 118-128) sowie sein Buch *Sweet & Savage. The World through the Shockumentary Film Lens* (London [Headpress] 2006). Zu den Mondo-Filmen vgl. zudem Amy J. Staples: „An Interview with Dr. Mondo" (in: *American Anthropologist* 97,1, March 1995, S. 110-125); Mikita Brottman: „Mondo Horror. Carnivalizing the Taboo" (in: *The Horror Film*. Ed. by Stephen Prince. New Brunswick [Rutgers University Press] 2004, S. 167-188).

[15] Vgl. etwa Grimm, Jürgen: „Vom wahren Schrecken. Schockerlebnisse in der Mediengesellschaft" (in: *Medien praktisch* 17,1, 1993, S. 22-27); Grimm konnte zeigen, dass ein Filmbeitrag über Lynchjustiz in Brasilien durch Identifikation mit dem Opfer beim Zuschauer eine hohe Erlebnisintensität aufwiesen, die eine ästhetische und ethische Interpretation gleichzeitig induziere. Andere Untersuchungen bestätigten Grimms These, dass Fiktionalisierung das Subjekt am Ende vor Angsterleben schütze; vgl. dazu auch die auf einen pseudodokumentarischen Film bezogenen Arbeiten von Schreier, Margrit / Navarra, Christine / Groeben, Norbert: „Das Verschwinden der Grenze zwischen Realität und Fiktion. Eine inhaltsanalytische Untersuchung zur Rezeption des Kinofilms *The Blair Witch Project*" (in: *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten.* Hrsg. v. Achim Baum u. Siegfried J. Schmidt. Konstanz [UVK Medien] 2002, pp. 271-282) und Schreier, Margrit: „‚Please Help Me; All I Want to Know Is: Is It Real or Not?' How Recipients View the Reality Status of *The Blair Witch Project*" (in: *Poetics Today* 25,2, 2004, S. 305-334). Vgl. des weiteren Meyer, Timothy P.: „Some Effects of Real Newsfilm Violence on the Behavior of Viewers (in: *Journal of Broadcasting* 15,3, 1971, S. 275-286). Gerade *Blair Witch Project* mag als Indiz dafür genommen werden, dass als Found-Footage deklariertes Material, das irgendwo gefunden wurde und das auf ein wirkliches Geschehen zurückdeutet und jenes bezeugt, eine Intensivierung des Schreckens betreiben kann allein durch die Reklamation der Authentizität des Materials; vgl. dazu auch den ähnlich gebauten Film *Cannibal Holocaust* (*Nackt und zerfleischt*, Italien 1980, Ruggero Deodato), in dessen Zentrum das gefilmte Material einer verschollenen Expedition bis zum (gefilmten) Tod des Kameramanns steht; zu dem Film und seiner semiotisch-wirkungsästhetischen Dramaturgie vgl. neben Neil Jackson: „*Cannibal Holocaust*, Realist Horror, and Reflexivity" (in: *Post Script* 21,3, Summer 2002, S. 34-43) auch Julian Petley: „*Cannibal Holocaust* and the Pornography of Death" (in: *The Spectacle of the Real. From Hollywood to 'Reality' TV and Beyond*. Ed. by Geoff King.

New Brunswick, N.J.: [Rutgers] 2004, S. 173-186), in dem sogar von einer „Aura des Snuff“ die Rede ist.

[16] Vgl. Bohrer, Karl-Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* (Frankfurt [Suhrkamp] 1981, S. 184, passim). Als auf Bohrer gestützte Filmanalyse vgl. Morsch, Thomas: „Zur Ästhetik des Schocks. Der Körperdiskurs des Films, *Audition* und die ästhetische Moderne“ (in: Sabine Nessel [...] (Hrsg.): *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*. Berlin [Bertz + Fischer] 2008, S. 10-26).

[17] Vgl. differenziert dazu: Demaree, Heath / Schmeichela, Brandon / Robinson, Jennifer / Everhart, D. Erik: „Behavioural, Affective, and Physiological Effects of Negative and Positive Emotional Exaggeration“ (in: *Cognition & Emotion* 18,8, 2004, S. 1079-1097). Eine genauere Diskussion muss die Differenz von „Schock“ und *Überraschung* herausarbeiten – ich hatte oben bereits das *Erschrecken* als eine vom Schock gesonderte Form des Rezeptionserlebnisses ausgewiesen; es gibt eine ganze Reihe von Techniken des Mise-en-Scène und der Montage, die auf das Erschrecken des Zuschauers hinauslaufen – von der Bildkomposition über plötzliche und oft unmotiviert erscheinende Schnitte, rabiate oder überschnelle Bewegungen bis hin zum plötzlichen lauten Geräusch einschließlich der Musik –, die man in der Psychologie oft als *startle effects* (= Schreckreflex) oder *startle responses* bezeichnet; vgl. dazu Baird, R.: „The Startle Effect. Implications for Spectator Cognition and Media Theory“ (in: *Film Quarterly* 53,3, 2000, S. 12-24); aus experimentalpsychologischer Seite vgl. z.B. Jansen, Dorine M. / Frijda, Nico H.: „Modulation of the Acoustic Startle Response by Film-Induced Fear and Sexual Arousal“ (in: *Psychophysiology* 31,6, Nov. 1994, S. 565-571) und den Überblick in Suckfüll, Monika: *Film erleben. Narrative Strukturen und physiologische Prozesse - „Das Piano“ von Jane Campion* (Berlin [Edition Sigma] 1997).

[18] Eine Untersuchung der zu festen Redewendungen eingefrorenen sprachlichen Beschreibungen der Gewalt, der Angst, des Entsetzens usw. wäre auch unter dem Aspekt des „Zeiterlebens“ oder – allgemeiner – der „Zeitkomponente“ interessant: Denn auch hier scheint die Manipulation der Zeit eine wichtige Rolle zu spielen. Man spricht sowohl von „starrem Entsetzen“ wie aber auch von einer „Explosion“ von Gewalt. Der Gegenstand ist m.W. bislang noch nicht bearbeitet worden. – Einige der folgenden Überlegungen habe ich in meinem Buch *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion* (Münster [MAkS Publikationen] 1985) bereits entwickelt.

[19] Vgl. dazu meine eigenen Untersuchungen zur Realitätskonstruktion in *The Shining*: („Von Rätseln, Labyrinthen und traumatischen Dingen. Raum und Realität in Stanley Kubricks *The Shining*.“ In: *Filmbeschreibungen*. Hrsg. v. Hans J. Wulff. Münster [MAkS Publikationen] 1985, S. 11-35).

[20] Der radikale Wechsel des Repräsentationsmodus ist eine Art „semiotischer Schock“; ein Beispiel ist der israelische Film *Waltz with Bashir* (Israel/Frankreich/ BRD 2008, Ari Folman), der durchgängig als *Animatic* erzählt ist und erst am Ende auf TV-Nachrichtenaufnahmen umschaltet; vgl. dazu meinen Artikel „Der Schock des Realen: Einige Bemerkungen zur ästhetischen und politischen Wirkungsdramaturgie von Ari Folmans *Waltz with Bashir* (2008)“ (in: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik*, 61, 2009, URL: http://www.theomag.de/61/hjw9.htm).

[21] Vgl. dazu und zur besonderen Wirkungsphänomenologie des Schreis im Film Koebner, Thomas: „Der Schrei. Zum Ausdruck von Grenzerfahrung“ (in seinem: *Wie in einem Spiegel*. [= Schriften zum Film. Dritte Folge.] St. Augustin [Gardez!] 2003, S. 297-321). Koebner nimmt den Schrei nicht nur als Ausdruck der filmischen Repräsentation einer *Grenzerfahrung*, sondern spricht explizit von einer „Schockästhetik“, der der Schrei im Film folgt. Die These knüpft erkennbar an die poetologischen Überlegungen an, in denen der „Schock“ als ästhetische Antwort auf die Erfahrung des Schreckens und des Grauens gefasst war, eine Erfahrung, die sich letztlich der künstlerischen Darstellung entziehe; vgl. dazu z.B. Birkmeyer, Jens: *Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“* (Wiesbaden [Deutscher Universitäts-Verlag] 1994, v.a. S. 261ff). Vgl. dazu auch Frank Hentschels Überlegung, dass sich zur Lärmorgie steigernde Schreie im Horrorfilm dem Zuschauer keine Distanz mehr erlaubten (69), dass zudem Schreie in diesem Genre immer wieder auch musikalisch fortgeführt würden (*Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm.* Berlin [Bertz + Fischer] 2011 [Deep Focus. 12.]). Erinnert sei auch an den allgemein geläufigen Ausdruck *scream*

queen, mit dem Horrorfilm-Darstellerinnen bezeichnet werden, die sich durch die durchdringende Qualität ihres Schreckensschreiens auszeichnen (vgl. auch Hentschel, a.a.O., 79). Schließlich sei auf die These verwiesen, dass Schreie ebenso wie plötzliche Anhebungen des Lautstärkepegels eine Körperlichkeit der Rezeption und damit ein momentanes Zurücktreten des Kognitiven verursachten (wie allgemein die Schreckreaktion auf eine kurzfristige Ausschaltung der Wahrnehmungskontrolle hindeutet).

[22] Manchmal werden die Bilder mit dem Warburg‘ schen Konzept der *Pathosformeln* in Zusammenhang gebracht (dem will ich hier nicht weiter folgen). In der neueren kommunikationswissenschaftlichen Literatur spricht man oft von *Ikonen*, die in einem Prozess der Kanonisierung schließlich zu Bildformeln einer allgemeinen gesellschaftlichen „Gedenkkultur“ würden und Teil des erworbenen Wissenszusammenhanges würden. Vgl. dazu Viehoff, Reinhold: „Programmierte Bilder. Gedanken zur ritualisierten Zirkelstruktur von Wahrnehmung und Inszenierung durch die Bild(schirm)medien“ (in: Fischer, Ludwig (Hrsg.): *Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen*. Konstanz [UVK] 2005, S. 113-131, hier 117ff). Zu den Bestimmungselementen derartiger Bildformeln vgl. Perlmutter, David D.: *Photojournalism and Foreign Policy. Icons of Outrage in International Crises* (Westport, Conn./London [Praeger] 1998, hier S. 11, passim). Vgl. dazu auch den zusammenfassenden Bericht von Grittmann, Elke / Ammann, Ilona: „Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie“ (in: Grittmann, Elke / Neverla, Irene / Ammann, Ilona (Hrsg.): *Global, lokal, digital - Fotojournalismus heute*. Köln [Herbert von Halem] 2008, S. 296-325).

[23] Selbst dann, wenn Täter und Bösewichte zuschanden kommen, reklamiert das Bild ihres Todes die Parteinahme durch den Zuschauer. Wenn also der psychopathische Mörder am Ende des TV-Films *Whitechapel* (*Whitechapel - Neue Morde am Ratcliffe Highway*, Großbritannien 2011, John Strickland) sich zu Tode stürzt und dabei von unten aufgespießt wird, ähnlich, wie ein Mörder einer Mordserie von 1811 zu Tode kam (was man auf historischen Bildern bereits zu Gesicht bekam), ist das hier nur sehr kurz gezeigte Bild des toten Antagonisten ein schockierendes Bild, das die Geschichte formelhaft zu Ende bringt und dabei den Täter von der Ruchlosigkeit dessen, was er bis dahin getan hatte, zumindest partiell entlastet.

[24] Dass das gleiche Verfahren in Nazifilmen sozusagen gegen die humanistisch-politische Intention Eisensteins verwendet wurde – als in *Der ewige Jude* (Deutschland 1940, Fritz Hippler) die jüdische Bevölkerung mit der Rattenpopulation verglichen wurde –, zeigt den formalistischen Untergrund des Montageverfahrens, das erst in Verbindung mit Kontext und Inhalten vereindeutigt werden kann.

James zu Hüningen / Hans J. Wulff
Ich sehe / Ich sehe etwas:
Präsenz des Sehens und der Kontext der Bilder.
Filmsemiotische Bemerkungen

1. Visualität

Die Rolle des Bildes in den kulturellen Prozessen und insbesondere in der Semiotik des Films ist ausgesprochen schwer zu durchdringen. Zuallererst ist *Visualität* eine notwendige und nicht hintergehbare oder auflösbare Eigenschaft des Films. Das Bild trägt und vermittelt den Film. Es ist seine Ausdrucksfläche. Keine filmische Kommunikation könnte gelingen, ohne daß das Visuelle sie ermöglichte. Selbst die schwarze Leinwand ist Bild - ein Nullzustand des Bildes, der die Abwesenheit des Visuellen mitnotiert. Derek Jarmans BLUE, der monochromes Blau zeigt, ohne je das Bild als Brücke in eine Realität jenseits und vor dem Bild zu setzen, ist ein Extremfilm, der mit einer Nullstufe des Visuellen experimentiert.

Die weiße Leinwand, das schwarze Bild, die monochrome Farbtafel: Sie treten im Film auf, aber sie markieren Grenzpunkte. So, wie im Theater der Vorhang sich öffnet und den Blick auf den fiktiven Raum des Spiels eröffnet, öffnet sich manchmal das Bild aus einem Nicht-Bild, aus einem Null-Bild. Ein Film beginnt, auf monochromem Schwarz; die Musik hebt an, die Titel markieren den Anfang des Films. Er ist noch nicht Bild geworden, aber das Null-Bild ist ein Vorspiel. Es gehört zur Konvention der Vorstellung, dass sich das Bild aus dem Null-Bild ergeben wird. Ähnlich markiert auch die Abblende auf Schwarz oder Weiß oder auf monochrome Farbtafeln ein momentanes Versinken der Zeit. Das Bild tritt zurück und mit ihm die Zeit, die in ihm aufgehoben ist und die ihm zugehört. Visualität wird entzogen, als würde der Bildraum von einem Vorhang verschlossen, um sich dann an anderer Stelle wieder zu öffnen. Das Spiel kann wieder anheben.

Es scheint vollkommen evident zu sein: Film ist ein visuelles Medium. Visualität manifestiert sich aber nicht allein im Bild-Sein, sie hat eine Null-Stufe vor dem Ikonischen. Manches ist visuell, ohne Bild zu sein. *Visualität und Bildlichkeit sind zwei Stufen des Visuellen*. Sie fallen nicht zusammen. Film ist fast immer visuell und bildlich zugleich.

Die Null-Stufen des Visuellen dienen meist der *Markierung fomaler Gliederungen des Textes oder seiner Aufführung*, fallen am Anfang und am Ende und zwischen den großen Blöcken der Erzählung kaum auf.

Gelegentlich treten sie *als Ausdrucksformen des Subjektiven im Film* in Erscheinung. Doch dann sind die Null-Bilder anders. Das Zurücktreten des Ikonischen ist in aller Regel motiviert durch die Figuren des Spiels. Jemand ist blind, und das Bild zeigt die Abwesenheit des Bildes. Jemand hat die Augen verbunden, und das Bild zeigt, dass er nichts mehr sehen kann. Jemand verliert das Bewußtsein, und das Wegtreten des Bildes zeigt, daß sich seine Sinne schließen. Das Vor-Bildliche versinkt, weil der Vorgang des Bild-Versinkens das Versagen oder Nicht-Funktionieren der Sinne symbolisieren soll. Diese Arten der Monochronie sind also paradoxerweise weiterhin in der Darstellungsfunktion bestimmt, diese fällt nicht aus, sondern wird modifiziert. Das Schwarz am Anfang eines Films signifiziert nichts. Das Schwarz, das eine Subjektive eines Blinden repräsentiert, ist dagegen ein Bild, das nichts zeigt.

Auch hier markiert BLUE allerdings eine höchst polyseme Extremform. Der Film ist in mehrfacher Hinsicht reflexiv, verweist auf eine semiotische Auseinandersetzung, die nur dem Eingeweihten ganz zugänglich ist.

(1) Das Blau ist subjektiv motiviert aus den blauen Blitzen und Schatten, die Jarman im Fortgang der Erblindung, die er durch seine AIDS-Erkrankung erlitt, beständig vor Augen hatte.

(2) Das Blau ist eine Reverenz vor den monochromen Farbflächen Yves Kleins - und der Film hatte seinen Ausgangspunkt in einem Fernsehfilm über Klein, den Jarman vorbereitete.

(3) Jarman und Tilda Swinton hatten schon einmal Texte vor einer 35mm-Projektion eines Klein-Bildes gelesen.

(4) Der Film handelt auch von Jarmans allgemeinen Überlegungen zur Farbwirkung und -bedeutung.

(5) Und in der Kritik des Films ist mehrfach herausgestellt worden, daß der radikale Verzicht auf das Bild im engeren Sinne als „die radikale Verweigerung der visuellen Darstellung von Homosexualität angesichts der omnipräsenten, von Hollywood dominierten Repräsentation heterosexueller Erotik“ zu lesen sei (Krewani 2001, 278).

Die Abwesenheit des Bildes in BLUE ist weiterhin Manifestation der Nichtsichtbarkeit, des Nicht-Sehen-Könnens oder -Wollens der Welt (Nacht, Blindheit). Andere Bezugsformen der Bildfläche treten aber hinzu, ganze signifikative Schichten liegen unter dem Blau der Leinmwand. Das Nichtzeigen des Bildes ist so nicht zugleich immer einfach nur Nicht-Bild, sondern unter dem jeweiligen Kontext

- ein Darstellungsmodus, der Sonderformen der Realität (Licht, Dunkelheit) oder der Wahrnehmung (Subjektivität, Blindheit usw.) präsentiert,

- der intertextuelle Bezüge zur bildenden Kunst herstellt und sich so in den ästhetischen Diskurs der Künste einreiht,

- der im Rahmen einer Materialtheorie des Films wie der Farblehre auf die Materialität des Films selbst hinweist und sich so in die Repräsentationsweisen des Experimentalfilms einreiht,

- der schließlich diskursiv genommen werden kann als ein Mittel, sich zu den „normalen“ Repräsentationsweisen eines Themenkomplexes zu verhalten.

Visualität ist einerseits ein Primum, eine Voraussetzung und Bedingung des filmischen Zeichenverhältnisses. Es ist andererseits abgeleitet und begründet aus dem kommunikativen Kontrakt des Filmes mit dem Zuschauer (resp. der Instanz, die mittels des Films kommuniziert; vgl. Wulff 2001). Ein Film, der nicht zeigt, rechnet nicht unter die Objekte vom Typ "Film" oder markiert eine Grenzposition (so, wie ein Hörspiel, das schweigt, entweder kein Hörspiel oder eine extremste Erscheinungsform des Hör-Kunstwerks ist). Die Bindung des Visuellen in den Kontrakt bleibt als *Prinzip der Relevanz* in den Bildformen weiterhin greifbar. Das Bild zeigt das, was geschieht, so, daß der Zuschauer sieht, was geschieht. Es zeigt das relevante Geschehen, keine Peripherie. Wenn es Randständiges zeigt, zeigt es das strategisch, zu gewissen Zwecken. Gemeinhin zeigt der Film, was nötig ist. *Szenische Zentrierung* regiert die Bildwahl. Eine ganze Reihe konventioneller Muster rechnen unter diesen Leitaspekt (die 90-Grad-Regel, das Prinzip der "vierten Wand", das Prinzip des "geöffneten Kreises" usw.).

Die Lektüre des Bildes geschieht im Vertrauen auf die Bindung des Bildverhältnisses in den Akten des Zeigens, und sie kann auch nicht anders, weil das Bild eben das Primum des Mediums "Film" und der darauf fußenden Prozesse des Verstehens ist. Das Vertrauen in die Geltung

des Zeige- und Mitteilungsverhältnisses von diesem Typ muß investiert werden, sonst könnte keine Mitteilung zustande kommen.

2. Die Charakteristiken des Sehens

Wenn denn *Visualität* ein Primum der Zeichenhaftigkeit des Films ist, so sollte man annehmen, dass ihm das *Sehen* unmittelbar an die Seite gestellt sei. Doch sind die Verhältnisse komplizierter. Die Bildproblematik des Films macht es nötig, manches aus der Philosophie des Sehens in Zweifel zu ziehen oder neu zu perspektivieren.

Folgt man Ralph Konersmann in der Einleitung zu seinem Sammelband *Kritik des Sehens* (1997), der die philosophische Reflexion des Sehens (nicht des Zeigens und auch nicht des Bildes!) noch einmal in einer Sammlung von Texten zusammengefaßt hat, so bestimmt er das Sehen nicht allein als Figur der Welterfahrung oder als primär sinnliche Auffassung des Realen, nicht allein als Identifikation von Objekten, die "vor dem Bild" existiert haben. Sehen ist also keine durch das Bild hindurchgehende Tätigkeit, sondern ein Tun von einer eigenen Qualität:

> in jedem Augenblick [schreibt Konersmann] bewahrt der Typ des Wissens, der sich im Sehen zeigt, den Bezug zur Sinnlichkeit seiner Präsenz (1997, 46f).

Es sind in dieser Beschreibung drei Bestimmungselemente, die im Sehen zusammenkommen: (1) Es ist etwas, das erst im Tun vollzogen, vollendet und hervorgebracht wird, so daß die Charakteristik der *Tätigkeit* wesentlich-wesenhaft zum Sehen dazugehört.

(2) Das zweite ist die Qualität der *Präsenz*, die zwar eng mit dem Tätigkeitsaspekt zusammenhängt, aber dennoch nicht mit ihm vermischt werden sollte, weil das Präsentische nicht auf ein Element des Intentionalen zurückgeführt werden kann und auch nicht auf Leistung und dergleichen Eigenarten und Begleiteffekte von Tätigkeiten mehr. Es ist eine besondere Form der Gegenwärtigkeit und des Augenblickserlebnisses, die nur dem Vollzug des Sehens zukommen und seinen Ergebnissen ("Ich habe *etwas* gesehen.") nicht abgelesen werden können (vgl. weitergehend Fink 1966).

(3) Das dritte ist, ähnlich wie in allen anderen Formen des Textverstehens und der Aneignung, die Involvierung von *Wissen* in die Aktivitäten des Sehens - aber es ist ein Wissen, das Konersmann folgend nicht allein als Gestalt- oder Prototypenwissen gefaßt werden kann, sondern eigene Qualitäten hat (von welcher Art diese sind, läßt der Autor allerdings offen).

Das Sehen integriert also ein Tätigkeits-, ein Präsenz- und ein Wissensmoment. Wie ist diese Dreistelligkeit nun aber zu vermitteln? Immerhin ist behauptet, daß die genetischen Aspekte des Sehens nicht in den Produkten des Sehens aufgehen. Sehen ist zwar nicht sinnvoll und denkbar ohne ein *Objekt des Sehens*, einen Gegenstand, auf den sich das Sehen als intentionale Aktivität richtet. Aber das Sehen erlischt, wie schon gesagt, nicht in der Auflösung: "Dieses habe ich gesehen." Sondern es tritt ein zweites hinzu, die *Festellung des Aktes* selbst: "Ich habe gesehen." Der Akt des Sehens ist also mindest in zwei paraphrasierende Behauptungen aufzulösen, die noch nicht einmal miteinander äquivalent sind:

> {Dieses habe ich gesehen.}

{Ich habe gesehen.}

Oder, genauer, präsentisch:

{Dieses sehe ich.}
{Ich sehe.}

Dieses Doppel ist in der Hinsicht der Filmtheorie hochinteressant, weil man es in mehrere Richtungen weiterdenken kann. Was uns hier interessiert, ist natürlich die *Organisation der Sehenstätigkeit* durch Werks- resp. Angebotsstrukturen, weil in ihnen der Schlüssel liegt, eine wissenschaftliche Ikonographie des Films zu betreiben, die nicht allein auf Prototypen, auf stilistische Eigenheiten und ähnliches ausgerichtet ist, sondern die sich *funktional* bezieht auf die Tätigkeit des Sehens selbst. Das Bild exponiert dann nicht allein etwas, das es *zeigt* - wenn auch die Zeigedimension des Bildes in jeder Hinsicht in Kraft bleibt -, sondern es tritt hinzu die Tatsache, *daß es zeigt*, und sogar darüber hinaus: *daß es in gewisser Art und Weise zeigt*. Es ist die Art und Weise des Zeigens und des damit zusammenhängenden Verstehens des Bildes oder des Zeigeaktes, die in die Aneignungsweise des Bildes unmittelbar einwirkt. Nur das ist als Objekt des Zeigens identifizierbar, es ist in der Art, in der es gezeigt wird, entzifferbar.

Nun ist gerade die Photographie häufig als Inkarnation einer besonderen Ontologie der Referenz angesehen worden - das photographische Bild zeigt grundsätzlich einen Gegenstand, „der gewesen ist“. Stellvertretend für andere sei Roland Barthes genannt, der in Seinem Buch *Die helle Kammer* schrieb:

> [Es] läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muß man sie als das wesen, den Sinngehalt (*noema*) der Photographie ansehen. [...] Der Name des Noemas der Photographie sei also 'Es-ist-so-gewesen' oder auch: das Unveränderliche (Barthes 1985, 86).

Das „Es-ist-gewesen“, das ja ein zeitliches Verhältnis zwischen Bild und Dargestelltem behauptet, konfligiert mit dem präsentischen „Ich-sehe“ oder „Ich-sehe-etwas“, konfligiert zudem mit dem präsentischen Modus des Filmbildes, das in jedem Moment behauptet „Es-ist“ und seinen Diskurs darauf aufrichtet. Offenbar ist das Repräsentationsmodell, das der Photographie traditioneller- und konventionellerweise unterlegt wird, ein anderes als das, das dem filmischen Bild unterliegt. Repräsentationsmodelle sind manchmal eng verbunden mit *Apparaturen*, die in bestimmter Art und Weise vor-bildliche Szenen zu Abbildern machen, denen wiederum standardisierte Interpretationsweisen korrespondieren. Schon bei der Betrachtung der Photographie beruht der Effekt der Realitätsillusion zumindest zum Teil darauf, daß der Betrachter weiß, daß das Bild eine chemophysikalische Repräsentation eines bestimmten Lichteindrucks ist und daß es einer Apparatur bedarf, um sie aufzuzeichnen.

Nochmals die These: Weil der Zuschauer von diesem Kausalzusammenhang weiß, der das Bild an eine vorphotographische Szene rückbindet, darf er glauben, daß das Bild die Szene repräsentiere und erschließe (Aumont 1997, 81). Man könnte diesen Schluß eine *semiotische Implikation* nennen: Der Glaube daran, daß ein Bild ein „etwas ist gewesen“ zeigt, fußt auf einem Wissen über den Repräsentationsmechanismus eines Apparates. Es handelt sich nicht um technisches Wissen, und wer um die semiotischen Grundlagen der Photographie weiß, kann deshalb

keinen Photoapparat bedienen. Aber er kann semiotisch mit Photos umgehen, kann einen pragmatischen Rahmen aufspannen, der das Photo sinnvoll erschließbar macht.

Ist das Sehen isolierbar, ablösbar aus dem Horizont des Bildes? Sehanalyse und Bildanalyse stehen in einem weitestgehend ungeklärten Verhältnis zueinander. Für Konersmann zentriert ist das Sehen als Aktivität, das Bild ist dazu lediglich Anlaß und Material, spielt eine nur nachgeordnete und dienende Rolle. Man könnte aber das Verhältnis radikalerweise umdrehen und die Sehaktivität als eine durch das Bild gesteuerte und präfigurierte Tätigkeit bestimmen. Nicht das Sehen bedarf dann des Bildes, sondern das Bild des Sehens. Man könnte vermitteln und Sehen und Bild als gleichrangige Relata eines Beziehungsverhältnisses ansehen, das nicht aufgelöst werden kann wie zwei Seiten eines Blattes Papier. Die Modelle des Sehens sind weder voraussetzungslos noch spontane Naturtatsache, sondern historisch und kulturell relativ (Lindberg 1987). Bild und Sehen sind gleichermaßen Teil einer Kritik des Sehens und des Bildes, einer *antinomy of vision*, die als ein charakteristischer Widerspruch der Moderne auch schon in der Filmavantgarde thematisiert worden ist (Sitney 1990). Das Doppel von *Sehen* und *Kritik des Sehens* ist für viele der Schlüssel zu einer Geschichte des Sehens in philosophischer Absicht. Von einer Theorie der Bilder kann man dann absehen - das Bild (oder, in einem sehr viel weiteren Sinne: das gesehene Szenario) ist ein nur flüchtiger Anlaß für eine Erkenntnis, die eigenem Gesetz unterliegt. Das "Ich sehe" wird zentraler als das "Ich sehe etwas". Zentriert man sich aber auf das Bild und seine Bestimmungen, lassen sich Bestimmungselemente des Sehens ausmachen, die eine sehr viel größere Kontextbindung des Sehens gleich in doppelter Hinsicht behaupten: Zum einen, weil Bilder und Szenarien nicht ohne den Hintergrund eines Wissens über Objekte, Szenen, Geschichten usw. gelesen werden können; zum anderen, weil das Bild sehr viel größere Bindungen in seinen visuellen, textuellen und situativen Kontext hat, als in den Seh-Theorien behauptet wird.

3. Rezeptionsästhetik und wissenschaftliche Ikonographie

Gibt es einen rezeptionsästhetischen Ankerpunkt, von dem aus Bildanalyse mit Blick auf rezeptive Prozesse betrieben werden kann? Wir wollen noch einmal versuchen, ihn *in nuce* zu benennen: Das Bild ist zum ersten organisiert in gewisse Anhaltspunkte, auf die sich primäre Prozesse der Objektidentifikation richten, und es gibt zum zweiten ein relationales Gefüge zwischen diesen Objekten primärer Zuwendung, die in Prozessen sekundärer Verarbeitung so etwas produzieren das *eigentlich visuelle Netzwerk von Bedeutungen*, das über die pure Identifizierung und möglicherweise Benennung von Objekten deutlich hinausreicht. Aufgabe der Inszenierung, der Gestaltung ist es, die Elemente des primären Bereichs und die Relationen des sekundären Bereichs so zu arrangieren, daß die Lektüre (die Bildentzifferung) zu Bedeutungen führt, die präsentisch sind (also im Moment der Lektüre aktiviert oder sogar überhaupt erst aufgebaut werden) und mit dem Bildsinn genuin zu tun haben.

Die Bildgestaltung ist also, wie andere Prozesse der Gestaltung auch, funktional ausgerichtet auf die Steuerung und Präfiguration von rezeptiven Prozessen. Die eigentliche Füllung des Rezeptionsprozesses und seine Steuerung obliegt dem Text. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Bildverstehen kaum von den Verstehensaktivitäten anderer Formen der Textualität. Das Autoritätsverhältnis ist z.B. ebenso eindeutig geklärt wie bei narrativen Strukturen. Es gibt keine Beliebigkeit. Das Sinnganze des Bildes ist ausgerichtet auf einen weiteren Sinnhorizont: Das ist die rezeptionsästhetische These, das ist ein produktiver Ausgangspunkt, und das ist zugleich ei-

ner der Ausgangspunkte, an denen eine wissenschaftliche Ikonographie aufgerichtet werden kann.

Nun könnte allein die Annahme, das Sehen sei an den Vollzug gebunden und vollende sich überhaupt erst im Vollzug, vehemente Kritik auf sich ziehen, weil die Prozeßcharakteristik der Textlektüre ein zentrales Bestimmungselement der Rezeption überhaupt sein kann und keineswegs spezifisch für die Erfassung von visuellen Daten ist. Bildverstehen ist unter anderer Perspektive also in engen Zusammenhang zu bringen mit der Aktcharakteristik der Lektüre in einem weiteren Sinne (generell dazu Wulff 1994). Das Bildverstehen ist eingebettet und integriert in einen umfassen Bewußtseinsprozeß des Sinnverstehens, das Bildverstehen ist nur Teil und Mittel dieses weiteren Rahmenprozesses.

Das Bewußtsein der Zeit, das diesen Prozessen zukommt, ist allerdings kompliziert. So, wie die Filmtheorie davon ausgeht, daß der Zuschauer alles im Sinne eines *Hier-ist-es* erlebt und nicht im Sinne eines *Es-war*, so ist jede Zeitordnung des Films zu beziehen auf die fundamentale Gegenwärtigkeit der Verstehensprozesse. Unterschiedliche Zeit- und Wirklichkeitsstufen sind im Film darstellbar, und es macht keinen Unterschied, ob wir sie im reinen Zeit- und Realitätsverhältnis - Voraus- und Rückblicke, irreale Parallelwirklichkeiten - oder als subjektivisierte und damit von der Leinwandfigur motivierte Wirklichkeitseindrücke auffassen (Imaginationen aller Art: Träume, Visionen, Ängste, Erinnerungen usw.; vgl. Wulff 1998). Aber sie verschieben den Zeit-Ort des Zuschauers keineswegs, dieser bleibt in der *Gegenwart des Verstehensaktes* verhaftet. Alle Ordnungen der Zeit sind dieser grundlegenden *Vergegenwärtigung* subordiniert - "dieses Paradox kann ignoriert, aber nicht aufgehoben werden" (Betzonich-Wilken 1986, 64). Betzonich-Wilken führt die "All-Gegenwart" des Zuschauers zurück auf die Tatsache, daß er in einer dialogischen Beziehung zum Werk stünde. Das Dialogische, das jeder Besichtigung eines Films zugrundeliegt, schaffe einen Rahmen, der eine eigene *Primärstufe der Zeit* hervorbringe - und alle Zeitordnungen des Werks seien dieser "ersten Gegenwart" nachgeordnet.

Nun ist das Verhältnis der Rahmen noch weiter fortzuspinnen, ist doch der Leib des Zuschauers jenem ersten Rahmen zugeordnet. Jede Äußerung des Leibes wird der All-Gegenwart zugeschlagen, beeinflußt die innere Zeitkontur des Leinwandgeschehens, die diegetische Zeit nicht. Natürlich: Diese Beobachtung läßt sich auch auf die Literatur oder das Theater ausdehnen. Und tatsächlich ist die Ausklammerung des Zuschauerleibes aus dem Geschehen der Fiktion die wichtigste Markierung der *Fiktion* oder der *Diegese*: Ein fundamentales *Gegenüber* scheidet den Adressaten von dem, was ihm als Modell von Wirklichkeit zum inneren Nachvollzug angeboten wird.

Es ist aber nicht allein die Präsenz des Leibes, die das Bild auf Distanz vom Betrachter hält - es ist auch das semiotische Szenario, das er notwendigerweise betritt, wenn er sich einem Bild zuwendet. Die Differenz derartiger Szenarien wird greifbar, wenn unterschiedliche Repräsentationsweisen aufeinander prallen. Das erste Filmbild in der „Krähen-Episode“ aus Kurosawas Film Dreams zeigt ein Bild van Goghs *als Bild*; das zweite nimmt das Bild *als Filmbild* (zur detaillierten Analyse vgl. Hüningen/Wulff 2001). Die Geschichte handelt davon, daß der Betrachter in die Wirklichkeit des Bildes eintreten kann und die Landschaft van Goghs begeht. Das erste Bild nun zeigt das Bild van Goghs in seinem Rahmen, an seinem Platz im Museum, auf den Betrachter wartend, für ihn bereitgestellt. Das zweite zeigt das Bild als Kinobild, die Leinwand ist gefüllt, einen Rahmen gibt es nicht. Der Beginn des Bildes wirkt für einen Moment wie eingefroren, dann aber zieht das Leben der Akteure ein - und es erscheint der Horizont von Bewegung, von Zeit und von Handlung. Beide Bilder stehen zwischen malerischer Erfindung und mechanischer Abbildung. Beide verweisen nicht so sehr auf ein „Das-ist-gewesen!“ und das ihm

nur auf einer Dimension entgegenstehende „Es-ist!“, sondern vielmehr auf eine *mögliche Szene*, die dem Zeitort des Betrachters in einer ganz anderen Beziehung zugeordnet ist als der der Vor- oder Gleichzeitigkeit.

Man könnte der Photographie anlasten, sie könne nur das reproduzieren, was außerhalb ihrer schon existiere, und als Kunstform lasse sie sich allein durch das Wie, nicht aber durch das Was bestimmen. Das changierende Bild aus Kurosawas Film sagt ganz anderes, deutet darauf hin, daß das, was das Bild zeigt, nicht auf einer Wirklichkeits-, sondern einer Möglichkeitsform beruht! Es verweist nicht auf ein Szenario selbst, sondern auf eine Stilisierung, wie man sie auch im Theater finden könnte.

Die Zeitordnung des Werks wäre demnach etwas Konzeptuell-Kognitives, durch die umgreifende Allgegenwart des Zuschauers (des Zuschauerleibes) relativiert. Doch bezieht sich das *Hier-ist-es* des Bildes nicht auf eine weitere Paradoxie - daß dem Bild auch das Wissen beigegeben ist, daß das, was es zeigt, vergangen ist? Es spielte keine Rolle, ob man es mit Fingiertem oder Wirklichem zu tun hat - der Zuschauer weiß vom Bild, daß es arrangiert ist und etwas zeigt, das dem Zeitpunkt des Sehens vorzeitig ist. „Indem die Photographie Erfahrungsgegenstände aus dem Fluß der Zeit herausnimmt, 'fixiert' sie (im metaphorischen und chemischen Sinn) ihr Objekt als *Objekt* des Sehens, und sie reproduziert dieses Thema in einer materiellen Form, die man besitzen und aufbewahren kann und die ihrerseits im Lauf der Zeit mehr und mehr Interesse gewinnen mag“ (Sobchack 1995, 419). Die ganze Photographie fußt auf dem Prinzip, daß der Gegenwart des Bildes eine Vergangenheit korrespondiert, die ihr hinzugedacht werden muß und die jene melancholische Spannung hervorbringt, die die *mathesis singularis* des Bildes mit der Realität verbindet. Dieses Prinzip, das Barthes (1985) ausführlich beschrieben hat, gerät durch alle Bilder ins Wanken, die auf Gegenstände deuten, die es so nicht gegeben hat und von denen es keinen Sinn bringt, an ihre Existenz wie in allen fiktionalen Erzählungen hypothetisch zu glauben. „Hier-ist-es“ und „Es-war“ gehören zusammen und lassen sich nicht voneinander lösen, weil sie die Erlebnisqualität des Photographischen überhaupt ausmachen und seine spezifische *Distanz* ausmachen.

Nun ist allerdings die Rückführung des filmischen Bildes auf die Prinzipien der Photographie zwar auch von einigen Theoretikern des Films (wie Arnheim oder Kracauer) vorgeschlagen worden, doch hat die These massive Kritik auf sich gezogen:

> [The] difference between a still frame and frames in motion is analogous to the difference between a photograph (or a painting) and motion pictures [...]. A still or a photograph is 'dead' and 'lifeless', yet saturated with spatial emotions. It is present in front of our eyes, but also 'absent' in the sense that it clearly shows itself to be a trace of something else, a past, an elsewhere which only reaches the spectator via the shadows of the electronic or photographic record. It has lost its sequential, open, and undecided meaning (Grodal 1997, 46).

Demzufolge ist die sequenzielle Offenheit des filmischen Bildes eine *Verlaufsform*, die das Photo nicht allein animiert und in Bewegung setzt, sondern in eine unbestimmte zeitliche Perspektive heinein geöffnet ist. Das photographische Anschnittbild, auf das wir schon verwiesen haben, ist geöffnet in den *szenischen* Kontext und evoziert und impliziert einen szenischen Rahmen zugleich. Das filmische Bewegungsbild steht in diesem szenischen Rahmen einerseits, weil die Szene die vielleicht fundamentalste Darstellungseinheit des Films ist; und es steht in einer zeitlichen Verlaufsform andererseits, die den ableitbaren zeitlichen Horizont des Bildes jederzeit düpieren und in Frage stellen kann. Das Photo ist angewiesen auf typifiziertes Szenenwissen; das

Filmbild dagegen bezieht sich auf eine Szene selbst, die sich immer gegen die Szenenerwartung entwickeln kann.

Zweierlei ist zu schlußfolgern:

(1) Bildverstehen ist kein eigener mentaler Aktivitätstypus, sondern eine besondere Abschattung resp. ein Teilprozeß umfassenderer Phänomene - Rezeption von Kunst überhaupt, textuelle Bindung des Verstehens, Rezeption von Photographie.

(2) Das Bildverstehen des Films läßt sich nicht auflösen als Sonderfall des photographischen Bildverstehens, weil das Filmbild im Ko-Text der filmischen Szene steht und zeitlich buchstäblich offen ist.

Es lohnt nicht, an dieser Stelle allein über das Bild zu reflektieren, sondern vielmehr über das Konzept von *Aufmerksamkeit* und das damit zusammenhängende Konzept der *Sinnerwartung*, durch das der Zuschauer intentional ausrichtet ist auf den Text. Er ist keine unbeschriebene Fläche, sondern weiß die Umrisse des Textes aus allen seinen Lerngeschichten. Horizonte sind offen, aber nicht leer - was sie determiniert, ihre Substanz ausmacht, sind strukturelle und formale Bestimmungen. Das Vorauswissen, ohne das die Untersuchung der Prozesse des Bildverstehens sinnlos wäre, mag schwanken und unterschiedlich sein. Mancher Zuschauer weiß, daß er einer Horrorgeschichte lauscht, und er darf den Horizont dessen entsprechend enger und besonderer einstellen als einer, der vom Genre dessen, was kommen wird, noch nichts weiß. Das, was erwartet werden kann, ist schon vorherbestimmt, eingeschränkt, nicht vollständig unbestimmt. Jede Erwartung ist spezifisch, und sie könnte nicht entstehen, wenn sie nicht angeleitet wäre durch die Vorherbestimmungen dessen, auf das sie gerichtet ist.

Es ist eben nicht allein das Prinzip des *What you see is what you get*: Das Verstehen und Begreifen geht über das Gesehene hinaus und stellt es in seine Kontexte - ergänzt es um Abgeschnittenes und Verschwiegenes, rätselt über jene Stücke, die bewußt verschwiegen werden, erweitert es in seine Vergangenheit und Zukunft hinein.

Im besonderen Falle des Films ist das, was zu besichtigen sein wird, vorherbestimmt als *multimodales Geschehen*, das text- und szenenumgreifende Sinnstrukturen ebenso umfaßt wie das Wissen um die visuell-akustische Ausdrucksfläche des Textes. Das Bild ist zwar logischerweise ein Primum dieses erwarteten Komplexes, aber in den Horizontentwürfen des Zuschauers nur relativ gefaßt. Dabei sind es durchaus übersichtliche Strukturerwartungen, in die hinein das Bild gelesen wird. Inbesondere sind das:

(1) *Multimodalität* in ihrem psychologischen Sinne (die Explizitheit des audio-visuellen Geschehens zum einen, die Tatsache, daß die anderen Sinnesmodalitäten nur indiziert werden, zum anderen, was aber zum dritten heißt, daß das Geschehen in die sinnliche Totalität einer Szene hin zu verlängern ist).

(2) *Multikategorialität*, was unmittelbar aus den Rahmen begründet werden kann, in denen das Bild steht (Rollen und Kasusrahmen, narrative Funktionen, generisch typische Konfliktstrukturen, Personenkonstellationen usw.) und als deren Instantiation das Bild gelesen werden kann.

(3) *Weltwissen* - natürlicherweise, in einem allgemeinen Sinne, weil alle Bilder, die auf eine vorfilmisch-vorbildliche Realität verweisen, ohne das Dazutreten der schematisierten Inhalte des Gedächtnisses nicht signifizieren könnten. Ebenso aber auch mit

(4) *Stilwissen*, das wie eine Art von Filter gedacht werden kann, der die visuelle Gestaltung regiert. Stilwissen ist mehrfach interdependent - textuell gebunden, stilrichtungsgebunden, generisch gebunden. Bilder von Formel-1-Rennen im Fernsehen indizieren relativ eindeutig die Gat-

tung, der sie angehören, und können als dergestaltige Bilder kaum in einem Spielfilm auftauchen.

Die Rahmenvorgabe ist eine situative und semantische Vorgabe, die in die Aktivitäten der Bildauffassung hineinwirkt. Es wäre nötig, aus dem Subjekt-Objekt-Gegenüber der meisten Seh- oder Bildtheorien ein *situatives Modell* anzustreben, wobei sich sinnigerweise die Anschlußfrage stellt, worin denn die Situativität besteht. In der Exposition zu Wulffs *Mitteilen und Darstellen* (1999) wurde eine grundlegende textpragmatische Bindung der filmischen Rezeption (1) in die Verhältnisse der Kommunikation, (2) des Textes und (3) die Rückbindung an den Stoff vorgeschlagen. Auch Bildverstehen ist in diesem dreipoligen Kräftefeld sinnvoll darzustellen - für die drei unterschiedlichen Bezüge lassen sich entsprechende Beziehungen nennen, die das Bild an den kommunikativen Verkehr binden, seine textuelle Relativität und Besonderheit ausmachen und die es schließlich referentiell an die Systeme des Wissens rückkoppeln (selbst oder ausgerechnet dann, wenn es Unsichtbares wie Mikroben oder Unmögliches wie Einhörner zeigt).

[*] In den Text ist ein Rezensionsartikel über ein Buch Ralph Konersmanns eingegangen, der unveröffentlicht geblieben ist, der trotz mncher Wiederholungenin das vorliegende Kompendium eingegangen ist.

Literatur

Aumont, Jacques (1997) *The image*. London: BFI Publishing.

Barthes, Roland (1985) *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt: Suhrkamp.

Betzonich-Wilken, Per (1986) *Das Reich des Verborgenen. Über Möglichkeiten und Grenzen des Dialogs mit besonderer Berücksichtigung der Filmsituation*. Bochum: Brockmeyer (Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikatuionswissenschaft. 43.).

Boehm, Gottfried (1997) Sehen. Hermeneutische Reflexionen. In: In: *Kritik des Sehens*. Hrsg. v. Ralph Konersmann. Leipzig: Reclam 1997, S. 272-298 (Reclam Bibliothek Leipzig. 1610.).

Fink, Eugen (1966) Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit. In: *Studien zur Phänomenologie 1930-1939.* Den Haag: Nijhoff, S. 74-78 (Phaenomenologica. 21.).

Grodal, Torben (1997) *Moving pictures. A new theory of film genres, feelings, and cognition*. Oxford: Clarendon Press.

Hüningen, James zu / Wulff, Hans J. (2001) Bildbild und Filmbild: Medienwechsel und Praxis der Medientheorie. In: *Tiefenschärfe* (Hamburg), 2, 2001, S. 11-13.

Konersmann, Ralf (1997) Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens. In: *Kritik des Sehens*. Hrsg. v. Ralph Konersmann. Leipzig: Reclam 1997, S. 9-47 (Reclam Bibliothek Leipzig. 1610.).

Krewani, Angela (2001) *Hybride Formen. New British Cinema - Television Drama - Hypermedia.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (Horizonte. 30.).

Lindberg, David C. (1987) *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*. Frankfurt: Suhrkamp.

Sitney, P. Adams (1990) *Modernist Montage. The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*. New York: Columbia University Press.

Sobchack, Vivian (#1995) The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der 'Gegenwärtigkeit' im Film und in den elektronischen Medien. In: *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 416-428 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 750.).

Wollen, Peter (1978) Photography and aesthetics. In: *Screen* 19,4, pp. ***.

Wulff, Hans J. (1993) Bilder und imaginative Akte. Ein Beitrag zur Theorie ikonischer Zeichen. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 38,2, S. 185-205.

--- (1994) Aktcharakteristik und stoffliche Bindung. In: *Montage/AV* 3,1, S. 142-146.

--- (1998) Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum. In: *Träumungen. Traumerzählung im 20. Jahrhundert: Literatur und Film*. Hrsg. v. Bernard Dieterle. St. Augustin: Gardez!-Vlg., S. 53-69 (Filmstudien. 9.).

--- (1999) *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.

--- (2001) Konstellation, Kontrakt, Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage / AV* 10,2.

Zur Kritik des Bild-Begriffes bei Christian Metz

Die Linguistik ist zweifelsohne die am weitesten entwickelte semiotische Disziplin. Was also läge näher, als Konzeptionen der Linguistik auf andere spezielle Semiotiken wie die Semiotik des Films zu übertragen? Verträte man die Hypothese, dass alle semiotischen Teildisziplinen isomorph strukturiert sind, wäre dies Verfahren sogar legitim. Doch ist die Isomorphiethese falsch, weil sie zur Konsequenz haben müßte, dass Linguistik und Filmsemiotik nicht nur vollständig ineinander übersetzbar wären, sondern dass letztlich damit sogar die vollständige Gleichheit filmischer und sprachlicher Strukturen behauptet würde. Dennoch kann die *Vergleichbarkeit* verschiedener semiotischer Systeme im Rahmen einer Allgemeinen Semiotik gewährleistet sein. Koch fordert im Vorwort zu Metz' *Semiologie des Films* die Konzeption einer Allgemeinen Semiotik, in der ein allgemeines Zeichenmodell entwickelt werden müsse, welches zu einen als *tertium comparationis* beim Vergleich verschiedener semiotischer Systeme diene, zum anderen die Derivation von spezifischen Zeichenmodellen für die Linguistik, für die Filmologie usw. zulasse (Metz 1972, 13f). Obwohl auch Metz sich mehrfach gegen die Übertragung linguistischer Konzepte auf den Gegenstand Film wendet, nimmt er solche Übertragungen vor (Metz 1972, 89ff, 129, 150; Metz 1973, 200ff). Er appliziert das Saussuresche Zeichenmodell auf die Bildproblematik, wobei ihm zahlreiche Scheinprobleme entstehen, denen im folgenden nachzugehen sein wird.

1. Im Gegensatz zur arbiträren Beziehung von Zeichenträger und Zeicheninhalt in natürlichen Sprachen, so schreibt Metz am Beginn seines Aufsatzes "Probleme der Denotation im Spielfilm", sei die "Bedeutung [...] immer mehr oder weniger motiviert, niemals arbiträr" (1972, 151). Die Motivation sei dabei als „perzeptive Ähnlichkeit" (1972, 151) von Bild und Urbild zu fassen. Das primitive Zeichenkonzept des „aliquid stat pro aliquo" übernehmend und mit Saussures Terminologie würzend definiert Metz die perzeptive Analogie folgendermaßen: "Das *signifiant* ist ein Bild, das *signifié* ist das, was das Bild darstellt" (1972, 92f). Dies ist natürlich eine Vergewaltigung der Sausureschen Konzeption. Dort heißt es, daß „die Sprache [*langue*] ein System ist, dessen Glieder sich alle gegenseitig bedingen und in dem Geltung und Wert des einen nur aus dem gleichzeitigen Vorhandensein des anderen sich ergeben" (Saussure 1967, 136f). Daher können *signifiant* und *signifié* nur durch Mitwirkung dessen, was außerhalb ihrer in der *langue* vorhanden ist, richtig (und damit als Elemente der *langue*) bestimmt werden (Saussure 1967, 138, 140, 142). Sie sind *Werte* (*valeurs*) in einem System, also nicht durch ihre positive Qualität definiert, sondern nur als „einander entgegengesetzt, relativ und negativ" (Saussure 1967, 142; vgl. 143f) zu erfassen und zu beschreiben. Dies Grundverhältnis gilt sowohl für den Ausdrucks- wie für den Inhaltsbereich. Des weiteren heißt es, daß sowohl *signifiant* wie *signifié* als Elemente der *langue* psychische Einheiten seien , die *notwendig* arbiträr miteinander verknüpft sind Saussure 1967, 22, 77).

Wenn Metz also schreibt: „das Geräusch eines Kanonenschusses im Film ist einem echten Kanonenschuß ähnlich" (1972, 151), so sind *signifiant* und *signifié* sicherlich keine psychischen Einheiten. Überträgt man die Metzsche Formulierung auf „der im Film gesprochene Satz ‚Das Pferd ist blau' ist dem real geäußerten Satz ‚Das Pferd ist blau' ähnlich", so müßte der im Film gesprochene Satz das *signifiant* des real geäußerten Satzes sein, der wiederum das *signifiant* seines Lautbildes wäre, welches schließlich mit dem eigentlichen Saussureschen *signifié* verknüpft ist; entsprechend müßte die Tonspur des Filmstreifens das *signifiant* des in der Aufführung hörbaren Tons sein; usw. Dies ist natürlich absurd: Es geht hier *nicht* um das

signifiant-signifié-Verhältnis, sondern um die mechanische Reduplikation von Geräuschen, die das Zeichenverhältnis nicht berührt.

Noch kurioser wirkt die Übertragung des Saussureschen Modells auf den visuellen Kanal: „das Bild eines Hundes ist einem Hunde ähnlich“ (1972, 151), schreibt Metz. Welchem Hund? Dem Hund vor der Kamera? Dem Perzept des Hundes in der Wahrnehmung des Zuschauers? Der Hundegestalt im Kopf des Zuschauers? Der Hunderasse? - Metz‘ Aussagen zum Bild schwanken hier. Einerseits stellt er die mechanische Reproduktion eines Urbildes als Spezifität des fotografisch-kinematografischen Bildes heraus, andererseits betont er immer wieder, daß die Abbildung *als* Abbildung nur funktioniert auf Grund der Existenz von „Perzeptionskodes“, die die Zuordnung der Perzepte von Bild und Urbild ermöglichten (Metz 1972, 91 Anm. 75, 154f, 272; 1973, 300f). Demzufolge besteht Ähnlichkeit nicht zwischen Hund und Bild des Hundes, sondern zwischen dem Perzept eines Hundes und dem Perzept eines Bildes eines Hundes. Hierzu ist anzumerken, daß die Eigenschaften, die die Perzeptions*kodes* zu Kodes machen, bei Metz unerläutert bleiben. Zudem schafft die Annahme von Perzeptionskodes keine Klarheit darüber, von welcher Art denn nun die (vergleichbaren, daher ähnlichen) Perzepte von Hund und Hundebild sind. Völlig im Dunklen liegt, in welchem System der *signifiant-signifié*-Hund als *valeur* beschrieben werden kann. Kurz: Die Anwendung der Saussureschen Terminologie auf die Problematik des Bildes ist ein gedanklicher Kurzschluß; es wird ein Modell der verbalen Sprache auf einen gänzlich anderen Bereich transferiert, wobei durch die Übertragung zahlreiche Fragen aufgeworfen werden, ohne daß im wesentlichen mehr ausgesagt würde als „Das Bild bedeutet das, was es abbildet“.

2. Kinematografie ist nicht mit einer verbalen Sprache vergleichbar. Dies versucht Metz durch den Vergleich von Einstellung und Wort nachzuweisen (Metz 1972, 47ff, 95; 1973, 175ff).

> 1. Die Zahl der möglichen Einstellungen ist unendlich im Gegensatz zu der Zahl der Wörter einer Sprache. Unbeschränkt groß ist nur die Zahl der in einer Sprache formulierbaren Aussagen (Metz 1972, 160).

So behauptet Metz in seinem Aufsatz "Probleme der Denotation im Spielfilm". Richtig ist, daß die Zahl der Wörter einer Sprache nicht unendlich, d.h. *begrenzt* ist; richtig ist auch, daß die Zahl der Einstellungen unendlich groß ist, weil ja jedes Betätigen einer Kamera zu einer Einstellung führt - was unendlich oft geschehen kann. Aber: Da ein Film nicht eine beliebige Abfolge von beliebigen Einstellungen ist, muß es Gesetzmässigkeiten geben, die die Auswahl von Einstellungen und dem, was sie und wie sie es zeigen, für eine bestimmte Stelle im Film steuern (Möller 1978): Es muß ein *Selektionsprinzip* geben. Gleichzeitig muß es auch ein *Kombinationsprinzip* geben, denn wenn die Anordnung, die Abfolge usw. der Einstellungen beliebig sind, sind die Einstellungen selbst beliebig. Die Nicht-Beliebigkeit von Einstellungen an einer bestimmten Stelle eines Films kann als Konsequenz einer syntaktischen Struktur aufgefaßt werden. Es muß also zwischen der Einstellung als beliebiger technischer Einheit und der Einstellung in einem bestimmten Film an einer bestimmten Stelle unterschieden werden. Natürlich ist die je konkrete Einstellung, die einen Platz in einer bestimmten Kette einnimmt, nicht die einzige Einstellung, die an dieser Stelle stehen könnte; es könnte auch andere Einstellungen an dieser Stelle geben. Aber diese anderen Einstellungen an dieser Stelle sind zwar verschieden von der ersetzten, sind jedoch *nicht beliebig verschieden*: Sie müssen gewisse Züge (oder Merkmale) aufweisen, dank derer sie sich in diese Kontextstelle ein=fügen (Möller

1980). Diese Merkmale definieren genau die Menge von Eigenschaften, die jedes Element, das die bestimmte Stelle einnimmt, haben muß: In allen anderen Merkmalen kann es variieren.

> 2. Die Einstellungen werden vom Filmemacher erfunden, im Gegensatz zu den Wörtern, die bereits im Lexikon existieren. Nur die Aussagen sind im Prinzip Erfindungen des Sprechers (Metz 1972, 160).

Richtig ist, daß Einstellungen keine präexistenten Einheiten sind, sondern hergestellt werden. Aber: Sie werden nach gewissen Gesichtspunkten hergestellt

> 3. Die dem Empfänger einer Einstellung gelieferte Informationsmenge ist unbestimmt groß, nicht aber die von einem Wort gelieferte. Unter diesem Gesichtspunkt entspricht also die Einstellung nicht einmal einem Satz, sondern einer *komplexen Äußerung von unbestimmter Länge* (Beispiel: wie soll man eine Filmeinstellung mit Hilfe einer natürlichen Sprache vollständig beschreiben?) (Metz 1972, 160).

Diese These folgt aus Metzens Auffassung, daß die Bedeutung eines Bildes das ist, was das Bild zeigt; zudem muß man annehmen, daß er Bedeutung und Information gleichsetzt (was problematisch ist). Die Konsequenz dieser Auffassung ist, daß eine „Bedeutungsbeschreibung" mindest die Gesamtheit dessen umfassen muß, was sich *sprachlich* von den Daten des Bildes erfassen läßt. Danach gehörten zur ‚präzisen' Beschreibung einer Einstellung, die ein Pferd mit einer Wiese und einem Wald im Hintergrund zeigt, genaue Angaben über Zahl, relative Position, Größe der Bäume, Zahl der identifizierbaren Blätter und Grashalme etc. (Möller 1978).

> 4. Die Einstellung ist eine aktualisierte Einheit, eine Einheit der Rede, eine Behauptung, das Wort dagegen ist eine rein potentielle (lexikalische) Einheit. Nur die Äußerung bezieht sich immer auf etwas Reales (selbst wenn sie fragenden oder befehlenden Charakter hat). Das Bild eines Hauses bedeutet nicht ‚Haus', sondern eher ‚Hier ist ein Haus', denn aufgrund der Tatsache, daß es in einem Film vorkommt, enthält das Bild eine Art Aktualisierungsindex (Metz 1972, 160).

Das Wort als Element der *langue* ist *virtuell*, als Element der *parole* aber *aktuell* (Saussure 1967, 16ff). In diesem Sinne, so Metz, ähnele die Einstellung der Äußerung - während aber die Äußerung reduzierbar sei auf kleinere Einheiten, könne man die Einstellung zwar zerlegen, nicht aber reduzieren (Metz 1972, 161). Dies ist natürlich unsinnig: Die Äußerung ist gegenüber ihren Elementen übersummativ, somit nicht auf sie reduzierbar. - Nach Martinet, auf den Metz sich beruft, meint „Aktualisierung", daß grundsätzlich ein Kontext zu einer Nachricht gehört. An Martinets Beispielsatz „Es gab hier gestern ein Fest":

> *fête* (‚Fest') ist für sich allein keine sprachliche Nach richt; um es dazu zu machen, muß man es in der Wirklichkeit verankern (Martinet 1971, 113).

Nach Martinet geschieht das durch solche Zeichen, durch deren Anwesenheit die Existenz, der Existenzmodus („wirklich“, „möglich“ usw.) und die Orts- und Zeitbeziehungen des Gegenstandes relativ zum Äußerungszeitpunkt angezeigt werden. Metz verwechselt hier Martinets *Aktualisierung* mit Saussures *parole*.

> 5. Eine Einstellung erhält ihren Sinn nur in schwachem Maße durch die paradigmatische Opposition mit anderen Einstellungen, die an dem gleichem Punkt der Kette hätten erscheinen können (weil diese ihre Zahl nach ja beliebig groß sind). Beim Wort aber spielt diese Opposition eine entscheidende Rolle; denn ein Wort ist immer ein Teil von semantischen Feldern, die mehr oder weniger gut organisiert sind. Das linguistische Phänomen, daß die präsenten Einheiten durch die absenten erhellt werden, spielt im Kino eine geringe Rolle (Metz 1972, 161).

Wie schon festgestellt, kommt es nicht so sehr auf die Zahl als vielmehr auf *die Art* der Einstellungen an, die an einem Punkt der Kette erscheinen können. Wenn diese ihrer Art nach beliebig sind, ist ihre Menge beliebig groß. Wenn aber an jeder Stelle einer Kette völlig beliebige Einstellungen stehen können, dann kann es keine Kombinationsregeln für diese Einstellungen und damit keine Syntax des Films geben. *Dann wäre die Semiotik des Films überflüssig*.

Es existiert entweder ein Paradigma für einen Punkt in einer Kette und damit Opposition im Paradigma und damit Möglichkeit der Wahl und damit auch eine Wirkung auf den „Sinn“ - oder es sind für einen Punkt in der Kette (ihrer Zahl nach) beliebig viele und (ihrer Art nach) beliebige Einstellungen möglich; dann gibt es *kein* Paradigma, *keine* paradigmatische Opposition und *überhaupt keine* semantische Konsequenz. Und im übrigen auch keine "Bedeutung" im Film.

3. Metz‘ Ausführungen zum Bild und zur Einstellung, so sei zusammenfassend festgestellt, kranken an zwei grundsätzlichen Fehlern: Zum einen ist die Adaption des Saussureschen *signifiant-signifié*-Modells inadäquat. Zum anderen ist die Vergleichbarkeit von verbaler Sprache und Kinematografie niemals gewährleistet durch die Analogie der „kleinen Einheiten“, die jeweils systemspezifisch sind, sondern höchstens durch die Existenz von grammatischen Prinzipien, die in beiden zu vergleichenden semiotischen Systemen Einheiten vergleichbarer Art - also: Texte - erzeugen.

Literatur

Martinet, André (1971) *Grundzüge der Allgemeinen Sprachwissenschaft*. 5., unveränd. Aufl. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer (Urban Taschenbücher. 69.).

Metz, Christian (1972) *Semiologie des Films*. München: Fink.

--- (1973) *Sprache und Film*. Frankfurt/: Athenäum (Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft. 24.).

Möller, Karl-Dietmar (1978) Ebenen des Films und Schichten des Filmbildes. In: *Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik*. Hrsg. v. Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik, pp. 37-82 (papmaks. 7.).

--- (1980) *Syntax und Semantik in der Filmsemiotik*. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik (Projekt-Nr. 8oo6-2).

Saussure, Ferdinand de (1967) *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*. 2. Aufl. Berlin: de Gruyter.

Ein semiotisches Spiel: Die Krähen-Episode aus Yume (aka: Konna Yume wo Mita, dt.:Akira Kurosawas Träume, 1990) und andere Beispiele aus der Filmgeschichte [1]

1

Mit den Medien endet die Herrschaft der Schriftkultur, das Bildliche tritt wieder in den Bereich der kulturellen Produktion und Reproduktion. „Kalte Medien“ werden von „heißen“ abgelöst. So oder ähnlich wird McLuhans simple Mediengeschichte bis heute kolportiert. Theorien des Bildes sind gleichwohl rar geblieben, so zentral ihre Bedeutung für die Veränderung der symbolischen Umwelt auch sein mag. Dabei wird dem Bild oft eine anarchische Tendenz zugeschrieben, eine Existenz außerhalb der Kontrolle der Konventionalität. Das Bild wird unifiziert, ist eine eigene Zeichenklasse, die in sich homogen angenommen wird. Differenzierung tut not. Kriterien für Bildbeschreibung aus dem intermedialen Vergleich zu gewinnen, scheint eine opportune Methode zu sein. Im folgenden soll eine einfache szenische Figur genauer bedacht werden - jemand betritt in einem Film ein Bild und verbringt eine Zeit in der Welt des Bildes. Die meisten Beispiele aus der Filmgeschichte erzählen vom Betreten einer anderen Welt im Kino. Der Held mag dann in eine zweite Filmwelt eintreten, in eine Genrewelt - so, wie The Purple Rose of Cairo (1985, Woody Allen) oder auch Last Action Hero (1993, John McTiernan) das vorgeführt haben. Manche betreten aber auch Bilder und können dann in eine ontologisch andere Welt gelangen - und das hängt mit dem semiotischem Status des Bildes zusammen, das sie betreten.

2

Eine der acht Episoden aus Akira Kurosawas Yume (Akira Kurosawas Träume, 1990) handelt davon, dass ein Museumsbesuch in einer zutiefst verwirrenden Phantasie den Bildraum des Bildes „Die Brücke von Langlois bei Arles mit Wäscherinnen“ (gemalt im März 1888) betritt und eine atemlos erscheinende Wanderung durch die ganz eigene Welt, die sich hinter dem Bild verbirgt und sich auf dieser Begehung als eine rein synthetische Realität erweist, die nach den kompositionellen Eigenarten der späten Bilder van Goghs gestaltet ist. Am Ende trifft er in dem Szenario, das dem Gemälde „Getreidefeld mit Raben“ (aus dem Juni 1890) zugrundeliegen könnte, trifft auf den Maler, der ihn aber schon bald verlässt. Am Ende ist der Besucher wieder im Museum, findet sich verwirrt, ratlos und nachdenklich vor und außerhalb des Bildes. Es handelt sich um den berühmten „Krähen“-Traum, der in der Literatur sogar eigene Aufmerksamkeit gefunden hat (Schröter 2005). Es sind ausschließlich Bilder aus van Goghs spätem Werk, die Kurosawa verarbeitet. Und doch scheint die medienphilologische Annahme, dass die Episode eine Auseinandersetzung mit der zunehmenden Abstraktheit der Landschaftsdarstellung ebenso wenig Ertrag zu produzieren wie die Annahme, dass sie eine Reise durch die Evolution des Bildes im 20. Jahrhundert illuminiere (so Corominas 2001).

Wie die Ins-Bild-Reise zu interpretieren ist, ob sie mit der historischen Figur van Goghs zusammen bedacht werden sollte, ist völlig unklar. Vielleicht kann man den im Film auftretenden japanischen Museumsbesucher als Agenten oder Stellvertreter des eigentlichen Träumers Kuro-

sawa ansehen (in diesem Sinne spricht Prince, 1991, 35, von einem „Surrogat“ des Regisseurs; vgl. Serper 2001) und so eine autobiographische Spur verfolgen, die auf Kurosawas Anfänge in der Malerei verweist (so explizit bei Stratton 2001, Corominas 2001). Und vielleicht ist auch der van Gogh des Films, der dem unerwarteten Besucher atemlos vom Licht und von dem Zwang berichtet, in diesem Licht malen zu müssen, tatsächlich eine Inkarnation des historischen Malers aus der Sicht Kurosawas. All dieses würde aber über den Rahmen des Films hinwegsehen - es sind Träume, die Kurosawa hier inszeniert, und der Realitätsbezug sollte darum nicht allzu sehr zentriert werden. Die Episode ist eine Phantasmagorie, in der phantasmatische Gestalten auftreten, subjektive Bilder das alles dominieren, so sehr auch die materiale Inszenierung an den Stil van Goghs angelehnt erscheint.

3

Nochmals zurück zum Anfang, das Geschehen im Detail: Die „Krähen“-Episode beginnt im Museum. Ein junger Japaner besichtigt Bilder von van Gogh, interessiert, aber von erkennbarer Unruhe. Er greift schließlich zu seiner Staffelei, als wolle er sich zum Gehen wenden, bleibt noch einmal nachdenklich vor einem Gemälde stehen. Er scheint selbst Maler zu sein, und es ist unklar, was die Unruhe des jungen Mannes erregt. Der folgende Umschnitt deutet auf einen tiefen Eingriff in die diegetische Realität, die bislang noch so ganz der des Zuschauers ähnlich schien: Das neue Bild zeigt die Landschaft des Bildes als reale Landschaft, der Rahmen ist verschwunden, die Grenzen des Bildes sind die Grenzen der Leinwand; am Beginn bleibt das Szenario noch unbewegt, wird dann aber animiert: Die Waschfrauen am Fluss bewegen sich, ein Wagen rollt über die Brücke. Der japanische Betrachter, der durch eine geheimnisvolle Transformation in die Bild-Welt hineingeraten ist, läuft auf die Frauen zu, fragt nach van Gogh - und sie weisen ihn in die Felder, warnen ihn noch einmal, van Gogh sei im Irrenhaus gewesen. Über ein gemähtes Feld hinweg erreicht der Japaner schließlich den Maler, der einen Skizzenblock in der Hand hält, ohne große Beachtung des Hinzugekommenen vom „Licht“ stammelt und dass er malen müsse. Auf den Kopfverband angesprochen, erzählt er, er habe am Morgen ein Selbstporträt versucht, nur das Ohr sei nicht gelungen, da habe er es abgeschnitten. Mit größter Eile rafft er seine Sachen zusammen, läßt den japanischen Gast stehen. Der zaudert kurz, eilt dann hinter van Gogh hinterher. Es ist nun aber keine realistische Landschaft mehr, durch die er dem Maler hinterherläuft, sondern es sind Landschaftsskizzen van Goghs, Landschaften in grobem Umriss, ohne die Feinheiten der photographisch-realistischen Abbildung, in hartem Farbkontrast hintereinander montiert [2]. Van Gogh verschwindet schließlich im Hintergrund des letzten photographischen Bildes der Zeit, die der Agent-Betrachter „im Bild“ verbringt. Der Maler stört noch einige Krähen auf, die zunächst in diesem filmischen Bild zu sehen sind - um dann in ein Gemälde van Goghs überzugehen, das ein Kornfeld mit auffliegenden Krähen zeigt. Der Japaner ist wieder im Museum, er nimmt verstört die Mütze ab.

Die Figur ist *in das Bild heineingegangen*, hat nach dem Maler gesucht, ihn getroffen und doch keine Realität gefunden. Aus dem Gegenüber von Subjekt und Objekt - Bildbetrachter und Bild - ist eine Verschmelzung der beiden geworden. Die äußere und Sicherheit gebende Welt des Museumsbesuchers ist versunken, als solle das, was die Krähen-Episode erzählt, wie eine Allegorie von allzu großer Versunkenheit der Kunstbetrachtung handeln. Immerhin behaupten psychologische wie naive Rezeptionstheorien die Möglichkeit der „Immersion“, des zeitweiligen Heraustretens des Kunstbetrachters aus seiner Alltags- und Leibrealität. Dann wäre der überraschende Sprung des Japaners nicht so sehr eine Transsubstantiation (die dem „Beamen“ in der

Fernsehserie STAR TREK ähnelte), sondern vielmehr eine *ontologische Transformation*, die das Subjekt der Kunstbetrachtung mit der virtuellen diegetischen Realität des Kunstobjekts vereinigt. Man könnte das Geschehen als phantastisch ansehen; man kann es aber auch allegorisch zu lesen suchen (wie etwa Pletsch, 2005, die Begegnung des Japaners mit van Gogh als Bildungserlebnis interpretiert, das den Besucher dazu befähige, seinen eigenen Weg als Künstler zu gehen).

Beispiele, in denen Figuren der erzählten Welt Bilder betreten, die dort an der Wand hängen, sind rar. Dazu rechnet Susan Seidelmans 26minütiger Kurzfilm THE DUTCH MASTER (DER FLÄMISCHE MEISTER, 1995), der 1994 für den Oscar als Bester Kurzspielfilm nominiert wurde. Er erzählt die Geschichte der New Yorker Zahnarztassistentin Teresa, die kurz vor ihrer Heirat im Metropolitan Museum Pieter de Hoochs aus dem 17. Jahrhundert stammendes Gemälde „Der Trinker“ entdeckt. Als sie ganz allein vor dem Bild ist, scheint sie ein junger Mann im Bild anzulächeln, sie einzuladen, der kleinen Genre-Szene im Wirtshaus beizuwohnen. Wir sehen den Akteur als „Akteur im Bild“, die Textur der Leinwand scheidet ihn deutlich von den Szenen im Museum. Es ist kein Zufall, dass die junge Frau erst dann, als die Begegnung mit dem Bild ein *privater Moment* geworden ist, die Bewegung der Dargestellten wahrnimmt - die Intimität der Begegnung von Betrachter und Bild kann nur im Moment der Unbeobachtetheit zustande kommen.

In einem zweiten solchen Moment betritt die junge Frau das Szenario; noch ist sie eine Fremde, wird von den Figuren des Bildes nicht beachtet, sie steht im Szenario herum wie ein störendes Objekt, das die Bild-Figuren nicht wahrnehmen können. Der Bildraum weitet sich zum Szenenraum, die Betrachterin begeht jene anderen Räume des Wirtshauses, die im diegetischen Off des Bildes stehen. Sie sieht den jungen Mann, der sie von Beginn an fasziniert hatte, im Bad, und sie beobachtet heimlich einen Beischlaf im Nebenzimmer. Am Ende ist sie für immer im Bild verschwunden, wir sehen sie auf einem Bett in einem der Hinterzimmer liegend; sie trägt Reizwäsche, streichelt sich sacht - so Antwort gebend auf die zutiefst depravierenden Erfahrungen mit Sexualität, die sie in der äußeren Realität sammeln konnte. Dass ein Auge des „Mannes mit dem Goldhelm“ - ein Gemälde, das in dem letzten Schlafzimmer an der Wand hängt - ausgestochen ist und dass sich dahinter ein ungekannter Voyeur befindet, spielt keine Rolle mehr. Eine langsame Zufahrt und eine Irisblende auf das Auge beenden den Film.

Die Versunkenheit der Bildbetrachtung, die Privatheit der Berührungen, die ein Bild induzieren kann, all dieses ist in Seidelmans kleinem Film verbunden mit der Entdeckung einer zutiefst intimen Lust-Phantasie, einer eigentlich narzißtischen Körper-Entdeckung, mit der die Museumsbesucherin sich gegen ihre Umwelt abschirmt. Gerade deshalb, weil die Protagonistin am Ende die Realität New Yorks verlassen hat, ist auch diese Geschichte als Allegorie lesbar, in der behauptet wird, dass Bilder für den Betrachter eine Projektionsfläche aufreißen, in der er sich selbst reflektieren kann.

4

All diese Beobachtungen deuten darauf hin, dass Bildbetrachtung eine fundamental ichbezogen-reflexive Tätigkeit ist. Das wird hier aber nicht zentral sein. Die These, der ich nachgehen will, besagt vielmehr, dass die Krähen-Episode ein semiotisches Spiel entfaltet, in dem es um den Bildcharakter und um die Rezeption von Bildern geht. Auf eine ähnliche Spur führen auch Schröters Überlegungen (2005) - er zentriert seine Analyse auf die Annahme, daß die Episode

unterschiedliche Charakteristiken der Malerei und des Films zutage fördere, weil der Träumer-Agent in das Bild hineingehe und so das malerische Bild (das „Bildbild“) in einen anderen - den filmischen - Seinszustand transformiere. „Die Krähen-Episode legt eben die Opposition indexikalisch/nicht-indexikalisch als signifikante Differenz zwischen Film und Malerei nahe“, heißt es am Ende eines älteren Aufsatzes Schröters (1998, 146), so scheinbar die weitverbreitete Annahme bestätigend, dass das Photo ein *Index* sei und sich jedenfalls auf eine vorphotographische Realität beziehe, wohingegen das Gemälde *bloß ikonisch* sei, also die Spur auf eine Wirklichkeit vor dem Gemälde nicht impliziere oder voraussetze. Die Behauptung hört sich plausibel an, sie scheint evident zu sein - aber trägt sie?

Das erste Bild der Episode ist ein Photo - ein Mann im Museum, die Exponate an der Wand. Das Bild aber, das dem gemalten Bild im Museum nachgestellt ist und in dem die geheimnisvolle Transformation des Bildbetrachters zum Bewohner der Welt, die das Bild zeigt, geschah, ist zwar material auch ein photographisches Bild. Man kann also - wie beim Photo üblich - annehmen, dass sich die Brücke im Vorfilmischen befunden hat. Aber die Brücke trägt auch untrügliche Hinweise darauf, dass es sich nicht um eine reale Brücke handelt, sondern die aus van Goghs Bild. Photo- und Bild-Qualitäten überlagern sich von Beginn an - kein eigentliches Photo wird auf die Leinwand projiziert, sondern ein Photo, das auch ein *Bild* ist, das also *zwischen* (realer) Landschaft und Gemälde lokalisiert ist. Die Repräsentation einer Landschaft im *Photo* und die Darstellung der gleichen Landschaft im *Bild* sollen also getrennt werden; unzweifelhaft liegt beiden das gleiche Ausgangsobjekt vor; und doch sind die Transformationen, die das, was man ohne die Hilfe von Photo-Apparat und Staffelei sehen könnte, zutiefst unterschiedlich. Photo und Bild sind in diesem Sinne nicht in apparativer Differenz gefasst, sondern als unterschiedliche Strategien, das Ausgangsobjekt darzustellen [3]. Die Darstellungsintention kommt beiden zu; aber die Wege, das Ausgangs-Objekt im zweiten darstellenden Objekt wiederzugeben, sind zutiefst verschieden. Mag auch das Indexikalische, das so wesenhaft der Photographie zuzugehören scheint, sich hier aufschließen nicht so sehr als eine Beziehung zwischen Real- und Zeichenobjekt als vielmehr als Effekt von Strategien einer Darstellung, die Strukturen des Realobjekts in der Zeichengestalt erfasst?

Das erste Bild der van-Gogh-Realität zeigt lebende Menschen, eine Wagen mit einem wirklichen Pferd. Aber die Steine, aus denen die Brücke gebaut ist, weisen Farben und eine graphische Gestalt auf, die nicht der Wirklichkeit, sondern dem Bild zugehören. Kann man „in ein Bild hineingehen“ und dort etwas anderes finden als das Bild selbst? Ist das Bild nur eine Abbildung, möglicherweise eine mechanische Reproduktion? Oder ist es eine Transformation des Vorfilmischen in eine andere Realität oder Realitätsstufe hinein? Das Eintrittsbild, in dem sich der Besucher in der Welt des Bildes van Goghs wiederfindet, ist ganz offensichtlich ein *Mischbild* aus photographischen und bildlichen Elementen [4]. Für den Zuschauer ist die Komponiertheit der Einstellung aus zwei unterschiedlichen semiotischen Quellen durchsichtig, das macht nicht nur die semiotische Überraschung des Bildes, sondern auch seinen ästhetischen Reiz aus [5].

5

Bilder sind meist durch einen Rahmen von der Umgebung abgetrennt. Sie sind Objekte, die an der Wand hängen oder auf dem Tisch liegen. Doch das ist nur ihre materiale Seite. Sie sind auch Bilder und zeigen als solche Ausschnitte aus einer Realität, die mit dem Rahmen nicht abge-

schlossen ist. Wie ein Fensterrahmen nur einen gewissen Blick auf einen Ausschnitt dessen bietet, das „draußen“ ist (auf der anderen Seite des Fensters), ist die Realität, die ein Bild zeigt, nicht auf das einzugrenzen, das das Bild zeigt. Die Realität, in die der Betrachter eines Bildes wie durch ein Fenster hineinsehen kann, geht über die Grenzen des Bildes hinaus. Ähnlich, wie die erzählte Welt vor und nach der Geschichte, die ein Film erzählt, besteht, ist auch das Bild nur ein schmaler Ausschnitt aus einer Welt, die viel weitere Extensionen hat als das, was das Bild zeigt. Wer will entscheiden, ob „neben“ der Szene, die dem Betrachter offenliegt, sich nicht eine zweite Szene öffnet, die genauso zur Realität rechnet, der das Gezeigte zugehört, wie das, was man sehen kann. In der Texttheorie spricht man von der *Diegese* und meint damit eine ganze mögliche Welt, sei sie nun realistisch-historisch wie fingiert-phantastisch. Ähnlich bräuchte es eine *Texttheorie des Bildes*, die das Gezeigte nur als ausschnitthaften Einblick in eine eigene mögliche Welt auffasst. Will man sie begehen, muß man das Bild betreten. Nur so kann sich zeigen, was außerhalb des Rahmens ist und was sich hinter den Objekten, die man im Bild sieht, verbirgt. Man gerät in die *Welt des Bildes* hinein [6]

Diese Welt weicht möglicherweise von der Welt ab, in der wir leben. Die Objekte haben vielleicht andere Texturen, die Pflanzen sind von anderer Konsistenz und Farbe, die Größenverhältnisse sind andere. Aber es bleibt eine Welt für sich. In Mary Poppins (USA 1964, Robert Stevenson) findet sich eine Szene, in der Mary Poppins und die Kinder in ein Bild hineingehen, das ein Maler auf‘s Straßenpflaster gemalt hat. Sie kommen in eine Cartoonwelt hinein (in einer seinerzeit ganz ungewöhnlichen Art kombiniert die Sequenz Real- und Cartoon-Bilder; für die Special Visual Effects erhielt der Film prompt einen Oscar).

Ein anderes Beispiel, das unmittelbar den Dialog mit der Bildenden Kunst aufruft: In An American in Paris (USA 1951, Vincente Minelli) tanzt Gene Kelly eine Nummer in einem Ambiente, das aus Bildern von Toulouse-Lautrec gewonnen ist - vor gemalten Kulissen, mit realen Figuren im Lautrec-Look, selbst als Wiederholung einer Lautrec-Figur. Und die zwischen Traum und Realität schwebende Schlußsequenz des gleichen Films ist ganz der bildenden Kunst abgelauscht - teilweise in gemalter Kulisse, teilweise als Folge von *tableaux vivantes* realisiert. „Die großen französischen Maler geben den Ton an: Dufy für die Place de la Concorde, Renoir für den Blumenmarkt, Utrillo für die Montmartre-Straße, Rousseau für den Jahrmarkt, van Gogh für die Place de l‘Opéra, Toulouse-Lautrec für das Moulin Rouge“ (Merker1998, 126). Die Szenarien sind nicht so sehr einzelnen Bildern nachgestellt, sondern - ähnlich wie in großen Teilen von Yume - dem Stil der Bilder nachempfunden. Der Effekt ist enorm: Die Tänzer bewegen sich in einem Paris der Repräsentation, die Tänzer entstammen einer Phantasie, die sich an Bildern und Skizzen entflammt hat; der Tanz, der das zentrale Paar einander näherkommen, aber sich auch wieder verlieren macht, erscheint suchend und orientierungslos, einem Geschehen ausgesetzt, das die beiden nicht kontrollieren, dem sie sich aber auch nicht entziehen können. Am Ende bleibt der Maler in einem grauen nächtlichen Paris zurück, der Spuk ist vorüber, die Gestalten aus Phantasie und Kunstgeschichte haben sich in Nichts aufgelöst. Es bleibt die Erinnerung an ein Geschehen außerhalb der Realität.

All diese Fälle leben von einer offenkundigen Differenz der Welt, die der Film zeigt, und der Realität ihrer Protagonisten. Jene bleiben Photos ihrer Darsteller; diese aber entstammt offensichtlich einem anderen Prozeß der Bildentstehung als dem der Photographie. Das Vorfilmische dieser Szenen sind Szenen aus Bildern, nicht der Realität. Ein nochmals anderes Beispiel zeigt, wie sich die ontologische Differenz der Bildelemente noch weiter ausfalten kann: In Sherlock Jr. steigt Keaton in eine Kinoleinwand und wird mit jeder neuen Einstellung des Films im Film in eine andere Umgebung versetzt. Der Übergang der Figur in die angebotene Welt des Bildes gelingt aber nicht ganz, die Montage selbst scheint sich gegen den Eindringling zu sperren. Kea-

ton ist mühelos in die Leinwand hineingegangen. Doch nun desintegriert sich Bild und Keaton. Keaton steht vor verschlossener Tür, kann nicht eindringen, wendet sich nach vorn, zum Zuschauer hin. Mit dem letzten Schritt auf die Straße hinab kommt der Schnitt - Keaton fällt ein Stück nach unten, er ist in einem neuen Bild, in ein neues Szenario hineingeraten. Die Bildfolge scheint sich gegen ihn verschworen zu haben - alle Anpassungsversuche werden nämlich durch erneute Schnitte vereitelt: Will der Held sich hinsetzen, landet er – Schnitt – auf harter Erde; will er ins Meer springen, findet er sich – Schnitt – kopfüber im Schnee wieder; usw. Der Ausschnitt veranschaulicht, dass die Figur Keatons vom *match frame* nicht in Frage gestellt wird. Allenfalls gerät ihre Selbstbestimmung in die Probe hinein, wie sie ihre Identität angesichts der Abstoßung durch die anderen Welten bewahren kann - weil sie in allen diesen Welten ein semiotischer Fremdling bleibt.

Das Bild wechselt, Keaton bleibt. Das Bild, das wir sehen, besteht aus zwei Schichten: dem projizierten Bild steht Keaton entgegen, ein semiotischer Eindringling. Zeigt das Bild denjenigen, der das Bild betritt, zugleich mit dem, was das Bild zeigt, treffen zwei ikonographische, diegetische und epistemische Modi aufeinander. Gleichgültig, ob der Bildbegeher ein Neugieriger ist oder ein Spion, ein Flüchtiger oder ein Sendbote, wird er von der Bildwelt nicht assimiliert. Er bleibt menschliche Figur, auch wenn die Welt, in der er sich bewegt, eine Comicwelt ist [7]. Natürlich ist das, was in Keatons Film geschieht, auch ein Nachdenken über die impliziten Realitätsannahmen, die der Montage zugrundliegen: Auch wenn das Bild in einem harten Schnitt wechselt, bleiben die Figuren und Objekte des vergangenen Bildes erhalten; im Verstehen der Geschehnisse gilt eine stillschweigende „Pertinenzhypothese“. Betritt nun jemand die erzählte Welt, kann er in ihr aufgehen oder nicht; fällt er nicht unter die Pertinenzannahme, muß das Bild ihn abstoßen (sonst würde die Figur auf Nimmerwiedersehen verschwinden). Insofern erzählen die Geschichten der Bildbegeher auch von einer semiotischen Kollision (weshalb sie immer reflexiv sind und immer eine eigene ästhetische Distanz eröffnen).

Das Beispiel zeigt auch, daß es nicht um den reinen Übertritt geht, sondern um einen Übergang, in dem der Begehende dem Begangenen gegenüber fremd bleibt. Die kleine Sequenz basiert auf der Trennung von Keaton und den Bildern der Leinwand. Er geht nicht ganz in ihnen auf, sie sind noch selbständig. Keaton bleibt, die Bilder wechseln. Sie sind natürlich daraufhin komponiert, dass Keatons Position am Ende des einen und am Anfang des folgenden Bildes aufeinander abgestimmt sind. Er schwebt nicht in der Luft, macht keine zu tiefen Stürze. Noch ist der Rahmen der Kinoleinwand zu sehen, als sollte in Erinnerung gerufen werden, dass Keaton nicht zu jenem Film gehört, in den er einzudringen versucht. Erst nach dieser Sequenz, in der die Erzählung im übrigen stillsteht, gehen wir wieder in den Vollbild-Modus über - nun hat der Held den geträumten Film erreicht, der aus dem Film auf der Leinwand heraus bislang nur induziert wurde. Insofern zeigt die Sequenz einen Übergang vom Gegenüber <Keaton=Zuschauer und Film> über eine Phase des gespannt-desintegrierten Verhältnisses zu einer erfolgreichen Assimilation von <Keaton=Zuschauer in den Film> (weshalb man das kleine Stück auch als Etüde über die Ver-Rückung ansehen kann, die ein Zuschauer bei der Filmrezeption erfahren kann).

6

Das Motiv des „Ins-Bild-Gehens“ ist mehrfach auch in der Filmtheorie aufgetaucht: Balázs erzählt die folgende Legende: „Einst lebte ein alter [chinesischer] Maler, der ein herrliches Landschaftsbild schuf. Darauf wand sich durch ein reizendes Tal ein Pfad, schlang sich um einen ho-

hen Berg, hinter dem er schließlich verschwand. Dem Maler gefiel sein Bild so gut, dass ihn die Sehnsucht packte. Er ging in sein Bild hinein und folgte dem Pfad, den er selbst gemalt hatte. Er wanderte immer weiter in die Tiefe des Bildes, dann verschwand er hinter dem Berg und kam nie mehr zum Vorschein“ (1972, 40). Balázs deutet die Geschichte als Allegorie für die Neigung des Films, den Zuschauer an einen anderen Ort zu versetzen. Keine Selbstentdeckung, keine Spiegelung des Subjekts, sondern ein Verschwinden und Aufgehen des Subjekts in der Fiktion: Die gleiche Episode wird auch bei Kracauer (1973, 224) als Bild des Kontrollverlustes des Zuschauers erzählt, die er angesichts des „Banns“ erfährt, den der Gegenstand, den das Bild zeigt, ausübt.

Man mag auch an die Behauptung denken, dass die griechischen Maler Apelles, Zeuxis und Parrhasios zu einer Natur-Illusion fähig gewesen seien, die nicht nur die Tiere zu täuschen wusste, sondern sogar die Künstler selbst [8]. Balàzs berichtet von einem Weintrauben-Bild Apelles‘, das so naturnah war, dass sich die Spatzen darauf niedergelassen hätten - die Legende schweige aber darüber, ob die Spatzen von den Trauben auch satt geworden seien (1972, 40) [9].

All diese Anekdoten berichten von einem Betrachter, der das Dargestellte, nicht aber die Tatsache der Darstellung sieht. Die Wahrnehmung von Bildern aber ist eine Zwiefach-Wahrnehmung, die in einem Zugleich beide Relata des Bildes erfasst. Die Vorstellung eines „naiven Realismus“, in der das Reale durch das Bild substituiert werden könnte, ist ebenso naiv wie das, was sie zu erfassen behauptet. Auch wenn Zeuxis, der keine Frau finden konnte, die seinen Schönheitserwartungen in jedem Punkt entsprach, sich die schönsten Mädchen der Stadt nackt vorführen ließ und sich anschließend aus den Körperteilen der fünf schönsten ein Idealbild erschuf, so blieb dieses doch ein Bild; reale Zuwendung konnte auch zu Zeuxis‘ Zeiten das Bild nicht gewähren. Arnheim ist nur zuzustimmen, wenn er dieser Auffassung von Kunst vorwarf, den „grundlegenden Unterschied zwischen der Welt der physischen Wirklichkeit und ihrem gemalten oder in Stein gehauenen Abbild“ (Arnheim 1978, 95) systematisch und gegen jede Erfahrung zu mißachten [10].

7

Doch helfen diese rezeptionsästhetischen Bemerkungen zu den illusionistischen Energien des Filmbildes beim Verständnis des Geschehens in YUME nicht weiter. Hier scheint die Begehung des Bildes viel eher einem semiotischen Abenteuer zu ähneln als einem Sehnsuchtsmotiv zu folgen. Das van Goghsche Bild sei ein Ikon, das Kurosawasche Photo dagegen ein Index, hatte die Ausgangsannahme geheißen - aber was bedeutet das an Kurosawas Film? Das erste Filmbild zeigt das Bild van Goghs *als Bild*; das zweite nimmt das Bild *als Filmbild resp. Photo*. Das erste zeigt das Bild in seinem Rahmen, an seinem Platz im Museum, auf den Betrachter wartend, für ihn bereitgestellt. Das zweite zeigt das Bild als Kinobild, die Leinwand ist gefüllt, einen Rahmen gibt es nicht; der Beginn des Bildes wirkt für einen Moment wie eingefroren, man kann die neue Bildqualität ebenso identifizieren wie den Bezug zu dem Gemälde, das man vorher sah.

Aber dann aber zieht das Leben der Akteure ein - und es erscheint der Horizont von Bewegung, von Zeit und von Handlung. Beide Bilder (Bild und Photo) stehen zwischen malerischer Erfindung und mechanischer Abbildung. Beide verweisen nicht so sehr auf ein *Das-ist-gewesen!*, sondern vielmehr auf eine *mögliche Szene*, die sich aus der Neukontextualisierung des

van-Gogh-Bildes ergibt. Man könnte der Photographie anlasten, sie könne nur das reproduzieren, was außerhalb ihrer schon existiere, und als Kunstform lasse sie sich allein durch das Wie, nicht aber durch das Was bestimmen. Das changierende Bild aus Kurosawas Film sagt ganz anderes, deutet darauf hin, daß das, was das Photo zeigt, nicht auf einer Wirklichkeits-, sondern einer Möglichkeitsform beruht! Es verweist nicht auf eine vorfilmisch gegebene Szene, sondern auf ein Szenario selbst, sondern auf eine Stilisierung, wie man sie in der Bildenden Kunst, im Theater, in Storyboards und ähnlichem finden könnte.

Noch ist das erste Bild der Binnengeschichte eine Mélange zwischen den beiden Bildformen - aber die Landschaften werden unähnlicher, „unphotographischer", Bild und Filmbild treten auseinander. Die Bilder entstammen nicht mehr einem realistischen Impuls, sondern mischen die Bildmodelle der Skizze und des photographischen Bildes - gleich in zweierlei Hinsicht. Zum einen läuft das photographische Bild des japanischen Betrachters schließlich in überdimensionalen, riesigen Skizzen herum, die Texturen der Objekte verraten deutlich ihre Nicht-Realität. Aber bis zum Schluß der Episode enthält jedes Bild beide Bild-Arten. Zum zweiten stehen die Skizzen im Kontext einer filmischen Sequenz aus photographischen Bildern - auch das akzentuiert den Unterschied. Zweifacher Kontrast, in der Sequenz / im Bild selbst - darum fällt die Differenz so ins Auge. Noch das erste Bild zwischen malerischem und filmischem Bild hatte ähnliche *Bildfundamente* für beide Affinitäten zu den Kunstgattungen, beide waren dem Prinzip einer an das Photographische gemahnenden Ähnlichkeit gebunden. Das ändert sich rabiat, wenn die Episode die realistische Grundebene aufgibt.

Die Frage stellt sich, ob das filmische Bild immer ein Index sei, der auf Realität rückverweist oder aber ein Szenario anzeigt, das durchaus keine „äußere" Realität haben muß, sondern eine ähnliche Stilisierung oder Symbolisierung darstellen kann wie das Bühnenbild des Theaters. Für eine Theorie des filmischen Bildes hat die Überlegung einige Konsequenzen - es würde so nicht auf die mechanische Reproduktion der Photographie angewiesen bleiben und nicht auf Realität, sondern schon auf eine Repräsentation von Realität verweisen - weil das Vorfilmische der Mise-en-Scène selbst schon zeichenhaft ist und der Akt der Kadrierung eine Transformation des Vorfilmischen in den Charakter des Szenarischen umfaßt [11]. Die Frage stellt sich also, ob das Photo in einem ähnlichen Sinne eine Ikone und ein Gegenstand einer eigenen semiotischen Praxis ist wie die Malerei auch. Frederick Wisemans Film Model (1980) spielt genau mit dieser Transformation, die die menschlichen Vorbilder der *model pictures* erleben, wenn sie abgelichtet werden: Sie werden ihres Leibes und ihres sozialen Seins entbunden und in eine andere Existenzweise überführt - in ihr Leben als Bilder auf den Titelseiten der Bilder, auf den Modeberichten und ähnlichem. Worüber der Film schweigt, der zwei Realitätsstufen seiner Protagonisten illuminiert, ist die Tatsache, dass schon jene erste Stufe, die wie ungefilterte Realität wirkt, signifikativ angehoben ist.

8

In welchem Sinne ist nun aber der Film indexikalisch, die Malerei dagegen nicht-indexikalisch? Der Film behauptet ja durchaus, dass das gemalte Bild einen indexikalischen Hinweis umfasse - es sind *Landschafts*skizzen, durch die der Held läuft (im photographischen Bild, per *blue-box*-Verfahren in das van Gogh entlehnte Grundbild eingemischt)! Und er behauptet zudem, dass das filmische Bild sich nicht im baren Wirklichkeitsverweis erschöpfe, sondern in weitere Kontexte der Signifikation eingelassen sei.

Das signifikative Verhältnis, in das Bilder der Bildenden Kunst, photographische Bilder und Filmbilder gefasst sind, erweist sich als komplex und von zahlreichen Konventionen kontrolliert. Insbesondere die Indexikalität des Photographischen erfasst nur einen gewissen Moment im Prozeß der photographischen resp. der bildlichen Kommunikation: Zwar kann die Kamera nicht anders, als Licht zu quantifizieren und den chemischen Vorgang auf dem Filmmaterial zu eröffnen. Aber es ist keineswegs so, dass das mechanisch entstandene Bild notwendigerweise einen Index darstellte. Mehreres ist zu bedenken. Zum einen kann das Bild manipuliert werden (und es entstehen im Zeitalter des *morphing* Bildwelten, die photorealistisch aussehen, aber keinen wirklichen Referenzbezug haben). Zum zweiten kann das Vorphotographische schon signifikantes Material sein, so dass die Indexikalität des Photos zumindest so differenziert werden müßte, dass es auf „etwas" hinweist, ohne dass man aber genauer sagen könnte, wie das „etwas" beschaffen sein sollte, dass es also typologisch zu den Symbolen oder Allegorien zählte und sich ein realistischer, die Einmaligkeit des Vorphotographischen akzentuierender Signifikationsmodus gar nicht einstellen würde. Zum dritten ist unsere Annahme, dass das Photo etwas Indexikalisches sei, auch fundiert auf dem Wissen um die apparative Struktur des Photographischen. Danach wäre meta-apparatives Wissen mit im Spiel. Zum vierten wäre die Frage, ob das photographische Bild eine Abbildung oder eine Transformation des Vorphotographischen ist, unbeantwortet. Und fünftens wird in der Übertragung der Indexikalität des Photos auf den Film von den inneren Kontextbindungen des filmischen Bildes abstrahiert, das als Teil der filmischen Bilderkette immer die Tendenz hat, Bild zwischen anderen Bildern zu sein und so unter Umständen eine Affinität zu anderen Bildern im eigenen Nahfeld aufzubauen.

9

Das Filmbild ist Teil eines Stils, einer besonderen visuellen Art, darzustellen; und dieser Stil kann seine Ursprünge natürlich auch in der Malerei haben, die ihrerseits wieder auf eine vormalerische Realität verweisen kann. Ob sie gegenständlich orientiert ist (wie in Girl with a Pearl Earring, 2003, Peter Webber) oder deutliche Abstraktionen am Dargestellten vornimmt (wie in Yume), ob sie szenische Inszenierungen nachahmt (wie in Stanley Kubricks Barry Lyndon, 1975) oder besondere photographische Stile (wie John Fords The Grapes of Wrath, 1940, den Stil der Photographen der FSA aufnahm), spielt dabei keine Rolle. Das hängt mit der Doppelschichtigkeit des filmischen Bildes zusammen, das nicht nur das zeigt, was es zeigt, sondern immer auch zeigt, wie es zeigt. Es ist Bild dessen, dessen Abbild es ist; und es ist zugleich Bild, das das Verfahren des Abbildens selbst zeigt. Es zeigt etwas, und es zeigt, dass es zeigt.

Es ist dabei Element von filmischem Kontext, von Szene und filmischer Erzählung, und es lohnt, am Beispiel von Yume genauer in die „Krähen"-Episode hineinzusehen. Der Museumsbesucher betritt die Welt der Bilder van Goghs an der Brücke, deren Gemälde wir vorher noch im Museum gesehen hatten. Die Wäscherinnen weisen ihn in die Felder, van Gogh male dort. Die Bilder, die den Weg des Besuchers zeigen, sind photographischer Natur - allerdings gelegentlich durch übertrieben klare Farben (an Tür- und Fensterrahmen, Leitern und Pferdekarren u.a.m.) vom rein naturalistischen Modus getrennt. Auf einem abgeernteten Kornfeld arbeitet tatsächlich van Gogh. In einem atemlosen Gespräch behauptet er, er sei getrieben von diesem Licht, wie eine Maschine - und das farbige Bild des Malers ist mit der Schwarzweiß-Aufnahme einer Lokomotive unterschnitten, so, wie wir sie aus dem russischen Montagekino kennen. Auch die Musik wechselt, als sollte der intertextelle Rückverweis intensiviert werden (unterlegt ist nicht mehr das von Ikuko Endou gespielte elegische Regentropfen-Prélude op. 28 Nr. 15 in Des-Dur

von Frédéric Chopin, dessen erster Teil den Hinweg begleitete, sondern eine andere, stampfende Musik aus dem zweiten Teil, wie sie Dramatisches im Stummfilm hätte begleiten können). Nun, als van Gogh den Besucher stehenlässt, einen neuen Ort suchend, wo er malen kann wie eine Lokomotive, wechselt der Bildmodus endgültig [12]: Es sind von nun an die Bilder van Goghs selbst, in denen der japanische Museumsbesucher herumirrt, van Gogh nacheilend, ihn suchend. Er gerät bis in die unmittelbare Nähe der Leinwand, wenn die Textur des Bildes das Bild der dargestellten Landschaft verdrängt. Am Ende sieht er ihn über einen Hügel zwischen den Kornfeldern verschwinden - eine Unzahl von Krähen wird aufgescheucht, sie überlagern das ganze Bild. Aber gerade ihre Schattenbilder vertiefen den Eindruck der Künstlichkeit der Welt, in der wir uns befinden - sie erinnern deutlich an die Vogelsilhouetten aus Hitchcocks The Birds (1963), als Elemente eines Bildes, das nur realistisch wirkt, es aber keinesfalls ist - die Silhouetten der Vögel sind als Schwarzmasken in das Bild eingefügt und zeigen Vögel, die auf einem nicht-photographischen Wege in das Filmbild importiert wurden. Und genaueres Hinsehen macht deutlich: Dies sind Vögel eines anderen Bildmodus. Dieses Bild beendet die Reise des Museumsbesuchers durch die Bildwelten van Goghs - wir sehen ihn erneut im Museum, angesichts der Krähen-Bildes; er ist irritiert, nimmt den Sonnenhut ab, gleichzeitig Zeichen der Ehrerbietung wie der Verwirrung.

Noch während der Reise ertönt zweifach der Pfiff einer Dampflokomotive - und dieser Pfiff ist ganz offensichtlich kein Pfiff einer Lokomotive in der abgebildeten Kunstwelt, sondern ein spielerisch-symbolischer Hinweis auf das Bild der Lokomotive, das van Gogh sich selbst gegeben hatte, als Symbol einer Getriebenheit, die das Gegeben-Natürliche in Bilder umsetzen muß.

10

Das filmische Bild ist schließlich sowohl dem kulturellen Kontext des Kinos wie dem der Künste zugehörig - und daß der berühmte *Maler* van Gogh von einem berühmten *Filmregisseur* (nämlich Martin Scorsese) gespielt wird, trägt sicher eine eigene Information über die Mischung der signifikativen und kulturellen Sphären.

Anmerkungen

[1] Der folgende Artikel basiert auf einem kurzen Vergleich zwischen photographischem und filmischem Bild (zu Hüningen/Wulff 2001); ich danke James zu Hüningen für seine geduldigen Diskussionen; darüber hinaus haben Wolfgang Beilenhoff, Jens Eder, Lars Grabbe und Frank Kessler sich mit mir auf das Problem eingelassen - ihnen gebührt mein Dank.

[2] Es handelt sich bei dieser Sequenz um eine Produktion von George Lucas' Firma Industrial Light and Magic. Ob ILM tatsächlich die Realisierung der Episode betreut hat, ist nicht ganz klar; vgl. dazu Schröter 2005, 129 Anm. 40.

[3] Ich habe an anderer Stelle das gleiche Problem mit dem Bild des Relationsfundaments diskutiert: „Die Geschichte der Bildformen zeigt, dass das Verhältnis von Urbild und Abbild auf ein jeweiliges *Fundament* gründet, das erst die ikonische Relation der beiden Relata konstituiert. Die Fundamente, die in den verschiedenen Bildarten das Bildverhältnis konstituieren, sind von sehr unterschiedlicher Natur und können auf keinen Fall auf Prinzipien der geometrischen Invarianz oder der angebbaren geometrischen Projektion zurückgeführt werden. [...] Ein Bild *instantiiert immer auch das Fundament*, das es als Bild erst konstituiert" (Wulff 1993, ***).

[4] Die Differenz betrifft auch den Zeit-Modus der beiden Bezugsbilder: Schon Roland Barthes machte in seiner „Rhetorik des Bildes" auf die

ontologische Unterschiedlichkeit von photographischem und filmischem Bild aufmerksam: Signifiziert das Photo (oder allgemeiner: das allgemein-indexikalische Bild, das eine Referenz in der Realität hat) das Da-Gewesen-Sein, hat das andere einen präsentischen Modus und aktualisiert das Da-Sein des Gegenstandes. Ich werde dieser Problematik hier nicht weiter nachgehen; vgl. dazu Barthes 1990, 39.

[5] Mischbilder kombinieren häufiger verschiedene Bildarten. Ein Extremfall ist Zbigniew Rybczinskis Film Steps (1987), der eine Touristengruppe durch Eisensteins berühmte Treppensequenz aus dem Bronenosets Potyomkin (Panzerkreuzer Potemkin, 1925) führt und so eine im klassischen Stil geschnittene Sequenz mit dem Videobild kontrastiert.

[6] Gelegentlich ist mit der Umkehrung dieser epistemischen Bewegung gespielt worden - erst im Bild zeigt sich die Realität als das, was sie ist. In Alfred Hitchcocks The Trouble With Harry (1955) zeichnet der Maler eine Landschaftsskizze - und erst beim Blick auf das Bild sieht er, dass zwei Füsse in das Bild ragen; ein Blick auf das Vorbild zeigt: tatsächlich liegt eine Leiche im landschaftlichen Szenario. Zentrales Thema ist der Blick vom Bild auf die Realität in Michelangelo Antonionis Blow Up (1966). Vgl. dazu auch The Draughtman's Contract (1982, Peter Greenaway). Im Akustischen hat sich Brian de Palma in Blow Out (1981) mit dem gleichen Phänomen befaßt - der Titel deutet bereits auf die Verwandtschaft mit Antonionis Film hin: Ein Toningenieur, der Naturtöne aufnimmt, erfaßt dabei zufällig die Geräusche eines Mordes. Schon Francis Ford Coppolas The Conversation (1974) erzählte von Fragmenten eines Dialogs, den ein Abhörspezialist aufgenommen hatte, dessen Bedeutungen äußerst unklar waren; tatsächlich stellen sich die Abgehörten am Ende nicht als Opfer, sondern als Täter heraus. Mittelbar thematisiert auch Yume das Problem, die Realität dem Bild anzupassen und nicht umgekehrt resp. das Bild als das Primäre, die Realität aber als das Abgeleitete zu nehmen: Wie schon erwähnt, erklärt van Gogh dem japanischen Besucher, er habe morgens ein Selbstportrait versucht; dabei sei ihm das Ohr mißlungen, er habe es abgeschnitten und weggeworfen. Die Vermutung, diese Selbstverletzung habe etwas mit dem filmischen Schnitt zu tun (wie z.B. bei Schröter 2005, 126), scheint mir ganz abwegig zu sein.

[7] Ein ganz skurriles, aber auf ähnlichen Grundannahmen aufbauendes Beispiel stammt aus dem Grotesk-Episodenfilm Amazon Women on the Moon (1987, Joe Dante, Carl Gottlieb, Peter Horton, John Landis, Robert K. Weiss): „Murray (Lou Jacobi), der Held der 3. Episode von Amazon Women (Murray in Videoland, Robert K. Weiss), sitzt im Pyjama vor dem Fernseher und möchte nur in Ruhe die halbnackten Tänzerinnen einer Show sehen, seine Frau kommt jedoch dauernd ins Zimmer und er muß mit der Fernbedienung ständig den Kanal wechseln. Als er versehentlich die Fernbedienung auf sich statt auf den Fernseher richtet, wird er in den Fernseher hineinversetzt. Seine Frau erkennt ihn auf dem Bildschirm und versucht[,] ihn mithilfe der Fernbedienung zurückzuholen, versetzt ihn aber nur in das jeweils laufende Programm: eben noch in einem Baseballspiel, landet er in den Armen von King Kong. Und sein Auftritt ist damit nicht zu Ende, denn später taucht er in seinemPyjama in zwei weiteren Episoden auf: im titelgebenden SciFi-Streifen Amazon Women in the Moon (Robert K. Weiss) und in Son of the Invisible Man (Carl Gottlieb)“ (Withalm 1999).

[8] So etwa Plinius, *Naturgeschichte*, XXXV, 10.

[9] Andere schreiben das Traubenbild Zeuxis zu, der seinerseits durch einen von Parrhasios gemalten Vorhang selbst getäuscht wurde; vgl. dazu Gschwantler 1975, Peres 1990; auf die umfangreichen Diskussionen um den Tromp-l'Oeil-Effekt - den Effekt der Augentäuschung, demzufolge Gemaltes dem visuellen Eindruck des Realen annähernd gleich werde - werde ich hier nicht weiter eingehen.

[10] Es sei festgehalten, daß das Projekt einer „Verschönerung“ des Objekts durch seine Abbildung resp. die Bearbeitung des Bildes in der Geschichte der Photographie lange Traditionen hat und in der Werbephotographie bis heute weiter gepflegt wird. Auch in der künstlerischen Photographie - etwa in den Arbeiten Keith Cottinghams -, insbesondere mittels der Möglichkeiten des Morphing hat es mehrfach Projekte gegeben, aus verschiedenen Vorbildern neue Bildobjekte zu generieren, denen kein vorphotographisches Objekt korrespondiert. Die Ähnlichkeiten zu der antiken Zeuxis-Anekdote dürften auf der Hand liegen.

[11] Darum auch scheint mir die mehrfach geäußerte Annahme, die Bildreise des Museumsbesuchers sei eine Exkursion in die Virtualität, den Kern der Krähen-Episode nicht zu treffen. M.E. geht es um ein *Spiel mit Formen dargestellter Realität*, um *Modi des Darstellens*, um die *Kolli-*

sion signifikativer Standards. „Virtualität“ ist als Konzept zu schwach, um die signifikativen Brüche zu erfassen - in Hinsicht auf Möglichkeitsformen von Welten geht es genau um die Homogenität des Virtuellen, nicht um das Heterogen- und Durchsichtigmachen der Darstellungsmittel und ihrer semiotischen Voraussetzungen.

[12] Zum folgenden vgl. Schröters genaue Analyse, 205, 129ff.

Literatur

Arnheim, Rudolf (1978) *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges.* Neufassung. Berlin/New York: de Gruyter.

Balázs, Béla (1972) *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst.* Wien: Globus.

Barthes, Roland (1990) Rhetorik des Bildes. In seinem: *Der entgegenkommende un der stumpfe Sinn. Kritische Essays. 3.* Frankfurt: Suhrkamp, pp. 28-46 (Edition Suhrkamp. 1367.).

Corominas, Aurora (2001) *The Artist‘s Gesture. An Initial Approach to the Cinematic Representation of Vincent van Gogh‘s Pictorial Practice*. URL: www.iua.upf.es/formats/formats3/cor_a.htm.

Gschwantler, Kurt (1975) *Zeuxis und Parrhasios. Ein Beitrag zur antiken Künstlerbiographie*. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1975 (Dissertationen der Universität Graz. 29.).

Hüningen, James zu / Wulff, Hans J. (2001) Bildbild und Filmbild: Medienwechsel und Praxis der Medientheorie. In: *Tiefenschärfe* (Hamburg), 2, S. 11-13.

Kracauer, Siegfried (1973) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.*. Frankfurt: Suhrkamp (Siegfried Kracauer. Schriften. 3.).

Merker, Helmut (1998) Ein Amerikaner in Paris. In: *Filmklassiker. 2.* 2., durchges. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 122-127.

Perez, Constanze (1990) Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikation eines Topos. In: *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*. Hrsg. von Hans Körner [...]. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, S. 3-39 (Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste. 2.).

Plantinga, Carl (1997) *Rhetoric and representation in non-fiction film*. Cambridge University Press.

Pletsch, Carl (2005) Akira Kurosawa's reflection on becoming a genius. In: *Journal of Popular Film & Television* 32,4, Winter, pp. 192-199.

Prince, Stephen (1991) Memory and nostalghia in Kurosawa's dream world. In: *Post Script* 11,1, pp. 28-39.

Schröter, Jens (1998) Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: *Montage / AV* 7,2, pp. 129-154.

Schröter, Jens (2005) Der (digitale) Film öffnet die Tür in den virtuellen Raum der Malerei. Ein medientheoretischer Versuch zur Krähen-Episode aus Akira Kurosawas Yume. In:*Akira Kurosawa und seine Zeit.* Hrsg. v. Nicola Glaubitz u. Lee Hyonseon. Bielefeld: Transcript, S. 115-138 (Medienumbrüche. 10.). -- Auch online, URL: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=52.

Serper, Zvika (2001) Kurosawa's Dreams: A Cinematic Reflection of a Traditional Japanese Context. In: *Cinema Journal* 40,4, Summer, pp. 81-103.

Stratton, Michael (2001) Akira Kurosawa‘s Dreams - Creating an Unconscious Autobiography. In: *Arts in Psychotherapy* 28,2, pp. 103-108.

Withalm, Gloria (1999) Der Blick des Films auf Film und Kino. Selbstreferentialität und Selbstreflexivität im Überblick. In: *Die Zukunft der Kommunikation. Phänomene und Trends in der Informationsgesellschaft*. Hrsg. v. Michael Latzer. Innsbruck-Wien: Studien-Verlag, pp. 147-160. Auch online, URL: http://www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/wit-texts/wit99-kwt.html.

Wulff, Hans J. (1993) Bilder und imaginative Akte. Ein Beitrag zur Theorie ikonischer Zeichen. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 38,2, 1993, S. 185-205.

Klaus Sachs-Hombach / Hans J. Wulff
Das Bild in der Medien- und Filmwissenschaft.
Interview mit Hans Jürgen Wulff [16.9.02]

KSH: Lieber Hans-Jürgen, du bist derzeit Professor für Medienwissenschaft in Kiel. Die Medienwissenschaft ist dort dem Institut für Literaturwissenschaft angegliedert; das ist einer der Bereiche, in denen die Medienwissenschaft eine institutionelle Verankerung gefunden hat. Wie zumindest derzeit für Medienwissenschaftler noch typisch, zeichnet sich dein wissenschaftlicher Werdegang durch eine recht wechselhafte Geschichte aus. Nach einem naturwissenschaftlichen Studium, nämlich in Mathematik und Physik, folgte eine Zeit der Praxis, in der du dich mit Kommunaler Kinoarbeit (im Münsterland) und lokalem Fernsehen beschäftigt hast. Das anschließende Studium der Linguistik, der Philosophie, der Pädagogik und der Literaturwissenschaft führte zur Promotion in Pädagogik, dann zur Assistenz in der Publizistik und schließlich zur Habilitation in der Theaterwissenschaft. Mit der derzeitigen Professur für Medienwissenschaft verbindest du vor allem filmwissenschaftliche Studien. In deinem vor kurzem veröffentlichten Buch *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films* hast du das theoretische Fundament dieser Studien vorgestellt und auch an konkreten Filminterpretationen demonstriert. Hinzuweisen wäre noch auf die Zeitschrift *montage/av*, in der du viel publiziert und deren Entstehen und Erfolg du begleitet hast. Wie würdest du die Schwerpunkte deiner Arbeit und deiner filmtheoretischen Position selber setzen?

HJW: Schwierige Frage, die eigentlich homogen nicht zu beantworten ist. Neben den philologischen Aufgaben, die zu erledigen sind, sind mir vier Aspekte wichtig, die meine Arbeit über den engeren Kreis von Alltagsgeschäften hinweg orientiert haben. Darum eine Antwort in mehreren Schritten.
Erster Aspekt: gesellschaftliche Einbindung. Den Hintergrund bilden die vielen Jahre Arbeit im Kommunalen Kino, in der wir versucht haben, nicht nur Filme als Unterhaltungsmedium und als Bildungsgut anzubieten, sondern Film auch als Gegenstand politischer Kommunikation auszuweisen und zu behandeln. Wir haben sehr früh angefangen mit Videoarbeit, um unsere Zuschauer aus der rezeptiven auch in die produktive Haltung zu bringen. Das Stichwort war damals "operatives Video". Dahinter stand die Idee, Leute, die normalerweise keine Kontrolle über visuelle Medien (also technische Massenmedien) ausüben, in den Stand zu setzen, sich dieser Instrumentarien zu bedienen, um eigene Öffentlichkeiten herzustellen. (Film und Fernsehen sind hierbei meine Leitmedien, eigentlich könnte man das aber noch auf Radio, Internet und anderes ausdehnen.) Das war ein Grundgedanke, der für die ganze Zeit am Kommunalen Kino verbindlich gewesen ist, und ich sehe das bis heute als einen Rahmen, der auch die akademische Arbeit betrifft. Film und Fernsehen sind als Gegenstände im Leben der Gesellschaft Mittel, um Bilder von Welt in Köpfen herzustellen und um gesellschaftlichen Einfluss und gesellschaftliche Macht auszuüben. Diese Ansicht ist eine Rahmenvorgabe, die ich nicht aufgeben möchte. Eine rein deskriptive Beschäftigung mit Film und Fernsehen interessiert mich also nicht. Film und Fernsehen muss eingebettet werden in gesellschaftliche Kommunikation. Das ist ein Rahmen, der wichtig ist für alle einzelnen Gebiete, mit denen wir uns beschäftigen.
Zweiter Aspekt: Interdisziplinarität. Ich habe mich von Beginn an für die Rezeption von Filmen interessiert und halte die Zielbestimmung, die Christian Metz der modernen Filmwissenschaft gegeben hat, nach wie vor für verbindlich: Was verstanden werden muß, ist das Verstehen von

Filmen. Damit ist einerseits ein Gesichtspunkt abgesteckt, der einen besonderen Blick auf den Film ermöglicht als etwas, das Wirkungen herstellen will, das Denkprozesse auslöst und das darum den Zuschauer in besonderer Art und Weise positioniert und reflektiert. Damit ist gleichzeitig eine Brücke zu empirischen Tatsachen gebaut. Ich habe darum nicht allein an einer rezeptionsästhetischen Untersuchung des Kinos gearbeitet, sondern auch viele Jahre am interdisziplinären Projekt einer Psychologie des Films mitgearbeitet, also an der Entwicklung von psychologischen Fragestellungen, die sowohl Rücksicht nehmen auf Filmtheorie wie auf die Einsichten der Psychologie. Ein solches Unterfangen ist nur interdisziplinär zu erledigen. Ich kann nicht gleichzeitig Filmwissenschaftler sein, mich dazu noch in Psychologie, in Soziologie und in andere Gebiete einarbeiten. Es ist vernünftiger, zusammenzuarbeiten, wobei die Annäherungsprozesse zwischen den Beteiligten Lernprozesse sind und es relativ lange dauert, bis eine wirklich funktionierende Kommunikation zwischen Fachwissenschaftlern etabliert ist und dann gemeinsame Perspektiven entstehen, die es sinnvoll machen, von einer wirklichen „Psychologie des Films“ zu sprechen.
Dritter Aspekt: semiotische Qualitäten des Films. Meine Ausbildung als Linguist bedingt es, dass mich Fragen einer Semiotik des Films - einer *Filmsprache*, wie man früher sagte - massiv interessieren. Die Formenwelt des Films und seiner Darstellungsweisen ist nichts Natürliches, sondern fußt auf Konventionalität wie alle anderen Verständigungsmittel des Menschen auch. Die Möglichkeit, sich mit Film zu verständigen, ist also nichts Angeborenes, sondern kulturelle Tatsache wie z.B. alle Sprachen auch. Trotz dieser Grundannahme denke ich, daß Grundprinzipien der Organisation filmischer Ausdrucksweisen und filmischer Kommunikation aber anders sind als die der Sprache. Filmtheorie in der Art einer „Linguistik des Films“ zu machen, ist darum m.E. sinnlos (und die Versuche der 1960er Jahre haben ausreichend gezeigt, daß sich hier Sackgassen auftun). Man sollte davon ausgehen, dass es so etwas wie eine „Sprachlichkeit des Films“ gibt, aber das ist eine symbolische Form, die nicht identisch ist mit der, die die Sprachen haben. Form- und Stilgeschichte des Films versuchen heute nicht mehr, das Filmische als Analogon des Sprachlichen aufzuziehen - und haben ein gewaltiges Feld neuer Forschung eröffnet, in dem insbesondere das Bildliche neue und besondere Aufmerksamkeit bekommt.
Vierter Aspekt: kulturwissenschaftliche Verankerung. Kein kultureller Gegenstand - und Bilder und Filme gehören dazu - kann außerhalb des Symbol-, Wissens- und Kommunikationszusammenhangs einer jeweiligen Gesellschaft sinnvoll begriffen werden. Es scheint nötig zu sein, die Untersuchung dieses Gesamtgebietes in einzelnen Schritten zu vollziehen, am Besonderen aufzusuchen, wie die Elemente einer historischen Semantik im Rahmen kultureller Entwicklung beschaffen sind. Ein Gebiet, das aufzuarbeiten wir jetzt gerade angefangen haben, ist das Thema „Medizin und ihre Darstellungen im Film“. Daß ich ausgerechnet dieses Thema aufgenommen habe, hängt sehr eng mit meinen pragmatischen Interessen zusammen sowie mit dem Wechselspiel, wie Film, Fernsehen und Weltbilder in Köpfen von Zuschauern miteinander interagieren und über das wir so wenig wissen. Die Geschichte des Films und des Fernsehens ist durchsetzt mit dem Bericht und der Auseinandersetzung mit der Erfahrung von Krankheit, Verstümmelung, psychischer Störung und ähnlichem. Die Darstellungen dieser Erfahrungen ändern sich natürlich historisch wie die Erfahrungen selbst auch. Derartige Veränderungen nachzuzeichnen ist Aufgabe einer „historischen Semantik und Pragmatik des Films“. Längere Studien liegen vor zur Psychiatrie in der Geschichte des Films (darüber habe ich promoviert, und ich habe das Thema 20 Jahre lang weiter verfolgt). Wir wollen das Feld in detaillierten Studien - wie z.B. die Untersuchung der Darstellungsweisen und -horizonte der Epilepsie und anderer Krankheiten im Film, Arztbilder im Film, die sich verändernden Arzt-Patient-Beziehungen im Film, Medizindiskurse im Film, Veränderungen der Leibvorstellungen und ihre Implikationen für die Medizindarstellung etc. - aufarbeiten.

Ich bin vom Grundverständnis her Kasuist, mich interessieren spezielle Fragestellungen, mich interessieren spezielle Sujets. *Darstellen und Mitteilen* war ein Versuch, nach 15 Jahren Arbeit in vielen kleinen Einzelgebieten eine Summa zu ziehen und so eine Art von perspektivischem Punkt zu skizzieren, von dem aus ich die Phänomene der Kommunikation mit audiovisuellen Medien heute ansiedeln würde.

KSH: Dein wissenschaftlicher Schwerpunkt liegt in der Filmtheorie bzw. in der Beschreibung und Interpretation konkreter Phänomene des Films wie des Fernsehens. Wenn heute von der Bilderflut die Rede ist, dann sollte man, denke ich, im wesentlichen an diese Phänomene denken, denn sie sind es, die tatsächlich massenhaft konsumiert werden, im Unterschied zu den traditionellen Werten der bildenden Kunst. Ich hatte den Ausdruck "Bildtheorie" auch immer als einen Oberbegriff verstanden, der das Gesamt der verschiedenen Phänomene umfasst. Bilder sind also nicht nur diese speziellen einzelnen Artefakte, die etwa in einem Museum hängen, sondern auch die visuellen Phänomene in Film und Fernsehen. Findest du es plausibel, Film und Fernsehen auf diese Weise als einen Spezialbereich der Bildtheorie zu behandeln oder würdest du eine andere Hierarchisierung vorziehen?

HJW: Die Weite deiner Bildvorstellung macht dich ja so sympathisch! Und bewegt sich einer Annäherung von Bildwissenschaft in einem engeren Sinne und Film entgegen, die mir immer plausibel erschienen, die aber nur selten verfolgt worden ist. Ich habe selbst zur Theorie des Bildes gearbeitet, für jemenaden, der aus dem semiotischen Denken kommt, liegt das sehr nahe. Allein darum bin ich dem Projekt einer „Bildwissenschaft“ zugetan.
Laß mich aber ein paar Bemerkungen zu den besonderen Fragestellungen machen, die aus der Film- und Fernsehwissenschaft in eine solche allgemeine Theorie des Bildlichen einfließen sollten. Ich komme aus einer handwerklichen Ausbildung in Film und Fernsehen, und dabei geht es darum, ganz handfest Bildfolgen zu organisieren, das einzelne Bild als Teil eines filmisch geführten Diskurses zu verstehen und zu behandeln. Es lag nahe, auch bei der akademischen Beschäftigung nicht auf das Einzelbild zu setzen, sondern auf diese elementare Verarbeitung des einzelnen Bildes (allein, weil die Beherrschung socher Techniken mit so einfachen Dingen wie Berufsmöglichkeiten und Arbeitsmöglichkeiten verbunden sind). Es zeigt sich bei etwas längerem Nachdenken allerdings auch, dass es eine semiotische und ästhetische Spezifik von Film und Fernsehen gibt, die nicht auf die Qualität der Einzelbilder zurückgeführt werden kann.
Die filmische Behandlung des Bildes steht an einem Wendekpunkt der langen Geschichte der visuellen Kultur, wie sie heute oft genannt wird. Menschen haben, so lange es Kulturen gibt, immer auch mit visuellen Mitteln zu kommunizieren versucht. Schon magische Praktiken sind häufig mit visuellen Praktiken durchsetzt. Solche Dinge wie Theater sind nicht denkbar ohne die visuelle Seite der Inszenierung. Das verändert sich wenigstens partiell im 18. Jahrhundert mit den veränderten Formen der Buchillustrationen und des Buchumschlags, der Massendruck führt zu einer immensen Verbreiterung der Bildreproduktion. Eine neue Qualität in der Fähigkeit, Wirklichkeit authentisch wiederzugeben, bringt die Fotografie - und dann gegen Ende des Jahrhunderts die Bewegtfotografie. Das Festhalten von Bewegung ist kulturhistorisch und vom Bewusstsein der Leute um die Jahrhundertwende herum ein ganz massiver Einschnitt in die Möglichkeiten gewesen, so etwas wie „das Wirkliche“ visuell zu repräsentieren.
Im Hinblick auf die Fähigkeit, Bewegung zu dokumentieren und einzelne Phasen der Bewegung festzuhalten, ist der Film nur ein mechanisches Aufzeichnungsmedium, das letzten Endes der Fotografie entlehnt ist. Doch ging es von Beginn an nicht nur um das einzelne Bild. Schon Muybridge arrangierte seine Bewegtbilder zu komplexen Bildtafeln bzw. Bilderarrangements, er schuf einen wiederum visuellen Kontext für das Einzelbild. Auch der Film ist sehr früh darauf

gekommen, dass man Bildfolgen zu sinnvollen Einheiten der Äußerung koordinieren kann: Die Erfindung der Montage noch im 19. Jahrhundert zeigt, dass der Zuschauer dazu in der Lage ist, nicht nur das einzelne Bild, sondern Folgen von Bildern als Sinneinheiten der Aussage zu integrieren. Ganz früh entstehen schon Blickmontagen, die vielleicht früheste Form einer Synthese von Sinn aus mehreren einander folgenden Aufnahmen. GRANDMA'S LOOKING GLASS, ein Film aus der Brighton School, zeigt drei Bilder: Wir sehen, wie die Großmutter durch eine Lupe hindurchguckt; wir sehen dann vergrößert durch die Lupe das, was sie sieht; und schließlich sehen wir wieder die Großmutter - die klassische Dreiereinheit der Blickmontage. Wir übersetzen die Bildfolge als Zuschauer vollkommen selbstverständlich, fast automatisiert, und es kommt uns vor, als sei sie eine natürliche Repräsentation der Tatsache, dass jemand etwas sieht. Das Verstehen der Bildfolge ist ein Voranschreiten von dem, was die Bilder zu zeigen, zu einer Handlungseinheit „Durch-die-Lupe-Schauen“, die die drei Bilder bindet, sie zusammenfügt und zu einem höheren Sinn integriert. Die Beziehung zur Sprache ist evident: Auch hier steht die höhere Einheit des Sinns in einem übersummativen Verhältnis zu den Elementen, die ihn artikulieren.

Das Fernsehen ist dagegen kein unmittelbarer Erbfolger des Films, sondern steht vor allen Dingen in der Genealogie des Radios. Das Radio ist ein anderes technisches Massenmedium, das vor allen Dingen mit seinen Berichten „vor Ort“ sein konnte. Life-Berichterstattung ist die wohl chrakteristischste Programmform des Radios. Und gerade diese Qualitäten sind vom Fernsehen adoptiert worden. Die Anlehnung des Fernsehens an den Film kommt erst sehr viel später zustande (auch wenn die frühe Tagesschau sich an die Wochenschauen des Kinos angeschmiegt hat und keineswegs die Aktualitätenschau war, wie wir sie heute in den Nachrichtenformaten finden). Erst mit der Übernahme der fiktionalen Formate in den USA beginnt der Formentransfer vom Film in das Fernsehen. Denk an das „Anthology Drama“ Ender der 1940er oder das „Movie of the Week“, also den frühen TV-Spielfilm, der so aussehen sollte wie im Kino, aber tatsächlich für die Verwertung im Fernsehen geschaffen war, seit Mitte der 1950er Jahre! Erst diese Gattungen bedienten sich der Formen- und Ausdruckswelt des Kinos und nicht so sehr des Radios.

Heute stehen wir wieder an einer Schwelle, die die visuelle Kultur stark verändert. Insbesondere das Internet hat Bildformen angeregt, in der verschiedenste Elemente auf ganz unterschiedlichen Bedeutungsfundamenten in einem einzigen Display zusammengeführt werden. Das will ich aber nicht ausführen.

Die visuelle Kultur ist in den letzten 150 Jahren also sehr stark verändert worden. Es ist viel darüber geschrieben worden, dass die Charakteristik des Leitmediums, was angeblich lange Zeit das Buch gewesen sei, abgelöst worden sei durch das Leitmedium Kino bzw. vor allen Dingen das Leitmedium Fernsehen, und dass die Kultur selbst von einer „kalten“ in eine „heisse“ Phase eingetreten sei, als die visuellen Medien das Buch zurückdrängten. Die damit oft verbundene Rede von der Bilderflut, die alle Qualitäten der Buch-Phase der Kultur (Rationalität, Dominanz der Bildung, Sprache als Medium gesellschaftlicher Auseinandersetzung) hinwegspülte, ist intim gebunden an das Fernsehen. Fernsehen ist in dieser kulturpessimistischen Auffassung der Übergang zu einer Visualisierung der Massenkommunikation über alle Visualisierungstendenzen der früheren Alltagsmedien hinaus. Dem ist mit äußerster Skepsis zu begegnen: Ich erinnere an die Diskussion, die es um die Jahrhundertwende bzw. bis in die 1920er Jahre um die Illustrierte gegeben hat und um die Möglichkeiten, abstrakte Kategorien in Bildern wiedergeben zu können. Diese Diskussion ist mit dem Alltäglichwerden von Fernsehen beendet worden und spielt überhaupt keine Rolle mehr. Dass das Fernsehen tatsächlich eine Bilderflut produziert, das steht heute, glaube ich, außer Zweifel. Doch bleibt das solange äußerlich und oberflächlich, solange man nicht sieht, daß die vielen Bilder zu audiovisuellen Texten gehören, dass sie kom-

munikativen Gattungen Gesicht verleihen, dass visuelle Stilchrarakteristiken zu subkulturellen Stilen gehören und diese überhaupt kommunikabel machen, kurz: dass die Bilder des Fernsehens zu einem kommunikativen Komplex gehören. Ob die Bilderflut wirklich zum Versinken des Zuschauers führt, wie so oft aus meist bildungsbürgerlichem Munde zu hören ist, oder ob der Zuschauer Strategien entwickelt, mit dieser vorgeblichen Flut umzugehen und eben nicht drin unterzugehen, das steht heute zur Diskussion. Die Bilderflut-Diskussion gehört selbst zu einer Auseinandersetzung um Kommunikations- und Deutungsmacht, ist Teil eines Kulturkampfes um die Seriösität und Akzeptabilität kommunikativer Mittel.
Bildwissenschaftliche Analyse: unbedingt. Aber es kann von meinem Hintergrund aus nicht allein um die Analyse des Einzelbildes gehen, nicht allein um eine Semiotik des Bildes (oder des Bildlichen), sondern um das Bild in kulturhistorischer und gesellschaftlicher Perspektive.
Noch eine Bemerkung zur Bildsemiotik: Das Besondere am Film, das den Film als etwas Eigenes im Rahmen einer Bildwissenschaft auszeichnet, ist die Tatsache, dass das Filmbild ein „Bild zwischen Bildern“ ist. Wir haben es nicht mit einem einzelnen visuellen Display zu tun, das in sich organisiert ist und sich wie auch immer auf etwas Vor- oder Außerbildliches bezieht, sondern dieses Bild steht in einer Reihe von anderen Bildern und wird mit diesen Bildern zusammen zu Sinn verarbeitet. D.h.: über dem Film liegt ein anderes analytisches Prinzip als auf den Einzelbildern. Und darüber nachzudenken lohnt sich, weil die Übertragung von Methoden und Technologien der kunstwissenschaftlichen Bildtheorien im engeren Sinne - das ist ja einer der Orte, wo sie überhaupt entwickelt worden ist oder betrieben wird - nur mit Einschränkung vollzogen werden kann, in sich problematisch ist. Darum lohnt es sich auch für Bildwissenschaftler, sich mit Filmwissenschaftlern sehr genau zu unterhalten.

KSH: Wie lässt sich das Verhältnis von Einzelbild und Bildfolge genauer fassen? Es liegt natürlich nahe, die Besonderheit der Filmbilder in ihrer Bildfolge zu sehen. Aber sowohl für die Betrachtung als auch für die theoretische Analyse besitzt diese Annahme unterschiedliche Aspekte. Auf der Wahrnehmungsebene scheint damit gesagt zu sein, dass das Filmbild durch die Einbettung in weitere Bilder zugleich und unmittelbar in größere Wahrnehmungskontexte eingebunden und damit als Handlungszusammenhang erlebt oder interpretiert wird, während das Einzelbild vieldeutiger bleibt. Eine eher zeichentheoretische Auswirkung scheint aber zu sein, dass die Filmbilder durch diese Einbettung automatisch eine narrative Struktur erhalten. Entsprechend werden Filme oft als oder analog zu Erzählungen behandelt. Es ist sicherlich nicht zufällig, dass insbesondere in der Literaturwissenschaft viele filmtheoretische Entwürfe entstanden sind, und auch dein persönlicher Hintergrund ist ja durch die Theater- und Sprachwissenschaft geprägt. Was heißt es also, dass ein Filmbild ein Bild zwischen Bildern ist? Soll damit die Narrativität von Filmen betont (und in Folge die Filmtheorie eher an sprachwissenschaftlichen Modelle orientiert) werden?
Ich sollte diese Frage noch allgemeiner stellen und auf die Bildtheorie beziehen. Innerhalb der Bildtheorie scheint mir ein zeichentheoretisches Herangehen plausibel. In welchem Maße ist es aber überhaupt sinnvoll, visuelle Kommunikationsformen mit sprachwissenschaftlichen Modellen und Methoden zu untersuchen? Ist es etwa sinnvoll, bildtheoretische Probleme in erster Linie an einer semiotischen Sichtweise zu orientieren und erst in zweiter Linie zwischen verschiedenen (etwa zwischen visuellen und sprachlichen) Medien zu unterscheiden, oder sollten für visuelle Medien sehr spezielle Modelle entwickelt werden?

HJW: Grundlegend stimme ich dir natürlich erst einmal zu, dass Bildtheorie ähnlich wie Sprachtheorie in einen allgemeineren Rahmen semiotischer Beschreibung gehört. Allerdings bedeutet das nicht, dass man damit einen homogenen Zugang zum Gegenstand festgelegt hätte,

sondern handelt sich Probleme auf einer eigenen Ebene ein: Wenn man von der Linguistik kommt, dann denkt man die Bedeutungskonstitution (oder, neutraler gesagt, die Konstitution von signifikationsfähigen Einheiten) synthetisch. Aus Lauten werden Lautsysteme, aus Lautsystemen werden Prinzipien der Silbenbildung. Mit der ist so etwas wie eine Morphologie koordiniert, aus Morphemen werden Wörter, aus Wörtern Sätze, aus Sätzen Texte usw. Beim Film hat es in den 1960er Jahren Versuche gegeben, dieses Prinzip einer Synthesis als Prinzip der Bedeutungskonstitution des Filmbildes zu betreiben - denk etwa an Eco, der das sehr extrem vorgeschlagen hat. Was soll nun aber der Lautebene der Sprache entsprechen, was der Wortebene? All dem korrespondiert überhaupt keine Wahrnehmungstatsache, und das Bild eines Armes als Äquivalent des sprachlichen Lautes anzunehmen - diese Sachen sind nicht nur nicht evident, sondern sogar einigermaßen grotesk.
Dennoch haben derartige Frage einige Jahre Filmtheorie dominiert. Die Diskussion dieser Modelle führt nun zu einer wichtigen Einsicht - man sollte eher von einem analytischen Prinzip der Bedeutungskonstitution im Film auszugehen (zu dieser immer noch produktiven Hypothese hat mein Freund Karl-Dietmar Möller ganz wesentlich beigetragen). Ich erfasse also in einem Hin und Her von Gestalterkennung und Hypothesenbildung so etwas wie den Kontext als eine relativ holistische Größe und baue darüber einen Filter auf, der mich erschließen läßt, was im einzelnen Bild bedeutsam ist. Ein berühmtes einfaches Beispiel ist die Behauptung, Bilder könnten nicht „nichts“ sagen ("Pictures can't say ain't"). Das mag für das Einzelbild gelten. Es stimmt für das Filmbild so aber gar nicht. In THEO GEGEN DEN REST DER WELT kommt der Held irgendwann aus einem Pissoir auf der Autobahn und sieht, dass sein Lastwagen weg ist - und das sieht auch der Zuschauer. Da sitze ich als Zuschauer und sehe ein Bild, auf dem ich etwas sehe, das nicht da ist. Diese Tatsache ist ebenso etwas ganz Extraordinäres wie im Film Film Alltägliches. Um diese eigene signifikative Leistung des Filmbildes nachzeichnen zu können, bedarf man einer Vorstellung dessen, wie Bilder in der Filmrezeption entfaltet werden - indem sie auf mehreren Ebenen in einen Strom von begleitenden Kontext-Hypothesen übersetzt werden. Zuallererst bedarf es einer Kontexterwartung. Ich muss davon ausgehen können: Hier steht normalerweise ein Lastwagen. Und wenn dann ein szenischer Kontext gegeben wird, dass jemand den Lastwagen verlässt und aufs Klo geht (und damit in eine andere Szene wechselt, gleichgültig, ob wir sie auf der Leinwand sehen oder nicht), dann darf ich davon ausgehen, dass der Lkw dort bleibt, wo er ist, so, wie die Berge am Horizont dableiben, obwohl Held und Zuschauer sie nicht mehr sehen können, als der Held in die Kneipe gegangen ist. Man spricht hier vom Prinzip der Kontinuität oder dem der Pertinenz oder Permanenz - und dieses entstammt alltäglichen Wahrnehmungsprozessen. Normalerweise gehe ich in das Zimmer nebenan und komme zurück und gehe davon aus, dass der Tisch immer noch da ist. Komme ich zurück und der Tisch ist weg: Dann kann ich sogar in der Realität etwas sehen, das nicht da ist.
Kontextgenerierung fusst so auf Prozessen und Kategorien, die wir auch in der Realwahrnehmung anwenden. Narratives und argumentatives Wissen um Schemata der Erzählung, der Beschreibung und der rhetorischen Ordnung des Diskurses, Wissen um Formeln der Bildfolge oder ästhetischen Gliederung des Materials treten hinzu, Du hast ja schon darauf verwiesen. Das Bild wird im Verstehen wissensvermittelt und so an eine abstraktere Schicht angeschlossen, die mein Lehrer Jürgen Henningsen den „erworbenen Wissenszusammenhang“ genannt hat. Bedeutung von Bildern entsteht in diesem Vermittlungsprozess. Bilder sind keine Gegenstandsklasse von besonderer Art, sondern Funktionselemente in semiotischen Vorgängen, sie sind erst im Zeichenprozess angemessen zu beschreiben.
Natürlich reden wir nicht über subjektive Eindrücke und Assoziationen, wenn wir über den Zeichenprozess sprechen. Wissenszusammenhänge sind übersubjektive Dinge, soziale Objektivgebilde wie die Sprache auch. Wenn man nun danach fragt, wie die Strukturen beschaffen sind, die

den Fluss der Filmbilder integrieren und klammern, stößt man auf formale kognitiv-semiotische Strukturen, die Film und Sprache zu übergreifen scheinen: Handlungsstrukturen sind elementare Muster für Montagestrukturen, sind ebenso elementare Muster für die Generierung von sinnvollen Aussagen in einer Sprache. Nun ist die Repräsentation von Handlungen in Sprachen durch die Kasusrahmen resp. Kasusrollen formalisiert, wie Fillmore sie beschrieben hat. Auch in der filmischen Repräsentation haben wir es mit Akteuren zu tun, mit Instrumenten und Umständen der Handlung etc. Eine Kasustheorie der filmischen Handlung auf diesem elementaren Niveau existiert nun zwar nicht. Doch die Möglichkeit, die semiotische Theorie des Films weiter zu treiben, indem derartige kategoriale Muster untersucht werden, ist durchaus deutlich. Möller hatte seinerzeit von den diagrammatischen Grundlagen der filmischen Repräsentation gesprochen, damit einen eigenen Ausgangspunkt für eine bildwissenschaftliche Untersuchung des Films benennend. Leider sind diese Überlegungen nicht weitergeführt worden, da bleibt viel zu tun.
Filmische Strukturen sind aber aus mehreren Quellen gespeist, und Film ist auf mehreren Ebenen strukturiert. Du hattest das naheliegende Stichwort „Narration“ genannt. Es ist richtig, dass ein großer Teil des Kinos, das wir heute vorfinden, narrativ organisiert ist. Es werden Geschichten erzählt und Prinzipien beachtet, die für das Erzählen von Geschichten relevant sind - die Organisation von Zeit, Kausalität und Handlung, die Homogenierung der erzählten Welt, die Komposition des Perspektivischen usw. Tatsächlich ist die Filmwelt aber reicher, das Narrative ist nur ein Organisationsniveau unter anderen. Gerade die Frühzeit des Films zeigt, dass es ganze Gattungen gibt, die nicht primär über Erzählung und Handlung definiert sind, sondern über etwas, was sich heute meistens „Attraktion“ nennt. Attraktionsmomente basieren auf Schaulust. Filmmotive wie das der Serpentinentänzerin sind sehr bekannt - wir sehen eine weibliche Figur, die weite, wehende Gewänder trägt und diese kreisend in ein faszinierendes Formenspiel bringt. Farbigkeit tritt hinzu, diese Filme sind meistens hand- oder schablonenkoloriert, und es entstehen so höchst reizvolle visuelle Angebote, die an manche Szenen des Tanzfilms oder auch des Videoclips erinnern und eben nicht aus narrativer Ordnung erklärt werden können. Visuelle Form und rezeptive Zuwendung sind hier nicht aus der narrativen Frage des „What‘s next?“ verstehbar, sondern aus der Faszination des „What‘s it?“ oder des „Ain‘t it nice?“ Die Geschichte des Kinos hat diese zweite Form der Neugierde, die sich auf das richten kann, was zu sehen ist, nie ganz aufgegeben, auch wenn das Geschichtenerzählen ein dominantes Interesse ist. Immer wieder finden wir Szenen, in denen der Fortgang des Geschehens unwichtig wird und anderes ins Zentrum rückt - Musik- und Tanzszenen im Musical, Fechtszenen im Mantel-und-Degen-Film, Kampfszenen im Action-Film. Gerade die 1990er Jahre waren eine Renaissance des Attraktionellen. Ein Film wie DIE HARD 3 exponiert in seinen ersten 50 Minuten eine hochstereotype und durchsichtige Geschichte und öffnet damit den Raum für einen 50minütigen Showdown, der pyrotechnisch interessant ist, nicht narrativ. Die Handlung geht im Grunde genommen nicht voran. Wir sind als Zuschauer einem großen Feuerwerk gegenübergestellt und finden gerade dieses hochgradig faszinierend. Die Ausstattungswerte dieser Art von Kino springen ins Auge, ohne dass die Geschichte wichtig wäre. Bildwissenschaftlich ist diese semiotische Heterogenität des Films und die Verschiedenheit der Bindung des Visuellen in die höheren Ordnungsschichten der filmvermittelten Kommunikation meines Erachtens wichtig, weil die Untersuchung sensibel am Material geführt werden muß, um die Vielfalt der Bildfunktionen nicht zu verlieren.

KSH: Ich hatte die Narration als filmisches Element angesprochen, um auf das Verhältnis von eher semiotischen und eher wahrnehmungstheoretischen Aspekten hinzuweisen. Diese Verklammerung kann man, denke ich, sehr allgemein für die Bildtheorie geltend machen. Ich verstehe

Bilder daher als 'wahrnehmensnahe Zeichen'. Mit diesem Ausdruck will ich einerseits sagen, dass wir bei der Interpretation eines Bildes auf die üblichen Wahrnehmungskompetenzen zurückgreifen, die wir selbstverständlich benutzen, wenn wir uns in der Welt orientieren. Wenn ich in einem Bild einen bestimmten Gegenstand, etwa ein Buch, erkennt, dann auch deshalb, weil ich schon einmal Bücher gesehen habe. Auch die Bewegungsabfolgen, die filmische Bilder zeigen, interpretieren wir so, wie wir auch reale Bewegungen wahrnehmen. Bilder haben andererseits aber auch immer auch Zeichencharakter und werden daher ebenfalls semiotisch interpretiert. Vor allem bedingt der Zeichencharakter, dass auch Bilder in konventionellen Zusammenhängen stehen. Um zu verstehen, was mit einem Bild gesagt werden soll, muss ich daher kontextuelle oder pragmatische Annahmen einbeziehen. In der Bildrezeption kommen also, meiner Auffassung zufolge, zwei Komponenten zusammen. Dies scheint mir in deinen theoretischen Arbeiten in ähnlicher Weise gesagt zu werden. Würdest du das Verhältnis von Wahrnehmungskompetenzen und semiotischen bzw. verwendungsorientierten Kompetenzen ähnlich beurteilten?

HJW: Eine schwierige Frage. Wenn man will, ist die Wahrnehmbarkeit sowieso die minimale Schwelle für die Kommunikation mit Bildern. Aber mit allen anderen Instrumentarien der Kommunikation auch. Wie ist die Frage gemeint?

KSH: Natürlich müssen wir auch sprachliche Zeichen wahrnehmen, um sie verstehen zu können. Meine Frage ist, ob wir von unseren lebensweltlichen Wahrnehmungskompetenzen zudem bei der eigentlichen Bildinterpretation Gebrauch machen. Wir müssen bei der visuellen Kommunikation zwar vieles erschließen, aber ergibt sich die Effektivität der visuellen Kommunikation nicht daraus, dass unser Bildverstehen zum Teil durch Kompetenzen gefördert wird, die nicht konventionell sind. Die Frage ist also, wie du das Verhältnis zwischen einer gewissermaßen 'natürlichen' Kompetenz und einer semiotischen Kompetenz beurteilst.

HJW: Das Problem fängt aber schon auf der ersten Stufe an, wenn man versucht, dahinter zu kommen, welche interpretativen Prozesse bei der baren Wahrnehmung eines Bildes ablaufen. Ich selbst gehe von einer grundsätzlichen kulturellen Relativität der Wahrnehmungsfähigkeit aus, die sehr häufig als natürlich ausgegeben wird. Wenige ethnologische Untersuchungen, die sich für den Umgang mit filmischer Auflösung durch Nichteuropäer interessiert haben, zeigen hier manchmal erhebliche Unterschiede zwischen den Kulturen. John Adair und Sol Worth haben in den 1960er Jahren mit Navahoindiandern gearbeitet, und sie können zeigen, dass die anderen Formen der Handlungsauflösung in der linguistischen Struktur der Navahosprachen hier in die filmische Auflösung übernommen wird. Es gibt ähnliche Untersuchungen in Westafrika, die Mbelle-Bänder, sie deuten ebenfalls darauf hin, dass es eine relativ strikte Interdependenz der Formen der filmischen Bildorganisation und der Sequenzialisierung von Bildern mit dem weiteren symbolischen Umfeld, insbesondere den Sprachstrukturen, gibt. Insofern halte ich die Annahme einer „Natürlichkeit der Wahrnehmung“ und einem „unvermittelten Zugang“ zu Bildern für eine ideologische Annahme, was in die oben schon angesprochene Sprache-Bild-Diskussion hinein gehört. Zu behaupten, Bilder seien eine Art von „wilder Signifikation“, die unmittelbar zugänglich sei, ist nach allem, was wir über die semiotischen Grundlagen der Bildkommunikation wissen, schlichter Humbug.
Komplizierter wird das Ganze noch, wenn wir in einzelne Dimensionen von Bildlichkeit einzudringen versuchen (wie z.B. den Umgang mit Literalität, Links-Rechts-Organisation, die Behandlung von Relevanz oder die Repräsentation von Dreidimensionalität): Wir wissen z.B., dass

in afrikanischen Kulturen Dreidimensionalität völlig anders repräsentiert wird als in den anglo-amerikanisch-europäischen Kulturen.
Vernünftig scheint es mir zu sein, sich das Visuelle als eine Schichtung von verschiedenen signifikativen Ebenen vorzustellen. Eine erste Schicht betrifft die Repräsentationalität des Bildlichen: wie und auf welcher Grundlage repräsentieren Bilder etwas Vor- oder Außerbildliches? Es ja nicht so, dass jedes Foto sich automatisch erschließt und man sofort erkennt, was die vorfotografische Szene gewesen ist. In der Fotografie haben wir es oft mit Dramaturgien des Anschnitts zu tun, in der ein Teil der dargestellten Szene im Außerhalb des Bildes liegt. Die berühmten Polizeibilder von Weegee z.B. zeigen häufig nur Ausschnitte aus der Szene, und es ist die Aufgabe des Betrachters, das, was er sieht, zu ergänzen um den Raum außerhalb des Fragments, das das Bild wiedergibt.
Die zweite Ebene könnte man die Kommunikationstheorie des Bildes nennen. Bilder sind Teil kommunikativer Vorgänge, und wir sind nie Bildern ohne einen sozialen oder interaktiven Kontext gegenübergestellt. Jemand zeigt mir ein Bild. Jemand fragt mich mit einer Karte in der Hand: Wie komme ich zum Ort X? Damit sind Bilder in eine globale Sinnunterstellung einbezogen, die für alle kommunikativen Verhältnisse grundlegend ist. Jemand fragt mich nach dem Weg, er hat eine Karte in der Hand: und ich unterstelle dann, dass es sich dabei um eine Straßenkarte handeln wird. Du kennst bestimmt den berühmten Versteckte-Kamera-Spot, in dem sie mit einem Schnittmusterbogen aus der Brigitte in der Hand gefragt haben: Wir suchen die Straße sowieso... - und die Leute auf der Straße haben geantwortet: „Bei Schnittkante links!“ Sie haben das falsche Zeichen als „Karte“ genommen und sich damit kommunikativ vollkommen angemessen verhalten, weil sie den Fragenden sinnvolles Verhalten unterstellt haben.
Eine dritte Ebene ist der Kontext der Szene. Viele Dinge des sozialen Lebens sind szenischer Natur, und die Situation ist eine elementare Größe lebensweltlicher Wahrnehmung.
Die vierte Ebene würde ich „Ordnung des Wissens“ nennen. Wir stoßen im Film auf eine ganze Reihe von rhetorischen Figuren, wo nicht lebensweltliche, sondern Elemente der Kommunikation das strukturbildende Prinzip ausmachen. Wir sehen eine Kontrastmontage: Bilder aus dem Leben der Reichen, Bilder aus dem Leben der Armen. Und natürlich ist diese Parallelmontage kein Gegenstand natürlicher Wahrnehmung, sondern ein Artefakt, das auf Wissen über innergesellschaftliche Differenz ausgreift.
Als fünfte Ebene ist noch ein eigenes Wissen über Dramaturgie zu nennen, das Erwartungen stützen kann, das es gestattet, Hypothesen zu generieren und das einen eigenen Filter von Relevanz eröffnet. Film- und Fernsehwahrnehmung funktioniert in Zeit, damit kalkuliert der dramaturgische Aufbau von Geschichten. Wenn mir (nach einer alten Drehbuchweisheit) am Anfang eines Films ein Revolver gezeigt wird, dann kann der Zuschauer gewiss sein, dass er irgendwann im Film verwendet werden oder wieder auftauchen wird.

KSH: Damit sagst du, dass unser Verständnis von Bildern und von Filmen im besonderen sehr stark durch pragmatische Aspekte bestimmt ist. Pragmatisch heißt dann immer auch kontextuell. Wir haben also Bilder, oder Filmbildfolgen, die in irgendeiner Weise reduziert sind, die also den Kontext nicht unmittelbar mitliefern. In der Interpretation müssen wir ihn mitberücksichtigen und so die Bildbotschaft erschließen. Es zeichnet deine Bildtheorie aus, denke ich, dass sie diesen sehr starken pragmatischen Aspekt bzw. diese pragmatische Fundierung besitzt. Andererseits berücksichtigt deine Bildtheorie, so wie ich sie verstehe, aber durchaus wahrnehmungstheoretische Aspekte, auch wenn du diese erneut kulturell interpretierst. Deine Bildtheorie scheint damit die unterschiedlichen bildtheoretischen Modelle zu verbinden, wie sie in der analytischen Philosophie einerseits und der Phänomenologie andererseits verfolgt werden. Ist das korrekt?

Wie würdest du das Verhältnis dieser beiden Richtungen sehen? Lassen sie sich zur Einheit bringen oder handelt es sich um zwei konkurrierende Modelle?

HJW: Ja, das würde ich mitmachen. Die moderne Filmtheorie hat in den 1960er Jahren angefangen mit dem vorhin schon erwähnten Diktum von Metz, dass das Verstehen von Filmen verstanden werden müsse, das ich nach wie vor verbindlich und wegweisend finde. Wir müssen nicht über Produkte, nicht über Objekte nachdenken, sondern über Prozesse. In vielen Bereichen der Semiotik kann man den Gegenstand als Zeichengebilde, als formales Objekt zu beschreiben versuchen. Der Schritt, den Metz andeutet, ist, dass diese formalen Objekte eingebettet sind in den menschlichen kommunikativen Verkehr. Dann sind wir automatisch bei einer mehrfachen Kontextbestimmung: Die erste wird vom Objekt selbst gegeben. Ein Film bildet in sich ja einen Kontext, der meist sehr stark ist. Der zweite ist durch denjenigen gegeben, der diese Zeichen verwendet, als Zuschauer im Kino, als Kommunikator oder ähnlich.
Dabei ist Kognition nach meinem Verständnis die Tertiär-Größe, die es möglich macht, die formale semiotische Beschreibung mit realistischen Vorstellungen des Zeichenprozesses zu verbinden. Wir brauchen ein Modell, das den formalen Apparat, mit dem Filme oder Fernsehsendungen, ja Bilder überhaupt etwas darstellen, verbindet mit der Tatsache, dass wir ein Bewusstsein haben. Bilder sind in meinem Interesse Bewusstseinstatsachen. Und auf dieser Ebene „Kognition“ verbindet sich Bewussteinsphilosophie oder phänomenologische Beschreibung von Erkenntnisprozessen mit der Tatsache, dass wir es mit formalen Gebilden zu tun haben.
Eine handwerkliche Kunst, in der die beiden Stränge zusammengeführt sind, ist die Dramaturgie. Natürlich gibt es keine mechanische Koppelung des Betrachters oder Zuschauers an das Bild oder den Film. Niemand reagiert darauf wie Pawlows Hund. Es sind komplizierte Prozesse des Verstehens, der Wahrnehmung, Bewertung und Extrapolation des Geschehens, die wir als rezeptive Effekte, als Grade der Involviertheit oder als Wirkungen bezeichnen. Dramaturgien richten sich nicht allein auf die Strukturen von Texten, sondern vor allem auf die rezeptiven Tätigkeiten von Zuschauern - sie gilt es zu vorauszusehen, zu planen und zu lenken. Spannung z.B. entsteht auf Grund dessen, was noch nicht ausgesagt ist - und dramaturgische Arbeit dient dazu, den Text so zu bereiten, dass die Phantasietätigkeit des Zuschauers genau jene Richtungen verfolgt, die der Text nahelegt.

KSH: Du unterstellst gewissermaßen

HJW: ... letzten Endes eine Auffassung von Pragmatik.

KSH: Ja. Du unterstellst, dass der Bildproduzent in den Zeichen oder Zeichenfolgen seine Absichten manifest gemacht hat und dass wir uns anhand dieser Manifestation das Relevante erschließen.

HJW: Das läuft jetzt nicht auf so was wie die Griceschen Aufrichtigkeitsbedingungen hinaus. Kommunikation ist nicht ethisch gebunden! So hart will ich das aber gar nicht sagen: Sie ist jedenfalls aber nicht so eindeutig auf Aufrichtigkeit verpflichtet, wie Grice das behauptet. Viele Formen sind spielerisch. Ich kann einer Geschichte zuhören und wissen, dass es eine Lügengeschichte ist, und ich kann gerade deshalb viel Vergnügen daran haben, zu beobachten, was er jetzt macht, um mich erneut aufs Glatteis zu führen. Ich weiß, dass es hier um so etwas wie Wahrnehmungs- und Interpretationstäuschung geht, darum, falsche Annahmen zu induzieren, und dieses Wissen beschädigt oder verunmöglicht die Kommunikation nicht, sondern ist integraler Bestandteil, Teil des Vergnügens, das ich dabei habe.

KSH: Die Griceschen Kommunikationsmaximen würde ich nicht als ethische Maxime verstehen, sondern (in Kantischer Formulierung) als Versuch, die Bedingungen der Möglichkeit von Kommunikation festzuhalten. Das sind Unterstellungen, ohne die Kommunikation nicht funktionieren kann.

HJW: Auch da hätte ich aus praktischer Erfahrung Zweifel. Wilson hat die Griceschen Maximen reduziert auf die Relevanz als das einzig wirkliche Prinzip. Ich denke, dass wir in der Filmgeschichte einige Beispiele dafür haben, dass die Inszenierung von Irrelevanz - oder genauer: in einem ersten Schritt Relevanz zu suggerieren und sie dann wieder zu verwerfen - das leitende dramaturgische Prinzip ist. Daraus resultiert kommunikatives Spiel. Und dann kommen wir auf eine andere Ebene von Beschreibung.

KSH: Ich möchte zum Abschluss zu den Fragen zur Bildwissenschaft übergehen. Das ist ja das eigentliche Thema dieses Bandes, nämlich die Fragen: Ist es sinnvoll, eine allgemeine Bildwissenschaft zu etablieren? Ist es überhaupt möglich? Und falls möglich und sinnvoll ist: Was sollten wir unter einer allgemeinen Bielwissenschaft verstehen? Vielleicht aber zunächst nur die ganz allgemeine Frage: Hältst du es für möglich, eine Allgemeine Bildwissenschaft theoretisch zu konzipieren oder gar zu etablieren?

HJW: Die Frage finde ich ausgesprochen schwierig. Es gibt eine Unterscheidung von Eco zwischen Wissenschaften als Disziplinen und Wissenschaften als Feldern, die ich nützlich finde. Wissenschaften als Felder konstituieren ihre Gegenstände, sie haben die Aufgabe, Theorien aufzustellen. Als Disziplinen sind sie institutionalisiert, da geht es um Stellen und finanzielle Ausstattung; in dieser Hinsicht sind sie aber auch mit Verwertung, mit der Berufssphäre verbunden. Nach dem, was ich über die Beschäftigung mit Bild und über die verschiedenen Formen von Bildlichkeit und Kommunikation mit Bild weiß, tendiere ich persönlich dazu, "schmale" Theorien (small scale theories) stark zu machen. Die Vorstellung einer Allgemeinen Bildwissenschaft als einer eigenen Disziplin würde eigene Lehrbücher, eigene Studiengänge und eigene Abschlüsse einschließen. Das bleibt mir relativ verschwommen. Die Tätigkeitsfelder wissenschaftlicher Disziplinen, wie wir sie an der Universität haben, müssen ja nicht nur in sich selbst begründet werden, bezogen etwa auf den Gegenstand, sondern - wie schon gesagt - auch mit Blick auf die Berufsfelder, die mit ihnen einhergehen. Und da habe ich große Skepsis, ob es gelingt, einen eigenen „Berufsfeldbereich Bild“ auszumachen. Vieles ist viel komplizierter als in den journalistischen Berufen, die ja die Publizistik als disziplinären Rahmen haben. Da sind sehr viele Design-Berufe, da ist die ganze Werbekommunikation und alles was mit Marketing u.ä. dazu gehört. Da ist vermehrt seit einigen Jahren die Organisation der Binnenkommunikationen in großen Firmen, die wieder ganz andere Zwecke verfolgt und die zahllose Formen der visuellen Kommunikation funktionalisiert. Angesichts der Heterogenität der Anwendungsfelder weiß ich nicht, ob es vernünftig ist, in Richtung einer akademischen Organisationsform Bildwissenschaft zu denken.
Wichtig ist es allerdings, sich intensiv zu bemühen, einen Diskurs herzustellen, indem Teilnehmer der verschiedenen vorhandenen Disziplinen, die alle mit der Tatsache Bild konfrontiert sind, zusammen zu bringen. Und sie dazu zu zwingen, über die Grundlagen der audiovisuellen oder auch nur der visuellen Kommunikation nachzudenken, um am Ende dieses Stichwort "visuelle Kultur" wirklich sinnvoll aufgreifen zu können, ohne immer nur als Literaturwissenschaftler, als Historiker, als Soziologen in den visuellen Ausdrucksmitteln zu dilettieren. Letzten Endes bleiben die Beschreibungsapparate von vielen, die über visuelle Dokumente der Kultur

nachzudenken versuchen, auf dem Niveau von Küchenpsychologie oder von naiver Bildwissenschaft stehen, und das ist fatal.

KSH: Ich würde deine Skepsis teilen, dass es sehr schwierig ist, Berufsfelder zu entwickeln für jemand, der Allgemeine Bildwissenschaft studiert. Mir wäre auch nicht ganz klar, was ein Allgemeiner Bildwissenschaftler machen sollte im Unterschied zu einem Mediziner oder einem Physiker. Und dennoch scheint es mir sinnvoll, dass die Beschäftigung mit konkreten Bildphänomenen, für die du die small scale theories vorsiehst, eingebunden werden in eine allgemeine Rahmenkonzeption. Unter einer allgemeinen Bildwissenschaft würde ich nichts anderes verstehen wollen, als eben diese allgemeinen Bestimmungen. Sie liefern gewissermaßen das theoretische Handwerkszeug, das jeder Bildwissenschaftler kennen sollte, und das eben auch die Kommunikation unter den Bildwissenschaftlern ganz verschiedener Disziplinen erst ermöglicht. Wie das institutionalisiert wird, ist dann noch eine andere Frage. Es würde mir auch schwer fallen, Studiengänge und Curricula zu entwerfen. Aber Lehrbücher, in denen die theoretischen Grundlagen der Bildwissenschaft dargestellt werden, halte ich durchaus für möglich. Sie müssten eine Darstellung der Grundbegriffen und der grundlegenden theoretischen Zusammenhängen enthalten, die mit dem Bildthema verbunden sind, und sie müssten so allgemein sein, dass sie disziplinenunspezifisch bleiben. Wäre das nicht ein Desiderat, das angegangen werden sollte und das natürlich nur als interdisziplinäres Unternehmen verwirklicht werden könnte?

HJW: Bin ich sofort dabei. Also wenn ihr z.B. in Magdeburg ein Zentrum für Bildwissenschaft aufmachtet, als einem Anlaufpunkt, an dem solche Sachen koordiniert werden, an dem Fragen ausgelobt und wo interdisziplinäre Arbeitsgruppen konstituiert werden, würde ich sofort mitmachen. Die Sachen, mit denen ich mich seit vielen Jahren beschäftige, sind im Grunde genommen mitten in der Philosophie angesiedelt, weil es um ganz allgemeine Dinge geht. Aber mir scheint es sinnvoll zu sein, die Untersuchung nicht global zu betreiben, sondern spezifisch. Ich stelle z.B. die Frage nach Reflexivität im Bilddiskurs oder in einer Reihung von Bildern. Eine solche Frage berührt eine ganze Reihe von Fächern, und ich würde ihre Bearbeitung nicht alleine angehen, sondern mich mit anderen zusammentun, mit Erfahrungswissenschaftlern, mit Philosophen, mit Logikern auch. Ein Projekt dieser Art wäre eine tolle Sache, denn das fehlt völlig. Und zwar nicht nur hier in Europa, weltweit.

KSH: Das war jetzt ein schönes Schlussplädoyer.

HJW: Ich bin Pragmatiker.

KSH: Ich hoffe, dass wir uns dann in Magdeburg (oder vielleicht auch an einem anderen Ort) wieder treffen und wir einen solchen Diskurs zwischen einer allgemeinen Bildwissenschaft und den eher an empirischen Phänomen interessierten Wissenschaften führen und auch in einem begrenzten Maße institutionalisieren können. Bis es so weit ist, erst einmal vielen Dank für dieses Interview.

Schwarzbilder:
Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem

Abstracts:
Schwarz ist die Nacht und Schwarz ist es zwischen Ab- und Aufblenden. Schwarz ist noch kein Bild, obwohl wir die Stimmen schon hören; und Schwarz kann doch ein Bild sein, wenn es zeigt, dass man nichts sehen kann. Schwarzkader ist der Ausgangspunkt des filmischen Bildes, so, wie es unter anderer Perspektive die weiße Leinwand ist. Schwarzkader gehört zu den elementarsten Gestaltungsmitteln des Films, als Teil des photographischen Abbildungsapparates und als rein graphisches Mittel. Aus dem Schwarz der Maske und dem Schwarz und Weiß des eigentlichen Bildes komponiert sich manches Filmbild. Schwarzkader rhythmisiert Bildfolgen. Schwarz ist raumlos. – Der Beitrag wird versuchen, Facetten des Umgangs mit Schwarzbild zu erfassen und darzustellen. Am Ende werden die verschiedenen Funktionskreise des Film-Schwarz in einem dreistufigen Suppositionsmodell zusammengeführt.

Black is the colour of the night, and a moment of blackness intermits fade-in and fade-out. The black of the screen is not yet an image, even though we are hearing the voices. The black screen can be an image if it shows the fact that nothing is to be seen. Black frames are elementary means of cinematographic composition and signification, with syntactic as well as semantic functions. The article shows how blackness in films works; in the end, diverse functions of uses of black frames are systematized in a three-part model of supposition.

Schwarzkader ist der Ausgangspunkt des filmischen Bildes, so, wie es unter anderer Perspektive die weiße Leinwand ist.

Projektionslicht: Die Zeit des Films

Das Kino ist dunkel, wenn die Vorstellung beginnt. Das Umgebungslicht wird heruntergefahren, nur die grünen Notausgangsbeleuchtungen glimmen noch. Eine Idealvorstellung des Kinos sieht es mit schwarzem Samt ausgeschlagen. Das Filmmuseum in München oder das inzwischen nicht mehr existierende „unsichtbare Kino“ Peter Kubelkas in New York mögen die bekanntesten Beispiele sein.

Erst das Licht der Projektion macht den Raum wieder hell. Aber es ist das Licht der Projektion, kein Raumlicht. Das Projektionslicht legt fest: Jetzt ist die Zeit des Films, die Zeit der Bilder. Nun regiert das Jetzt des Films, die Ausrichtung des Zuschauers nach vorne. Damit sinkt auch das Raumschwarz in den Rang der reinen Rahmenbedingung. Im Kino muss es dunkel sein, damit das Projektionslicht den Raum ganz füllen kann.

Es wird wieder Schwärze geben. Aber nun ist es das Filmschwarz, nicht mehr das Raumschwarz. Es ist projiziertes Schwarz, nicht das Schwarz der natürlichen Umgebung.

Ich kann erkennen, dass es Schwarz ist. Es ist das Schwarz des Bildes, das sich als Grau von der Leinwand abhebt. Wäre der Projektor aus, wäre es kein Filmschwarz.

Visualität des Filmbildes

Die weiße Leinwand, das schwarze Bild, die monochrome Farbtafel: Sie treten im Film auf, aber sie markieren Grenzpunkte. Wie im Theater der Vorhang sich öffnet und den Blick auf den illusionären Raum des Spiels eröffnet, öffnet sich manchmal das Bild aus einem Nicht-Bild, aus einem Null-Bild. Die Vorführung beginnt auf monochromem Schwarz; die Musik hebt an, die Titel markieren den Anfang des Films. Er ist noch nicht Bild geworden, aber das Null-Bild ist ein Vorspiel. Es gehört zur Konvention der Vorstellung, dass sich das Bild aus dem Null-Bild ergeben wird.

Der Ton kommt dazu. Dr. Crippen lebt (BRD 1958, Erich Engels) beginnt mit mehreren Sekunden Schwarzbild. Dazu spielt eine Eröffnungsmusik. Erst als sie zurückgenommen wird, in szenische Musik übergeht, öffnet sich auch das Bild mit einer Aufblende: Wir sehen die Tower Bridge, eine Schrift: „London“ ist überblendet. Die Geschichte kann beginnen.

Manchmal beginnt die Geschichte mit Schwarzbild, eine Stimme erzählt die Vorgeschichte, gibt das Motto des Films an oder einen Hinweis auf die tiefere Bedeutung dessen, was wir sehen werden. Chris Markers La Jetée (Frankreich 1962) beginnt schwarz. Eine Erzählerstimme hebt an: „Dies ist die Geschichte eines Menschen, der von einem Bild aus seiner Kindheit gezeichnet wurde...“ [1].

Das Schwarz des Anfangs verheißt das Bild, das erst kommen wird. Es ist ein visuelles Vorspiel, dient der Vorbereitung, baut Spannung auf; die Musik, die dem Schwarz zur Seite gestellt ist, beschreibt und induziert eine Atmosphäre, eine Stimmung, in die sich das Bild einfügen wird

Die Erzählung hat begonnen. Aber sie hat noch keine Zeit, würde das bedeuten.

Ähnlich markiert auch die Abblende auf Schwarz oder die Aufbelnde auf Weiß oder der Einschub monochromer Farbtafeln ein momentanes Versinken der Zeit. Das Bild tritt zurück und mit ihm die Zeit, die in ihm aufgehoben ist und die ihm zugehört. Visualität wird entzogen, als würde der Bildraum von einem Vorhang verschlossen, um sich dann an anderer Stelle wieder zu öffnen. Das Spiel kann wieder anheben.

Doch ist das Schwarz des Filmanfangs, auf das in Weiß die Schrift erscheint, etwas anderes als das Schwarz, in das eine Szene abgedunkelt wird. Es ist das Schwarz der Schriftfläche, nicht das Schwarz, das ein kommendes Bild ankündigt oder gar verheißt. Wenn also die Kapitelüberschriften in Záhrada (Der Garten, Slowakien 1995, Martin Sulík) die Erzählung unterbrechen, signalisiert das Schwarz nicht das Ausbleiben des Bildes oder seine Verweigerung, sondern ist ein klarer Hinweis darauf: Dies ist ein Stück des Films, das nicht Bild ist, sondern Schrift.

Ein ähnliches Schwarz unterliegt oft jenen Filmen, die eine musikalische Ouvertüre haben, die so den Beginn der Vorstellung markieren, ohne dass der Film schon visuelle Fülle erreicht hätte; es ist ein Minimum an Bildlichkeit, aber es gehört zum Bildprogramm des Films. So beginnt Lawrence of Arabia (Großbritannien 1962, David Lean) mit einem fast fünfminütigem Schwarzbild, zu dem die Eröffnungsmusik erklingt. Auch hier: Die Film hat begonnen, aber er ist noch nicht Bild geworden. Es ist Schwarz der Bildverkündigung, weil der Zuschauer weiß, dass nach dem Schwarz des Anfangs die Erzählung sich als Strom der Bilder sich vor ihm ausbreiten wird.

Wenn ich einen Film von Woody Allen sehe, darf ich erwarten, dass er mit immer gleich gestalteten Schifttafeln in immer gleicher Schrift einsetzt – man hört klassische oder Jazzmusik,

dazu Weiß auf Schwarz die Credit-Angaben in einer Windsor-Type, mittig platziert. Ich weiß dann auch, dass ich in der Impressums-Phase des Films bin, auf einer anderen Ebene der Signifikation also als derjenigen der Darstellung der Geschichte. Noch wird nicht erzählt. Darum auch gehört das Schwarz derartiger Anfänge dem Äußeren des Films zu, noch nicht zu seiner Bildschicht. Wollte man sich des Bildes der „Akte“ aus der Konvention geschriebener Dramentexte bedienen: Die Titel sind die Angaben, die die äußeren Daten der folgenden Szene benennen. Oder man könnte das Verhältnis in der Metapher des Buchs bestimmen, in dem Titel und Impressum zum Buch gehören, aber nicht zu seinem Inhalt. Sie zeigen meist den Inhalt an, ohne ihm selbst anzugehören.

Schwarz und die Verrätselung des Bild-Text-Verhältnisses

Gleichwohl führt die Musik unter dem Schwarz der Anfänge in den *mood* der folgenden Geschichte ein.

Dass Filme mit Schwarzkader beginnen, die die Schriften der Titelsequenz zeigen, ist nichts Besonderes. Dass gelegentlich nicht Musik dieser ersten Phase des Films unterlegt ist, sondern Dialoge das Schwarz begleiten, ist sehr selten. Eine Einführung in die soziale Welt des Films betreibt beispielsweise Children of Men (USA/Großbritannien 2006, Alfonso Cuarón) am Anfang: Wir hören unter Schwarzbild Telefonstimmen, die die relevanten Daten über die diegetische Welt mitteilen.

Komplexer ist der Öko-Thriller Michael Clayton (USA 2007, Tony Gilroy), der mit einer atemlos vorgetragenen Aussage über ein durch und durch geheimnisvolles Geschehen beginnt, ausgestoßen von einem älteren Mann, von dem man nicht sicher sein kann, dass er nicht paranoid ist. Nach diversen Sekunden öffnet sich das Bild, doch wir sehen weder den Sprecher noch denjenigen, mit dem er spricht, und auch nicht den Raum, in dem das Gespräch stattfindet, sondern eine lange Folge von Bildern leerer Büros, technischer Überwachungsanlagen, Bilder von Reinigungskräften, die oft erst in den hinteren, der Kamera entfernten Räumen arbeiten. Erst nach dem Ende des fast dreiminütigen Monologs öffnet sich eine Tür, hinter der ein Konferenzraum liegt, in dem mehr als ein Dutzend Männer äußerst geschäftig arbeiten. Das ankündigende Schwarz, die erregte Stimme und die Bilder: nein, das fügt sich nicht, eine Deckungssynthese kann der Zuschauer nicht herstellen, der Titel eröffnet ein Rätsel. Dass der Stimme kein Bild folgt, sondern ihr Aufnahmen großer und teurer Büros außerhalb der Arbeitszeiten zugeordnet werden: Das ist der Bruch, der zum Thema werden wird. Es wird aber eingeleitet mit Bildern, die ganz anderes zeigen als das, was man erwarten würde.

Und wenn der Erzählerstimme ein Bild folgt, das doch die Erzählung nicht einzulösen scheint oder das in einem ganz unklaren Verhältnis zum Text steht, so eröffnet sich eine Frage, ja, ein Rätsel. Am Beginn des Dokumentarfilms Der Rebell (BRD 2004, Jan Peter) über den neonazistischen Aktivisten und Terroristen Odfried Hepp skizziert ein Erzähler zu Schwarzfilm den historischen Kontext. Das folgende Bild zeigt in gleißendem Licht eine Detailaufnahme eines Mannes, aus einer Perspektive hinter dem Ohr. Das Gesicht ist nicht zu erkennen. Wir sehen, dass eine Maskenbildnerin am Gesicht arbeitet, schließlich einen schütteren Bart anklebt – alles in Detailaufnahmen, die das Gesicht nicht zeigen. Erst danach wird die Spannung zwischen Erzählung un Bild halbwegs aufgelöst (immerhin weiß der Zuschauer immer noch nicht, ob er den Protagonisten des Films sieht oder einem Zuschauer, der ihn spielt; dass der Bart nur halb angeklebt ist, mag diesen Zweifel noch unterstützen). Das Schwarz des Beginns könnte

man vielleicht weglassen, gleich mit dem Detailbild beginnen; es unterstreicht und emphatisiert aber die Distanz, die zwischen Text und Bild aufklafft, es vereinnahmt den Zuschauer, weil es ihn im Unklaren läßt.

Trop belle pour toi (Frankreich 1989, Bertrand Blier) beginnt nochmals anders: Auch hier weiße Schrift auf schwarzem Grund; unter dem Schwarz aber liegt szenisches Geräusch, das sich verändert: Es hebt an mit einem kollektiven Gemurmel, wie es in einem Konzertsaal vor Beginn der Vorführung zu hören ist – einige Instrumente werden gestimmt; dann aber scheint sich der Ton nach draußen zu bewegen, ein belebter Platz mit den Geräuschen fahrender Autos. Der Film klärt nicht auf, welcher Ort oder welche Ortsbewegung akustisch dargestellt ist. Die erste Szene wird einen Raumton haben, der mit dem Vorhergehenden nichts zu tun hat. So sehr gemeinhin die Kontinuität des Tons unter dem abwesenden Bild beachtet wird, so sehr wird die Konvention hier gebrochen.

Schwarz: Das Nicht-sehen-Können der Figuren

Schwarz signifiziert Nacht.

Oder die Abwesenheit von Licht. In einer Höhle, die letzte Kerze ist ausgegangen. Das Schwarz des Bildes zeigt das Nicht-sehen-Können der Figuren in der Höhle. Es ist ein Bild, das subjektiv eingefärbt ist, weil es sich der Dunkelheit des Handlungsraums unterwirft. Es bleibt ein naturalistisches Bild, auch wenn der Zuschauer die Figuren nicht mehr sehen kann.

Manchmal repräsentiert und markiert das Schwarz den Lidschlag einer Figur, deren subjektiven Blick die Kamera imitiert. Die Welt, die das Bild gezeigt hatte, bleibt bestehen, sie verschwindet hinter dem Bild, dessen Schwärze Teil dieser Welt selbst ist.

Eine radikale Zuspitzung der visuellen Restriktion des Räumlichen, bei dem dennoch das Wissen, dass dem Schwarz des Bildes ein Raum vor der Kamera korrespondiert, ist Buried von Rodrigo Cortés (Spanien/USA/Frankreich 2010). Der Film beginnt mit minutenlangen Schwarzblende und findet im weiteren Verlauf regelmäßig zu dieser Bildverweigerung zurück. Buried spielt ohne Szenenwechsel in einem Sarg, dessen Dunkel nur gelegentlich durch Feuerzeugflackern erhellt wird. Hier erwacht der im Irak tätige Truckfahrer Paul (Ryan Reynolds), ohne zu wissen, wie er in diese Situation geraten ist. Ein im Sarg hinterlegtes Feuerzeug und ein Mobiltelefon lassen bald auf ein Komplott schließen. Das Schwarz wird signifikant als Darstellung der Dunkelheit, in der sich der Protagonist bewegen muss [2].

Manchmal wird gegen diese rigorose Unterwerfung des Filmbildes unter das in der Erzählwelt gegebene Szenario verstoßen. Dann sieht man Figuren in einem nur vorgeblich finsteren Raum. Sie leuchten mit Taschenlampen, um dem Zuschauer klar zu machen: Hier ist es stockfinster! Dabei kann jener die Details des Raums erkennen, ohne die Hilfe der Lampen. In solchen Szenen wird die Fingiertheit der Erzählung deutlich. Aus naturalistischem Spiel wird Theater.

Oft genug geht es nicht um das Nicht-Sehen der Figuren, sondern um das Sehen des Zuschauers. Er hat als Zuschauer eines Films das Recht, zu sehen, was geschieht. Jedes Nicht-sehen-Können ist signifikant, weil das Sehen-Machen zu den grundlegendsten Aufgaben gehört, die ein Film zu erfüllen hat.

Gerade mit dieser Pflicht kann ironisch umgegangen werden. Manchmal wird im Schwarz des Bildes die Position der Kamera selbst greifbar, die sich gerade nicht darum bemüht, einen optimalen und freien Blick auf das Geschehen zu erlangen (um wiederum dem Zuschauer einen ungetrübten Blick darauf zu ermöglichen). Ich erinnere mich an einen Film, in dem eine Szene den Streit eines Ehepaares zeigt. Die Kamera ist im Küchenschrank untergebracht. Man hört den Streit, aber man sieht nur gelegentlich die Küche, weil die Schranktür nur dann und wann, in rhythmisch auf den schnellen Dialog abgestimmter Folge geöffnet wird. Man empfindet die Szene als ein augenzwinkerndes Verstoßen gegen die Regeln der Vierten Wand und der Guten Sichtbarkeit.

Schwarzkader und Blindheit

Tatsächliches Bild-Schwarz kann aber auch in einem engeren Sinne mit Informationen über die Figuren aufgeladen werden, ohne dass die Bild-Strategie des Naturalismus zentral würde – als Hinweis auf die subjektive Kondition eines Blinden, als Ausdruck der Wahrnehmung einer Figur mit verbundenen Augen etc.

Manchmal dient der Wechsel von Schwarz zu bildlicher Darstellung der Reflexion über die Figuren; wenn in Robert Bentons Places in the Heart (Ein Platz im Herzen, USA 1984) eine Figur in die Küche geht, das Licht anmacht – und zur eigenen Überraschung ebenso wie der des Zuschauers feststellt, dass ein blindes Familienmitglied in der stockfinsteren Küche gesessen und Bohnen gebrochen hat: Dann ist Anlass für einen kurzen irritierten Lacher gegeben wie auch zu einem kurzen Nachdenken darüber, dass ein Blinder kein Licht braucht, um arbeiten zu können. Auch derartige Formen sind eindeutig Bildschwarz.

In In the Valley of Elah (USA 2007, Paul Haggis) findet sich eine winzige Nachtszene (ca. 0:25:00): Die vergangene Szene ist vorbei, Abblende auf Schwarz. Das Schwarz bleibt länger stehen als erwartet, die Stimme des toten Sohnes am Telefon, das Gespräch, das man im Film immer wieder hört. Der Vater träumt, er ist die Quelle oder der Ort der Stimme, es ist Stimmenerinnerung, nicht die Stimme im Jetzt der Szene, kein aktueller Sound. Man beginnt zu verstehen: Das Schwarz signalisiert den Schlaf des Vaters. Er erwacht, als das Bild wiederkommt, die Stimme des Sohnes ist verstummt. Ein Schwarz, das dem Doppel von Ab- und Aufblende zuzugehören schien, das sich aber als nur akustisches Bild in der Phantasie des schlafenden Mannes herausstellt.

Manchmal geht das Schwarz von der einen in eine andere Funktion oder Bedeutung über. In La double vie de Véronique (Die zwei Leben der Veronika, Polen/Frankreich 1991) von Krzysztof Kiesłowski sehen wir am Ende des ersten Filmdrittels aus der Perspektive der polnischen Weronika, wie die Trauergäste Erde auf das Glasfenster ihres Sarges werfen, bis das Bild zur Gänze in Schwarz übergegangen ist. Doch das Schwarz scheint sich im Moment zu wandeln: Die französische Véronique knipst im Liebesakt das Licht an, als reagierte sie unbewusst auf den Tod der Seelenverwandten in diesem Moment [3]. Es ist nicht dieser Schluß, der hier interessiert, sondern sein Anlass: Aus dem Schwarz des Nicht-Sehens wird ein anderes, ebenso motiviertes Schwarz, und es ist die während der Schwarzphase sich verändernde Motivation des gleichen Schwarz, die nach einer Erklärung verlangt. Erst in einem Schluss, der den ganzen Film (und die so unklare Beziehung zwischen den beiden Heldinnen) erfasst, wird das Schwarz erschlossen – als eine geheime Verbindung, die den Tod der Einen mit der Anderen verbindet, zu einem Moment, der nicht aus der Handlung heraus begriffen werden könnte.

Schwarz als Bildverweigerung [4]

Was geschieht, wenn das Bild schwarz wird? Dann wird zuallererst vermutet, die Schwärze gehöre zum Film, den ich gerade sehe. Es ist ein „Bild-Schwarz“, Teil eines signifikativen Prozesses, basiert auf einer Zeigehandlung.

Aber es ist noch nicht ein Schwarz, das notwendig dem nächsten Raumbild zugehört [5]. Manche experimentelle Filme bieten das Schwarz, unterbrechen es durch blitzlichtartige Bildeinbrüche, kehren zum Schwarz zurück. Das Schwarz ist Teil dieser Filme. Alejandro González Iñárritus Mexiko-Episode aus dem Omnibus-Film 11'09"01 - September 11 (Großbritannien [...] 2002) zeigt Schwarz; im Ton hört man ein kaum verständliches Stimmengewirr, eine Ton-Montage aus den Telefonaten, die vor dem Zusammenbruch der New Yorker Doppeltürme geführt wurden; wenige Flash-Bilder von Menschen, die in die Tiefe stürzen, unterbrechen das Schwarz. Das Schwarz ist signifikativ aufgeladen, es wird befragt als Hinweis auf die Unzeigbarkeit des Geschehens, vielleicht auch als Weigerung, das Attentat durch Visualisierung zu dramatisieren (und damit zu fiktionalisieren) [6].

Ganz anders gelagert ist der Schluss von The Wrestler (USA 2008, Darren Aronofsky): Wir sehen den Protagonisten im Ring; der todbringende Herzanfall ist nicht mehr aufzuhalten; er steigt auf eine Ecke des Rings, reckt sich in Siegerpose, wird bejubelt; dann setzt er zum Sprung auf den Gegner an – und die Kamera folgt ihm nicht, zeigt die leere Decke der Halle. Schwarzbild, es steht allzu lange. Eine Stimme skandiert den Beginn eines Songs, es ist Bruce Springsteen, der den Titelsong anstimmt. Erst nach den ersten Zeilen beginnen die Rolltitel des Abspanns. Das Lied läuft weiter. Der Sprung des Helden ist der Sprung in den nun fast sicheren Tod. Er ist ein Sprung aus dem Bild, die Kamera zeigt nicht mehr, was weiter geschieht. Der Sprung ist auch so etwas wie ein Doppelpunkt in eine weitere Entwicklung, aus der der Zuschauer ausgeschlossen ist: ein dramaturgischer Vorhalt. Das Schwarz thematisiert die Schwere dessen, was wir gesehen haben. Der Film ist noch nicht zu Ende, aber er zeigt nicht mehr. Zeit zur Reflexion. Erst dann wird klar: Es ist der Schluss.

Das Schwarz kann eine Bild-Verweigerung sein. Dann muss es auf seine Intentionalität befragt werden, weil sich ein Feld der Fragen öffnet, die nach Antwort verlangen. Der Film gibt die für ihn so zentrale Tätigkeit des Zeigens auf, obwohl das Gezeigte noch nicht abgeschlossen ist und grundsätzlich auch zeigbar wäre.

Ein Akt der Dezenz im Zeigen: Mehrere Morde und der finale Selbstmord werden in Peter Lorres Der Verlorene (BRD 1951) durch die Abdeckung des Bildes durch die Figur des Mörders bzw. am Ende durch die Lokomotive, die den Protagonisten zermalmt, in Schwarz transformiert. Das mag durchaus ambivalent sein: Weil so eine Leerstelle entsteht und der Zuschauer das Geschehen visuell imaginieren muss – zumindest in einem formalen Sinne, sonst hätte er die Erzählung nicht verstanden [7].

Ausgelassene Bilder

Manchmal sind Schwarzbilder Hinweise auf Ausgelassenes. Wenn eine Szene mit einer Abblende nach Schwarz endet, ist es wie ein Tuch, das das, was noch geschieht, verdeckt. Beides ist

enthalten: das Zeigen auf das, was nicht gezeigt wird, und zugleich der Hinweis darauf, dass das, was nicht gezeigt wird, unwichtig ist. Oder vielleicht auch darauf, dass man das, was nun geschieht, nicht zeigen darf. Gerade im Hollywood-Film wird mancher Beischlaf unter dem Schwarz des Bildes verborgen oder durch Symboliken substituiert [8].

Das Schwarz steht in keinem dieser Fälle allein und nur für sich, sondern es verweist auf Bilder, die nicht zu sehen sind. Auf mögliche Bilder, die man nicht zeigen will oder kann. Dieses Schwarz steht nicht mehr in Funktion des Zeigens, sondern ist auf einer höheren Ebene der Kommunikation mit dem Zuschauer angesiedelt. Es zeigt etwas, das man nicht zeigen darf, und es zeigt, dass man es nicht zeigen darf.

Es mag auch sein, dass sich unter dem Schwarz eine essentielle Transition der einen in die andere Szene verbirgt. Dann geht das Erzählen weiter. In Jim Jarmuschs Dead Man (USA 1995) findet man eine Szene, die zwei Männer zeigt, sie sprechen miteinander. Abblende auf Schwarz. Ein Schuss fällt. Nun sehen wir den einen der Männer, der an einem Lagerfeuer den Unterarm des anderen aufisst (die genaue Beschreibung findet sich bei Brinckmann 2001, 92). Nur akustisch ist die Szene des Mordes und dessen, was folgt, repräsentiert, kondensiert auf das Allernotwendigste. Die Handlung geht voran, das Schwarz signalisiert eine Veränderung des Modus der Darstellung, keinen Übergang auf etwas anderes. Die Veränderung des Zeittaktes der Szene vor dem Schwarz, der (nicht-sichtbaren) Szene unter dem Schwarz und der danach macht letztere so ungemein überraschend – weil der Übergang von einem friedlichen Gespräch zu einem Mord und zu einem kannibalistischen Akt so wenig erwartbar ist.

Punktuierung

Anderes Schwarz ist nicht-signifikativ gesetzt. Es gehört zu den Punktuierungen, zu den syntaktischen Mitteln des Films, die Ordnungen anzeigen. Das Schwarz, das Ab- und Aufblende verbindet (auch wenn es vielleicht nur ganz kurz ist), signalisiert eine Ellipse und gehört zum wohlgeformten Schema des Szenenübergangs [9].

Schwarzkader dient manchmal als Interpunktion, als harter Trenner zwischen Segmenten. Das Bild tritt zurück, es verschwindet wie hinter einem Vorhang; erst danach tritt es wieder hervor. Schwarzkader ist dann aber keine Pause, keine Bildverzögerung. Sondern es indiziert einen Raum- und Zeitsprung. Es segmentiert auf eine äußerliche Weise den Fortgang der Erzählung und die Geltung der Regel, nur Wesentliches zu erzählen.

Manchmal dient es als rhythmischer Bildphasen-Unterbrecher wie in der Diashow.

In diesem Sinne heißt es bei Katz: „Das Ab- und Aufblenden [auf Schwarz] trennt Szenen, während Überblendung und Schnitt Szenen verbinden. Ins Schwarze gehen und aus dem Schwarzen kommen unterbricht die Erzählung, selbst wenn es schnell geschieht und die Pause kurz ist“ (1998, 436).

Dieses Schwarz trennt und bindet gleichzeitig zusammen. Es trennt, weil es das Ende der ersten Szene anzeigt. Es trennt, weil nun die Kontinuität des szenischen Geschehens aufgegeben wird. Es bindet zusammen, weil eine neue Szene folgen wird, die die Erzählung fortsetzt. Und es bindet zusammen, weil es die Konzentration der Erzählung auf das Wesentliche unterstreicht. Auch die nächste Szene wird Essentielles enthalten.

Schwarzkaderphasen als emotionale Nullpunkte

In gewissem Sinne könnte man manche Schwarzkader als Alternativen zu *freeze frames* ansehen, die als statische Elemente zwischen zwei Szenen und zwischen zwei Bewegtbildern stehen. Sie zeigen den Schluß einer Szene, wenn alle Akteure bereits abgetreten sind, oder den Anfang, bevor die Handlung beginnt. Die Zeit wird angehalten, sie fällt aus dem fließenden Modus der Darstellung heraus. Das Standbild wirkt wie ein Innehalten, bewirkt ein momentanes Heraustreten aus der Kontinuität der Erzählung. Standbilder könnten in den meisten Fällen auch durch einen harten Schnitt oder eine Blende ersetzt werden. Manchmal bedarf es aber eines schärferen Bruchs, insbesondere dann, „wenn die nachfolgende Einstellung durch eine vollkommen entgegengesetzte Stimmungslage geprägt ist“ (Arijon 2000, 678). Schwarzkader dient dann als Pausenelement. Will man Arijon folgen, tritt der Zuschauer dabei aus der szenischen Emotion heraus, er stellt seine „emotionale Uhr auf Null zurück“ (ebd.) – und wird damit bereit, in die so andere Emotionalität der folgenden Szene einzutreten [10]. Derartige Schwarzbilder stünden dann im funktionalen Horizont der dramaturgischen Vorbereitung von Emotionen der Rezeption, sie würden im Affektmanagement des Zuschauers aufgehen, mit dem er sich in die Szenen einschwingt.

Nichtsignifikatives und signifikatives Schwarz

Das Schwarzbild gehört in allen seinen Formen zum Film.

Wenn das Licht zusammenbricht, weil die Projektorlampe defekt ist: Dann ist das Schwarz der Leinwand kein Bild-Schwarz mehr. Dann ist es schlicht dunkel. Und weil es im Kino nur dunkel zu sein hat, wenn die Dunkelheit auch etwas bedeutet, kehrt man zurück in die Realität vor den Bedeutungen, in die Leib-Realität des Zuschauers.

Weil wir das Schwarz als Signifikanten erwarten, ist es möglich, im Kino zu sein, ohne Angst zu haben, auch wenn man sich panisch vor der Dunkelheit fürchtet. Weil die Dunkelheit im Kino gar keine Dunkelheit ist, sondern ein Zeichen, das auf Dunkelheit verweist. Aber es ist nicht die Dunkelheit selbst.

Das Bildschwarz ist nämlich ein „leuchtendes Schwarz“. Ich erkenne den Rahmen des Projektionsbildes, ich sehe, dass ich nichts sehe. Darum darf man Dunkelheit im Kino und die Abwesenheit des Bildes nicht verwechseln. Zumal das Grundlicht aus Notbeleuchtung und Anzeige des Notausgangs erhalten bleibt.

Schwarz und (anwesend-abwesender) Raum

Es geht hier nicht um die Farbe Schwarz, sondern um Schwarz als Opposition zum Bild. Die Abblende erfolgt nach Schwarz, nur im Ausnahmefall nach Weiß (wie in Fassbinders Effi Briest, BRD 1974) oder nach einer anderen Farbe. Man darf vermuten, dass das Schwarz im Kino deshalb so zentral ist, weil es das Nicht-Sehen – also die Abwesenheit des Bildes – signifiziert [11].

Schwarzbild ist Bild ohne Raum. Die Abblende nimmt nicht allein die Farben, die Konturen, die szenischen Relationen des Bildes zurück, sondern vor allem den Raum.

Obwohl das Schwarzbild selbst raumlos ist, bleibt der Raum als imaginärer Schemen aber doch erhalten. Darum ist man nicht überrascht, wenn man das gleiche Bild wie vor dem Schwarz sieht, wenn die Aufblende es wieder sichtbar macht – es ist Zeit vergangen. Man ist aber auch nicht überrascht, wenn nun ein anderes Bild auftritt: Weil das Raumbild ausgeblichen und nur noch als Schimäre anwesend ist, kann es ersetzt werden. Immerhin gehört es einem syntaktischen Schema an, das den Bild-Wechsel vorsieht.

Der Schemen des Raums wird festgehalten, auch wenn man den Raum nicht mehr sieht. Wenn einer das Licht ausmacht und es wird schwarz, und wenn dann einer das Licht wieder anmacht und wir sehen den gleichen Raum wie vor dem Erlöschen der Lampe: Dann sind wir nicht überrascht, weil der Raum zum unsichtbaren Horizont des Schwarzen gehört hat.

So abstrakt der Raum wird, der dem Schwarz zugehört, so sehr kann man mit ihm spielen. Aus dem einen Schwarz wird ein anderes.

Einer macht das Licht aus

/ Schwarzkader [= der Raum ist dunkel, der Zuschauer kann nichts mehr sehen]

/ Subjektive auf einer Lokomotive, die aus einem Tunnel herausfährt [= das Schwarz ist zur Darstellung des Nicht-sehen-Könnens einer Figur geworden].

Im Verlauf der Schwärze wurde hier der Raum moduliert, er ist ein anderer geworden. Der Zuschauer kann erst mit dem neuen Bild entscheiden, ob der der Schwärze assoziierte Raum der gleiche geblieben ist (das Licht könnte ja auch wieder angehen!) oder ob es zu einem Szenenwechsel kam (den wir selbst nicht gesehen haben und der im Schwarz elliptisiert wurde). Das Schwarz ist intentional bezogen auf die vorhergehende Szene, eine zweite könnte folgen; ist die folgende Szene aber anders und ist das Schwarz anders motiviert, so muss es selbst – in einem winzigen Akt zeitlich rückwärtsgerichteter Aktivität – neu gefasst werden. Es ist ein Schwarz, das eng mit dem Fluss des Filmsehens verbunden ist. Sowohl mit seinen retentionalen wie auch seinen protentionalen Qualitäten.

Symbolisierungen und reflexive Wendungen

Manchmal wird die Abblende auf Schwarz nicht zur Segmentierung zweier Szenen verwendet, sondern rein spielerisch als „innerszenische Abblende“. Ein Beispiel findet sich in der Anfangsphase von François Truffauts Jules et Jim (Frankreich 1961) – eine Kutschfahrt, ein Gespräch zu dritt, eine ungenaue Pause der Interaktion. Schwarzblende / Aufblende, das Gespräch geht weiter. Keine tiefere Bedeutung, sondern ein augenzwinkernd gesetzter Verweis des Films auf sich selbst. Neue-Welle-Kino eben.

Ein ganz anderes Beispiel entstammt Truffauts Les deux Anglaises et le Continent (Frankreich 1971), während der Episode auf der Insel in einem Schweizer See: Die Liebenden finden endlich zueinander, sie umarmen einander im Bett. Abblende, als solle der eigentliche Beischlaf ausgespart bleiben. Doch das Schwarzkader steht ungewöhnlich lange, das Bild blendet auf die

gleiche Szene wieder auf. Irritation: Ist das Schwarz hier inhaltlich motiviert? Kann man es als Hinweis auf die Dezenz lesen, die die Regie davon abhält, hier allzu Intimes zu zeigen? Kann man es gar inhaltlich wenden und als Signal für die Sprachlosigkeit dessen nehmen, was die Frau erfahren hat und immer noch erfährt?

Die Abblende ist reflexiv gesetzt, weil sie die „guten Erwartungen" des Zuschauers thematisiert, seine Unterstellung der „erfüllten Sexualität" vertiefend: Der Beischlaf ist vollzogen, das Paar ist vereint. Man könnte interpretativ weiter ausgreifen: Die Frau ist nun eine andere, sie hat eine neue Körper- und Selbsterfahrung zum ersten Mal erkundet – die lange Schwarzphase könnte eine Symbolisierung dieser subjektiven Tatsache sein. Das Thema der Erfüllung wird vom Film sofort wieder aufgegriffen, den symbolischen Impuls, der sich aus der Geschichte zu ergeben scheint, aufgreifend: Die Frau sagt, sie sei noch ganz passiv, es sei, als spiele der Mann allein. Sie benennt ein subjektives Thema und Lernziel. Erneute Umarmung, erneute Abblende. Die nun zügige Aufblende zeigt die Trennung des Paares am nächsten Morgen.

Die so lang stehende Schwärze des Bildes lässt sich nicht mehr nur als syntaktisches Funktionszeichen interpretieren, sondern verlangt nach Deutung. Eine Aufladung mit der subjektiven Bedeutung dessen, was wir gesehen haben, bietet sich an. Der Film unterstützt diese suchende Bewegung nach dem tieferen Sinn, wenn er das gleiche Thema sofort wieder aufgreift. Die Szene scheint abgeschlossen, der erste Eindruck, der Konvention: Abblenden indiziert Szenenenden! folgend. Aber der Abschluss ist nicht finit, dafür steht das Schwarz zu lang. Die Dauer der Schwärze könnte ein Fehler sein, aber sie könnte auch auf etwas anderes hindeuten. Dass die Szene sich dann doch nicht als beendet erweist, macht die schon begonnene zusätzliche Sinnbemühung stark, die in die Rezeption der nächsten Bilder noch hineinwirkt [12].

Bilder und ihre dekontextualisierten Bedeutungspotenziale

Das umgebende Schwarz enthebt das Bild seiner Kontexte. Das Bild wird zum Fundstück, so, wie man manchmal Schnappschüsse auf dem Flohmarkt findet. Was sie zeigen, in welcher Situation sie entstanden sind, all dies bleibt im Dunkel. Bilder können wie Rätsel sein. Setzt man isolierte Filmbilder in einen Rahmen von Schwarzbild, geschieht ähnliches. Die Bilder werden enigmatisch, enthüllen Bedeutungspotenziale, die sie im Kontext vielleicht nie aktivieren würden.

Chris Markers Sans Soleil (Frankreich 1983) macht den Wechsel von Schwarz und Bild zum Thema der Exposition. „Das erste Bild, von dem er mir erzählte, war das von drei Kindern in Island", sagt der weibliche Voice-Over; erst nach sieben Sekunden öffnet sich das Bild der Kinder, bleibt für sechs Sekunden stehen, die Stimme schweigt; das Bild versinkt wieder im Schwarz. Für ihn sei es ein Bild des Glücks, und er habe mehrfach versucht, es mit anderen Bildern zu kombinieren, erzählt die Stimme, aber das sei nie geglückt. Nach sieben Sekunden sieht man ein Flugzeug, das auf einem Aufzug in das Innere eines Flugzeugträgers verschwindet. Erneutes Schwarz; die Stimme erzählt, dass der Mann einmal einen Film mit diesem Bild angefangen habe, umrahmt von einem langen Stück Schwarz: Und wenn der Zuschauer das Glück nicht sehen könne, dann sehe er das Schwarz. Erst danach kommt der Titel („Sans Soleil" in vier Sprachen, in farbiger Schrift, auf schwarzem Grund). Marker entbindet die beiden Bilder des Anfangs ihres normalen Zusammenhangs, setzt sie isoliert wie Photographien. Er thematisiert die Bilder als Bilder, horcht ihre Fähigkeit aus, für sich allein Bedeutungserlebnisse in der Rezeption zu induzieren. Die Kinder und das Flugzeug verweigern den Zusammenhang, bleiben

rabiat getrennt. Das Schwarz bettet sie in eine rhythmische Gestalt ein, die eher an eine Dia-Show als an Film erinnert [13].

Nichtbilder als Symbole

Wenn in einer Todesszene die Blende auf Weiß aufgezogen wird, als Übergang ins Licht, entsteht ein weißes Nicht-Bild. Im Kontext ist es erst als „Weiß des Todes“ lesbar.

Das Weiß ist ein Nichtbild, weil es nichts zeigt.

Aber man könnte es auch lesen als „Versinken des Bildlichen“. Als subjektive Andeutung des Aufhörens des Sehsinns, die den Verweis auf etwas, das man einmal im Bild erkennen konnte, noch in sich trägt. Das Weiß ist ein „Bild nach dem Bild“, ein Zeitbild im wirklichen Sinne.

Doch ist das Weiß am Ende einer Sterbeszene eine subjektive Aufnahme? Oder ist es nicht vielmehr ein Symbol? Durchaus also als arbiträres Zeichen zu lesen, durch seine Konventionalität und Kulturalität gestützt?

Suppositionen

Der Begriff der *Supposition* mag dem Einen oder der Anderen aus der mittelalterlichen Logik und Semiotik bekannt sein. Man versteht darunter in einem durchaus vortheoretischen Sinne ein Gefüge von Annahmen, Hypothesen oder Vermutungen, die dazu dienen, einem Zeichen Sinn zuzuweisen. Das gleiche Zeichen kann in verschiedene Suppositionsbeziehungen eintreten, möglicherweise sogar mehrere Suppositionen zugleich realisieren. Ich werde versuchen, die bis hier zusammengetragenen Überlegungen in eine Dreierteilung suppositioneller Bezüge zu synthetisieren [14]:

(1) *suppositio materialis* = das Bild zeigt, was man sieht

Schwarz zeigt etwas, das Schwarz ist

Schwarz zeigt, dass jemand nichts sieht (= Negation des Bildes)

-- Eintreten des Schlafs

-- Indikation der Blindheit

-- ein Lidschlag

(2) *suppositio formalis* = das Bild indiziert formale Größen des Textes

Schwarz signalisiert formale Elemente des Films

-- Titel

-- Kapitelüberschriften

-- Ende

Schwarz signalisiert formale Elemente des Erzählens

-- Grenze zwischen Szenen / filmische Interpunktion (Abblende/Aufblende)

-- Schwarz indiziert Ellipsen (Raum- und Zeitsprünge)

(3) *suppositio symbolica et reflexiva* = das Bild symbolisiert das, was es zeigt, oder verweist auf die Tatsache des Zeigens

Schwarz als Indikator des Übergangs von einem Zustand in einen anderen

-- Tod einer Figur

Schwarz verbirgt Bilder

-- Bilder, die zu zeigen verboten ist

-- Bilder, die zu zeigen sich nicht ziemt

-- Bilder, die nicht zur Verfügung stehen

-- Bilder, die man nicht zeigen will / Bildverweigerungen / Zensur.

Das Schwarzbild des Films ist so in alle Ebenen der filmischen Signifikation eingebunden. Immer trägt es substantielle oder formale Bedeutungen und Funktionen, die erst im Kontext des filmischen Textes erschlossen werden können. Man mag das Schwarzbild als Nullstufe des filmischen Bildes ansehen, das sich aber selbst in dieser minimalistischen Auffassung klar von allen Formen des stehenden Bildes unterscheidet.

Niemand sieht das Schwarz im Film. Es verschwindet in seinen Funktionen und Bedeutungen. Gerade darum ist es so aufschlussreich für ein Verständnis der Bildlichkeit des Films.

Anmerkungen

[*] Für zahlreiche Hinweise danke ich Christine Noll Brinckmann und Ludger Kaczmarek.

[1] Die Literatur ist immer wieder auf diesen Textanfang eingegangen – es ist auch die Stimme eines Mannes, der seine Geschichte verloren hat. In Christa Blümlingers Analyse heißt es: „Von diesem Bild [!] ausgehend taucht eine unzusammenhängende Kette von Erinnerungsbildern auf, die der Held nur mit Mühe einordnen kann. Seine Erinnerungen sind achronologisch, fragmentarisch, mit Schmerzen verbunden und größtenteils vom Vergessen überschattet. Was der Mann verloren zu haben scheint, ist nicht das Gedächtnis, sondern es ist die Erzählung, der Text“ (1997, 65).

[2] Brinckmann (2007, 81) klassifiziert derartiges Schwarz als *diegetisch-subjektives Licht*. Dagegen gehören Schwarzblenden zum *nondiegetischen Licht*: „Sie gehören zur Hollywood-Grammatik und finden sich in unzähligen Filmen, um Pausen oder Einschnitte zu markieren; von den Zuschauern werden sie nur unterschwellig registriertt, also mühelos als nondiegetische Signale verbucht“ (2007, 85). Vgl. ebd., 85f, zu den Funktionshorizonten farbiger Blenden.

Buried greift das mindest seit dem Mittelalter verbreitete Motiv des „Lebendig-begraben!“auf, das Bondeson (2002) auf eine Urangst zurückführt. Insofern wäre das Schwarz der Leinwand durch ein tiefenpsychologisches Motiv über alle narrative Subjektivisierung zusätzlich semantisch erschlossen.

[3] Den Hinweis verdanke ich Fabienne Will.

[4] Ich übernehme den Begriff von Gunter Gebauer (2000), interpretiere ihn hier aber radikal pragmatisch, als klaren Hinweis auf den Akt des Zeigens. Insofern ist das Schwarz im oben ge-

nannten Beispiel Buried eigentlich keine Bildverweigerung, sondern eine Darstellung des Nicht-Sehen-Könnens resp. des Nichts-Sehens einer Figur des Films, also selbst motiviert. *Bildverweigerungen* dagegen basieren auf einer Entscheidung der kommunikativen Instanz, lassen sich nur indirekt auf den Inhalt des (erwarteten, aber eben nicht gezeigten) Bildes beziehen. Hier geht es um Fragen der Dezenz, der Zulässigkeit u.a., vielleicht auch um einen verborgenen Diskurs über Zeigbarkeit im Allgemeinen oder über die den Film umgreifende Klammer einer „Ethik des Zeigens". Insofern ist die Tatsache, dass der dramatisch so wichtige Akt des Ohr-Abschneidens in dem van-Gogh-Film Lust for Life (USA 1956, Vincente Minnelli) im Off des Bildes geschieht und nur akustisch angezeigt wird, eine ganz andere Form der Darstellungsverweigerung als das Schwarzkader, das in Alejandro González Iñárritus 9/11-Episode (s.u.) zum Einsatz kommt, das über die Frage der Zeigbarkeit des Geschehens selbst nachzudenken scheint.

Ein kurioses Beispiel der Bildverweigerung aus einem eher bildhygienischen Grund entstammt einer nichtverwendeten Szene aus dem Film Scott Pilgrim vs. the World (Scott Pilgrim gegen den Rest der Welt, USA 2010, Edgar Wright), die sich auf der DVD-Ausgabe des Films findet: Sie zeigt zwei Minuten lang Schwarzkader; eine der Figuren, die wichtige Details der Geschichte mitteilt, ist nackt, sollte deshalb nicht gezeigt werden. Den Hinweis verdanke ich Julian Lucks.

[5] Sofern ein nächstes Bild überhaupt kommt. Man mag Derek Jarmans Blue (Großbritannien 1993) als Nullstufe des Bildes, als rein emotionales Bild oder als konsequente Bildverweigerung ansehen: Das Blau mündet in keine filmphotographische Raumdarstellung ein.

Ein eher kurioses Beispiel für ein durch Schwarzbild realisiertes Bildverbot stammt aus Dänemarkt; hier hatte „die dänische Radio- und Fernsehbehörde [Radio- og TV-nævnet] von ihrem Recht Gebrauch gemacht, eine von ihr erteilte Sendeerlaubnis einstweilen einzuziehen und *TV Danmark* eine Stunde Schwarzbild zu verordnen [–] weil der Privatsender eine dramaturgisch in sich geschlossene Folge einer Reality-Serie auf gekünstelte Art und Weise in vier Teile gegliedert und durch Werbeblöcke unterbrochen hatte. Laut Gesetz sind Reklameunterbrechungen von Programmen nur bei Übertragungen von Sportanlässen oder anderen Ereignissen erlaubt, wenn diese auch vor Ort eine Pause für das Publikum vorsehen" (Bähler 2005, 71).

[6] Zur Bildverweigerung in einem theologisch-sakralen Verständnis vgl. Schwebel (2006), der „das Bilderverbot mit der Unverfügbarkeit Gottes gegenüber menschlichen Vorstellungsgehalten", wie es in der Theologie diskutiert worden ist, zusammenbringt. Das Argument läßt sich ohne weiteres mit einer bilddiskursiven Überlegung zusammenbringen, die die Wahl von Schwarzbild als Hinweis auf die Unzeigbarkeit eines Geschehens setzt oder im Schwarz gerade umgekehrt das Bildwissen des Zuschauers aktiviert. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Tradition der Schwarzmalerei, die auf einen philosophisch-theologischen Disput im 16. Jahrhundert fußt und die – in allerdings verändertem diskursiven Kontext, in dem es eher um das Empfinden der Gegenstandslosigkeit des Bildes geht (vgl. Malewitsch 1980, bes. 65f) – in Kasimir Malewitchs *Schwarzes Quadrat auf schwarzem Grund* (1919) kulminierte; den Hinweis danke ich Beat Wyss.

[7] Derartige Abdeckungen des Bildes durch Akteure des Films könnte man (auch wenn tatsächlich Schwarzkader folgt) als *dunkle Bilder* von *echtem Schwarzbild* unterscheiden. Immerhin scheint das Schwarz noch zum Raum der Szene zu gehören und nicht einem eigenen Repertoire des filmischen Zeigens zu entstammen. Ich werde auf die Differenzierung hier aber verzichten. Vgl. auch Sierek 2011, 433, der von einer „blickhemmenden" Funktion des Schwarz als Spezifikum ostasiatischer Bildtheorie handelt.

[8] Vgl. Tuck 2007. Meischkea (1995) untersuchte die Auffüllungen von Schwarzphasen in expliziten Darstellungen des Geschlechtsverkehrs und konnte zeigen, dass die Versuchspersonen zur Auffüllung derartiger Ellipsen auf stereotype Wissensbestände zurückgriffen, mit denen sie die sexuelle Episode sinnvoll interpretieren und vervollständigen konnten.

[9] Vgl. neben zahlreichen Einführungen in elementare Formen der Montage auch Glassner 2001.

[10] Arijon (2000, 678) verweist auf einen Szenenübergang in Michelangelo Antonionis Film Le Amiche (Italien 1955): „Eine Szene, die den Streit eines Mädchens mit seinem Liebhaber zeigt, geht mit einer Abblende und einer kurzen Schwarzfilmphase zu Ende. Die neue Szene beginnt mit einem abrupten Schnitt und zeigt die Bergung der Leiche des Mädchens aus einem Fluss."

[11] Damit wäre das Schwarz tatsächlich aus der Kinoerfahrung selbst motiviert, verweist es doch auf die Verdunkelung des Raums, die nötig ist, bevor das Bild erscheinen kann. Auf Fernseherfahrung kann sich das Schwarz des Nicht-Bildes nicht berufen. Möglicherweise könnte sich hier das in der Literatur zahlreich nachweisbare *whiteout* – die Aussetzung der Wahrnehmung von Figuren unter der Bedingung vor allem einer von Schnee ausgelösten Überflutung des Wahrnehmungsfeldes mit Licht sowie die damit zusammenhängenden Störungen der Rezeption – durchsetzen können; vgl. zur Darstellung dieser Erfahrung in der Literatur der letzten 200 Jahre Frost 2011.

Die Motivation der Farbe Schwarz ist unklar. Max Raphael, der in einer der wenigen Untersuchungen ihrer signifikativen Leistungen die Farbe Schwarz als „Farbe der Nacht" ansah und sie dem Schlaf, dem Traum, dem Unterbewussten und dem Triebhaften zuordnete, sah sie in der Geschichte der Malerei in enger Beziehung zu den Bedeutungshorizonten von Tod und Trauer, dem Dämonischen, Unbewussten, Bedrohlichen, dem Mystischen oder dem Pathetischen. Das Schwarz hat bei ihm die allgemeine Charakteristik der Unbestimmtheit, signifiziert die Auflösung aller Inhalte; vgl. Raphael 1984, v.a. 30f. Darin knüpft er an das Programm einer radikal gegenstandslosen Malerei an, wie es z.B. von Malewitsch (1980) vertreten wurde. Vgl. Sierek 2011, der zur Beschreibung von Funktionen des Schwarz im neueren chinesischen Kino an Überlegungen Raphaels anknüpft.

[12] Ein Extremfall ist vielleicht Stanley Kubricks Film 2001 – A Space Odyssey (USA 1968): Unter einem längeren initialen Schwarz erklingen Takte aus György Ligetis requiemartigen Stück *Atmospheres*. Erst nach diesem 30sekündigen Vorspiel öffnet sich das Bild: Wir sehen auf strahlendem Blau das MGM-Logo. Neue Musik – die ersten Takte von Richard Strauss' *Also sprach Zurathustra*; wir sehen den Titel über einem Bild, das den Aufgang einer Sonne über einem schwach beleuchteten Planeten zeigt. Danach endet die Musik, es beginnt der Film, eine Wüstenlandschaft, das Rauschen des Windes. Die beiden Musiken, die die Themen-Extreme des ganzen Filmes signifizieren, sind schon zu Beginn harsch gegeneinander gestellt. Strauss' Stück als Markierung und Begleitung des Zivilisatorischen, verbunden mit der Objekthaftigkeit der Welt und einem photographischen Modus, der sie wiedergeben kann; dagegen Ligetis Musik als Symbolisierung einer Realität jenseits des Figuralen, vielleicht auch als Symbol einer Realität vor der Schöpfung, einer Realität außerhalb der Zeit und des Raumes.

Ein anderer Extremfall ist Michelangelo Antonionis Film Professione: Reporter (Italien 1973), der in seinem Film nicht nur Bedeutungspotentiale der Farbe Weiß auszuhorchen versucht, sondern der ganz am Ende zu Schwarz übergeht: Der bis dahin so dominante Bilddiskurs wird „zur eindeutigen Privilegierung der *Sprache* in einem vor schwarzem Hintergrund stattfindenden Schlußmonolog des Journalisten über einen Blinden, der nach dem Wiedergewinnen seiner Sehkraft Selbstmord verübt hat" (Sierek 1990, 432), fortgeführt. Dass auch hier Schwarz mit einer reflexiven Haltung, ja einer Skepsis gegenüber dem visuellen Zeigemodus des Films verbunden ist, sei nur am Rande festgehalten.

Eher als Augenzwinkern endet die letzte Folge der Fernsehserie The Sopranos (USA 1999-2007): Sie brach mitten in einem Song urplötzlich ab, eine der Figuren hatte es noch geschafft, eine Parklücke zu finden, klingelt bei einem Freund, der sich aufmacht zu öffnen – als Ton und Bild plötzlich verschwinden und nur ein schwarzer Bildschirm zurückbleibt, lange stehen bleibt, bevor die letzten Abspanncredits über das Bild-Schwarz laufen. Einige Zuschauer waren wohl so irritiert, dass sie den Schluss für eine Sendestörung hielten – wiederum ein Indiz dafür, dass derartiges Schwarzbild eng mit den Dramaturgien der Gestaltschließung, der Finalisierung von Geschichten verbunden ist.

[13] Der Voice-Over-Text des Anfangs: „Das erste Bild, von dem er mir erzählte, zeigt drei Kinder auf einer Strasse in Island, 1965. Er sagte mir, es sei für ihn das Bild des Glücks, und auch, dass er mehrmals versucht habe, es mit andern Bildern in Verbindung zu bringen – aber das sei nie gelungen. Er schrieb mir: […] ich werde es eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films setzen, und lange nur schwarzes Startband darauf folgen lassen. Wenn man nicht das Glück in dem Bild gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarz sehen'." Vgl. zum Umgang mit Schwarz in Markers Film u.a. Scherer 2001, 145ff. Ihr geht es um die Unzeigbarkeit mancher abstrakter Gegenstände und deren Rolle in den Strategien des Sehen-Machens im essayistischen Film.

[14] Auf die Darstellung der eigenen Formen der nichtsignifikativen Verwendungen des Schwarz etwa im Experimentalfilm habe ich hier verzichtet. Hier wird im Extremfall das Schwarz als rei-

ner Zeichenkörper eingesetzt, um etwa in Peter Kubelkas Arnulf Rainer (Österreich 1960) in einer streng komponierten rhythmischen Folge mit Blankfilm zu alternieren (im Ton wiederholt sich die Alternation mit unbespieltem und mit weißem Rauschen bespielten Perfoband). Ähnlich verfährt auch Guy Debord in seinem Anti-Film Hurlements en favor de Sade (Frankreich 1952), der auf der Tonspur Fragmente literarischer und politischer Diskurse montiert, visuell auf die Alternation von Schwarz und Weiß reduziert.

Literatur:

Arijon, Daniel (2000) *Grammatik der Filmsprache. Das Handbuch*. Frankfurt: Zweitausendeins.

Bähler, Regula (2005) Zur Strafe eine Stunde Schwarzbild. In: *Medialex* 10,2, S. 71-72.

Blümlinger, Christa (1997) La Jetée: Nachhall eines Symptom-Films. In: *Chris Marker. Filmessayist.* Hrsg. v. Birgit Kämper u. Thomas Tode. München: Institut Français de Munich / Cicim, S. 64-72.

Bondeson, Jan (2002) *Lebendig begraben. Geschichte einer Urangst.* Hamburg: Hoffmann & Campe.

Brinckmann, Christine Noll (2001) Unsägliche Genüsse. In: *Montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 10,2, 2001, S. 77-94.

Brinckmann, Christine Noll (2007) Diegetisches und nondiegetisches Licht. In: *Montage/AV* 16,2, S. 71-91.

Frost, Sabine (2011) *Whiteout. Schneefälle und Weißeinbrüche in der Literatur ab 1800.* Bielefeld: Transcript.

Gebauer, Gunter (2000) Bildbereitschaft und Bildverweigerung. In: *Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion*. Hrsg. v. Hans Belting u. Dietmar Kamper. München: Fink, S. 55-66.

Glassner, A. (2001) A Change of Scene. In: *Computer Graphics and Applications* 21,3, S. 86-92.

Katz, Steven D. (1998) *Shot by Shot / Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films. Das Handbuch*. Frankfurt: Zweitausendeins.

Malevitsch, Kasimir S. (1980) *Die gegenstandslose Welt*. Faks.-Nachdr. der Ausg. von 1927. Mainz [...]: Kupferberg (Neue Bauhausbücher.).

Meischkea, Hendrika (1995) Implicit Sexual Portrayals in the Movies: Interpretations of Young Women. In: *Journal of Sex Research* 32,1, 1995, S. 29-36.

Raphael, Max (1984) *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*. Frankfurt [...]: Qumran.

Scherer, Christina (2001) *Ivens, Marker, Godard, Jarman - Erinnerung im Essayfilm*. München: Fink.

Schwebel, Horst (2006) Bildverweigerung im Bild. Mystik — eine vergessene Kategorie in der Kunst der Gegenwart. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik* 39, 2006, URL: http://www.theomag.de/39/hs3.htm.

Sierek, Karl (1990) Die weiße Leinwand. In: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Berlin '89. Akten*. Hrsg. v. Hans J. Wulff. In Zusammenarb. mit Norbert Grob u. Karl Prümm. Münster: MAkS Publikationen, S. 421-432 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).

Sierek, Karl (2011) Farbvolumen, Schattenfläche und gleißende Inversion. Drei Typen des Schwarzbilds im chinesischen Film. In: *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen.* Hrsg. v. Karl Sierek u. Guido Kirsten. Marburg: Schüren, S. 431-448 (Zürcher Filmstudien. 27.).

Tuck, Greg (2007) The Pleasure of Invisible Sex: Cinematic Meaning, Sexual “Metaphors” and the Phenomenology of Editing in Classical Hollywood Cinema. In: *Realities and Remediations: The Limits of Representation*. Ed. by Elizabeth Wells and Tamar Jeffers McDonald. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, S. 1-13.