

Hans J. Wulff

Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films

2. Die stoffliche Bindung der filmischen Darstellung

Der folgende Artikel erschien zuerst als Einleitung des Buches: *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr 1999, S. 19-76.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-5-2>.

Die Rolle des Werks
Repräsentation
Analytische Darstellung
Montage
Zeigen
Reflexivität

Karl Bühler unterschied in seiner *Sprachtheorie* die "Sprechhandlung" vom "Sprachwerk", eine Differenzierung, die auch für die Filmanalyse bedeutsam ist. Er schreibt:

Es gibt für uns alle Situationen, in denen das Problem des Augenblicks, die Aufgabe aus der Lebenslage redend gelöst wird: *Sprechhandlungen*. Und es gibt andere Gelegenheiten, wo wir schaffend an der adäquaten sprachlichen Fassung eines gegebenen STOFFES arbeiten und ein *Sprachwerk* hervorbringen (1965, 53; Hervorhebungen im Original).

Das Werk will, fährt Bühler fort, entbunden sein aus dem Standort im individuellen Leben und Erleben des Erzeugers, es gehört nicht in den "Weinberg des praktischen Lebens" (53f), sondern ist dazu gedacht, in vielen verschiedenen Situationen verstanden werden zu können, ja, es kann sogar übersetzt werden und in andere Kulturen wandern, selbst die Zeit kann seiner Verstehbarkeit kaum etwas anhaben. Das Werk hat die Kraft, eine eigene "semiotische Situation" zu fundieren, in die ganz unterschiedliche Subjekte eintreten können, um sich in das Ausgesagte zu vertiefen.

Die Rolle des Werks

Für manche Richtungen der Filmbetrachtung steht die *Einzigartigkeit* und *Autonomie* des Werks, die Einmaligkeit der Erfassung und Gestaltung eines Stoffes ganz und gar im Mittelpunkt des Interesses. Das ist hier anders, mich interessieren primär die textuellen und semiotischen Strategien, mit denen im

Einzelwerk einem Gegenstand welcher Art auch immer Ausdruck geboten wird. Das Werk fällt so, obwohl es oft ganz individuelle Strukturen trägt, nicht aus dem Rahmen des Beschreibbaren heraus, und es ist auch nicht nötig, eine Beschreibungs- und Analysemethodik zu entwickeln, die ganz auf den Einzelfall zugeschnitten ist. Ein gewisser Typ von Film-analyse *vermittelt* zwischen der Einzigartigkeit des Werks und solchen Prinzipien, Gesetzen und Konventionen, die das Filmische als eine Technik des Darstellens und des Mitteilens ausmacht.

Im 'Neoformalismus', wie ihn vor allem David Bordwell und Kristin Thompson entwickelt haben und vertreten, ist die filmische Form als *Stil* bestimmt, der wiederum als systematischer Gebrauch kinematographischer Mittel definiert ist (vgl. Bordwell 1985, 50). Stile sind historische Gebilde und gebunden an eine filmische Kommunikationskultur, die gleichermaßen ästhetische, technische, ökonomische und rezeptionale Aspekte umfaßt. Obwohl eine historische Stilistik des Films vom Einzelwerk fortschreiten könnte auf einzelne stilistische Ausdrucksmittel (szenischer Aufbau, Lichtsetzung, Ausstattung, Kostüme, Schauspiel, Ton, Kinematographie, Transitionstechniken, Prinzipien der filmischen Auflösung etc.), bleibt die filmische Werkstruktur als Bezugspunkt der Analyse in Kraft:

Das Werk wird genommen als Gesamtensemble aller formalen Gegebenheiten, jedes Element hat formale Funktion, so daß eine Beschreibung gefunden werden muß, die diese formalen Wirkkräfte im Werk als 'aesthetic systems' bestimmbar macht (Wulff 1991, 394).

Der Status des Einzeltextes erweist sich hier als ambivalent, und diese Doppelgesichtigkeit, dieser interne Widerspruch kennzeichnet jedes analytische Bemühen: Das Werk ist sowohl der Träger von Stil wie auch dessen Bedingung. Stil tritt *am* Werk auf, der Text selbst ist nur so etwas wie der Ort, an dem ein spezifischer Stil aufgefunden werden kann; anderer-

seits ist aber das Werk als formale und sinnhafte Ganzheit, *in* deren Struktur sich erst die signifikative Potenz der stilistischen Mittel entfaltet, Gegenstand der Beschreibung selbst. Beide Aspekte sind zu modellieren und im Einzelfall zu beschreiben. Ich werde hier das filmische Werk als "Text" auffassen, dessen strukturelle Dichte, semantische Abgeschlossenheit und pragmatische Situationsentbindbarkeit es dazu befähigen, einen Inhalt zu artikulieren und eine Rezeption zu präfigurieren - Eigenschaften, die an die formalen Qualitäten der Gestaltung gebunden sind. Das filmische Werk ist auf sehr unterschiedlichen Ebenen strukturiert und auf die Verstehenstätigkeit hin orientiert. Mehrere verschiedene Zugänge der Werkanalyse als Textanalyse sind möglich:

(1) Der erste unterscheidet Ordnungen des Textes nach ihrem Wirkungsfeld - manche betreffen den ganzen Text, andere dagegen sind nur von äußerst begrenzter lokaler Funktion. Die filmsemiotische Theorie hat eine ganze Reihe von Einsichten darin gebracht, daß es von textumfassenden ("makrostrukturellen") Ordnungen der Aussage resp. des Aussagens über ("mesostrukturelle") Bauformen der filmischen Szene bzw. Sequenz bis hin zu ("Mikro-")Strukturen der Einzelbildverknüpfung eine ganze Reihe syntaktischer und semantischer Prinzipien gibt, die dafür sorgen, daß das Werk als gestaltete Ganzheit, die eine Bedeutung tragen kann, verstanden werden kann.

(2) Ein zweiter Zugang unterscheidet die verschiedenen Teilmomente der filmischen Komposition danach, von welcher Art die damit verbundenen Rezeptionstätigkeiten sind. Peter Wuss' Differenzierung zwischen perzeptions-, konzept- und stereotypengeleiteten filmischen Strukturen (1993, 12ff) fußt darauf, daß er Gestaltungselementen des Films verschiedene "mentale Status" zuordnet, indem er sie dahingehend untersucht, welchen Evidenz- und Bewußtheitsgrad sie haben, mit welchen Lernprozessen sie zusammenhängen und auf welcher Art von "Wissen" sie aufbauen.

(3) Ein dritter Zugang differenziert Strukturniveaus je nach ihrem Ort im Zeichenverhältnis: Jan Marie Peters z.B. unterscheidet filmische Kodes und Strukturen, die dem zugehören, was abgebildet ist (die Erzählung, das *Mise-en-Scène*, das Schauspiel etc.), von solchen, die die Abbildung selbst betreffen (Kameratechniken und -handlun-

gen), denen schließlich noch die außerbildlichen Kodes von Musik und Sprache gegenübergestellt werden (1981, 54). Alle Arten der Kodifizierung hängen von Form- und Ordnungsprinzipien ab, so daß Formfaktoren auf allen Ebenen des filmischen Ausdrucks *und* des Inhalts wirksam sind.

Über allen Differenzierungen steht aber die Einheit des Werkes als Bezugspunkt der Analyse. Das Konzept der *Einheitlichkeit des Werks* beziehen Bordwell und Thompson auf die Geschlossenheit des filmischen Systems. Wenn die Elemente eines Films klar und ökonomisch miteinander verbunden sind, schreiben sie dem Film "unity" zu. Offenbar schwebt den Autoren ein Konzept von "semantischer" und "formaler Dichte" vor; Elemente, die nicht mit den anderen verbunden sind, Fragen, die unbeantwortet bleiben etc., sind entsprechend dieser Auffassung als "Stör-Elemente" aufzufassen. "Dichte" ist indes als Maßvorstellung nur graduell zuzuordnen (Bordwell/Thompson 1979, 43) [1].

Das Werk wird, wenn man dem folgen will, als konsequent geschlossene Form angenommen, in der sich die Leistung einzelner Elemente bestimmen läßt. Diese Idee ist so verbreitet wie produktiv, weil dem Text damit eine Eigenständigkeit zugewiesen wird, die ihn aus aller Situativität entbindet. Für Karl Bühler ist die *Situationsentbindbarkeit* ja sogar eines der fundamentalen Kriterien gewesen, die den Text von allen anderen Sprachäußerungen sondern [2]. Der Text bildet ein eigenes Bezugssystem aus, in dem alle Elemente als Funktionselemente beschrieben werden können.

In diesem Sinne schreibt Jurij M. Lotman dem künstlerischen Text *Modellhaftigkeit* zu, die Fähigkeit, ein eigenes Sinnsystem zu errichten: "Der künstlerische Text ist ein komplex aufgebauter Gedanke. Alle seine Elemente sind semantische Elemente" (1973, 27). Nun ist der künstlerische Text gegenüber den semiotischen Systemen, die er benutzt, ein *sekundäres* modellbildendes System:

Das Kunstwerk [heißt es bei Lotman], das ein bestimmtes Modell der Welt, eine bestimmte Nachricht in der Sprache der Kunst ist, existiert außerhalb dieser Sprache einfach nicht und ebensowenig außerhalb aller anderen Sprachen der gesellschaftlichen Kommunikation (1973, 85).

Das ist wichtig und für den Film noch kaum hinreichend reflektiert - was sind denn die *primären semiotischen Systeme*, die das filmkünstlerische Werk bindet und funktionalisiert?

Die Untersuchung der Formqualitäten des Films führt in zwei unterschiedliche Richtungen, die einander scheinbar unmittelbar gegenüberstehen und sich auszuschließen scheinen: In der einen erscheint das jeweilige Werk als eine individuelle Struktur, die Eigenschaften der Modellierung trägt, wodurch das jeweilige Werk als eine holistische symbolische Struktur gefaßt ist. In der anderen erscheint das Werk als ein Einzelfall, in dem sich allgemeinere Prinzipien der filmischen Repräsentation und der filmischen Rede manifestieren. Todorov hat letztere Auffassung als Zielvorstellung einer *Poetik* bezeichnet; er schreibt:

Das Ziel dieser Untersuchung ist [...], eine Theorie der Struktur und des Funktionierens der literarischen Rede vorzulegen, eine Theorie, die ein Bild der literarischen Möglichkeiten liefert, so daß die bestehenden literarischen Werke als realisierte Einzelfälle erscheinen. [...] Der einzelne Text ist nur ein Beispiel, das es erlaubt, die Eigentümlichkeiten der Literalität zu beschreiben. Ein solcher Vorgang wird hier mit dem Namen *Poetik* bezeichnet (Todorov 1973, 108f).

Eine für die semiotische und ästhetische Fragestellung sensible funktionale Strukturanalyse des Films, um die es mir hier ja geht, ist vor allem in diesem letzteren Verständnis zu betreiben: Es geht um die Beschreibung von Voraussetzungen, Techniken und Strategien der Artikulation und Repräsentation von Inhalten welcher Art auch immer. Die Frage, ob eine Semiotik des Films als eine *Poetik* ausgeführt werden kann, stellt sich gerade deshalb mit aller Schärfe, weil die Kontextbindung aller filmischen Mittel und das Ausbleiben fester systemischen Codes zu einer "Ausdrucksfreiheit" führt, die nur durch die Strukturen des Werks gebunden zu sein scheint.

Ich will die Überlegung abkürzen und nur auf einige Gesichtspunkte verweisen, die für eine derartige Modellierung des Gegenstandes von Bedeutung sein können:

(1) Zum einen ist es das Material der vorfilmischen Wirklichkeit und der Bedeutungen, die in ihr zirkulieren, das vom Film adaptiert und dargestellt wird.

(2) Zum zweiten sind es gewisse analytische Prinzipien, die die Wahrnehmung und Handhabung äußerer Wirklichkeit und Handlung ebenso dominieren wie ihre filmische Darstellung resp. Auflösung.

(3) Zum dritten sind es einige primär formale Prinzipien (wie die Wiederholung, die Steigerung, die Spiegelung usw.), die das vorfilmische und filmische Material so organisieren, daß es signifikant wird.

(4) Zum vierten nutzt der Filme diskursive Prinzipien (narrative Struktur und andere Prinzipien der kausalen Verknüpfung von Elementen, rhetorische Prinzipien der Argumentation und der Beweisführung, Strategien der Themenentfaltung etc.), die es gestatten, heterogenes Material zu integrieren und als Realisation einer abstrakten Idee zu funktionalisieren.

(5) Fünftens schließlich wird das filmische Material in einem kommunikativen Format angeordnet, verweist also schon auf die Akte des Verstehens, in denen es erschlossen werden muß.

So sehr ich hier eine Tendenz anklingen lasse, die von den spezifischen Gegebenheiten eines Werks schon wieder absehen möchte, bleibt das Einzelwerk allerdings auch dann ein Gegenstand der Analyse, wenn das eigentliche Interesse nicht auf die Auseinandersetzung mit dem Besonderen gerichtet ist - lassen sich an ihm doch formale Verfahren studieren und demonstrieren, die von allgemeinerer Gültigkeit sind. Oder vielleicht sogar nur im Rahmen dieser besonderen Werkstruktur entwickelt wurden. Es kommt auf den "Kodifizierungsgrad" an, ob eine besondere Gliederung des Ausdrucksbereichs Element eines umfassenderen "kinematographischen Codes" oder ein Spezifikum eines Werks ist. Das Werk ist also als Bezugsgegenstand nicht ausgesetzt, muß aber relativiert werden am stilistischen und intertextuellen "Horizont", in dem das Werk steht. Der Entwurf einer *historischen Poetik*, wie ihn David Bordwell vorgestellt hat, betrifft genau dieses problematische Verhältnis von filmischem Kode (in einem jeweiligen historischen Stadium) und Einzelwerk.

Die einzelnen Elemente, Ebenen, Strukturniveaus eines Werks sind miteinander *integriert* (auch wenn es durchaus zu widersprüchlichen und nichtauflösbaren Diskrepanzen zwischen verschiedenen Ebenen des Textes kommen kann [3]). Es gibt intermediäre Integrationsprinzipien, die wiederum von sehr unterschiedlicher Gestalt sein können:

(1) Die "thematische Ordnung" des Diskurses fokussiert und organisiert Elemente zu zusammengehörigen "thematischen Assoziationskomplexen", zu "to-

pikalen Clustern" und "feldartigen Zusammenfügungen"; so bildet die Begegnung mit dem Fremden in vielen Abenteuerfilmen ein eigenes Thema, das in der Erzählung und in der szenischen Darstellung in zahlreichen Instantiationen realisiert und variiert wird;

(2) die diagrammatische Analogie verschiedener semiotischer Systeme gestattet es, Strukturen aus einem System in ein anderes zu transponieren (z.B. Handlungsstrukturen); so lehnt sich die konventionelle filmische Darstellung von Blicken oder Telefonaten eng an die formale Gliederung der Handlungen des Blickens und Telefonierens an;

(3) einzelne Elemente können aus anderen abgeleitet sein, stehen also nicht selbständig, sondern wiederum in Realisierungsfunktion zueinander; insbesondere die Mittel-Funktionen sind "sekundär" fundiert, setzen die Analyse der Beziehungen zwischen den Elementen voraus; Farb-Schemata z.B. geben inhaltlichen Bezügen Ausdruck (s.u.);

(4) die Juxtaposition von Elementen kann auf Kontinuitäts-Beziehungen zwischen den Elementen fundiert sein; so ist jede narrative Struktur *per definitionem* als kausale Verknüpfung von Einzelhandlungen anzusehen;

usw.

Die Integration der verschiedenen filmischen und vorfilmischen Gestaltungsmittel geschieht in interpretierten Mustern, die oft nicht filmspezifisch sind, sondern Repräsentations- und Gliederungsverfahren aus anderen semiotischen Systemen für die filmische Rede nutzbar machen. Die Integrativität der Werkstruktur spielt sowohl in Produktions- wie Rezeptionsprozessen eine zentrale Rolle, hat allerdings nicht unmittelbar komplementäre Effekte (darauf werde ich später zurückkommen).

Alle diese Überlegungen weisen darauf hin, daß die formale Struktur eines Textes gegenüber seiner materialen Qualität *abstraktiv* ist. Das Oberflächenmaterial des Films ist in seiner ganzen anschaulichen Fülle gegeben, aber - im Hinblick auf die filmischen Formqualitäten - es wird vom Kontext analysiert, und nur gewisse Aspekte, gewisse Eigenschaften und Qualitäten des Materials werden funktional gemacht. Die formale Gestalt ist im materiellen Substrat *realisiert*, und das ist ganz etwas anderes, als wäre sie in ihm enthalten. In diesem Sinne schreibt Lotman (1973, 27) [4]:

Der Grundriß ist nicht in eine Wand eingemauert, sondern in den Proportionen des Gebäudes reali-

siert. Der Grundriß ist die Idee des Architekten, die Struktur des Gebäudes ihre Realisation. [...] Der Dualismus von Form und Inhalt muß ersetzt werden durch den Begriff der sich in einer adäquaten Struktur realisierenden und außerhalb dieser Struktur nicht existenten Idee.

So, wie in der Schematheorie eine Trennung des Schemas von seinen *Instantiationen* (was nur ein anderer Ausdruck für "Realisierungen" ist) behauptet wird, ist auch die Form eines Textes abzulösen von dem materiellen Substrat, dem die Form zugeordnet ist. Es bedarf eines aneignenden Bewußtseins, um dieses Verhältnis zu produzieren. Die Welt der Formen ist gebunden an die Tätigkeit der Wahrnehmung, der Interpretation, des Verstehens - und so zurückgewiesen an das Leben der Zeichen im sozialen Verkehr.

Methodisch ist diese Überlegung äußerst wichtig - weil sie die Schranke bildet, die alle quantitativen Methoden nicht durchbrechen können. Es gilt, Modelle zu entwickeln, die die Funktionalität der Mittel und Formen in der Leistung des Films, einem Stoff Ausdruck zu verleihen, und in den Akten der Aneignung erfassen können. Mittel und Formen selbst lassen sich nicht festschreiben, ihre Leistung ist immer gebunden an den Kontext und an die Aktivität des aussagenden oder aneignenden Subjekts. Keinem filmischen Mittel und keiner filmischen Ausdrucksform wohnt eine Bedeutung oder Funktion *per se* inne, es kann in anderer Umgebung in anderer Weise oder auch gar nicht signifizieren [5].

Der stoffliche Bezug

Bühlers Unterscheidung zwischen Sprechhandlung und Sprachwerk und die damit verbundene Überlegung, daß beides aus einem kommunikativen Grundverhältnis entspringt, ist aus zweierlei Gründen wichtig: Zum einen verweist sie auf den scheinbaren Widerspruch, daß das Werk zwar ein kommunikatives Gebilde ist, das sich dennoch nicht auf eine ganz spezifische Handlungssituation und die Lösung dort anstehender Probleme reduzieren läßt; zum anderen ist greifbar, daß das Werk keine selbstgenügsame Struktur ist, sondern dazu dient, einen wie auch immer gearteten Inhalt, einen Stoff zu erfassen, zu strukturieren und ihn so einem Verstehen zuzuführen. Werkstrukturen lassen sich vom stofflichen Bezug nicht lösen, auch wenn wir es mit Fiktionen,

nicht erfahrbaren Dingen, ja sogar Verstößen gegen die Wahrnehmungsordnung zu tun haben. Für die Filmanalyse ist der stoffliche Bezug des Films deshalb von Bedeutung, weil jede filmische Form auch und zuallererst die Gestaltung eines Gegenstandes ist, den man sich auch gelöst von der besonderen Struktur eines Films (oder anderen Kunstwerkes) denken kann. "Stoff" meint

nichts, was Teil nur eines Werkes ist, auch wenn er für dieses 'verarbeitet' wird. Der Stoff kann auch von jedem anderen genutzt werden und ist insofern vielen Werken gemeinsam bzw. auch außerhalb aller Werke (Helmut Kreuzer, Brief v. 1.12.1994).

Ich werde hier das Konzept des stofflichen Bezugs im Leibnizschen Sinne als *substantia cogitans* denken, in der ein "geformter Inhalt" in den körperlich existierenden Dingen zur Erscheinung gelangt resp. ihnen in den Akten der "Perzeption" zugeordnet wird, dergestalt, daß Substanz und Form im "Denkstoff" verschmolzen sind - in diesem Modell stehen verschiedene "Erscheinungsformen des Stofflichen" (und eines von ihnen ist das Werk oder etwas im Werk) gleichermaßen in Beziehung zu einem kognitiven Modell, das ihre Beziehung zueinander stiftet. "Stoff" ist keinesfalls als Materie vor und außerhalb der menschlichen Interpretation aufzufassen, sondern ist Teil des erworbenen Wissenszusammenhangs einer Kultur. Der Film greift stofflich auf immer-schon Interpretiertes zurück, auf kulturelle Gegenstände und Überzeugungssysteme. Und ein Film gehört selbst in den kulturellen Prozeß, ist ein Stückchen lebende Kommunikation, Element von Verständigungshandlungen.

"Stoffe" sind kognitive Größen, modellhafte Gebilde [6], die dem menschlichen Denken zugehören, nicht der äußeren, materiellen Welt. Ein Film, der eine Geschichte erzählt, verweist z.B. auf diese Geschichte in vielerlei Hinsicht - auf die narrative Struktur im engeren Sinne (die Folge kausal miteinander zusammenhängender Handlungen) und auf die besonderen normativen Bedingungen der erzählten Welt, auf das Substrat der sozialen Rollen und auf die funktionalen narrativen Rollen (Prot- und Antagonist, Helfer und Verführer usw.), auch auf die eigentlich akzidentellen Aspekte, die immer mitrepräsentiert werden. Die Eigenständigkeit des Stoffes gegenüber dem Text ist in den sehr unterschiedlichen "Textverarbeitungen" greifbar, in denen Texte in andere Texte

weitergeführt ("übersetzt") werden: Man kann einen Film nacherzählen und zusammenfassen, ihn neu drehen oder in ein Theaterstück transformieren, ihm neue Titel und Genrebeschreibungen zuordnen, man kann ihn kritisieren und man kann sich auf ganz periphere Elemente konzentrieren wie die Augenfarbe der geschundenen Heldin, die in einem Gedicht besungen wird [7].

Wir wissen aus zahllosen Untersuchungen, daß Gegenstände, von denen die Rede ist, sich in der Geschichte ändern, daß sich die Situationen und Anlässe, gelegentlich deren von ihnen die Rede ist, verändern und daß sie nicht in allen Kulturen gleich sind. Die *kulturelle Relativität* sollte auch für die Beschreibung des Stofflichen geltend gemacht werden, mit einer allerdings erheblichen Konsequenz: Es ist nicht als primärer und feststehender Bezug des Films anzusehen, sondern gebunden an die Akte der Rezeption. Das Stoffliche ist eine kulturelle Tatsache, damit gebunden an eine Praxis der Interpretation sowie an konventionelle oder intertextuelle Rückbindungen an das Kollektiv, das eine Kultur trägt. Darauf werde ich unten noch einmal zurückkommen.

Ein Ausgangspunkt für die Filmanalyse, die den einzelnen Film als Element einer umfassenderen Zeichenpraxis und als Teil eines kommunikativen Verhältnisses zu begreifen versucht, ist die Theorie des Poetischen, wie sie von Roman Jakobson vorgetragen wurde. Auch darin geht es um die Bestimmung des Verhältnisses der Ausdrucksmittel zum Ausgesagten, der formalen Gestaltungen und des Stofflichen. Holenstein faßt die zentrale Prämisse wie folgt:

Stoff ohne Form gibt es nicht. Es gibt aber auch keine Form ohne eine stoffliche Bestimmung. Jedes raumzeitliche Beziehungssystem hat einen inhaltlich bestimmten Ausgangspunkt und einen inhaltlich bestimmten Maßstab. Christi Geburt, Greenwich, die Drehung der Erde um die Sonne, einen Fuß etc. Die Ermittlung von invarianten abstrakten Strukturen kann nur das eine Ziel der Forschung sein. Das andere Ziel ist die Feststellung, welche Arten von konkreten Gegenständen die Abbildung einer bestimmten abstrakten Struktur zulassen (Holenstein 1975, 95).

Sicherlich lassen sich Filmgattungen erdenken und auch nachweisen, in denen die stoffliche Bindung der Aussage bis zur Unkenntlichkeit zurückgenom-

men erscheint und das filmische Bild als eine nicht-repräsentierende optische Gestalt erscheint. Manche Exemplare des "strukturellen Films" (wie z.B. SNOWS SEATED FIGURES) gehören vielleicht dazu, die tatsächlich noch photographisch entstanden sind, ohne in der Vorführung das Vorfilmische aber noch zu evokieren; auch manche aus monochromen Tafeln komponierte Filme möchte man nennen.

Schon Filme aber, die in graphischen Displays realisiert sind, in denen einzelne abstrakte Objekte in einem dreidimensionalen Raum angeordnet sind, *repräsentieren*, sind also von einem (und sei er noch so minimal) inhaltlich-stofflichem Bezug begleitet [8]. Es können Objekte isoliert werden, sie verhalten sich auf Bewegungsbahnen im Raum, ihnen kann sogar intentionales Handeln attribuiert werden. Die Experimente Fritz Heiders belegen die fundamentale Attributionstätigkeit des Zuschauers aufs Lebhafteste. Er hatte seinen Versuchspersonen folgende Animationssequenzen angeboten: Man sieht ein schwarz umrandetes Feld, das nur einen "Ausgang" hat; auf der Spielfläche bewegen sich geometrische Figuren in unregelmäßigen Mustern. In den sprachlichen Reproduktionen dieser kleinen Filme wurde den Figuren absichtliches, motivational bestimmtes "Handeln" unterstellt - so kann es sein, daß behauptet wurde, daß die kleineren Figuren versuchten, "den großen Kreis am Verlassen des Feldes zu hindern" (vgl. Heider 1958). Derartige Attributionsleistungen haben ihren ganz eigenen, auch ästhetischen Charme: So ist die Animation eines roten (und später auch eines blauen) Luftballons in Paul Lamorisse' *LE BALLON ROUGE* (1956) Quell intensiver Teilnahme - als investierte der Zuschauer in den Motivattribuierungen und der Identifizierung genretypischer Konstellationen von Figuren der Handlung ein solches Maß an Empathie, daß es weder Überwindung noch besonderen Aufwandes bedürfte, Objekte wie die Luftballons als Handlungsträger (also ausgestattet mit Intentionalität, Gefühl, Reaktivität) zu behandeln. *Empathie* als Teilnahmemodalität wäre dann im übrigen eine besondere Kontextualisierungsleistung und nicht eine "Einfühlung" im Sinne von Identifikation. Die Probleme, die eine solche Überlegung aufwirft, kann ich hier natürlich nicht diskutieren, doch sei ausdrücklich festgehalten, daß es eine Modulation des stofflichen Bezuges ist, wenn Objekte als Akteure konstituiert und "verstanden" werden. Die Erfassungshandlungen schreiten von der oberflächlichen Darbietung des Objekts fort zu einer Einheit des Verstehens, die die Oberflächenbewegungen

des Objekts als expressive Bewegungen liest, ihnen also Intentionalität und Affektivität zuordnet.

Das Stofflich-Inhaltliche läßt sich dem Film kaum abstrahieren, will ich damit sagen, es tritt schon im Elementarbezug des Bildes verbunden mit formaler Gestalt auf - es "repräsentiert" eben. Daraus folgt unter anderem: Filme, die das Repräsentationsverhältnis zu unterschreiten versuchen, bewegen sich an der semiotischen Schwelle des Films. Alle anderen formalen Beziehungen (der Symmetrie und des Kontrastes, der Wiederholung und der Variation, der Reihenbildung usw.) operieren mit einem Bildmaterial, das schon im Darstellungsverhältnis steht. Und alle höheren Formen des Darstellens, alle anderen Arten der filmischen Repräsentation (Metapher und Metonymie, Ironie, diagrammatische Abbildung von Handlungsstrukturen etc.) sind demgegenüber sekundäre Modi der Signifikation [9].

Es steht außer Frage, daß Filme "von etwas" handeln, daß der Bezug der *aboutness* absolut fundamental ist [10] - gleichwohl ist der Gegenstandsbezug in der Beschreibung filmischer Formen von nachgeordneter Bedeutung. Aufgabe der filmwissenschaftlichen Beschreibung ist es zu bestimmen, *in welcher Art und Weise von diesen Gegenständen die Rede ist* (vgl. Bordwell/Thompson 1979, 32). Die Art und Weise, in der ein Stoff in der filmischen Rede gegeben ist, ist zugleich der Ort formaler Gestaltung. So, wie in der Sprache die Ausdrucks- und die Inhaltsform das eigentlich Kulturelle und die Bedingung der Möglichkeit des Funktionierens von Sprache überhaupt sind (in der Terminologie Hjelmslevs), interessieren auch in der Beschreibung des Films die formalen Gegebenheiten. Das Formale manifestiert sich in zwei Arten: (1) in formalen Operationen, mittels derer einem Gegenstand Ausdruck verliehen wird, und (2) in formalen Beziehungen, die innerhalb der kommunikativen Einheit des Films (wenn man so will: des "geäußerten Films") zwischen seinen Segmenten zum Zwecke der Repräsentation, aber auch zum Zwecke der Vereindeutigung aufgebaut werden. *Ein Film stellt etwas dar, und er ist zugleich Element einer Zeigehandlung*. Der Film ist intentional auf beides gerichtet.

Eine Zwischenbemerkung ist nötig: Die Gegenüberstellung von Form und Inhalt, wie sie z.B. im Neoformalismus neuerdings wieder vorgeschlagen worden ist, relativiert sich schnell: Denn kein Inhalt ist denkbar, der nicht in einer formalen Gestalt gegeben

wäre. Wenn "Inhalt" den stofflichen Bezug im obigen Sinne meint, ist er nichts Amorphes und Rohes, nichts Ungegliedertes, wäre nur in einer Fiktion außerhalb der menschlichen Ordnungssysteme (insbesondere der Kommunikationsmittel und Symbolsysteme) und der menschlichen Praxis denkbar. Wenn er etwas anderes sein soll, wäre eine Erklärung nötig [11].

"Meaning" ("Bedeutung"/"Sinn") trete nur als Element oder Effekt der Form auf, heißt es *expressis verbis* bei Bordwell und Thompson - eine Behauptung, die höchst problematisch ist und unnötige Verwirrung stiftet, weil sie letzten Endes auf eine Tautologie hinausläuft, die man genausogut umkehren könnte - "meaning" ist eben auch an die Bedingung "Inhalt" gebunden. Die Behauptung verwundert insbesondere deshalb, als Bordwell mehrfach darüber referiert hat, daß die formalistische Filmanalyse an eine schematheoretisch orientierte, kognitive Theorie des Films unmittelbar angrenze (Wulff 1991; Ohler 1994): Und gerade dann müßte die Annahme eines Bezuges des Filmtextes auf eine intermediäre Größe wie "Stoff" naheliegen, die es gestattet, Schematisierungen als Elemente kognitiver Prozesse zu bestimmen, die Werkstrukturen mit Verstehenstätigkeiten vermitteln. Ich würde sogar umgekehrt argumentieren: Gerade weil der Film einen stofflichen Bezug hat und weil das Stoffliche eine kulturelle Tatsache, ein Phänomen der Interpretation ist, ist die Tatsache, daß der Film ein *Repräsentationssystem* darstellt, um so klarer zu fassen. Das Stoffliche kann darum aber nicht ganz zurücktreten: Weil sich der funktionale Wert der Art und Weisen, in denen von Gegenständen gehandelt wird, in der jeweils besonderen Profilierung des Stoffs ausmachen läßt.

In den formalistischen Programmatiken der Textwissenschaft(en) geht es immer darum, mittels der formalen Beschreibung die *spezifischen* Signifikationsleistungen und Repräsentationsformen des Films, der Literatur usw. herauszuarbeiten. René Wellek und Austin Warren nennen das Verfahren, mit dem man sich an die formale Charakteristik von Literatur (und deren Bestimmung läßt sich auf Film übertragen) annähern könne, einen *intrinsischen Zugang* und schreiben zum Form-Inhalts-Verhältnis:

Wenn wir unter Inhalt die Gedanken und Gefühle verstehen, die ein literarisches Werk übermittelt, so würde die Form alle sprachlichen Mittel umfassen, durch die ein Inhalt ausgedrückt wird.

Untersuchen wir aber diese Unterscheidung genauer, so erkennen wir, daß der Inhalt einige Formelemente in sich enthält (1971, 146).

Genau um dieses Problem dreht sich die Diskussion - daß ein Gegenstand nur als kulturell geformte Materie erfaßt werden kann und daß er im Kontext des Werks in einen strukturellen Zusammenhang gebracht ist, der ihn mit zusätzlicher Formqualität auflädt (die unter Umständen auch in Kontrast zu seiner alltäglichen Geltung stehen kann).

Wie "tief" formale Analyse fundiert werden kann, ist im Formalismus nie wirklich diskutiert worden: Wellek/Warren wehren sich gegen eine Übertragung des Humboldtianischen Konzepts der "inneren Sprachform" [12] auf ästhetische Gegenstände bzw. auf Texte überhaupt (ebd.), was aber in sich selbst einen Widerspruch trägt und die Methodendiskussion erschwert: Denn Texte instrumentieren und verfremden die kulturell und historisch besonderen Interpretationen von Gegenständen, Darstellungs- und Apperzeptionsweisen gleichermaßen. Die innere Sprachform ist nur im Kulturvergleich und im historischen Wandel zu fassen, so daß die Alleingeltung einer intrinsischen Analyse radikal in Frage zu stellen ist [13].

Repräsentation

Die Abstraktivität des Films als eines Darstellungsmittels folgert im übrigen aus der stofflichen Bindung, in der er steht: Der auszusagende Inhalt - ein Gedanke, eine Geschichte, ein Thema - wird mit einem *Darstellungsformat* vereinigt. Erst in dieser Gestalt kann er zum Element des kommunikativen Verkehrs werden. Oder, härter formuliert und die oben schon benannte Tatsache bedenkend, daß "auszusagende Inhalte" *kulturelle Gegenstände* sind, also wiederum auf kommunikativen Verkehr und interpretative Arbeit zurückverweisen: Ein Gedanke könnte außerhalb einer formalen Gestalt gar nicht gefaßt werden; nur in einer solchen Gestalt ist der Inhalt überhaupt ein intelligibles Element der Verständigung.

Das heißt nicht, daß die Darstellungform, die ein Auszusagendes angenommen hat, die einzige wäre, die ein Gedanke, eine Geschichte, ein Thema haben können. Filme (und auch autonome Segmente des Films, deren Autonomie gerade durch die Einheit

des Stoffs fundiert wird) sind paraphrasierbar, lassen sich filmisch anders realisieren, lassen sich oft transformieren in andere Ausdrucksmedien. Ich beziehe hier eine andere Position als z.B. Lotman, für den die Werkstruktur eine einmalige Struktur ist, die zwar beschrieben, nicht aber transformiert werden kann, und verfolge hier die Vorstellung, daß ähnlich, wie ein Satz Paraphrasen haben kann, ein Text in einem Feld von "Paratexten" steht [14]: "Paratexte" sind nicht vollständig homolog und synonym, reproduzieren aber jeweils gewisse strukturelle Eigenschaften des Ausgangstextes (was verbindet eine Geschichte und ihre Inhaltswiedergaben? was macht es möglich, eine Geschichte in ein anderes Genre zu transformieren? auf welche Inhaltsgrößen greift eine beschreibende Titelphrase zu? etc.). Der Text steht so in einem virtuellen "paratextuellen Feld", dessen intensionale Beziehungen den Text mit seinen "Paratexten" verbinden und ihn gleichzeitig beschreiben. "Paratextualisierung" ist eine Technik, mit der textuelle Strukturen manifest und greifbar gemacht werden können.

Die stoffliche Orientierung der filmischen Aussage "unterhalb" der Darstellungsform macht es möglich, die filmische Struktur zu isolieren, sie als eine eigene Ebene von Ordnung und Gliederung zu untersuchen. Methodisch ist die Überlegung folgenreich, weil sie über die textinterne Beschreibung der Funktionen der filmischen Mittel hinaus den Vergleich einer vorliegenden "Fassung" einer Aussage mit anderen möglichen und partiell äquivalenten Fassungen sinnvoll macht. So, wie in der Linguistik die Variation des Beispielmaterials die Kräfte und Restriktionen greifbar macht, die in einem gegebenen Beispielsatz wirken, und so, wie in der empirischen Denk- und Sprachpsychologie die systematische Stimulusvariation die verdeckten Struktur-, Wirk- und Bedeutungspotentiale greifbar macht, die eine Reizkonfiguration hat, steht auch im Film die spezifische Wirk- und Ordnungsfähigkeit der Mittel in einem Paradigma alternativer Formulierungen des gleichen Textes. Die *Kontextvariation* ist ein Verfahren, um die signifikanten, die bedeutungstragenden (oder "bedeutungseffektiven") Größen, Ebenen und Strategien eines Films zu isolieren. Das betrifft alle Elemente und Schichten des Films. An einigen Beispielen:

* Was geschieht, wenn man die Farben der Kostüme ändert?

* Was geschieht, wenn man eine Szene nicht im Schuß-Gegenschuß-Modell, sondern mittels subjektiver Aufnahmen auflöst?

* Was geschieht, wenn eine Erzählung nicht als *flashback*, sondern in der Chronologie der Ereignisse erzählt wird?

* Was geschieht, wenn man eine Geschichte nicht im Genre des Samurai-Films, sondern als Western erzählt?

Man kann sich leicht weitere Beispiele dazudenken.

Die Darstellungsform, in der ein Film vorgetragen wird, ist das Resultat einer Kette und eines Bündels von Wahlen aus dem Repertoire der filmischen Mittel. Die Alternativen schwingen differentiell immer in die jeweiligen realisierten Mittel hinein, sind nicht ganz verloren. Eine Verständigungshandlung, die sich des Films bedient, steht vor dem Horizont der "Verständigung mittels Film" in einem viel umfassenderen Sinne: Eine Großaufnahme hebt sich ab nicht nur von den weiten Aufnahmen, aus denen ihr Kontext komponiert ist, sondern auch vom Prinzip der Kameradistanzen, das das Gesamtgefüge der Einstellungsgrößen regiert. Die Akte der Selektion, der Kombination und der innertextuellen Relationierung, die Iser als fundamentale Teilakte des "Fingierens" bestimmt hat (1993, 26ff, passim), lassen sich auch in der filmischen Darstellung auffinden, und zwar auf allen Ebenen, bei der Formierung des Stoffes ebenso wie bei der Formulierung des Textes.

Vorgefundene Organisationsstrukturen des Wirklichen würden im Text nicht einfach abgebildet, sondern dekomponiert (und so überschritten), schreibt Iser (1993, 24) - und er unterscheidet darin nicht das stoffliche Wissen und die Art und Weisen des Darstellens, sondern faßt beides als gleichberechtigte "Umweltsysteme". Diese Redeweise birgt den Vorteil, daß sie es ermöglicht, sich ganz auf die Akte der Texterzeugung konzentrieren zu können, die den Text in einem jeweils besonderen Verhältnis zu seinen "Bezugssystemen" hervorbringen. Mich interessiert hier allerdings das Ensemble an Beziehungen, das den besonderen Text mit seinem Umfeld verbündet, und ich werde darum einen anderen perspektivischen Punkt aufsuchen, der es gestattet, gleichermaßen

(1) das differentielle Verhältnis des Textes zum Umfeld seiner Bezugssysteme,

(2) die Fähigkeit des Textes, textexterne Strukturen zu adaptieren und zu kopieren bzw. für den eigenen Formenbau nutzbar zu machen, und

(3) die Eigenheit des Textes, Modelle dessen anzubieten, das sie darstellen, in den Blick zu nehmen.

Dies sei an einem Beispiel in aller Kürze illustriert: Jürgen Böttchers Kurzfilm *RANGIERER* (DDR 1974) zeigt einen nächtlichen, von wenigen Lampen erleuchteten Rangierbahnhof. Eine umgebende Landschaft, eine Stadt im Umfeld ist nicht sichtbar, im Schwarz der Nacht versunken. Güterwagen kommen an, werden entkoppelt, auf das richtige Gleis geschickt, am Ende wieder mit anderen Waggons verbunden. Das Geschehen ist fokussiert, nicht die Personen. Recht große Kameradistanzen korrespondieren diesem thematischen Interesse, es wird auch gezeigt, wie isoliert die einzelnen Arbeiter voneinander agieren: Um so wichtiger wird die Planstruktur, das Produktionsverhältnis, das sie bindet und die Einzelaktivitäten als Elemente eines sinnhaften Gesamtgeschehens begreifbar macht. Der Film adaptiert den Rhythmus des Geschehens, das gleichmäßige Rollen immer neuer Güterwagen. Er reproduziert die Serialität der Arbeit, manchmal in Sequenzen ähnlicher Bilder, die den immergleichen Vollzug darstellen, manchmal über Sequenzen hinweg, das einmal gesetzte Thema in einander gleichenden oder ähnlichen Bildern wiederholend. Er gleicht sich dem Organisations- oder Produktionsprinzip des Rangierbahnhofs an, zeigt immer wieder, wie ein Fernschreiber die Zielbestimmungen der Waggons durchtickert, wie ein Papierstreifen abgerissen und ein Wagen der Vorgabe entsprechend umgeleitet wird. Ein höherer Sinnzusammenhang - wenn man so will: "Transport" in einer industriellen Gesellschaft - wird nur indiziert, die Arbeit selbst erscheint kontextlos, gleichförmig, entfremdet und seriell. Der Fernschreiber scheint eine höhere Autorität zu repräsentieren, ein dem eigentlichen Arbeitszusammenhang externes, anonymisiertes und entpersonalisiertes Prinzip. Das Verhältnis von Fernschreiber, Arbeitern und Waggons bildet eine Metapher von industrieller Arbeit überhaupt, gerade und insbesondere, weil der Kontext des Geschehens ausgeblendet bleibt und nur strukturelle Eigenheiten des Vollzugs in der Form des Films reproduziert sind.

Das Beispiel mag zeigen, wie verschiedene stoffliche und repräsentationale Elemente miteinander verbunden werden:

- * Die Wahl des Handlungsortes, die räumliche Entgrenzung, die er dadurch erfährt, daß nur Nachtaufnahmen verwendet werden;

- * die Wahl von Schwarzweißfilm, der die graphische Qualität des Geschehens ebenso hervortreten läßt wie er das dokumentarische Genre anzeigt;
- * die bevorzugten Kameradistanzen, die mit dem thematischen Fokus der Darstellung korrespondieren;
- * der Verzicht auf jede Art von Kommentar, der es nötig macht, die Form des Films aus Qualitäten dessen, was abgebildet ist, zu gewinnen;
- * die Reproduktion der Serialität des Geschehens und der Arbeit als Wiederholungsprinzip in der Darstellung (in Teilsequenzen und im ganzen Film);
- * die Kopie der Organisations- und Autoritätsstruktur des Rangierbahnhofs, mittels dessen die relevanten Handlungselemente (Fernschreiber, Abkoppeln und Rangieren der Waggons, Neuankoppelung) identifiziert werden können;
- * die Bedeutungsausweitung zu einer Metapher schließlich, die auf sehr viel globalere Zusammenhänge ausgreift als das, was der Film im engeren Sinne zeigt.

Das Beispiel mag darüber hinaus auf die Tatsache verweisen, daß filmische Darstellung sowohl analytische wie synthetische Züge trägt - das Vorfilmische ist niemals unmittelbar gegeben, sondern trägt eine Form, die in der filmischen Repräsentation bedacht und reflektiert werden muß. Bei Iser ist die "Relationierung" die Zusammenfügung von Bedeutungsfeldern im Text, die gegenüber der herkömmlichen Bedeutung der Elemente der Fügung neu ist - insofern enthält jede Fügung ein reflexives Moment: "Relationierung verwandelt die Funktion des Bezeichnens in eine solche des Figurierens", heißt es (1993, 33). Für Iser ist das Figurative ein Aspekt der Rede, der die Sprachlichkeit der Mitteilung unterschreitet:

die Sprache selbst depotenziert sich zu einem Analogon, das nur noch die Bedingung möglicher Vorstellbarkeit enthält und gleichzeitig signalisiert, mit dem, was nun vorzustellen gilt, nicht identisch zu sein. So bringt sich im Verweis der figurativen Sprache eine Doppeldeutigkeit zum Vorschein: sie funktioniert gleichzeitig als Analogon der Vorstellbarkeit und als Zeichen der sprachlichen Unübersetzbarkeit dessen, was sie anzielt (1993, 34).

Ich teile diese Ansicht nicht, sondern nehme das Figurative als eine eigene Schicht von Bedeutungsproduktion; schon am Beispiel der "Teleskopwörter" - Iser bezieht sich u.a. auf das Joycesche, aus "bene-

faction" und "benediction" amalgamierte Kofferwort "benefiction" (1993, 28) - läßt sich zeigen, wie sich Ausgangsbedeutungen zu syntagmatischen Bedeutungen zusammenfügen. "Figuration" erfaßt einen besonderen Aspekt (oder Effekt) der syntagmatischen Beziehungen zwischen Elementen und läßt sich durchaus in Beziehung zu den Formen der Assoziations- oder auch der intellektuellen Montage sehen [15].

Das Beispiel zeigt, wie die rhythmischen und seriellen Qualitäten des Geschehens resp. der Arbeit auf dem Rangierbahnhof einerseits adaptiert und repräsentiert, andererseits in der Sequenz der Aufnahmen "relationiert" und damit auch "figuriert" werden. Gerade das Figurative erweist sich - gegen Isers Diktum - als eingebunden in ein komplexes Darstellungsverhältnis.

Die Koordination von kodifizierten Bedeutungen, von signifikanten Wahlen aus dem Repertoire der überhaupt verfügbaren Mittel, die Analyse eines auszusagenden Inhalts (eines Gedankens, einer Geschichte, eines Themas) und seine Integration mit einer Darstellungsform, die Präfiguration des rezeptiven Prozesses schließlich: Das ist ein Gefüge von Beschreibungsgrößen, das die "innere Bündigkeit" des Gegenstandes der Filmanalyse begründen kann.

Signifikanter Gebrauch von filmischen Mitteln steht in mehreren Bezügen: Zum einen im Verhältnis zu seinem unmittelbaren Kontext, den ein besonderer Film ausbildet; zum anderen aber auch im Verhältnis zu der historisch gewachsenen Verständigung mittels Film, zu den Konventionen und Üblichkeiten, auch zu den filmischen Moden und den generischen Besonderheiten. Die doppelte Anbindung an den unmittelbaren Kontext des Werks und den Horizont des filmhistorischen Umfeldes ist jedem Postulat entgegenzuhalten, das die "Einheit des Werks" als alleinigen Bezugspunkt der Analyse setzen möchte. Auch wenn der Film kein semiotisches System ausbildet wie die natürliche Sprache (zumindest könnte er deren Struktur nicht adaptieren; vgl. Wulff 1979; Möller 1986), so steht doch jeder Film vor dem Hintergrund eines historischen Systems der Verständigung mittels Film. Das hört sich trivial an und ist es letztlich auch. Gleichwohl darf diese Überlegung nicht ein Ausgangspunkt sein, der den Film als auf Konventionalität gegründetes System schlechthin postulieren würde [16]. Eine Anlehnung an die Konventionalität von Sprache führt leicht in die Irre: Die

Rückbindung des Films an das historische System der Verständigung mittels Film geschieht nicht im Verhältnis von *langue* und *parole*, von *type* und *token*, sondern als eine *intertextuelle Rückbeziehung* auf schon erprobte Art und Weisen, einen Stoff filmisch darzustellen. Die Rückbezüglichkeit des Films auf seinen "Kode" ist sehr viel selektiver und aktiver, als es ein linguistisches Zeichenmodell vorsehen würde: Nicht alle Filme gehören zum intertextuellen Feld, auf das ein Film sich bezieht; nicht alle Möglichkeiten der filmischen Darstellung werden "in intertextuellen Bezug" genommen, sondern nur ein gewisser Ausschnitt; das intertextuelle Feld gliedert sich u.a. in ein Gewebe von Prototypen (insbesondere Genres lassen sich mittels eines Prototypenmodells untersuchen; vgl. Schweinitz 1994); usw.

Die oben schon erwähnte neoformalistische Stiluntersuchung ist ein Versuch, einen Teil des intertextuellen Horizonts zu beschreiben, vor dem ein jeweiliger Film steht. Allerdings überdeckt ein solcher Ansatz der historischen Beschreibung eine Wechselwirkung, die zwischen Text und Horizont besteht: Jeder Text aktiviert nur gewisse Elemente, gewisse Schichten des Horizonts, andere bleiben dagegen inaktiv und insignifikativ. Für einen Western wie *MCCABE AND MRS. MILLER* (1971, Robert Altman) spielen manche Elemente des Western-Genres wie z.B. die Indianer oder die zentrale Funktion der Siedlerfamilie keine Rolle, die in anderen Western ganz und gar im Mittelpunkt von Darstellung und Weltbild stehen. Viele Filme sind gar nicht genau lokalisierbar vor einem generischen Hintergrund (Genres bilden solche intertextuellen Verweissysteme, die immerhin noch relativ kompakt sind und einigermaßen scharfe Grenzen haben), verweisen oft ganz global auf allgemein kulturelle Wissensbestände, nutzen Formen, die gar nicht genuin der Filmgeschichte entstammen etc. Der Intertext verändert sich zudem, wenn ein Film älter wird: Der Zuschauer, der heute einen Western von 1948 sieht, identifiziert den Film in einem anderen generisch-intertextuellen Kräftefeld als der zeitgenössische Zuschauer (ein Problem der Rezeptionsanalyse, das noch ganz ungeklärt ist). Gerade die Beschreibung der intertextuellen Beziehungen eines Films ist äußerst kompliziert und läßt sich nur sehr bedingt auf eine "Stilanalyse" einschränken. (Damit will ich nicht ablenken von der Tatsache, daß es wirkliche Konventionalisierungen des Darstellungsapparates insbesondere im Hollywood-Stil gibt; und ich will auch nicht übersehen, daß es handbuchartige, oft normativ formulierte

"Poetiken" des Films in großer Zahl gibt, die oft einiges von dem erfassen, was in der industriellen und seriellen Produktionswirklichkeit des Films tatsächlich täglich geschieht.)

Analytische Darstellung

Die folgenden Analysen sind insbesondere der Überzeugung verpflichtet, daß die anschauliche Fülle und Konkretheit der filmischen Ausdrucksmaterie in der Analyse "unterschriften" werden muß und daß die forschende Neugier auf die analytischen Gesichtspunkte und Prinzipien gerichtet sein sollte, die einen Inhalt zum Gegenstand des Aussagens und des Verstehens machen [17].

In einer Unzahl von Schriften zum Film (und auch zum Fernsehen) ist behauptet worden, daß die Anschaulichkeit und Konkretheit des Films unmittelbarer und primärer Gegenstand der Aneignung sei. Dagegen gehe ich hier davon aus, daß das Ikonisch-Bildliche nur eine Voraussetzung für die Verstehbarkeit des Films sei, selbst aber noch keinen stofflich-inhaltlichen Bezug artikulieren kann (von einem basalen Prinzip der Objektrepräsentation einmal abgesehen). Dazu bedarf es "höherer", das anschauliche Material schon wieder umgreifender und bindender Strukturen, die das Bildliche wie die Elemente eines Arguments setzt.

Edward Branigan hat in seiner Analyse der *point-of-view*-Montage (Branigan 1984, Kap. 5) ein derartiges fundamentales Gebilde beschrieben, das mehrere verschiedene Bilder zu integrieren vermag: (1) Es geht danach darum, daß ein "Punkt" im dargestellten Raum etabliert wird - das erste Bild zeigt denjenigen, der sieht, an diesem Punkt, das zweite zeigt den Raum von diesem Punkt aus; (2) eine zweite, zugleich mit diesem Raumschema realisierte Struktur ist die Subjekt-Objekt-Gliederung des "Sehens" (vgl. dazu auch Möller 1978, bes. 92ff) - das erste Bild muß einen (ausgezeichneten) Blick, einen *glance* enthalten, das zweite zeigt das Objekt des Blicks; (3) das Zeitverhältnis, das zwischen den beiden Einstellungen besteht, und (4) die Tatsache, daß einer derartigen Bildfolge die Kategorie einer bewußten Objektzuwendung zugeordnet wird (so daß auch Hunde, Monster oder Steine im Film als Handlungssubjekte dargestellt werden können), sind Suprasegmentalia und folgern gleichermaßen aus dem Kontext

und aus dem Doppelverhältnis von Punkt-im-Raum und Blick.

Das Beispiel zeigt, daß sich die Strukturen, die die Einstellungen einer solchen minimalen Kette wie einer Blickmontage miteinander zu einer kaum noch auflösbaren Einheit des Gedankens oder der Aussage verbinden, nicht an der anschaulich-konkreten Oberfläche der Bilder abgelesen werden können, sondern daß eine *Handlungsstruktur* hinzutreten muß, die erst die Bilder in ein solches analytisches Verhältnis zueinander setzt, daß sie als Darstellung der Handlung (des Sehens) aufgefaßt werden können. Im Verstehen dessen, was der Film zeigt, ist man ganz bei dem, wovon die Rede ist. Ein Beispiel mag das Phänomen verdeutlichen:

#1: Man zeigt einen in einem Raum, ein Schuß ist zu hören.

#2: Man zeigt eine angelehnte Tür, die sich öffnet, als eine Leiche gegen sie fällt.

#3: Man zeigt den vom Anfang, er sucht Deckung.

Wer dieses Fragment einer filmischen Sequenz versteht, ist mit dem Verstehen der Szene befaßt, die Bilder selbst haben nur dienende und zuliefernde Funktion. Man versteht, daß hier ein Mord geschieht und daß der Held (woher weiß man eigentlich, wer hier der Held ist?) möglicherweise in Gefahr ist. Daß wir es mit Punkten im Raum und mit ausgezeichneten Blicken zu tun haben: dieses formal-diagrammatische Untergerüst, das dem szenischen Bezug inneohnt, verschwindet, ist für gewöhnlich kein eigener Gegenstand von Aufmerksamkeit und ästhetischem Erleben.

So selbstverständlich dieser Befund auf den ersten Blick zu sein scheint und so große Evidenz er auf sich zu ziehen vermag, so ist doch die theoretische Tragweite der Beobachtung noch kaum ausgelotet. Ich will noch einmal auf Karl Bühlers "Sprachtheorie" zurückgreifen, um die "stoffliche Steuerung" der filmischen Ordnung auf ihren zentralen Platz zu weisen. Bühler geht aus von einem Experiment von Charlotte Bühler (1919), in dem den Versuchspersonen Wortlisten in sinnloser Reihenfolge vorgelegt wurden, die zu einem sinnvollen Text, einem Satz oder einer Sentenz zusammengefügt werden sollten. Alle syntaktischen Ordnungshilfen waren getilgt, die Wörter wurden in der Grundform gegeben (z.B.: Edelstein - Fassung - Preis - Wert - erhöhen - nicht).

Soll nun aus diesem "Worthaufen" eine sinnvolle Aussage gebildet werden (an obigem Beispiel: Die Fassung des Edelsteins erhöht zwar seinen Preis, aber nicht seinen Wert), muß der Proband einen Faktor aktivieren, den Bühler "Stoff" nennt:

Wenn irgendwo das Wort 'Radieschen' vorkommt, dann ist der Leser sofort an den Esstisch oder in den Garten versetzt; in eine ganz andere 'Sphäre' also (der Terminus ist in der zitierten Arbeit denkpsychologisch definiert), wie wenn z.B. das Wort 'Ozean' vorkommt. Jeder zum Worthaufen zerschlagene und entformte charaktervolle Text hat noch seinen Sphärengeruch, und man braucht gar nicht besonders sensibel dafür zu sein, um aus ihm Phantasiehilfen und damit einen Ariadnefaden zu gewinnen (1965, 171).

Ist der Stoff als Bezugspunkt einmal eingenommen, ist ein "Kristallisationspunkt" gewonnen, der es gestattet, die Wörter in einem Zusammenhang zu sehen. Dann stellen sich auch reichere Ordnungsbeziehungen wie Kontraste und Gegensätze, Vergleiche und Steigerungen ein - als Eigenschaften, die dem stofflichen Feld, von dem die Rede ist, zukommen. Bühler folgert:

Aus dem Phänomen der stofflichen Ordnungshilfen ist nicht mehr und nicht weniger abzulesen, als daß es zur Lebensgewohnheit der gewöhnlichen Gebraucher von Sprachzeichen gehört, dem, wofür sie als *Symbole* stehen, die ganze Aufmerksamkeit und eigene innere, schaffende oder nachschaffende Aktivität als Sprecher oder Hörer zuzuwenden. Man ist dort bei den Dingen, von denen gesprochen wird, und läßt die konstruktive oder rekonstruierende innere Tätigkeit zum guten Teil *vom Gegenstand selbst*, den man schon kennt oder soweit er durch den Text bereits angelegt und aufgebaut ist, gesteuert werden (Bühler 1965, 171; Hervorhebungen im Original).

So, wie Bühler hier eine "stoffliche Steuerung des Sprachdenkens" behauptet, will ich analog von einer "stofflichen Steuerung des Filmdenkens" ausgehen: Die Form des filmischen Ausdrucks folgt der Gliederung des Stoffs, wie er sich in der filmischen Rede darstellt.

Gerade in der Untersuchung der filmischen Montage hat diese These immer wieder eine Rolle gespielt. André Bazin nimmt z.B. an, daß die filmische Auflö-

sung der "stofflichen oder dramatischen Logik der Szene" folge (1979, 260), und das Schuß-Gegen-schuß-Prinzip verankert er in der "Logik des Geschehens" (1979, 269). Dialogstücke besäßen eine "Logik des Textes", derzufolge der Sprecherwechsel ein leitender Gesichtspunkt der Montage sein könne. Es wäre aber ein fataler Fehlschluß, die *stoffliche Steuerung der Darstellung* allein der Montage (resp. den Regularien der filmischen Auflösung) zuzuschreiben - auch in der "Dramatik der tiefenscharfen Komposition" sind die Elemente, die in die Tiefe des Raum gestaffelt werden, solche, die der "dramatischen Logik der Szene" folgen. Allerdings werden sie nicht in einer Sequenz von Bildern gezeigt, sondern in eine Bildkomposition integriert. Auf diese Probleme werde ich unten zurückkommen. Hier will ich nur festhalten, daß die kohäsive Kraft des Stofflichen nicht allein sprachlichen Bezeichnungen anhaftet, sondern auch visuell dargestellten Objekten und Handlungen zukommt.

Ich präzisiere: Es ist nicht der Stoff selbst, sondern der Stoff als Gegenstand des kommunikativen Verkehrs, der Stoff als ein Gegenstand, von dem die (filmische) Rede ist - verbunden mit einem intentionalen Horizont der Äußerung. (Es dürfte greifbar sein, daß mir also eine Integration der beiden Kommunikationscharakteristiken "stofflicher Bezug" und "Relevanz" vorschwebt.) Diese Präzisierung ist nötig, weil das gleiche Bild in verschiedenen Kontexten Verschiedenes bedeuten kann. Das Bild eines Elefanten kann im einen intentionalen Rahmen den Phänotyp des Elefanten darstellen, in einem anderen dagegen einen besonderen Elefanten, der dem Protagonisten das Leben retten wird.

Bühler verwendet den Terminus *Sphäre*, der in seiner Darstellung der kontextuellen Verflechtungen der Mitteilung so wichtig ist, in zweierlei Weise - zum einen als Metapher für die stofflich-sachliche Gliederung des Wortschatzes, zum anderen als Bezeichnung eines allgemeinen Kontextphänomens (1965, 220f) [18]. Ich werde mich hier vor allem auf die zweite Lesart konzentrieren, will aber anmerken, daß sowohl das Sprachwissen wie das enzyklopädische Wissen natürlich auch in der filmischen Signifikation bzw. den Akten der filmischen Verständigung eine gewichtige Rolle spielt. Die sphärisch-stoffliche Einheit dessen, wovon die Rede ist, ist gleich mehrfach auf den Vorgang der Kommunikation bezogen: Für den Kommunikator ist der Stoff einer der Bezugspunkte, auf den hin sich die filmische Darstel-

lung orientieren muß. Die Folge der Bilder folgt einer kategorialen Ordnung des Gegenstandes und nicht einem reinen Ikonismus der Außenseite des Geschehens oder der Objekte. Filmische Darstellung ist in aller Regel analytisch und darum verwiesen auf Gliederungen des Vorfilmischen. Filmische Darstellung ist zudem angebunden an das kommunikative Handlungsgeschehen, in dem sie funktionieren und "aufgehen" muß [19].

Bis hier habe ich die filmische Darstellung in einer dreistelligen Konstellation miteinander integrierter Größen zu bestimmen versucht: Stoff - Film im Sinne von "Werk" - kommunikativer Rahmen (bzw. Handlungsrahmen). Die Einheit dieser drei Bezugsgrößen könnte man als "Film im Sinne von Darstellungsmittel" bezeichnen. Eine Reduktion ist nicht möglich oder unsinnig [20].

Gegenstände stehen nicht für sich, sondern in *Horizonten*, wie die Phänomenologie sagt. Horizonte sind nicht anschaulich präsent, sondern sind Entwürfe des Gegenstandsraums, die das anschaulich Gegebene ergänzen und es vor einem Feld von Alternativen mehr oder weniger prägnant abgrenzen. Horizonte sind offen, aber nicht leer, sie umfassen also Vorbestimmungen (sowohl von Aspekten des anschaulich Gegebenen, das noch nicht anschaulich geworden ist, wie aber auch der Alternativen, von denen sich der anschaulich gegebene Gegenstand abhebt). Weil Gegenstände in Horizonten aufgefaßt werden, kann das Potemkinsche Dorf funktionieren: Weil mit der Vorderseite der Häuser die Hinterseite "mitgegeben" ist. So sehr ein Gegenstand in der Wahrnehmung isoliert wird, als Figur vor einem Hintergrund konstituiert ist, so wesentlich ist ihm jenes zweite Moment, daß er als anschaulich und präsentisch Gegebenes eine Fülle von Bestimmungen und anderen Gegenständen mit-notiert, die im anschaulichen Felde gar nicht auftreten. Der einzelne Gegenstand *appräsentiert* einen komplexen Vorstellungszusammenhang (Schermer 1975, 68f): *Appräsentation* meint in der phänomenologischen Wahrnehmungslehre die Kopräsenz von Präsentem und Absentem. Das Absente ist kein Gegenstand unmittelbarer Wahrnehmung, wird zu den Wahrnehmungsdaten dazuerfunden oder aus vorangegangenen Wahrnehmungen "im Griff" behalten (dieses scheidet im übrigen die reine "Perzeption" von den Akten der "Apperzeption"). Es wird als selbstverständlich und als dem wahrgenommenen Gegenstand selbst innewohnend mit-wahrgenommen. Ein Gegenstand

der Wahrnehmung wird in einem *thematischen Feld* konstituiert, durch ein "Erlebnis von Affinität" (Gurwitsch 1975, 258) auf einen über- und umgreifenden Zusammenhang bezogen. Beim Gegenstand zu sein, von dem die Rede ist, und die Konstruktion jenes thematischen Feldes zu vollziehen, erweist sich dann als eine zusammenhängende Tätigkeit:

Man kann das thematische Feld als einen Relevanzbereich kennzeichnen. Es umfaßt alle mit dem Thema kopräsenten Bestände, die aufgrund ihres Sachgehalts auf das Thema bezogen sind (Gurwitsch 1975, 275).

An dieser Stelle treten stoffliche Orientierung des Diskurses, enzyklopädisches Wissen aller Beteiligten, Intentionalität der Rede und die Polysemie ein-grenzenden Effekte des Kontextes zusammen und formieren den Gegenstand in einem einheitlichen Prozeß der Aneignung.

Besonders große Beschreibungsprobleme wirft die Polysemie auf, die einigen Mitteln oder Elementen der filmischen Rede zukommt. *Polysemie* ist in einem doppelten Sinne denkbar:

(1) Ein mehrdeutiger Text im engeren Sinne ist ein Text, der mehrere, strukturell-systematisch verschiedene Bedeutungen hat. Der gleichen Textoberfläche sind also verschiedene Interpretationen zuordenbar, die alle Aspekte der semantischen Organisation des Textes betreffen können. Ändert sich z.B. die modale Markierung einer Szene oder eines ganzen Films, erschließt sich eine andere Bedeutung. Wenn der Held in PULP FICTION prüfend die unterschiedlichen Waffen in die Hand nimmt, bevor er seine Peiniger umbringt, ist die Szene lesbar als ein Durchmusterungstypischer Waffen - und dann werden die jeweils besonderen generischen Verlaufsmuster aktiviert, die Szene bekommt einen Zweitsinn (oder gar einen Zentralsinn) als "Metatext".

(2) Dem gleichen Text oder Element des Textes sind verschiedene Schichten von Bedeutung zugeordnet, die sich abhängig vom Kenntnisstand des Rezipienten erschließen oder nicht. Auch dazu ein Beispiel: In Hitchcocks NOTORIOUS erklingt in einer Schlüssel-Szene im Hintergrund "Chopin", eine der Szenen aus Robert Schumanns Zyklus "Carnaval" (op. 9), eine Variation des Grundthemas "in der Art Chopins". Die Musik eröffnet mehrere Bedeutungsschichten: Sie kontrastiert der Partymusik, in der sich die Heldin vorher bewegt hat; sie qualifiziert das Haus Sebastians als Ort des Bildungsbürgertums; sie konno-

tiert es mit "deutsche Musik"; und schließlich kann dieses besondere Stück (ein *connaisseur* mag es erkennen) als metaphorisches Modell für das doppelte Spiel genommen werden, das die Heldin spielt.

Die einzelnen Bedeutungen, die dem Stück zugeordnet werden können, weiten seinen "semantischen Horizont" aus, ohne seine Grundbedeutung zu verändern. Auch jene erste Szene aus *PULP FICTION* basiert auf dem Spiel mit dem möglichen "Zweitsinn" (eine Bezeichnung Günther Kanders) der Elemente des Textes, unterscheidet sich von der zweiten aber darin, daß - wird erst der genreselektive Rückbezug der Waffen aktualisiert und zum Mittelpunkt der Rezeption gemacht - sich der Gesamtstatus der Szene verändert. Das ist im zweiten Falle anders: Die sekundären Schichten erweitern den Bedeutungshof des Elements und reichern ihn mit kulturgeschichtlichem Wissen an. Auch hier verändert sich aber das Wahrnehmungsprofil: Hintergründige Musik tritt in den Mittelpunkt der Erfassungsaktivitäten, wird Anlaß und Material für eigene Ableitungs- und Assoziierungsaktivität. Einen "ersten Sinn" gibt aber weiterhin die Geschichte ab, die die Folie bildet, auf die hin das Element interpretiert wird: Die Textstruktur bleibt als rezeptionssteuernder und -sichernder Rahmen weiterhin in Geltung, wird durch derartige Anreicherungen sogar noch stabilisiert und evaluiert. Basiert ein Text dagegen ganz auf dem Prinzip der Anspielung, entsteht für einen Rezipienten, dem das Wissen fehlt, um die außertextlichen Bezüge aufzufinden, die Grundlage für die Rezeption des Textes überhaupt.

"Der Film setzt eine vorhergehende Weltkenntnis von seiten des Zuschauers voraus", schreibt Eco (1989, 316), und er fährt fort: "Und wenn der Zuschauer diese nicht hat? Um so schlechter für ihn!" Eco propagiert ein Modell "rezeptiver Stufen" (315ff) und kontrastiert dem "naiven" Leser den "kritischen" Leser, dem sich auch anspielendes Sprechen erschließt. Eine ähnliche Typologie "rezeptiver Einstellungen" schlägt auch Bordwell vor und stellt den "vertrauenden" dem "skeptischen" Rezipienten gegenüber (1992, 12ff). Ich will diesen Argumentationsstrang hier nicht weiter verfolgen [21], will aber festhalten, daß sich derartige Typifizierungen auf die Instruktionsabhängigkeit der Rezeption zurückführen lassen: Der eine Typus folgt einem anderen "instruktionalen Set von Anweisungen" als der andere. Rezeptionen sind nicht völlig vom Text determinierbar, sondern vielmehr selbstinstruierende Informati-

onsverarbeitungen, würde die Kognitionspsychologie präzisieren, basieren also sowohl auf Instruktionen, die dem Text, wie auch auf solchen, die dem weiteren Umfeld entstammen.

Die Frage nach der Kohäsion scheinbar unverbundenen Materials ist durchaus keine nur für den Film bedeutsame Frage. In der Texttheorie versteht man unter *vertikaler Integration* solche Kohärenzphänomene, bei denen es eines übergeordneten Integrationselementes bedarf, damit sich der Zusammenhang der Elemente einer Sequenz erfassen läßt. Beispielsweise stehen die Sätze

*1 Vater machte den Wagen fertig.

*2 Mutter packte die Koffer.

*3 Die Kinder brachten die Katze zu ihren Freunden.

in einem Zusammenhang, den man "Urlaubsvorbereitungen" nennen könnte (das Beispiel entstammt Viehweger 1989). Der "Integrator" ist in den Elementen nicht enthalten, sondern muß abgeleitet werden - in einem Prozeß, der ohne enzyklopädisches Wissen undenkbar wäre. Derartige Integrationsleistungen fordert der Film dem Zuschauer pausenlos ab - sie werden eigentlich nur dann thematisch, wenn sie nicht "erfüllt" werden, sondern zu Überraschungen führen. Ein Beispiel ist *LA CALMA* (im ersten Omnibusfilm des New York Erotic Film Festival enthalten): Der Film besteht aus Detailaufnahmen nackter Haut, in gleißendem Licht, von sanfter Musik unterlegt - und wird am Ende aufgelöst: Es handelt sich um Aufnahmen eines Babys. Ich sage "aufgelöst" und spiele damit auf den Aufgaben- oder Rätselcharakter vieler Montagesequenzen an, der gerade deshalb, weil er so wenig bewußt ist, nicht übersehen werden sollte. Ich sage "aufgelöst" auch deshalb, weil die Bilder zunächst einer ganz anderen Vorstellungseinheit unterworfen werden, die dem weiteren Kontext "erotischer Film" angepaßt ist (so daß die Auflösung auch eine Konterkarierung dessen ist, was der Zuschauer bis dahin entworfen hatte, und ein reflexiver Verweis darauf, daß erotische Faszination an allem entzündet werden kann, was lebt).

LA CALMA mag zugleich als ein Beispiel dafür dienen, daß auch dann, wenn die Montage nicht einer Handlungslinie folgt, sondern Strukturen des Visuellen selbst organisiert, eine stoffliche Einheit des Verstehens entworfen werden muß. Bazin hatte die Konjunktion der Bilder nicht allein auf Strukturen

der Realität zurückgeführt, sondern auch das Bild selbst als etwas bestimmt, das "anschlußfähig" sei und die Grundlage für filmische Konnexion sein könne [22]. Diese Beobachtung ist völlig richtig. Manche Experimentalfilme stellen die beiden Kohäsionsformen gegeneinander. So enthält Maya Derens *AT LAND* eine lange Bewegungssequenz, in der allein die Kontinuität der Bewegung einen "roten Faden" abgibt, der die Bildfolge klammert; die Kontinuität der Umgebungen wird dagegen fast vollständig aufgegeben (bzw. folgt einem ganz anderen, eigenen Ordnungsmuster) [23].

Den Elementen wohnt eine "integrative Valenz" inne, die sie zu einer höheren szenischen oder thematischen Einheit zusammenschließbar macht. Von welcher Art die Integration ist, ist durchaus offen (und bis heute nicht untersucht worden). Daß die Einheit der Szene ein äußerst wichtiger und verbreiteter Typus von Integration ist, ist allerdings unumstritten (vgl. Viehweger 1980; 1989). Beschreibende Elemente, ein Zeit- und möglicherweise Kausalverhältnis zwischen ihnen, eine Affinität zu narrativen Verkettungen: Eigenheiten des Materials, die szenisch interpretiert werden können. Daß die Einheit des Themas ein zweiter Typus ist, und daß dann Beziehungen der Themenentfaltung (wie Spezifikation, Funktionsbeschreibung und ähnliches) und der Argumentation im Vordergrund stehen, will ich hier nur cursorisch festhalten. Auch hier wird aber vom Material, das in der Sequenz ausgebreitet wird, fortgeschritten auf einen stofflichen Rahmen, der die Einheit des Verstehens zu fundieren vermag.

Die Phänomene der vertikalen Integration sind für eine Beschäftigung mit den filmischen Kohäsionsphänomenen deshalb so wichtig, weil die Typologie der filmischen Sequenzen durchaus in einer Typologie der Integrationen fundiert werden kann. Das Zusammenhangserlebnis - auch das sollte noch einmal festgehalten werden - ist nicht unmittelbar dem Material zu entnehmen, sondern entsteht in einer Interaktion zwischen Material und Wissen des Rezipienten. Die Erwartung der Kohärenz der Aussage und ihrer Sinnhaftigkeit ist eine der fundamentalsten Bedingungen des kommunikativen Verkehrs. Die Annahme eines sinnvollen (intentionalen) Zusammenhangs der Aussage ist die Voraussetzung dafür, daß jene so brüchig und elliptisch sein kann: Weil der Ausgriff auf die "höhere Einheit" des Verstehens immer vorausgesetzt werden kann.

Montage

In den Theorien der Montage geht es um die Beschreibung eines doppelten Prozesses: Wie eine vorfilmische Einheit filmisch analysiert wird und wie einzelne Elemente in der montierten (und das heißt: verstandenen) Sequenz zu einer übergeordneten Bedeutungseinheit verschmelzen. Montage ist nur möglich, weil es um jedes Element herum ein appräsentatives Feld gibt, das die Anschlußpunkte enthält, die die Elemente zu einem Ganzen integrierbar machen. Das Verhältnis zwischen dem Teil und dem Ganzen ist also hier als ein wechselseitiges gedacht. Zwar ist das Ganze - die Einheit der Szene, die Einheit des Gedankens oder des Arguments usw. - gegenüber seinen Teilganzen übersummativ, die Gestaltgesetze bleiben in Kraft. Doch ist das Ganze nicht für sich dargestellt, sondern in den appräsentativen Feldern, die die Teile begleiten und die wesentlich zum Verständnis der Teile dazugehören, angelegt und muß sich in das Gewebe der Feldkräfte einfügen. Das "appräsentative Feld" um die einzelnen Elemente herum ist nun nichts Diffuses und Weiches, keine allgemeine Anziehungskraft und kein Magnetismus von Bildern, sondern ein unter Umständen kompliziertes Gefüge von Ordnungsbeziehungen, die zu einem gewichtigen Teil stofflich motiviert sind und zugleich mit der Ordnung des filmischen Ausdrucksmaterials und mit der intentionalen Gestalt der Erzählung integriert werden.

Nochmals sei zurückgegriffen auf eines der Beispiele, die ich schon gegeben habe [24]:

- #1: Man zeigt einen in einem Raum, ein Schuß fällt.
- #2: Man zeigt eine angelehnte Tür, die sich öffnet, als eine Leiche gegen sie fällt.
- #3: Man zeigt den vom Anfang, er sucht Deckung.

Einer in einem Raum: Die meisten Filme handeln von handelnden Menschen, der "eine" kann also hypothetisch als *Thema* des Bildes angenommen werden. Wenn etwas als Thema im Verstehen einmal gesetzt ist, entwickelt es eine Beharrungstendenz - die folgenden Bilder können daraufhin abgesehen werden, was zum Thema gehört, wie es dazugehört, wie sich das Thema in der Folge der Bilder entwickelt, spezifiziert oder zu etwas anderem wird. Ein Thema besitzt *Persistenz*, könnte man sagen (und ist eine

kontextuelle Form; vgl. Eco 1985, 176), es durchzieht Ketten von Bildern. Wie alle Kontiguitätsbeziehungen, bedarf auch Persistenz eines *Fundaments*. Das kann Objektidentität sein (wenn man zunächst eine Wand mit einer Tür darin zeigt, sodann den Griff der Tür, der sich zu bewegen beginnt, dann wird der Zuschauer die Persistenz der Tür unterstellen), das kann die Einheit einer Handlung sein (wenn einer einen Ball fortwirft und das nächste Bild den Ball zeigt, der ein Fenster zerbricht, dann darf der Zuschauer nicht nur die Objektidentität der beiden Bälle unterstellen, sondern auch die Einheit der Handlung "einen Ball werfen"), das können unter Umständen sehr komplizierte assoziative Aussagengebilde sein. Die Montagetypen Eisensteins handeln letztlich von organisch-ganzheitlichen Strukturen, deren Entstehung in den Akten des Verstehens das montierte Material zuliefert [25].

Wiederum ist die Einheit des Stofflichen wesentlich für die Bestimmung der Kontinuitätseffekte, die den Zuschauer trotz der Disparität der Bilder die Einheit eines szenischen oder thematischen Zusammenhangs erfahren lassen. Die Konstanz auf Seiten des Abgebildeten mündet in die Erfahrung von Kontinuität. Bei Morin (1958, 138ff) werden die Objektkonstanz, die Konstanz der Situation und die Konstanz des Milieus benannt, die die Einheit der Bilderkette fundieren. Auf einer sehr konkreten Ebene wird also ein Kontinuitätseindruck produziert, der eine *Kohärenzerwartung* fundiert, die auch harte Schnitte und Sprünge überbrücken kann. Die Grundlage für filmische Kontinuität ist also die Annahme eines *referentiellen Zusammenhanges*, einer "referentiellen Illusion", wie Metz sie genannt hat:

the spectator thinks that the different images have all been taken out of a single huge block of reality endowed with some kind of prior existence (and called 'the action' or 'the setting') (Metz 1982, 186).

Doch sei zum Beispiel zurückgekehrt: Da ist einer in einem Raum. Ähnlich, wie man die Persistenz des Objekts unterstellen darf, ist auch der Raum kontinuierlich gedacht - es handelt sich um einen "szenischen Raum", und wenn es Anhaltspunkte gibt (zu denen auch die Raum-*cues* zählen), die auf die Einheit der Szene schließen lassen, wird der Raum als "identisch" unterstellt, selbst dann, wenn nicht ein einziges Stückchen des Raums aus dem vorhergehenden Bild im folgenden zu sehen ist. Der Raum,

den ein filmisches Bild zeigen kann, ist immer nur ein Ausschnitt aus einem Raum, der sich nach links und rechts und nach oben und unten sowie in die Tiefe des Raumes *vor dem Bild* (dort, wo die Kamera steht) verlängert. Dem *on-screen* korrespondiert immer ein *off-screen*, das mehr oder weniger stark zum Thema erhoben werden kann. Es gibt Filme, die ganz und gar darauf verzichten, das, was außerhalb des Bildes ist, anzusprechen oder anzuzeigen; in anderen Filmen ist das *off-screen* dagegen gar zentrales Thema [26]. Der Raum außerhalb des Bildes ist entweder im Rahmen des Textes als ein Thema der Aufmerksamkeit konstituiert oder im Bild durch solche Mittel angezeigt, die das Handlungsfeld über den Bildausschnitt hinaus als Horizont fordern. Jedes angeschnittene Objekt indiziert einen Umgebungsraum, in dem es als Ganzes gegeben ist. Von besonderer Bedeutung sind natürlich Handlungen, die den Bildraum "sprengen", ein Umgebungsfeld erforderlich machen. Blicke, Zeigegesten, direktionale Handlungen aller Art sind *pointer*, die das Gezeigte ins *off-screen* erweitern.

Die Einheit der Szene und des primären Handlungsraums kann sogar aufgegeben sein, wenn "Raum" als diskontinuierlicher Übergang von einem Ort zum anderen oder als Verhältnisbestimmung verschiedener Örtlichkeit bestimmt ist. Das Szenische scheint sich mit dem filmischen Bild fast wie eine *primäre* Orientierung der Verstehensbemühung des Zuschauers aufzudrängen, weil das Bild gemeinhin einen Raumausschnitt präsentiert, der zuallererst als szenisches Handlungsfeld lesbar ist - immerhin besagt das generische Vorwissen, daß man es mit einer Information zu tun hat, die zu einem erzählenden Film dazugehört, und dieser ist nun einmal normalerweise szenisch realisiert. Das Bild des Films, das man sieht, gehört mit großer Wahrscheinlichkeit den Realisierungen des szenischen *master space* an, darum liegt seine szenische Interpretation so nahe. Gelegentlich wird von der Einheit des Szenischen aber abgewichen. Es entsteht eine Kollision zwischen Szenenerwartung und -erfüllung, das Material kann nicht in der naheliegenden semantischen Einheit verschmolzen werden, sondern braucht weitere Entwicklung. Nun stehen die Bilder aber kaum je unverbunden nebeneinander (dieses Experiment wagte eigentlich nur der *aleatorische Film*), sondern sind ausgerichtet auf ihre Integration in eine höhere Einheit des Verstehens. Die Szene ist nur einer dieser Rahmen, sicherlich der häufigste und naheliegendste. Das läßt aber eher schließen auf die vorherrschende Theatralität

der filmischen Erzählung als auf das Prinzip der Bildverknüpfung überhaupt. Dieses ist von viel allgemeinerer Geltung und greift viel weiter hinein in die synthetisierende Tätigkeit des Zuschauers. Sie folgt der globalen Regel, daß es keine sinnlos nebeneinander stehenden Bildfolgen geben kann, sondern daß sie einem höheren Prinzip unterworfen sind, einer Gestalt des Sinns, einer die Diskontinuität der Orte und Szenen übergreifenden und sie vereinigenden Handlung, einer unifizierenden Thematik. Im Spielfilm sind es wieder oft Handlungen, die die Diskontinuität der Bildfolge auflösen. Dazu ein Beispiel Pudowkins:

Wenn in einem Teilstück ein vor Erregung blasser Mann an Bord eines Dampfers steht, der von einer Eismeerinsel ablegt, er im zweiten abgemagert und unrasiert in der Kabine eines Flugzeugs sitzt, das eine Gebirgskette überquert, derselbe Mann, schon stoppelbärtig, hastig die Tür ins Zimmer der kranken Tochter aufstößt, so ist das auch Montage, die über der ganzen Schwierigkeit einer vielleicht sehr langen Reise den einen kontinuierlichen und deshalb alles miteinander verbindenden Wunsch des Mannes, rechtzeitig zu seiner sterbenden Tochter zu kommen, hervortreten läßt (1979, 81).

Derselbe Mann, am Ausgangs- und am Zielpunkt einer hastigen Reise (Pertinenz der Person, Einheit der Handlung); ein psychisches Motiv, das nicht nur die Reise, sondern auch die Verwahrlosung des Mannes verstehbar macht (eine motivationale Klammer, zur Einheit der Handlung gehörig); Handlungsräume, die sich wie Perlen auf einer Kette zum umfassenden Motiv der "Reise" zusammenfassen lassen (Diskontinuität der Repräsentation der Handlung): Die Einheit der Sequenz wird sowohl aus einem Gedanken, aus einer narrativen Entwicklung abgeleitet wie aber auch durch die Informationen aus den Bildern gefüttert - was sollte es wohl sein, das die Bilder einer solchen Folge zusammenklammert, wenn nicht eine menschliche Handlung, die auf ein Ziel ausgerichtet ist? Alle semantischen Relationen (die Exemplifikation der Reise in wenige Bilder, ihre Darstellung im *pars-pro-toto*-Verfahren, die Indikation der vergehenden Zeit an einem solchen Merkmal wie dem Bartwuchs etc.) erschließen sich nur, wenn diese umgreifende Einheit konstituiert ist oder zumindest als Entwurf eines Zusammenhangs der Bilder in den Blick genommen wurde.

Die filmische Darstellung basiert, wenn man dem folgen will, auf tiefen anthropologischen Grundlagen: Menschliche Wahrnehmung und menschliche Kognition sind darauf programmiert, Kontinuitäten aufzusuchen, Persistenzen zu identifizieren oder zu setzen, aus Teilen zu Ganzheiten voranzuschreiten. *Kontextualisierung* ist eine ungemein fundamentale Tätigkeit, die jeden einzelnen Gegenstand "in seinen Geschichten" auffaßt (wie Wilhelm Schapp [1959] sagen würde) [27]. Dieser Gesichtspunkt ist wichtig, will man den der Wahrnehmung eines Filmbildes folgenden Schluß und seine Wirkung auf die Horizonte resp. Appräsentationen, die er erzwingt, nachvollziehen.

Am gegebenen Beispiel - ein Schuß fällt - gilt zualterererst: Ein anderer muß angenommen werden, ein zweiter Akteur, der den Schuß abgegeben hat. Das Fortschreiten der Interpretation auf Größen und Informationen, die im Ausgangsmaterial gar nicht explizit enthalten sind, gehört zu den Grundaktivitäten jedes Verstehensprozesses. Ein "verstandenes" Kommunikat enthält immer Informationen "beyond the information given", wie es nach Bruner und zahlreichen anderen Denkpsychologen heißt. Zum Teil ist dieses Mehr-an-Information subjektiv-akzidentell; zum größeren und wichtigeren Teil beruhen die Evokationen, die ein Text hervorruft, aber auf Prinzipien der Darstellung eines Stoffes. In der Sprache z.B. geht die Dependenzgrammatik davon aus, daß ein Verb eine Anzahl von Leerstellen eröffne, die insgesamt erst einen semantischen Zusammenhang ausmachen. Diese Leerstellen sind bei Nennung des Verbs grundsätzlich mit-anwesend; sie sind zwar, was ihre Auffüllung angeht, unbestimmt, aber nicht ganz leer (m.a.W., sie bilden den "Horizont" des Verbs bzw. der durch das Verb bezeichneten Handlung). In einem Experiment von Kintsch wurden Versuchspersonen Sätze der Art "Peter was shot" vorgelegt, zu denen sie solche Informationen angeben sollten, die sie für "wahr" hielten; tatsächlich leiteten die meisten das Instrument der Handlung ("gun" oder "bullet") aus dem Satz ab. In "Fred was murdered" wurde von fast allen Versuchspersonen "someone" als Täter erschlossen (vgl. dazu Kintsch 1972, 288ff). Ist mit einer kleinen Erzählung ein stoffliches Feld gegeben (z.B. die Beschreibung einer Schlacht), werden in der Nacherzählung weitere Objekte oder auch Handlungen erfunden, die in das Feld hineingehören könnten, im ursprünglichen Text aber gar nicht vorgekommen waren wie z.B. "rifle"

oder "colonel" (vgl. dazu Pompe/Lachman 1967, 143).

Ein Schuß ist ein Indiz, das nicht allein auf einen anderen Handelnden hinweist, sondern auch eine Spur zu einer Absicht enthält: Derjenige, der geschossen hat, hat wahrscheinlich willentlich geschossen. Das Gewebe intentionaler Orientierungen, von Handlungsabsichten und -zielen, von Obligationen und Wünschen durchzieht den szenischen Raum und qualifiziert ihn als einen *sozialen* (und damit an Interpretation gebundenen) Raum, als "Handlungsfeld" für die Beteiligten. So, wie man *Verhalten* und *Handlung* trennt und das eine als manifeste Tätigkeit, das andere als sinnunterlegtes Tun ansieht, läßt sich auch die Szene als *Ereignisraum* von der Szene als *Handlungsraum* trennen - der Handlungsaspekt umfaßt vor allem die Motive und Intentionen der Beteiligten, die "im Verhalten" mehr oder weniger deutlich ausgedrückt werden. Ähnlich, wie der Film kausal miteinander verbundene Ereignisse (in zwei Einstellungen: #1: einer wirft eine Granate, #2: eine Detonation) als Bildfolge darstellt und das Verursachungsverhältnis den attributiven Leistungen des Zuschauers überläßt, sind auch Intentionen und Verhaltensziele oft nur implizit gesetzt und müssen in der Rezeption aus dem dargestellten Verhalten abgeleitet bzw. diesem attribuiert werden. Auffällig wird diese Aktivität, die das Bildmaterial als Hinweis bzw. als Ausdruck intentionalen Tuns benutzt, in dem Augenblick, wenn Attributionen mißlingen. Wenn also in *THE STING* (1973) der erwartete Mörder als der Mann mit den Lederhandschuhen identifiziert wird - Mörder tragen eben oft Handschuhe, um keine Fingerabdrücke zu hinterlassen, und sie beobachten außerdem heimlich ihre Opfer, bevor sie zuschlagen -, wenn die Frau in der genretypischen Rolle der Helferin aufgefaßt wird, und wenn beide Hypothesen sich als falsch erweisen - die Helferin ist die Mörderin und der Mörder der Helfer -, dann wird hier etwas von der Aktivität greifbar, mit der Akteure mit Handlungsrollen in Verbindung gebracht und ihnen Handlungsabsichten und -pläne unterstellt werden. Der Ereignisraum, den das filmische Bild zeigt, muß in einen Handlungsraum transformiert werden, und dies geschieht durch Kontextualisierung, Narrativisierung und Motivattribuierung.

Zurück zum Beispiel: Ob es eine Verbindung zwischen dem einen, den man sieht, und jenem anderen gibt, hängt von verschiedenen Zusatzinformationen ab. Bewegt sich der eine heimlich, nach der Gefahr

Ausschau haltend, entsteht ein anderer Horizont, als wenn er sich ungezwungen bewegt, das Abendbrot zubereitet, offensichtlich nichts Böses ahnt. Wenn man aus dem weiteren Umfeld weiß, daß ein Heckenschütze umgeht, der Leute in ihren Wohnungen erschießt, entwirft der Zuschauer ein anderes Szenario, als wenn er weiß, daß die Frau dessen, den man sieht, einen Mörder beauftragt hat, ihren Mann zu töten. Jeder mag sich weitere Beispiele ausdenken. Kontexte schichten sich auf, können in immer neuer Kontextualisierung weiterentwickelt, weitergesponnen werden. Doch nicht jede neue Kontextualisierung verändert die Bedeutung des Elements, dazu bedarf es einer Veränderung des analytischen Verhältnisses zwischen Element und Umfeld [28].

Nun wird man gemeinhin von einer filmischen Erzählung erwarten, daß die einzelnen Teilinformationen aufeinander abgestimmt sind und daß es einen einheitlichen *Mitteilungsfokus* gibt, daß also nur das *Relevante* dargestellt wird. Es wäre ein Verstoß gegen ein stillschweigend geltendes Gesetz der Relevanz der Erzählung, wenn der Schuß und derjenige, der geschossen hat, nichts mit dem, den man sieht, zu tun haben. Auch dies wäre ja denkbar: Die beiden Akteure handeln vollständig unabhängig voneinander und bleiben es auch nach dem Mord (werden also nicht in einer Beziehung wie "Zeugenschaft" miteinander verbunden). Tatsächlich ist eine solche Entwicklung in der filmischen Erzählung höchst unwahrscheinlich.

Ist nun der bis hier entwickelte Horizont des ersten Bildes aufgebaut worden - als sachlich-stofflicher, als szenischer, als narrativer (einschließlich der metatextuellen Voreinstellung der Relevanz, der Einheitlichkeit der Darstellungsperspektive usw.) -, kann das zweite Bild der Folge leicht in das Netz von Bezügen eingeholt werden: Die Tür wird eine Tür des Zimmers sein, in dem der, den wir bis dahin gesehen haben, gewesen ist (Einheit der Person, die die Einheit des Ortes impliziert; das Bild ist nicht notwendig eine *point-of-view*-Einstellung), und die Kamera wird weiterhin in jenem Zimmer sein und nicht in einem anderen, vielleicht angrenzenden (Kontinuität der Perspektive; handelt es sich um einen *POV-Shot*, ist sie sowieso gegeben). Der Tote wird das Opfer des vorhergehenden Schusses sein (Einheit der Handlung, der Schuß indiziert Mord), der Täter sich also in größter Nähe befinden (Einheit der Handlung; praktischer Schluß auf das wahrscheinliche Raumverhältnis). Auch das dritte Bild

fügt sich in das Cluster von Bezügen, das die ersten beiden Einstellungen aufgerichtet haben: Der, den man sieht, ist überrascht, fühlt sich gefährdet, erkennt die Lage. Offen ist, ob er einen Mörder erwartet oder erwarten kann oder ob er zufällig in der Nähe des Geschehens ist.

Ich will die Untersuchung hier abbrechen und noch einmal auf die "stoffliche Steuerung des Filmdenkens" zurückkommen: Es galt zu zeigen, daß unterhalb aller ästhetischen Strukturen ein Bezug des Films auf eine *res intelligibilis* alle Darstellung und alle kommunikativen Leistungen durchzieht. Die Anklammerung des Films an den erworbenen Wissenszusammenhang einer Kultur und an die symbolischen Formen, in denen Gewußtes gewußt und mitgeteilt werden kann, durchzieht den filmischen Formenbau auf allen seinen Ebenen und findet sich sogar in den Mikrostrukturen der Montage. Das bildliche Material ist tatsächlich nur Material für die Aneignungsleistungen der Zuschauer, und alle formalen Qualitäten, die es aufweisen mag, müssen zuallererst danach befragt werden, wie sie das Verstehen organisieren und steuern und wie sie mit dem Wissen, auf das sie treffen, umgehen. Der filmischen Form wohnt ein *instruktionales* Moment inne, will ich damit sagen (vgl. Wulff 1994, dort habe ich dieses rezeptionsästhetische Postulat genauer benannt). Im Rückbezug auf Bühler vermag diese Bestimmung nicht zu überraschen: Denn wenn der Film ein Gegenstand und ein Mittel des kommunikativen Verkehrs ist, ist er auch in den Sinnbezügen des Organon-Modells bestimmt, ist Ausdruck, Darstellung und Appell gleichermaßen.

Zeigen

Ich hatte oben schon postuliert, daß die filmische Form in einer dreifachen Abhängigkeit zu beschreiben sei: Als ein Produkt der Akte des Aussagens; als eine Darstellung eines wie auch immer gearteten Inhalts; und schließlich als Element von Verstehens- und Aneignungsprozessen, in denen sich die kommunikative Anlage des Films (wie anderer Medien des kommunikativen Verkehrs) erst vollendet. Alles Aussagen ist auch schon bezogen auf den Adressaten dieser Aktivität, auch dann, wenn der Aussagende ihn gar nicht kennt. Im Aussagen ist vorgegriffen auf die Aktivitäten der Rezeption. Gleiches gilt auch in der Umkehrung: Alles Verstehen umfaßt den Ent-

wurf des intentionalen Horizonts, in dem die Aussage zustande kam.

Nichts an diesem Verhältnis ist dunkel, die Beteiligten wissen tendenziell immer, daß sie an einem kommunikativen Verhältnis teilnehmen. Dieses Wissen nenne ich *reflexiv* [29], weil die eigene Positionierung - als Aussagender wie aber auch als Adressat - Teil des Verstehens der Äußerung ist. Reflexivität entstammt der philosophischen Untersuchung des menschlichen Geistes und bezeichnet dort die Fähigkeit, im Denken die Subjekt- und Objektrolle gleichzeitig durchspielen zu können. Ich will hier der These folgen, daß Reflexivität in der filmischen Kommunikation nicht allein als eine semiotische Bezüglichkeit innerhalb der Werkstruktur aufgefaßt werden kann (darin der "poetischen Zeichenfunktion" in Jakobsons Typologie verwandt), sondern daß sie in der Tatsache des Kommunikationsverhältnisses selbst begründet ist [30]. Es wird also nicht nur ein Inhalt welcher Art auch immer vermittelt (z.B. eine Geschichte, ein Porträt, ein Bericht), sondern zugleich auch der Bezug auf die Tatsache der Kommunikation selbst hergestellt oder im Bewußtsein gehalten.

Filmische Inszenierung könnte man ganz unter dem Aspekt des "Abbildens" untersuchen. Man kann aber auch das Untersuchungsinteresse verlagern und danach fragen, wie sich Reflexivität in den filmischen Formen selbst manifestiert. Zunächst ist der reflexive Bezug auf die Akte des Aussagens und Verstehens in der filmischen Kommunikation eine Bewußtseins-tatsache. Das Wissen darum, an einem kommunikativen Handlungsspiel teilzuhaben, ist nicht unbedingt verbalisierbar (so, wie ein Sprecher die grammatischen Regeln nicht zu benennen, sondern zu beherrschen hat, wenn er sich äußert oder zuhört). Reflexivität manifestiert sich in Attributionen und Schlüssen, die am "Material" eines Films vorgenommen werden. Wer sich für das reflexive Wissen, das ein Zuschauer um seine kommunikative Lage hat, interessiert, muß Leistungen untersuchen, in denen in der Rezeption auf das Verhältnis von Kommunikator, Adressat und Stoff ausgegriffen wird. Es wäre ganz irreführend, wollte man dem Zuschauer die Hauptrolle in diesem Spiel zumuten: Er ist angeleitet, in einem instruktionalen Feld lokalisiert, keineswegs frei.

Es ist davon ausgehen, daß die Inszenierung ein "*Zeigemoment*" enthält, daß man es also mit einer kommunikativen, den Adressaten bedenkenden und

oft tatsächlich adressierenden Handlung zu tun hat. "Wo nichts gezeigt wird, findet Filmerleben nicht statt", schreibt Peter Wuss lakonisch (1993, 80). Die weitergehende These, die ich im folgenden diskutieren will: Der Film repräsentiert immer so, daß in der Repräsentation der Akt des Repräsentierens selbst mitenthaltend ist. *Ein Filmbild zeigt nicht nur etwas, sondern es zeigt auch, daß es zeigt*. Man kann das Zeigemoment an vielen filmischen Techniken und Erzähl- bzw. Darstellungskonventionen ablesen, d.h. es sind nicht nur ikonographische Kodifizierungen, in denen im Film "gezeigt" wird [31]. Christian Metz hat in seinen Untersuchungen zur filmischen Enunziation eine Vielzahl von Manifestationen der zeigend-erzählenden Instanz dargestellt (Metz 1994, 20, passim). Die *Enunziationstheorie* basiert auf der Annahme, daß das kommunikative Grundverhältnis in allen Phasen der Kommunikation bewußt bleibt und in zahlreichen Markierungen differenziert an der Textoberfläche auftritt.

Nun ist die Untersuchung des *Zeigens* kompliziert, zumal dann, wenn man sich auf Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* rückbezieht. Dort hatte Wittgenstein "Sagen" und "Zeigen" scharf gegeneinander kontrastiert und sogar in unmittelbare Komplementarität gestellt: "Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden" (1969, 4.1212; Hervorhebungen im Original), heißt es dort. Die These folgt der Grundidee, daß es "some sort of referential primacy" im "act of pointing" gebe (Quinton 1973, 39; Hervorhebung von mir). In Quintons Darstellung des Problems referieren Demonstrativa als Prototyp von Zeigehandlungen auf "Positionen"; derartige Bezüge nennt er *indications* (39) [32]: "Indications are simply verbal acts of pointing." Gerade dann, wenn man sich das Zeigen mittels sprachlicher Handlung vergegenwärtigt, fällt schnell deren Konventionalität und kontextuelle Bindung auf: "pointing is just as much conventional as any other activity, verbal or otherwise, that has or is intended to have a meaning" (39). So universell und "natürlich" uns Zeigehandlungen zu sein scheinen, sind sie doch als konventionalisierte Handlungen anzusehen (40), die in mehrfacher Weise in das kommunikative Verhältnis gebunden sind: durch einen intentionalen Objekt- und Adressatenbezug gleichermaßen. Man kann berühren, was man zeigt, man kann einen Hinweis auf das gemeinte Ding geben, man kann ein Ding in die Hand nehmen und es einem anderen zeigen, so die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand in der Hand lenkend. Will man einen ganzen Raum (*place*) zei-

gen, kann man den Kopf des Adressaten oder auch seinen ganzen Körper so drehen, daß er das wahrnimmt, was ihm gezeigt werden soll. Mit dem Finger zu zeigen, ist nicht allein eine Technik, mit der die Aufmerksamkeit des Adressaten auf einen Gegenstand oder einen Raum gewendet werden kann, sondern auch, weil die linguistischen Techniken des Zeigens auf solche nonverbalen zurückzuführen sind:

it is natural to suppose that such demonstrative indicators as 'look', 'behold', 'here is' are the developed linguistic equivalents and alternatives to non-verbal modes of indication (40).

Als zweites Charakteristikum wird dem Zeigen in Quintons Darstellung *Ambiguität* zugewiesen (40f). Das hängt daran, daß die Raumordnungen von Sprecher und Hörer nicht genau spiegelgleich sind, sondern - in Wunderlichs Worten - jeweils die extrinsische Perspektive von Sprecher und Adressat und zudem noch die intrinsische vom Objekt aus eingenommen werden kann (darauf werde ich unten in der Untersuchung der Raumdarstellung ausführlich zurückkommen).

In diesem Sinne ist auch das Bühlersche *Zeigfeld* ein notwendiges Element allen Zeigens, weil in den Aktivitäten des Zeigens ein *Raum des Zeigens* bzw. ein "indikatives Feld" eröffnet wird, das zur *Auflösung der Indikation* dient. Eine Zeigehandlung ohne Zeigfeld ist sinnlos, weil sich das Zeigen sowohl im Objekt- wie auch im Adressierungsmodus manifestieren muß. Die Existenz des Zeigfeldes fällt da besonders auf, wo es markiert und als Fiktion eingeklammert ist. Wenn jemand auf der Bühne aus einem imaginären Fenster hinauszeigt und einen anderen anderen auf etwas im szenischen *off* aufmerksam macht, ist klar, daß der Raum, in den hinein diese Zeigeaktivität erfolgt, auf einer Fiktion beruht und daß der gezeigt-besprochene Gegenstand nicht in den Nebenanlagen der Bühne aufgesucht werden könnte.

Doch ist das Zeigen ausreichend beschrieben, wenn ich es an indexikalischen Bezügen festzumachen versuche? Sicherlich sind indexikalische Beziehungen zwischen Elementen eine der wichtigsten *Stoffhilfen am Text*, die die Verstehenstätigkeit des Zuschauers steuern und mit seinem Wissen integrieren. Aber es bedarf einer weiteren Rahmensetzung: Eine Zeigehandlung impliziert einen Raum, in dem das Zeigen *sinnvoll* erfolgen kann. Der Zeigeraum kann

der Zeigehandlung abgelesen werden. Ich zeige jemanden, der auf etwas zeigt, das ich nicht sehen kann. Dann darf angenommen werden, daß es einen Raum gibt, der den Zeigenden umgibt, in dem jener sinnvoll zeigen kann. Was vom abgebildeten Zeigen gesagt werden kann, läßt sich auf das *Darstellen als Zeigen* übertragen - und auch hier ist es der Rahmen von *Sinn*, der das Zeigen erschließbar macht und als Bedingung in die Arbeit am Zusammenhang der Mitteilung eingeht [33].

In der aktuellen Handlungssituation ist der Handelnde selbst eine *Origo* des Zeigfeldes, ein Punkt, an dem sich alle Personen-, Zeit- und Raumbeziehungen ausrichten lassen. Dann, wenn nicht das aktuelle Zeigfeld, sondern ein anderes gemeint ist, von dem berichtet wird, wird die gemeinsame und harmonische Orientierung von Sprecher und Hörer (1965, 124) durch eine *Versetzung* des realen in einen imaginären Orientierungspunkt des Zeigens "am Phantasma" (1965, 135) ermöglicht. Die Einheit des phantasmatischen Zeigfeldes macht es möglich, daß filmischer Sprecher und Hörer sich in ein vergleichbares Orientierungsfeld hineinbewegen, so daß das Zeigen überhaupt gelingen kann. Bühler verdeutlicht die Versetzung am Gleichnis von Mohammed, der zum Berg geht, und vom Berg, der zu Mohammed kommt. Wer wie Mohammed zum Berg geht, versetzt sich in Gedanken an einen bestimmten Ort und in eine bestimmte Zeit und hat

das Vorgestellte vor dem geistigen Auge von einem bestimmten Aufnahmestandpunkt aus, den man angeben kann und an dem man selbst sich befindet in der Vorstellung. Wenn man sich umdreht in der Vorstellung, dann sieht man [...] vorstellungsmäßig die Dinge wieder wie einst bei der wirklichen Wanderung (1965, 135).

Auch die Umkehrung ist denkbar: Der Berg kommt zu Mohammed, das Vorgestellte taucht vor dem inneren Auge auf, man selbst bewegt sich nicht von der Stelle [34]. Abwesendes wird in den Präsenzraum hinein zitiert (140). Es ist nun die Stärke von Film und Epos, daß die Versetzbarkeit beweglich ist:

Im erzählenden optischen Filmband treten an vielen Stellen Szenenschnitte auf, die der technisch naive Zuschauer kaum bemerkt. Bei der Aufnahme des Films wurde sprunghaft ein Standpunktwechsel vollzogen, man ist von einer Fern- zu einer Nahaufnahme gesprungen oder ein Stück

weit um den Gegenstand herumgegangen mit der [...] Kamera. Das sind die einfachsten *Versetzungen*, welche bei der Wiedergabe ebenso wenig stören wie ein Rundgang in Etappen, den wir selbst als Betrachter um eine Statue, ein Haus, eine Stadt herum vollziehen, ein Rundgang mit Betrachtungspausen (1965, 392; Hervorhebung im Original).

Das Zeigen wird so als eine "Versetzungstechnik" gefaßt resp. mit einer solchen koordiniert gedacht - ein Schritt, der dann natürlich weiterer Präzisierung bedarf. Denn offenbar gelingt eine Versetzung nur dann, wenn es ein *Thema* der Versetzung gibt [35] und wenn zugleich ein *Rahmen* (in diesem Sinne bei Bühler 1965, 394) abgesteckt ist, der das Thema als Objekt des Zeigens qualifiziert. Die Forderung der *Relevanz* übergreift beide.

Nach dieser Darstellung bedarf es also nicht nur eines Zeigfeldes, in dem sich der Akt des Zeigens erfüllen kann, sondern auch einer *Einsicht in die Art der Kommunikation*, die der Kommunikator modellieren und anzeigen und die der Adressat des Zeigektes gewinnen muß, so daß er einen *thematischen Rahmen* und die Geltung des Grundsatzes der *Relevanz* unterstellen darf: Daß das Geschehen also dazu dient, seine Aufmerksamkeit auf etwas zu lenken. Ist diese Einsicht nicht vorhanden, kann der Zeigegestus nicht als Index aufgebaut werden, der eben nicht nur jene Beziehung zwischen Zeigegeste und Objekt, sondern auch einen Sinnhorizont mitumfaßt. Das ist der Grund, warum Hunde Zeigegesten meist fehlinterpretieren: Weil ihnen ein reflexiver Rekurs auf den Akt selbst nicht möglich ist.

Reflexivität

Reflexivität wohnt der Tätigkeit des Zeigens selbst inne. Wenn man etwas zeigt, macht man auch auf den Akt des Zeigens aufmerksam. Das, was einer einem anderen zeigen kann, muß bedeutsam sein, wichtig, relevant. Allein aus der Tatsache, daß etwas gezeigt wird, kann abgelesen werden, daß das Objekt des Zeigens ein wichtiger Gegenstand ist. Die Elemente des Films, denen man ansehen kann, daß sie als Zeigehandlungen gemeint sind, enthalten so einen Hinweis auf sich selbst und ihre Rolle und ihren Rang im filmischen Diskurs. Das Zeigen steht nicht für sich, sondern erfolgt an einem Stoff, der im Akt des Zeigens wiederum *analysiert* wird.

Ein sehr deutliches Beispiel, an dem die These demonstriert werden kann, stammt aus *THE WOMAN OF THE YEAR* (1942): Man sieht zunächst den Ehemann, der schlecht gelaunt auf der Couch liegt; im Hintergrund (*off*) spricht die Frau noch mit ihrem Sekretär; das Telefon beginnt zu läuten - und die Kamera schwenkt und fährt in schnellen, unwirsch wirkenden Bewegungen zunächst zum Telefon (das für einen Moment dann wieder mit unbewegter Kamera gezeigt wird); Fahrt und Schwenk enden dann bei Frau und Sekretär, die immer noch an der Tür stehen und diskutieren und sich vom Klingeln nicht beeindrucken lassen. Eine miniaturisierte szenisch-situative Analyse, inszeniert als "Begehung" der Situation - und selbst der Modus der Begehung trägt atmosphärische Information. Das Beispiel vermag noch ein zweites zu illustrieren: daß Zeigen und Sagen im Film sehr nahe beieinanderliegen.

Es ist üblich, *Sagen und Zeigen* als Typen des filmischen Aussagens voneinander abzugrenzen (Chatman 1992, 111ff). "Sagen" gilt als dominanter Modus literarischer Erzählung, wohingegen eine Theateraufführung eher dem "Zeigemodus" zugeordnet wird (Branigan 1992, 146). In diesem Sinn kann Bordwell in seinem Überblick narrativer Theorien zwischen "mimetic theories" und "diegetic theories of narration" differenzieren (1985, 3-26). Bordwell faßt die einander entgegengesetzten Grundannahmen der Ansätze so:

Diegetic theories conceive of narration as consisting either literally or analogically of verbal activity: a telling. This telling may be either oral or written. [...] *Mimetic theories* conceive of narration as the presentation of a spectacle: a showing (1985, 3).

Wollte man oben beschriebene Szene in dieser Dichotomie beschreiben, würde man sie eher dem Modus des Zeigens als dem des Sagens zuordnen - allerdings ist die Szene Teil einer Erzählung, Teil einer Ehe-Geschichte, und sie enthält eine wichtige Aussage über einen Konflikt zwischen den Protagonisten. Sagen und Zeigen stellen sich so als zwei Modi des Darstellens dar: Der eine rangiert auf sehr "hohen", makrostrukturellen Gliederungen des Textes, der andere ist dagegen den segmentalen, der Szene zugehörigen Strukturen zugesellt. Die *Mise-en-Scène* mündet in eine Aktivität des Zeigens - ein Geschehen manifestiert sich in konkreter szenischer Ent-

wicklung, die für die Kamera aufbereitet bzw. mittels der Kamera vermittelt wird. Die Szene steht andererseits in einer narrativen Entwicklung, bildet eine Momentaufnahme, ein Stadium aus der Entwicklung einer Geschichte. Folgt man dieser Überlegung, sind Sagen und Zeigen *gleichzeitig* in der filmischen Materie manifestiert, gehören allerdings zu verschiedenen Stufen der Textkonstitution. Die Darstellung einer Geschichte im Film ist gebunden an deren Umsetzung in szenisches Geschehen, welches - mittels der Kamera - gezeigt wird; die Akte des Zeigens dienen aber immer dazu, das Erzählen zu vollziehen. Dabei sind sie funktional auf die Rezeption ausgerichtet [36].

Die verschiedenen enunziativen Aktivitäten der Erzählerinstanz bilden ein außerordentlich kompliziertes Gefüge und enthalten zahlreiche implizite Abhängigkeiten und Funktionalisierungen. Ich hatte die *stoffliche Bindung* aller Darstellungsaktivitäten behauptet, insofern haben alle diese verschiedenen Äußerungshandlungen einen gemeinsamen Bezugspunkt. Man könnte nun annehmen, daß das Stoffliche sich in der anschaulichen Konkretheit einer filmischen Szene erschöpfe, daß die Materialität der äußeren Wirklichkeit so eine letzte Schwelle darstelle, die in den Tätigkeiten des Mitteilens nicht unterschritten werden kann. Man würde, wollte man diese Ansicht übernehmen, aber davon absehen müssen, daß die anschauliche Fülle des Filmes nur das Material ist, in dem sich abstrakte Strukturen realisieren, die der filmische Formenbau benutzt, adaptiert oder gar kopiert. Die anschauliche Wirklichkeit des Films ist nicht für sich gegeben, sondern nur ein Material, in dem sich die Erzählung verwirklicht. Weil nun das Erzählen von handelnden Figuren handelt, sind es Gesichtspunkte des Handelns, die die dargestellte Wirklichkeit analysieren. Eine Szene, in der Filmfiguren sich bewegen, ist durchzogen von Intentionen der Figuren, von Interessen, Absichten, Plänen. Dinge sind Elemente von Handlungen, und das ist etwas anderes, als würde man sie nur als Dinge nehmen.

Alles dies, so möchte man einwenden, hat aber mit filmischer Reflexivität und einem Rückbezug auf eine Zeigeaktivität nichts zu tun, sondern läßt sich vollständig in einem Darstellungsmodell erfassen. Der Einwand ist gewichtig und bedarf genauerer Diskussion, auch wenn man ihm entgegensetzen könnte, daß die Tatsache der kommunikativen Konstellation von Ausdruck, Darstellung und Appell nicht unterschritten werden kann und wesentlich

zum filmischen Kommunizieren dazugehört. Sowohl die *Mise-en-Scène* wie die filmische Auflösung, die sich beide als Aktivitäten filmischen Aussagens ansehen lassen, folgen den Gesichtspunkten der Handlung - jene bildet den Rahmen von Relevanz, innerhalb dessen erst "gesagt" oder "gezeigt" werden kann. Darum ist die filmische Darstellung auf allen Ebenen einem analytischen Prinzip verpflichtet. Sie liefert kein Protokoll der äußeren Ereignisse, sondern ist einer "Innensicht" des Geschehens angepaßt. Das heißt nicht, daß ein dargestelltes Geschehen notwendig subjektiviert werden müßte (dies ist eine besondere Art des Darstellens, die, wie Truffaut einmal anmerkte, erst von Hitchcock zu höchster Meisterschaft geführt wurde). Die Analytizität der filmischen Darstellung korrespondiert vielmehr unmittelbar mit der Tatsache, daß der Film Element des kommunikativen Verkehrs ist, in dem nicht allein Informationen ausgetauscht, sondern auch gewichtet, in Relevanz produzierende und vermittelnde Formeln umgesetzt und als Elemente eines (makro- und mikrostrukturellen) Kontextes qualifiziert werden.

Ich hatte oben den Stoff als eine *substantia cogitans* reklamiert, davon ausgehend, daß die filmische Darstellung eher Kategorien des Wissens über Realität nutzt als solche der Realität selbst. Ich würde allerdings nicht so weit gehen, daraus eine grundsätzliche Selbstreferentialität zu folgern, wie Kay Kirchmann es kürzlich getan hat. Er nimmt die Wahrnehmung der Realität als Bezugspunkt, an dem sich die filmischen Repräsentationsmodalitäten orientieren:

Film ist selbst da noch selbstreferentiell, wo er sich scheinbar den traditionellen mimetischen Prinzipien verpflichtet zeigt. Film repräsentiert als Medium per se jene Erfahrung der Moderne, die Referentialität nur noch als selbstbezügliche ästhetische Größe (anerkennt). Und seine apparativ-technologische Struktur reflektiert bereits seinen Status als selbstreferentielle Konstruktionsmaschine von "Realität". [...] In der Moderne rückt [...] die menschliche (visuelle) Wahrnehmung an die Stelle vormaliger Gewißheiten um die Erkenn- und Abbildbarkeit von Realität. Es geht in der Folge nicht länger um eine Abbildung der Realität, sondern nur noch um die Abbildung unserer Konstruktion von Welt durch unsere Wahrnehmungsapparatur. [...] Jene "Realität", die die kinematographische Technik (Bewegungssillusion, Montage, Raum- und Zeitverfremdung etc.) entwirft, ist allein eine aus dem Geiste der foto-

mechanischen Apparatur, mithin: eine selbstreferentielle (1994, 36).

Kirchmann fundiert Reflexivität ganz in der Tatsache, daß Film ein apparatives Dispositiv voraussetzt, in dem erst "Darstellung" sich manifestieren kann. Ich will absehen davon, daß der Kurzschluß von menschlicher Wahrnehmung und Wahrnehmungsapparatur problematisch ist (implizit umspielt Kirchmann ja sowohl die These, daß die Kino-Apparatur die außer- bzw. vorapparative Struktur der Wahrnehmung adaptiert, wie auch die Umkehrung, daß jene sich der menschlichen Wahrnehmung aufpfropft und Strukturen der apparativen Darstellung in primäre Wahrnehmung einschleust). Ich will absehen davon, daß jedes Symbolsystem auf sich selbst verweist, wenn es gebraucht wird - es bildet als eine Kollektivtatsache zugleich eine Bedingung dafür, daß es als Mittel der Kommunikation verwendet werden kann [37]. Mir geht es darum, Reflexivität als eine Charakteristik der filmischen Kommunikation auszuweisen, die auf die Tatsache des kommunikativen Verkehrs und seine fundamentalen Bezüge des Aussagens, Darstellens und Verstehens verweist.

Ein mimetisches Moment ist dabei allemal im Spiel - allerdings würde man zu kurz greifen, es ausschließlich auf "Wahrnehmung" zurückzuführen. Die Fundierung der Bildfolge auf eine Analyse des Stofflichen im Sinne eines "Wissensbezuges" ist ein Prinzip der filmischen Darstellung, das auf allen Ebenen der Beschreibung beobachtet werden kann. Eine *Verfolgungsjagd* wird konventionellerweise als eine Parallelmontage realisiert, in der Bilder des oder der Fliehenden mit Bildern des Verfolgers oder der Verfolgergruppe abwechseln. Die *Einheit der Handlung* "Flucht" oder "Verfolgung" (je nach Perspektive der Erzählung) verbindet die Bilder, oder umgekehrt: Die Bilder zeigen die beiden Akteure, die zu der Gesamthandlung gehören. Eine Verfolgungsjagd ist eine *Interaktion* zwischen zwei Akteuren, die reziprok aufeinander bezogen handeln. Darum kann man auch sagen, daß ein Verfolger einen Fliehenden *impliziert* (und *vice versa*). Ähnlich verhält es sich bei vielen anderen interaktiven Handlungen, die komplementäre Handlungsrollen konstituieren; beim Akt des "Kaufens" (oder "Verkaufens") z.B. sind notwendig ein Käufer und ein Verkäufer gegeben. Sprachlich und filmisch ist das Geschehen oft *perspektiviert* und kann von der einen oder der anderen Rolle aus ausgedrückt werden (Fliehen-Verfolgen;

Kaufen-Verkaufen; Geben-Nehmen; Gewinnen-Verlieren etc.).

Die filmische Auflösung als Parallelmontage *kopiert* das grundlegende Prinzip der komplementär aufeinander bezogen handelnden Akteure in die syntaktische Struktur der Alternation. Die einander abwechselnden Bilder werden zusammengehalten durch die *Einheit der Handlung*. Die Kohäsion des Materials ist also als eine (semantische) Konstruktion anzusehen, aus der die Bildfolge *abgeleitet* ist. Die filmische Struktur adaptiert eine Struktur des abgebildeten Gegenstandes.

Ein ähnliches Verhältnis gilt auch für nicht-interaktive Handlungen, deren innere Struktur gleichwohl das *kategoriale Muster* ist, das den Zusammenhalt der Bilder herstellen kann. Der Zusammenhang von Bildfolgen entsteht, weil es eine Handlungsstruktur gibt, als deren Darstellung sie verstanden werden können. Die Dinge und Personen im anschaulichen Material werden dann identifizierbar als Akteure und Objekte der Handlung, geraten also in ein funktionales Verhältnis zueinander. Handlungen umfassen zum einen ein Gefüge von Handlungsrollen, zum anderen konstituieren sie ihnen eigene *Zeit- und Raumschemata* (die wiederum aus dem Gefüge der Handlungsrollen von Personen und Objekten resultieren oder jenem eng korrespondieren). Für die filmische Darstellung sind diese Qualitäten des Handelns absolut zentral, muß doch der Film alles, wovon die Rede ist, in eine Form des Aussagens umsetzen, die vor allem in szenischen Strukturen gewisse Eigenheiten des Handelns selbst adaptieren und repräsentieren kann. Handeln umfaßt z.B. *direktionale* Eigenschaften, ist "gerichtet auf" etwas, operationalisiert Gegenstände im *Handhabungsraum*, richtet sich auf Objekte und Ereignisse im *Wahrnehmungsraum* usw. [38]. Das Filmbild repräsentiert Handlungen oft nur teilweise, so daß neben dem manifesten Umgebungsraum ein *aktionaler Umgebungsraum* entsteht, der aus der Handlung resultiert und der die intentionalen Orientierungen der Akteure mitumfaßt. Wer einen (im Filmbild nicht gezeigten) Gegenstand ansieht, "setzt" den Gegenstand des Blicks im Umgebungsraum; wer einem anderen etwas (ein im Filmbild nicht gezeigtes Etwas) zeigt, produziert damit strukturell dennoch den Gegenstand im Umgebungsraum des Bildes; wer einen anderen anspricht, macht den Adressaten implizierbar; usw. [39]. Diese Inferenzmechanismen basieren auf symbolischen Kollektivtatsachen, weil das Strukturwissen um den

Aufbau und die Orientierungen von Handlungen und Handlungsumgebungen ebenso zum kulturellen Wissen gehört wie es unmittelbar mit alltäglicher sozialer Praxis verbunden ist.

Eine Handlung, die derartig nur teilweise im Filmbild repräsentiert ist, ist aufzufassen als ein kinesischer oder kommunikativer *pointer*, als *Index* auf jenen anderen Teil, der (oft) im folgenden Bild gezeigt wird (zu Blicken ähnlich Möller 1978b, 89). Das Filmbild zeigt also möglicherweise Indices, die das Filmbild zu einem räumlichen oder aktionalen Kontext hin öffnen. Die Öffnung erfolgt dabei mit einer gewissen Notwendigkeit, wenn man Jakobsons Überlegung folgt, daß "der Index, im Gegensatz zum Ikon und zum Symbol, das einzige Zeichen [sei], das notwendig mit der wirklichen Koprpresenz seines Gegenstandes verbunden ist" (1992, 288). Das würde bedeuten, daß sowohl die Öffnung des Einzelbildes mit großer Kraft und Selbstverständlichkeit erfolgt wie aber auch die Verbindung zwischen den beiden Einstellungen - sofern denn die zweite auf den indexikalischen Charakter des ersten Bezug nimmt - sich logisch zwingend und fast-natürlich darstellt. Der Schritt von der Präsentation eines Indexes auf einem Bild seines *signatums* erscheint darum als eine *Motivation*, die beinahe naturwüchsig ist [40]. Die Kohäsion der Teile fußt auf einer ursprünglichen Ganzheit, die das intentionale Ziel der Akte der Aneignung bildet. Der Mensch ist das "kohäsive Tier", in seiner Sinn-Orientierung gerichtet auf das Erlebnis des Zusammenhangs der Teile, nicht ihrer Isolation. Das Fragmenthafte mag als ästhetische Qualität genutzt werden - es ist aber nur faßbar, weil ihm der Gedanke an das zu neuer Ganzheit vervollständigte Teilstück gegenübersteht. Die stoffliche Bindung der Elemente sichert ihren Zusammenhalt und bildet die Brücke, die auch scheinbar heterogene Teile miteinander ins Spiel bringt.

Was ist nun aber die intentionale Ganzheit, auf die sich die Rezeption richtet? Ist es die Einheit der erzählten Welt (oder der Erzählung), oder ist es die Tatsache, daß es ein kommunikatives Verhältnis gibt, in der jene hervorgebracht wird? Die These, der ich hier zuzuliefern versuche, ist, daß in der Rezeption das Bewußtsein des Adressaten, in der Rolle des Adressaten zu agieren, nie ausgelöscht wird. Darum stören meta- oder extradiegetische Überleitungselemente (wie die Titel), metatextuelle und metadiskursive Bezugnahmen [41] oder direkte und explizite Adressierungen (im Kommentar oder in der abgebil-

deten Realität) die "Illusionierung" nicht (vgl. dazu die Überlegungen in Metz 1994, 23ff) [42]. Der Aufbau eines diegetischen Universums ist Teil, aber nicht Grenze der Illusionierung, die vielmehr immer wieder auf die Tatsache zurückverwiesen wird, daß es sich um ein *ausgesagtes* Universum handelt, um das Produkt einer kommunikativen Tätigkeit [43].

Das reflexive Verhältnis des filmischen Textes korrespondiert einer Zuschauerrolle, die in einem Ensemble von *rezeptiven Einstellungen* auf den Text orientiert ist. Unter "rezeptiver Einstellung" verstehe ich eine Voreinstellung des Rezipienten, die das Ausgesagte im Rezeptionsprozeß als Folie für die Informationsverarbeitung so qualifiziert, daß die Tatsache, es mit einem Element einer Verständigungshandlung zu tun zu haben, immer im Bewußtsein erhalten bleibt. Im besonderen will ich unterscheiden:

- (1) die *propositionale Einstellung*, die den Aufbau eines Referenzraumes steuert und die Herausbildung einer "diegetischen Illusion" auch dann ermöglicht, wenn der Text gegen elementares Weltwissen verstößt;
- (2) die *modale Einstellung*, die die Tatsache, daß eine Rezeption Teilnahme an einer Situation des kommunikativen Austausches und nicht an einer "realen" Erfahrungssituation ist, im Verlauf der Rezeption wach und bewußt hält;
- (3) die *evaluative Einstellung*, die den aufgenommenen Text hinsichtlich intertextueller Bezüge ebenso untersucht und qualifiziert wie hinsichtlich der in der Rezeption auftretenden Kognitionen, Affekte und Emotionen.

Die Auffassung der "Imagination" als *propositionaler Einstellung* beruht auf einer Verlagerung der Referenz von einem homogenen in einen eingebetteten bzw. gerahmten Referenzraum: Wenn p eine Proposition ist, können wir uns "ohne Widerspruch vorstellen, daß p, oder uns vorstellen, daß p wahr ist, selbst wenn wir wissen, daß p falsch ist" (Allen 1995a, 508). Teilnahmebewegungen in fiktionalen Bezugsräumen ebenso wie die Operationen, die diesen Bezugsraum aufbauen, umfassen also durchaus ein Bewußtsein der Fingiertheit, ohne daß deshalb "Teilnahme" ausgeschlossen würde. Ich weiß, daß ich im Kino bin, und ich weiß, daß das, was ich sehe, eine Fiktion ist. Alle Teilnahme setzt dieses modale Wissen über die Situation voraus. Allen folgert, daß das Illusionserleben im Kino (und wohl von fiktionalen Stoffen überhaupt) auf einer Doppelwahrnehmung beruhe, ähnlich, wie die Wahrneh-

mung ambiger Figuren zwischen den beiden Objektbedeutungen, die dem Bild zugewiesen werden können, hin- und herschwankt (vgl. 1995, 512; 1995b, 81-154) [44].

Allein die Tatsache, daß in den Akten der Rezeption ein Bezug zu einem einheitlichen stofflichen Rahmen aufgesucht wird, ist eine Einstellung auf das semiotische Verhältnis, die klärungsbedürftig ist. Im wesentlichen stehen zwei Auffassungen einander gegenüber: Die einen behaupten, daß es zur Eigenart des Photographischen gehöre, eine Spur in eine vorphotographische Realität hinein in sich zu tragen, und daß es im Verstehen des Photographischen nötig sei, dieser Spur zu folgen und einen Entwurf jener vorsemiotischen Szene in den Blick zu nehmen. Die anderen nehmen dagegen das Photographische nicht als transparent, die Konstruktions- und Kommunikationsverhältnisse, in denen es steht, bleiben undurchsichtig. Ist in jener ersten Ansicht das Bewußtsein um die Intentionalität des Zeigens ein Rahmenwissen, das das Photo notwendig auf einen Rahmen von "Sinn" zurückbindet, nehmen die anderen das Bild als Projektion des Wirklichen selbst, und dann treten die Erfindungen, Unterstellungen und Schlüsse des Rezipienten und die modalen Veränderungen der Beziehung des Kommunikators zum Adressaten ganz in den Hintergrund (vgl. Allen 1985b, 109f) [45].

Die propositionale Einstellung schafft besondere Bedingungen für den Wahrheitswert von Aussagen und läßt auch eklatante Verstöße gegen die Erfahrungen von Zeit, Raum und Kausalität zu. So ist die Zeitreise nach dem Muster des höchst interessanten *BACK TO THE FUTURE* ein Spiel mit den Prinzipien logisch-kausal-genealogischer Voraussetzung: Der Protagonist, der die Bedingungen des eigenen Lebens manipuliert, wird auf normalerweise nicht änderbare Konditionen zurückgeführt [46]. Propositionale Anomalien sind im kommunikativen Verhältnis in fast beliebiger Form möglich - bis zur Selbstreferentialität der Form: Die Personen des Films sehen ihren eigenen Film [47]. Diese Selbstbezugnahmen sind ausgesprochen kurios und rechnen ausnahmslos in die Welt der Komödien: So verfolgt Doris Day in Tashlins *CAPRICE* (1966) eine Sekretärin in ein Kino, in dem *CAPRICE* mit Doris Day und Richard Harris läuft; und *SINGIN' IN THE RAIN* (1952, Gene Kelly, Stanley Doren) endet mit einem Bild des Paares vor einem Plakat, das sie in ihrem nächsten Film - *SINGIN' IN THE RAIN!* - zeigt. Derartiges Spiel mit den üblicherweise geltenden Referenz- und Wahrheitsbe-

dingungen von Propositionen ist möglich, weil der Rezeption eine Einstellung zugrundeliegt, die sich über Referentialisierungsbedingungen, die im täglichen Leben beachtet werden müssen, hinwegsetzt.

Ich hatte oben schon die "referentielle Illusion" erwähnt, die in den Akten des Verstehens konstruiert würde und mir eine sehr fundamentale Aktivität zu sein scheint, in der die "propositionale Einstellung" Ausdruck gewinnt. Ein vorfilmischer Ereignisraum, der "durch die Bilder des Films hindurch" aufscheint und greifbar wird, wird nämlich auch dann erschlossen, wenn es ihn als solchen nie gegeben hat oder er eigens für den Film inszeniert worden ist. Es gehört zum Wissen des Zuschauers um das Filmische (und in einem weiteren Sinne: um das Mitgeteilte), daß es eine Ereigniswirklichkeit vorspiegelt, die oft nur fabuliert ist. Gerade hierin unterscheidet sich der Dokumentarfilm von den fingierenden Genres: Weil es für die "dokumentarische Lektüre" (wie Roger Odin [1990] diese besondere Voreinstellung nennt) charakteristisch ist, den vorfilmischen Ereignisraum als "real existierend" zu setzen [48]. Viele reflexive Techniken lassen sich durchaus als Versuche lesen, einen allzu naiven und einfachen Schluß vom Film auf das unterstellte Vorfilmische zu unterwandern oder zu blockieren und statt dessen die Aufmerksamkeit auf die Bedeutungsproduktion durch die Kinobilder selbst zu lenken (ähnlich Blümlinger 1990a, 204).

Ähnlich, wie die "propositionale Einstellung" die Hervorbringung von Bedeutung insbesondere in den Akten der referentiellen Illusionierung des Films steuert, ist die Rezeption von einer *modalen Einstellung* bestimmt. Sie besagt, daß der Rezipient auf die Tatsache ausgerichtet ist, daß er in einem kommunikativen Verhältnis steht, es also mit den Registern des kommunikativen Verkehrs zu tun hat. Die modale Einstellung richtet sich zunächst auf die intentionale Einheit des Äußerungsaktes (auf das Berichten, Erzählen etc.), sodann aber auf die Operationen, die die Beziehung zwischen den Kommunizierenden betreffen (wie Einen-Pakt-schließen, ironisches Augenzwinkern etc.). Die Modi des interpersonellen Verkehrs sind auch in der filmischen Kommunikation anwesend, will ich damit sagen, und es gibt jederzeit eine Bewußtheit darüber.

Manche "Fehler" können so korrigiert werden und fallen nicht ins Gewicht, weil sie verortet werden können - das Mikrophon, das ins Bild hängt, "zer-

stört" die Einheit des diegetischen Raums, ohne nennenswert die Illusionsbildung zu behindern: weil es sofort identifizierbar ist und dem kommunikativen Rahmen der Diegese zugeschlagen wird. Und auch manche "Komplexionen" des enunziativen Verhältnisses lassen sich mühelos verkraften, ohne Irritationen auszulösen: Zwischen- oder Untertitel z.B., die ja einen anderen diegetischen Status haben als das Bild, werden problemlos zu einer höheren Einheit des Verstehens verschmolzen - was gerade bei übersetzenden Untertiteln ja interessant ist und einer eigenen Überlegung bedürfte, weil die textuelle Instanz, die die Untertitel trägt, eine andere ist als diejenige, die die Äußerung des Urtextes verantwortet; in der Rezeption bereitet dieses offenbar aber keine Probleme, ist als Teil der phatischen Ebene der Kommunikation des Zuschauers mit den Äußerungsinstanzen des Textes verortbar (Wulff 1993d).

Modale und propositionale Einstellung hängen eng miteinander zusammen und richten sich auf zwei Rahmenaspekte der Kommunikation. Beide umfassen ein Bewußtsein der Tatsache der Ostension. Die Sekretärin, die im Büro einen Brief mit 250 Anschlägen pro Minute tippt, ist kein Objekt theatralischer Anschauung; man setze sie auf eine Bühne, projiziere den Text, den sie schreibt, auf eine Leinwand, schließe den Brief mit einem Tusch: Sie erhält Beifall. Wenn ihr Tun als etwas präsentiert wird, das *für ein Publikum* gemacht ist: dann geschieht mehrerlei. Zum einen verändert das, was sie tut, seinen Modus. Das ist kein Schreiben mehr, um einen Brief in die Post geben zu können, sondern das ist eine Tätigkeit, deren virtuoser Vollzug Gegenstand der Aufmerksamkeit ist. Aus der instrumentellen Tätigkeit wird die Präsentation eines Tuns, dem eine gewisse Perfektheit zukommt. Zum anderen verändert sich die Rolle der Sekretärin: Ist sie im einen Falle instrumentell als "Schreibkraft" definiert, steht sie im anderen Falle als Objekt der Anschauung dem Betrachter gegenüber.

Der Effekt des *Rahmenwissens* auf die Rezeption ist dann besonders auffallend, wenn in einer medialen Konstellation die Zuwendung zu Sujets zulässig ist, die normalerweise im Schutz von Tabus, Verboten und dergleichen stehen. Erotische Darstellungen in "Herrenmagazinen" z.B. unter der Vorgabe von "Voyeurismus" zu diskutieren, führt in das Dilemma, daß es keine Heimlichkeit gibt, sondern daß man es ganz im Gegenteil mit einer höchst transparenten kommunikativen Konstellation zu tun hat. Die Teil-

nahme an diesem kommunikativen Verhältnis basiert auf reziprokem Wissen des einen über den anderen: Der normale Leser eines Herrenmagazins weiß, was er tut. Und auch die Macher eines Magazins wissen, daß der Leser weiß, was er tut. Und der Leser wiederum weiß, daß die Macher wissen... Schließlich wissen auch die abgebildeten Frauen, an welchem Spiel sie in welcher Rolle teilnehmen. Der Leser weiß also, daß er nicht der Voyeur ist, der heimlich durch ein Loch in der Bretterwand in einen abgesperrten Bezirk hinüberspannt. Der Leser tut einen freien Blick auf etwas, von dem er weiß, daß es für ihn arrangiert ist.

Die modale Eingeweihtheit des Zuschauers in die Tatsache, daß die Besichtigung eines Films ein kommunikatives Handlungsspiel ist, Teilnahme an einem informationellen Prozeß, ist fundiert auf transzendentalpragmatischen Bedingungen, die ich schon mehrfach (1993c, 1994c; dazu auch Cassetti 1994) in der Metapher des *kommunikativen Kontrakts* zu benennen versucht habe.

Die dritte Einstellung schließlich, die die Rezeption umgreift und vor allem das Involvement steigert oder abschwächt (und wohl auch die Intensität, Vielfalt und Tiefe von Hypothesen und Schlußfolgerungen im Verstehensprozeß beeinflusst), ist die von mir sogenannte *evaluative Einstellung*. Damit ist gemeint, daß im Verlauf der Rezeption immer die Qualität des Films, seine Generizität, sein Umgang mit tabuisierten Themen usw., aber auch die durch den Film angeregten Emotionen des Zuschauers evaluiert werden. Die Rezeption ist nicht ausschließlich auf die primäre Textverarbeitung ausgerichtet, sondern umfaßt einen zweiten Prozeß, der mit dem ersten Hand in Hand geht und während der ganzen Rezeption nicht aufhört. Das spätere Gespräch über den Film ist oft vor allem ein Austausch über evaluative Eindrücke.

Besonders auffällig manifestiert sich die evaluative Einstellung im Umschalten beim Fernsehen: Umschalten impliziert ein Verhältnis von Vordergrundbewußtsein und Hintergrundbewußtsein - im Vordergrund der aktuell rezipierte Text, im Hintergrund das Wissen, daß es eine Vielzahl anderer Fernsehangebote (und nicht nur diese) gibt. Zwischen beiden vermittelt eine Prüfung, Gewichtung und Bewertung der Gegenstände der Aneignung. Evaluation kann nie am isolierten Objekt oder Ereignis stattfinden, sondern setzt ein evaluatives Raster voraus. Das

Umschalten manifestiert eine *Evaluation des Fernsehfeldes*: Wenn einer sich entschieden hat fernzusehen, bewegt er sich in einem Handlungsfeld, das mit Gegenständen unterschiedlicher Attraktivität besetzt ist. Was so attraktiv ist, tatsächlich zum Gegenstand von Neugierde, Zuwendung, Interesse zu werden, hängt von der Tagesform ab, vom sozialen Umfeld, von den Gegenständen selbst natürlich. Der Naturfreund wird den Bericht über Elefanten dem Krimi aus New York vorziehen, oft jedenfalls; feststellen läßt sich aber auch er nicht, auch er kann vielen verschiedenen Gegenständen Interesse abgewinnen. Das Rezeptionsinteresse wechselt von Tag zu Tag, vielleicht sogar von Umschaltphase zu Umschaltphase. Wer umschaltet, begeht das Fernsehfeld, und er kann nicht nur feststellen, was im Angebot ist, sondern auch eine Kostprobe nehmen und dabei überprüfen, ob der Krimi auf Kanal 14 so interessant und eingepaßt ist in die abendliche Laune, daß er daran hängenbleiben mag.

Evaluativität ist eine reflexive Charakteristik der Rezeption, die in vielen Formen auftritt und insbesondere dann ins Auge fällt, wenn es zu Brüchen und Widersprüchen kommt. Einer der eklatantesten tritt in manchen Formen der Kitsch-Rezeption auf: Wenn der einen Tendenz, sich in die Handlung zu verlieren und ihren weiteren Fortgang auszuloten, eine andere entgegensteht, die den Film als "schlecht", "gemacht" oder gar "verwerflich" (weil: faschistoid, gewaltverherrlichend oder was auch immer) qualifiziert, ohne jene erste dabei doch außer Kraft setzen zu können. Frigga Haug und Brigitte Hipfl konstatieren hier eine "Verwerfungslinie zwischen Denken und Fühlen, die aus kritischer Einsicht und hartnäckigem Gefühlswiderstand rührt" (1995, 5) - den Ausgriff auf Identifikation als Rezeptionsmodus impliziert schon vornehmend, den ich so nicht teilen würde. "Als mich ein Film berührte, den ich schlecht fand", benennen die Autorinnen eine Dissonanzerfahrung, die aus dem Kontrast von primärer Rezeption und Evaluation entsteht. Ich will darauf hinaus, daß in der Kitsch-Erfahrung eine rezeptive Einstellung greifbar wird, die sonst nur schlecht isoliert werden kann, die aber gleichwohl jede rezeptive Tätigkeit durchzieht.

Noch sind die metarezeptiven Einstellungen kaum erforscht. Es ist deutlich, daß sie für die Ausarbeitung einer Kommunikationstheorie des Films (und des Fernsehens, auch wenn das Fernsehen ein ganz anderes mediales Format ist als der Film) bedeutsam

sind, manifestiert sich in ihnen schließlich das implizite Wissen des Zuschauers, daß er in einem Verständigungsverhältnis steht.

Anmerkungen

[1] Möglicherweise beziehen die Autoren sich hier auf ein Prinzip der "Geschlossenheit", wie es in der aristotelischen Poetik vorgestellt ist; vgl. Schklowski 1973.

[2] Lotman (1973, 87-90) nimmt die beiden Charakteristika der *Ausdrücklichkeit* und der *Abgegrenztheit* als *definiens* der Text-Kategorie; eingeschlossen sind die Eigenschaften der *Strukturiertheit* und der *Hierarchizität*. Diese Textauffassung durchzieht im übrigen alle formalistischen Texttheorien; vgl. dazu z.B. Wellek/Warren 1971, 146ff.

[3] In meiner Analyse zu Bergmans *TYSTNADEN* (DAS SCHWEIGEN) [Wulff 1988] behandle ich ein sehr einfaches und sehr prägnantes Beispiel für diese Möglichkeit: Der Konstellation von zwei zentralen Personen steht eine Dreiteilung der Räume des Films entgegen.

[4] Vgl. dazu auch Wittgenstein (1969, 4.121), der ein ähnliches Verhältnis von "Satz" und "logischer Form" behauptet hat.

[5] Arbeit am Kontext wohnt denn auch der vor allem mit dem Fernsehen verbundenen Tätigkeit des *Umschaltens* inne: Die einzelnen Fragmente eines "Fernsehenmenü" (eines *viewing strip*) werden aus ihren Kontexten herausgebrochen, dekontextiert. Gleichwohl ist das Verstehen auf ihre Fähigkeit gerichtet, Kontexte anzuzeigen. Umschalten ist als sinnorientiertes Verhalten nur deshalb möglich, weil das Segment mehrfache Adhäsionsbindungen in das Kontextuelle hat: Es steht in stofflicher Bindung zu enzyklopädischem Wissen - über äußere Realität ebenso wie über die generischen Qualitäten, Stereotypen und Darbietungsweisen des Fernsehens. Der stoffliche Bezug wird also im Umschalten nicht aufgehoben, sondern gerät gerade in den Mittelpunkt der Verstehensaktivität.

[6] Das "Stoff"-Konzept ist außerordentlich flexibel und vieldeutig. "Stoff" hat etwas mit dem "Thema" zu tun, ist möglicherweise das "Ereignis", von dem die Rede ist bzw. das repräsentiert-reportiert wird, und auch das "Material", aus dem eine Äußerung gewonnen wird resp. auf das sie zurückweist, läßt sich als "Stoff" verstehen. "Stoff" kann das enzyklopädische Wissen sein, das in einem Text ausgebreitet ist, oder auch nur ein "Reizangebot" bezeichnen, das die Grundlage komplizierterer Prozesse der Informationsverarbeitung bildet. "Stoff" kann auf ein hermeneutisches Modell verweisen ebenso wie auf vulgäre materialistisch-physikalistische Vorstellungen, usw.

Wenn ich hier von "Stoff" spreche, dann unter drei Prämissen: (1) Mir geht es um den *stofflichen Bezug*, nicht um den "Stoff" selbst; "Stoff" ist also als eine relationale Größe vermeint, nicht als Substanz selbst; (2) mir geht es um die kognitiven Aspekte des Bezugs; darum auch der Rückverweis auf Leibniz' pluralistisches Konstrukt einer *substantia cogitans*, das unmittelbar mit "Be-

wußtsein" sowie den Akten der "Apperzeption" verbunden ist; (3) der stoffliche Bezug des Films hat unmittelbar mit seiner Zeichenhaftigkeit zu tun und macht es notwendig, daß die Verstehensprozesse Zeichenprozesse sind - gleichgültig, unter Rückgriff auf welche Realia, Konventionen und Darstellungsmodalitäten oder Wissensbestände auch immer ein Film in einen "verstandenen Film" übersetzt wird.

[7] Götz Wienold hat in den siebziger Jahren mehrfach ein Modell vorgestellt, in dem eine "Textverarbeitungsrelation" als Beziehung eines "Ausgangs-" und eines "Resultattextes" ausgewiesen war (vgl. dazu Wienold 1976). Das Modell eröffnet eine Doppelfrage: Wie lassen sich die Prozesse modellieren, die die beiden Texte ineinander transformieren? Und auf welchem Fundament ruht die Beziehung der beiden Texte? Es verwundert nicht, daß Wienolds Modell letzten Endes aus der Theorie der Übersetzung übernommen worden ist, zu der Wienold schon in den frühen achtziger Jahren zurückgekehrt ist.

[8] Möller (1978a, 76ff) unterscheidet im Filmbild eine "repräsentische" und eine "kinematographische" Schicht - die erstere enthält das, was gezeigt wird, die letztere die Eigenschaften des Abbildungssystems (Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen, perspektivische Informationen; syntaktische filmische Formen wie Blickmontagen; Formen und Prinzipien der Sequenzgliederung). Von dieser Gliederung streng zu scheiden ist eine Auffassung von "Kinematographie", die das Aufzeichnen von Bewegung als elementare Ausgangsstufe des Filmischen ansieht - weil dann die Repräsentation selbst zur Definition des Filmischen gehörte; ein Kinematographisches unterhalb der Repräsentation wäre dann gar nicht denkbar.

[9] Vgl. zu diesem Komplex Peters (1981, Kap. 1), der zeigt, daß schon das Bildverhältnis hinsichtlich der Form-Substanz-Unterscheidung noch weiter zu differenzieren ist. Ich will auch ausdrücklich festhalten, daß ich eine holistische Annahme über die Natur des filmischen Bildes bzw. über die Unmittelbarkeit seiner Verstehbarkeit strikt zurückweisen würde, weil schon das Bild *analytisch* (also: formal durchdrungen) aufgebaut ist.

[10] Vgl. unmittelbar Wuss 1993, 136. Vgl. dazu auch die wichtigen referenzsemantischen Überlegungen in Lamarque/Olsen 1994, 107ff. Die *aboutness* des Kommunikats ist in verschiedenen Theorien als "Topikalität" angegangen worden: Die Äußerung handelt *von etwas*, von einem "Thema" oder "Textthema". Gerade der thematische Zusammenhang kann die Kohärenz von Texten begründen. Die Literatur zum Thema ist sehr unübersichtlich, das wenigste entstammt der Film- und Fernsehwissenschaft, auch sind "thematische Analysen" nicht-narrativer Texte rar und vermögen oft nicht zu befriedigen. Vgl. dazu z.B. van Dijk (1980, 28ff, 50ff, passim), Brinker (1992, 44ff) oder die Monographie von Jones (1977, bes. 52ff, 224ff). Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es zwei weitere Redeweisen von "Thema" gibt, die beide auch mit der Untersuchung filmischer Strukturen zusammengebracht werden können: (1) in einer zweiten Lesart von "Thema" werden "Themen" als tiefenideologische Realitätsannahmen angesehen, die der Zuschauer akzeptieren oder sogar

lernen muß, will er eine Geschichte verstehen; (2) in der dritten Bedeutung von "Thema" sind "Themen" subjektiv-biographische Voreinstellungen, durch die die subjektive Bedeutung von Medien(inhalten) reguliert wird; vgl. zum zweiten Verständnis immer noch Bateson (1943, bes. 73); zu den biographischen Themen vgl. den Bericht bei Charlton/Neumann (1990, 103ff).

[11] Zum Neoformalismus vgl. Thompson 1995; Wulff 1991; Hartmann/Wulff 1995. Zum Bedeutungskonzept vgl. Thompson 1995, 32ff.

[12] Auf eine Darstellung und Diskussion der sprachphilosophischen Beschäftigung mit dem Entwurf einer "inneren Sprachform" sowie der Möglichkeit, dieses Konzept in die Filmtheorie zu importieren, muß ich hier verzichten.

[13] Schon das Interesse an intertextueller Beschreibung greift auf *Formatierungen* aus, die den kulturellen Horizont des stofflichen Bezuges erschließen. Nur ein einziges Beispiel: Ich habe an der Alkoholismus-Darstellung in *THE LOST WEEKEND* gezeigt (Wulff 1984), wie der Film eine besondere historische Konzeption des Trinkers instrumentiert und in eine Werksgestalt umformt, dabei intertextuelle Beziehungen herstellend, mit dem diegetischen Status von Personen spielend etc. Ähnlich könnte man einzelne "Formatierungen" historisch untersuchen: Die topologische Zentralität des Berichterortes in der Fernsehberichterstattung hat sich z.B. erst mit der Fortentwicklung des Fernsehsystems entwickelt, rechnet inzwischen zur Grundform aller Arten von "Medienereignissen".

[14] *Paratext* ist hier anderes gefaßt als das Gefüge von Paratexten, von dem Gérard Genette spricht: Für ihn sind Paratexte solche Texte, die einen gegebenen Text umgeben, sei es, daß sie ihn ankündigen, kommentieren, kritisieren, persiflieren - jedenfalls handelt es sich um ein Bündel von konkreten Texten. Dagegen spreche ich von Paratext auf der Achse paradigmatischer Alternativen. Paratexte im Genetteschen Sinne bilden einen Hof von Trabanten um einen Kerntext; Paratextualität, die ich hier benenne, verweist auf alle virtuellen Texte, die den auszusagenden Inhalt auch darstellen könnten. Paratexte im ersten Sinne bilden ein supertextuelles System von funktional aufeinander bezogenen Texten, im letzteren dagegen ein Paradigma mehr oder weniger äquivalenter bzw. synonyme Texte *in absentia*.

[15] Richtig und wichtig ist allerdings Iser's Hinweis darauf, daß eine Figuration nicht unbedingt durch einen einfachen, lexematisierten Ausdruck der natürlichen Sprache wiedergegeben werden kann.

[16] Vgl. Bordwell (1982) zur Diskussion des Konventionalisierungsmodells des kinematographischen Codes, wie Metz es in seinem Buch *Langage et Cinéma* (1971) vorgestellt hatte.

[17] Ich will der Frage hier nicht ausweichen, ob es einen amorphen Inhalt vor aller formalen Gestaltung geben kann - immerhin gibt es starke Argumente für die Annah-

me, daß es einen intimen wechselseitigen Bezug zwischen Darstellungsmitteln und -konventionen und der Bedingung der Möglichkeit gibt, einen Gegenstand welcher Art auch immer überhaupt nur denken und sich vorstellen zu können (dieses ist im Wesentlichen die Position Lotmans). Insbesondere in der Sprachtheorie ist dieses Problem diskutiert worden - ohne bislang allerdings zu schlüssigen Ergebnissen geführt zu haben. Vgl. dazu meine obigen Bemerkungen zur "inneren Sprachform". In diesem Zusammenhang sehr wichtig ist die Frage nach der *Bewußtheit* filmischer Strukturen (ähnlich wie der grammatischen Strukturen der Sprache). Wenn Peters (1981, 10) z.B. annimmt, daß die formale Gestalt des Bildes uns bewußt mache, daß wir es nicht mit dem realen Objekt, auf das das Bild referiert, zu tun haben, so schreibt er der Semiotizität des Bildes eine Bewußtseinsleistung im Kunsterleben zu, die man in dieser Unmittelbarkeit bezweifeln darf. Die Frage allerdings, wie ein Film es schafft, den Zuschauer einerseits zu "involvieren", andererseits aber ausreichend auf Distanz zu halten, daß er sich nicht in einer Simulation verliert, ist eine der Schlüsselfragen einer Pragmatik des Films. Zudem markiert sie einen der wichtigsten Funktionskreise, den eine Rezeptionsästhetik des Films zu modellieren hat.

[18] Zum Sphärenbegriff im Sinne Bühlers vgl. auch Porzig (1934, 77). In einem ähnlichen Horizont steht auch Lämmerts Überlegung, daß der Leser eines Romans "sphärische Geschlossenheit" erwarte (1955, 95ff): "Sphäre" ist hier gefaßt als Einheit eines stofflich fundierten Handlungs-Raums, als "Einheit des Milieus", wie Morin schrieb (1958).

[19] Nicht einmal die Überwachungskamera - die ja einen Idealtypus einer gewissen Art der dokumentarischen Kamera verkörpert - ist hier neutral: In der Wahl des Bildausschnittes wird ein Beobachtungsfeld festgelegt, das wiederum auf einen äußeren Kontext [von Überwachen, Bewachen etc.] verweist, in dem erst das Überwachungsbild als sinnvolles Element einer - nicht unbedingt kommunikativen - Handlung identifiziert werden kann.

[20] Die Weigerung, ein "Kommunikationsmodell für die Kunst" als Beschreibungsrahmen zu akzeptieren, wie sie gelegentlich von Thompson ausgesprochen wurde, erscheint darum als ganz und gar abwegig; vgl. Thompson 1995, 27f. Die Tatsache, daß ein Film in den kommunikativen Verkehr eingelassen ist, führt keineswegs dazu, daß das Medium demnach "eine praktische Funktion" hätte und man im jeweiligen Fall beurteilen könnte, wie effektiv die "Botschaft" übermittelt worden sei, sondern bildet vielmehr eine Bedingung für seine Verstehbarkeit überhaupt. Es sollte festgehalten werden, daß das Motivationsmodell, das die Neoformalisten vorschlugen, den filmischen Text (und seine Bedeutungen) in einem vierfachen Kräfte- und Bezugsfeld lokalisieren, das durchaus dem ähnelt, das ich hier auszufalten suche: innere Kohäsion, ästhetische Struktur, Wirklichkeitsbezug, intertextuelle Beziehungen; vgl. Thompson 1995, 38ff.

[21] Daß Rezeption prinzipiell ein aktiver Prozeß sei und daß Texte polysem seien, weil sie in die Bezugssysteme unterschiedlichster Publika übersetzt werden müssen, mö-

gen sinnvolle polemische Feststellungen sein, die die Programme der *Cultural Studies* präzisieren helfen. Theoretisch sind sie aber wertlos, weil sie nicht die geringste Unterscheidungsmöglichkeit produzieren. Zu untersuchen wäre vielmehr, welche Formen der Aktivität sich unter welchen Bedingungen - textuellen wie kontextuellen - ergeben bzw. ergeben können. So genießt der Adressat zwar die Freiheit, einem Text Bedeutungen zuzuweisen und ihn in die Sinnhorizonte einzuspinnen, die in seiner Verantwortung stehen. Dennoch ist es nicht beliebig, was ein Rezipient mit einem Text anstellt. Seine Aktivität ist gebunden an die Bedingung der Möglichkeit, daß Texte offen und polysem sind. Mit diesen beiden Kennzeichnungen wird die Autorität des Textes spezifiziert, aber nicht, wie häufig mißverstanden, zurückgenommen oder sogar ausgesetzt. Die ästhetische Botschaft habe eine leere Form, schreibt Eco, in die der Rezipient Bedeutungen einfließen lasse. Dem Aspekt der "Freiheit der Interpretation" auf Seiten der Rezeption stellt er jedoch eine "Treue zum strukturierten Kontext der Botschaft" gegenüber, so daß die Offenheit des Rezeptionsprozesses nur in einem dialektischen Spannungsverhältnis zur "Logik der Signifikanten" bestimmt werden kann. Eine Interpretation ist demzufolge keineswegs beliebig, sondern in klar umschreibbaren formalen Rahmen fixiert (vgl. Eco 1972, 162ff, bes. 163).

[22] Vgl. Bazin 1979, 260, passim. Zur Diskussion der Annahme vgl. Kersting 1989, 268ff.

[23] Die "Lektürevorschriften", die den beiden Formen innewohnen (so sehr treffend Kersting 1989, 269), werden keinesfalls ausgesetzt, wenn die eine oder die andere Form ein filmisches Stück ganz zu dominieren scheint, sondern miteinander ins Gleichgewicht gebracht: Die stoffliche Orientierung der Verstehenstätigkeit bleibt selbst in experimentellen Formen erhalten.

[24] Ich vernachlässige im folgenden die Ordnungsmuster der Ausdrucksgestalt des Films, die rhythmischen, direktionalen, farblichen, tonalen usw. Qualitäten, die dem Material selbst zukommen und die mit den Bedeutungsbeziehungen meist koordiniert sind, es aber nicht sein müssen. Auch werde ich verdeckte Durchführungsqualitäten von Handlungen, die Peter Wuss den "perzeptuellen Strukturen" des Films resp. seiner Verarbeitung eingliedert, unberücksichtigt lassen, sondern mich ganz auf die internen konzeptuell-konventionellen Strukturen des Anschlusses und der gedanklich-stofflichen Einheit der Szene konzentrieren.

[25] Das rezeptive Feld bildet in der Darstellung Carrolls den primären Bezugspunkt, von dem aus das Montageproblem anzugehen sei ("to characterize editing by examining what the spectator must do when confronted with an array of shots", 1979, 80). Der Aspekt der Rezeption ist natürlich in allen Montage-Überlegungen von Bedeutung; daß der Darstellungsaspekt so ganz zurücktritt, ist allerdings selten. Die Folgen aus einer solchen Radikalisierung des Blicks sind von verschiedener Natur: (1) Der Bezug zu einer dargestellten thematischen Einheit ist ein Mittel, dessen sich der Rezipient bedient, um die Elemente der Kette miteinander in Verbindung zu bringen, und

nicht eine primäre semiotische Qualität des Materials; (2) der Prozeßaspekt wird dominant - in jedem Moment ist es Aufgabe, aus dem gegebenen, bis dahin präsentierten Material die Signifikanz und Relevanz neuen Materials zu extrapolieren (Carroll 1979, 81). Es sollte vermerkt sein, daß Carroll die Überlegungen zur Montage in einer Theorie der Spannung weitergeführt hat, die schon bei Pudowkin eine organische Einheit gebildet hatten. Der These Pudowkins folgend, repräsentiert die filmische Auflösung des Geschehens eine spezifische, durch Umverlagerung von Aufmerksamkeit gegliederte Wahrnehmung der Szene. Die *Junktur* zwischen den Elementen wird im Wesentlichen durch ein Frage-Antwort-Muster gestiftet (szenische Einheit, Raumkontinuität etc. wären dann sekundäre Eigenschaften des Materials, die durch die Kontinuität der Handlung dominiert sind). Es sollte vermerkt werden, daß es Pudowkin um die Beschreibung der Grundlagen der Montage ging, nicht um die Modellierung von Spannungsverläufen; es sollte aber auch festgehalten werden, daß er Montage als ein Mittel ansah, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu führen. Vgl. dazu vor allem Pudowkin 1961, 68f, passim; 1979.

[26] Das klassische und extreme Beispiel: das im *off-screen* lauende Monster aus dem Horror-Film. Ein neues, ebenso extremes Beispiel ist das als "subjektive Kamera" im Bild immer mitnotierte Mörder-Monster des Splatter-Films; vgl. dazu Dika 1990. Verwiesen sei auch auf solche Techniken der Subjektindikation, die im Text nicht aufgelöst werden; Stones *PLATOON* ist z.B. durchgängig aus Blickpunkten inszeniert, die der Vietcong einnehmen könnte - obwohl der Text diese Suggestion an keiner Stelle wirklich einlöst, haftet den Bildern eine große Unruhe an; vgl. dazu die Überlegungen, die ich im Rahmen der Spannungsanalyse angestellt habe (1993b).

[27] Auf Schapps ungemein wichtige "Philosophie der Geschichten" kann ich hier nur global verweisen.

[28] Methodisch ist die *Kontextvariation* eine (gedanken-)experimentelle Technik, mittels derer man die Verschiedenheit von Horizonten, in die ein Element eintreten kann, abschreiten kann. Diese Technik zählt zu den spekulativen Mitteln der Filmanalyse; man könnte Kontexte auch experimentell variieren, doch sind die Produktionskosten in aller Regel dafür zu hoch; Möller schrieb ironisch dazu: "Während der Linguist keine Mühe hat, seine Beispielsätze zu produzieren, hat ein Filmsemiotiker kein Geld, seine Beispielsequenzen zu produzieren" (1984, 83, Anm. 11). Die Grundüberlegung ist recht einfach: Indem man mögliche Kontexte einer Einheit durchspielt, beleuchtet man das analytische Verhältnis zwischen Bild und Kontext, so daß in Abhängigkeit vom Kontext einzelne Komponenten des Filmbildes (oder der durch das Filmbild repräsentierten Szene) für die Interpretation des Bildes relevant oder irrelevant werden. Dabei können, Möller folgend, "einerseits Dinge, Ereignisse etc. [...], die das Bild zeigt, andererseits Arten und Weisen, wie das Bild etwas zeigt" (1984, 54), ins Zentrum der Relevanz treten. Vgl. dazu Möller 1978a. Zum Verfahren der Kontextvariation und -expansion in der Erzählforschung vgl. auch Jose/Brewer 1984.

[29] Diese Anlagerung des Reflexivitätskonzepts an die Zeigeaktivität unterscheidet sich deutlich von einem Konzept von "Selbstreflexivität", das die *Selbstthematization* als ästhetische Strategie ansieht (vgl. z.B. Kirchmann 1994) oder in dem Doppel von primärer und sekundärer *Identifikation* auf ein psychoanalytisches Modell zurückweist, in dem Reflexivität als "Verschiebung" gefaßt ist (vgl. in aller Kürze Blüher 1994, 68f). Gemeinsam ist allen diesen Konzeptionen, daß es um eine Vermittlung der Ebenen des Aussagens und des Ausgesagten geht. Diese Bezüge sind streng zu scheiden von anderen Formen von Selbstbezüglichkeit, die in den Akten der Kunstrezeption eine Rolle spielen. Z.B. ist der Zuschauer leiblich immer auf sich selbst rückverwiesen; ein völliges Absinken der Bewußtheit der Rezeptionssituation ist allein aus diesem Grunde schon in Frage zu stellen: Die *Leib-Situation* macht immer auf die Differenz von erzählter und rezeptiver Wirklichkeit aufmerksam (vgl. dazu die Überlegungen zu einer phänomenologischen Theorie der Filmerfahrung, die Sobchack [1992] vorgelegt hat; vgl. sehr viel spezifischer dazu auch Carroll [1996b, 61ff], der die Frage der Orientierung des Zuschauerkörpers in Beziehung zum dargestellten Raum diskutiert). Ich werde der Untersuchung dieser und anderer Formen von "Reflexivität" in den Prozessen der künstlerischen Produktion und Rezeption aber keine Aufmerksamkeit schenken.

[30] Die Literatur zur Reflexivität im Film ist inzwischen sehr umfangreich geworden. Dabei werden mehrere verschiedene Ansatzpunkte gewählt, an denen Reflexivität als pragmatisch-semantische Bezüglichkeit greifbar wird. Zum einen sind es die poetischen und ästhetischen Strukturen des Werks selbst, die so in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt werden. Zum zweiten sind es die die intentionalen Rahmen, die für den Filmemacher (bzw. seine implizite Erzähler- oder Berichterrolle) wichtig waren. Zentral ist die Überlegung in der Dokumentarfilmtheorie: Reflexive Filme nützen diverse Stilmittel, um die Konstruktion und Konstruiertheit ihrer ästhetischen und erkenntnistheoretischen Voraussetzungen transparent zu machen, schreibt Nichols (1991, 56ff), wobei reflexive Strategien bipolar orientiert seien - "calling attention to form itself or to the 'other side' of ideology where we can locate an utopian dimension of alternative modes of material practice, consciousness, and action" (ebd., 65). Die Überlegung Rubys lagert Reflexivität näher an den dokumentarischen Prozeß selbst an: Ein reflexiver Modus thematisiert die Herstellung des Films und die Person des Produzenten absichtlich und willentlich - es geht um die Aufdeckung der Interessen und Vorannahmen, die Begründung von Frage- und Darstellungsstrategien (Ruby 1980, bes. 161ff). Mir geht es hier um einen dritten, in der Literatur bislang noch kaum angesprochenen Ansatzpunkt: Reflexivität in "rezeptiven Einstellungen" festzumachen. Darauf werde ich im Text zurückkommen.

[31] Gleiches gilt natürlich auch für die Tonspur. Es nimmt z.B. nicht wunder, daß das Telefonieren im frühen Tonfilm - als eine der verbreitetsten neuen akustischen Zivildisziplinstechniken - immer wieder auch zur Bewußtmachung und akustischen und visuellen Ausstellung des "Film-Tons" genutzt worden ist. Telephone entwickeln, wie Klaus Dirschel es einmal ausdrückte, "ein merkwür-

diges Eigenleben", und er begründet es damit, daß es eine große "Lust an der Inszenierung des Tons" gegeben habe (Dirschel 1989, 381). So sei zu begründen, daß in dem ersten Maigretfilm (in *LE CHIEN JAUNE*, 1932) "das Telefonieren und Schreibmaschinenschreiben - geräuschvoll und mühsam - mit zu den wichtigsten Tätigkeiten der Gehilfen des Kommissars" gehört habe (382). Ich habe davon an anderer Stelle ausführlicher berichtet (Wulff 1991c).

[32] Ich will anmerken, daß ich das Prinzip der *indication* für diesen Zusammenhang reservieren und keinesfalls alle Formen filmischer Indexikalität in Quintons Modell auflösen will. Vielmehr werde ich die Integrations- und Syntheseleistungen des Zuschauers als eine eigene, am indexikalischen Charakter vieler filmischer Formen ansetzende *Formebene der filmischen Prozesse* zu bestimmen versuchen. Vgl. zu dieser text- und rezeptionstheoretischen Position meine Überlegungen zur Spannungsanalyse (Wulff 1993b) sowie die Ausführungen unten.

[33] Ich will anmerken, daß die *Sinnunterstellung* eine der fundamentalsten Tatsachen ist, in denen sich der *kommunikative Kontrakt* der Kommunizierenden manifestiert. Die Vertragsmetapher ist mehrfach als transzendental-pragmatische oder als konversationelle Klammer des kommunikativen Verkehrs mittels Film behauptet worden, harrt aber bis heute einer genaueren Formulierung. Vgl. dazu grundlegend neben den "soziosemiotischen" Überlegungen Roger Odins v.a. Cassetti 1994; zum besonderen Fall der Spannungsinszenierung vgl. Wulff 1993b, 347f.

[34] Ich werde unten im Rahmen der Untersuchungen zur Raumdarstellung von einem *master space* handeln, der in den Akten der Rezeption aufgebaut werden muß und der eine Orientierung im Rahmen der Szene gestattet. Ich will festhalten, daß man in ähnlicher Art von einem *diegetischen Zeigfeld* sprechen könnte, das über die szenischen Rahmen hinaus gemeinsame Orientierung des Zeigens und des Wahrnehmens gewährleistet. Bühler spricht gelegentlich von einem "kontextlichen Zeigfeld" (1965, 124), das er aber als Unterart des einen Zeigfeldes ansieht: "denn neu und eigenartig ist nur das Moment der Reflexion, durch welches es gewonnen wird" (ebd.). Ich will auch festhalten, daß die Versetzung eine Universalmetapher des Problemfeldes ist und es gestattet, selbst "Empathie" als Technik des Sich-Hinein-Versetzens an die Leistungen anzubinden, die derjenige aufbringen muß, dem gezeigt wird.

[35] Vgl. Bühler 1965, 395: Dort nennt er neben dem Milieuwechsel (bei gleichem Helden) auch die Wiederholung als *stoffliches Fügemittel*.

[36] Peter Wuss' (1990, 16) akzentuiert diesen Zusammenhang deutlich anders, wenn er schreibt: "Filmische Kommunikation ist [...] vor allem ein 'wahrnehmen machen', das vielfach ohne Sagen auskommt"; vgl. dazu auch Wuss 1993, 79ff. Vgl. dazu auch Armes (1994, 18-32), der aus der Sagen-Zeigen-Dichotomie die Kategorie des "impliziten Autors" als Instanz des Zeigens ableitet. Vgl. außerdem Kozloff (1988, 12ff), die die Unterstellung diskutiert, daß *showing* eine objektive, *telling* dagegen eine subjektiv gefärbte Form der Mitteilung sei.

[37] "Indexikalität" ist in der Ethnomethodologie als ein zentrales theoretisches Prinzip beschrieben worden, an dem sich sozialwissenschaftliche Analyse zu orientieren habe. Vgl. dazu unten meine Analyse zur Auktions-Szene aus NORTH BY NORTHWEST.

[38] Die Untersuchung der topographischen Qualitäten des Handelns ist ein eigener Bereich der Handlungstheorie (vgl. z.B. Boesch 1980, 74ff) ähnlich wie ihrer zeitlichen Qualitäten.

[39] Natürlich kann gegen diese Setzungen verstoßen werden - jemand zeigt einem anderen eine Halluzination; jemand agiert bezogen auf einen verstorbenen und nur noch imaginierten Partner; usw.

[40] Wenn der Index auf Grund eines *Kontiguitätsverhältnisses* (so Jakobson 1992, 288, der sogar noch einschränkt, daß die Kontiguität des indexikalischen Verhältnisses physikalischer Natur sei [!]) auf sein *signatum* Bezug nimmt, das möglicherweise in der Bilderkette selbst repräsentiert wird, so sind doch die jeweiligen Beziehungen von großer Unterschiedlichkeit, die gleichermaßen indexikalisch genutzt werden können. Indices können *Akten des Zeigens* ("pointing, ostension, deixis", Sebeok 1991, 133) im engeren Sinne zugehören, können allgemeiner aus *direktionalen Momenten in Handlungen* abgeleitet sein (einschließlich solcher Verbindungen, die als "Kausalität" bezeichnet werden), können aus *konventioneller Koordination von Handlungen* entspringen (wie Frage/Antwort, Vorwurf/Rechtfertigung etc.), können aber auch aus "*partieller Repräsentation*" von *Ganzheiten* entstehen (Metonymien umfassen ein indexikalisches Moment; vgl. Sebeok 1991, 136f).

[41] Das beginnt bei - oft verbalen - Bezügen auf den Gesamttext ("Diese Geschichte...") bis hin zu den (implizit) selbstbezüglichen Tendenzen besonders virtuos inszenierter Szenen. So wohnt vielen *long takes* ein reflexives Moment inne: Siehe, wie ökonomisch und elegant das inszeniert ist! (Dies tritt bei Filmen wie ROPE oder der Eröffnungssequenz von Altmans THE PLAYER ganz in den Vordergrund, deren Gemachtheit immer ein primärer Gegenstand der Rezeption bleibt.) Auch mancher Aufwand der Feuerwerker und mancher Auftritt der Stunt-Leute verweist auf die eigene "Attraktivität", auf das Spektakuläre des *silly acts* usw. Die metadiskursive Einstellung kann möglicherweise "paratextuell verstärkt" werden: Wenn man etwa aus dem Programmheft weiß, daß Belmondo alle Stunt-Szenen selbst gedreht hat, verschiebt sich die Aufmerksamkeit auf die Durchführung gefährlicher *acts*.

[42] Ganz im Gegenteil mag sich der Kontakt sogar noch intensivieren, wenn der Text (oder abgebildete Figuren) einen Pakt mit dem Zuschauer schließt. Ein Beispiel sind ironische Verständigungen zwischen Leinwandfiguren und dem Zuschauer gegen andere Figuren des Spiels: Dem Zuschauer wird eine Rolle im Spiel selbst zugemessen. Der "gläserne Vorhang" zwischen Spiel und Zuschauerraum wird zumindest vorübergehend durchschritten, das Spiel in die Gesamtkonstellation von Aussagen, Darstellen und Rezipieren erweitert. Beispiele finden sich vor al-

lem in den komischen Genres: Ein Fall ist Hitchcocks FAMILY PLOT, wenn am Ende die Protagonistin den Blick zwinkernd in die Kamera wendet - der Zuschauer weiß so gut wie sie, wo der gesuchte Diamant verborgen ist; das Zwinkern operiert auf einem gemeinsamen Wissensbestand, der Zuschauer wird auf einen Schlag als einer der Spieler des Spiels "Hitchcock-Film" adressiert. Ein ähnlicher Schluß findet sich in Jonathan Demmes Film MARRIED TO THE MOB (DIE MAFIOSO-BRAUT, 1988): Der Polizist küßt die Ex-Gangsterbraut, die Kamera fährt zurück, bis die Besitzerin des Friseursalons ins Bild kommt, die direkt in die Kamera blinzelt, als wolle sie sagen: "Jetzt haben sie sich doch noch gekriegt!?" (oder: "Schöner Schluß, oder?"). Eine ähnliche Ansprache an den Zuschauer steht auch schon am Ende von Jerry Lewis' THE NUTTY PROFESSOR (1962): Stella blinzelt geheimbündlerisch in die Kamera, als der Professor seinen Vater mit dem Geheimmittel zurückläßt; als die junge Frau sich umdreht, sieht man, daß auch sie zwei Flaschen des Mittels in den Gesäßtaschen ihrer Jeans hat. Schließlich sei das Ende von THE CRIMSON PIRATE (DER ROTE KORSAR, 1952) genannt: Der Schurke ist von der Rahe gestürzt und der Held schließt die eroberte Schöne in den Arm, als im Vordergrund des Bildes der Stumme auftaucht, der das Paar entdeckt, sich zur Kamera dreht und in seiner Art aufgeregt dem Zuschauer gestikuliert, daß sie sich nun ... Happy End.

[43] Die ästhetische Literatur hat in den letzten Jahren mehrfach nach illokutiven Grundlagen des "Fiktionalitäts-Vertrages" geforscht. Iser (1993) nimmt z.B. die Tätigkeit des "Fingierens" als Primum der Fiktionalitätsbildung und fundiert sie in der menschlichen Fähigkeit zum Spiel. Ähnlich fundiert auch Walton (1993) das "make-belief", das Fiktionen ermöglicht, in der Spieltätigkeit; dazu auch Carroll 1979, 98, Anm. 13. Vgl. dazu Peters' sprechakttheoretisch begründete Modellierung der Erzählerfähigkeit - er unterscheidet "propositionale Akte", die zur Darstellung der Geschichte dienen, und "illokutive Akte", die die Lenkung des Lesers bezwecken (1983), und versucht so, die Doppelorientierung, in der die Aktivität des Aussagens steht, in der Einheit des Äußerungsaktes (genauer: der Illokution) wieder zusammenzufassen.

[44] Hinweise auf die Doppelorientierung der Rezeption liefert auch die Untersuchung des "kommunikativen Nachlebens" einer Filmrezeption im Gespräch mit Freunden und der Familie. So konnte Angela Keppler (1994, 211ff) nachweisen, daß nicht allein der Inhalt, sondern auch die Machart von Filmen Thema von Tischgesprächen war. Offenbar sind Diskussionen über das Gemachtsein, über technische Details und Tricks, aber auch über die verwendeten ästhetischen Mittel fester und selbstverständlicher Bestandteil alltäglicher Filmaneignung. Ich nehme diese Beobachtungen als Hinweise darauf, daß schon in der Rezeption diese Aspekte des Materials primäre Gegenstände der Wahrnehmung und des Verstehens sind.

[45] Ich habe an anderer Stelle einen Versuch vorgelegt, das Bildverhältnis strikt pragmatisch zu fundieren: Es gibt danach *kein* natürliches Repräsentationsverhältnis, das Bilder mit dem Abgebildeten verbindet. Vielmehr wird

ein "Bild" 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, den ich "Urbild" genannt habe, ist ein Element umfassender Interpretations-, Orientierungs-, Lern- und Handlungsprozesse und auf diese heuristisch und funktional bezogen: Der Gegenstand, auf den ein Bild verweist, wird im imaginativen Akt mit Blick auf die umfassenderen Rahmen entworfen, ist also zugleich Element und Produkt von Handeln. Vgl. dazu Wulff 1993a. Eine ähnliche Position vertritt auch Allen 1995b, 81ff. Vgl. dazu d.w. die abweichende Diskussion der Transzendenzproblematik bei Carroll 1996b, 58ff.

[46] Dagegen versucht Carroll (1996b, 282ff), die Erzählung des Films aus dem als Präsupposition gesetzten *commonplace* "that anything can be altered by acts of individual will" (282). Carroll versucht so, die ideologischen resp. Glaubensfundamente der Erzählung des Films zu bestimmen.

[47] Dies ist einer der - allerdings prägnantesten - Fälle der sogenannten *Mise-en-abyme*: Darunter wird ein Verdoppelungs- oder Spiegeleffekt verstanden, der z.B. dann auftritt, wenn eine Geschichte die Geschichte von jemandem erzählt, der eine Geschichte erzählt. Abimisierung kann über mehrere Stufen hinweg wiederholt werden (einer erzählt eine Geschichte, in der einer eine Geschichte erzählt, in der einer einen Traum hatte...); das wohl extremste literarische Beispiel ist Jan Potockis *Die Handschrift von Saragossa* (1847). Zur formalen Beschreibung des *Mise-en-Abyme* des Traums vgl. Wulff 1997.

[48] Die Vielfalt der dokumentarischen Formen verbietet allzu schnelle Verallgemeinerungen. Ich will aber hinweisen auf eine Präzisierung, die Dai Vaughan für einen gewissen Typus des Dokumentarischen vorgeschlagen hat: Er spricht von einem *putative event* - der Annahme eines vorfilmischen Geschehens, das sich ereignet hätte, auch wenn die Kamera und das Filmteam nicht dagewesen wären -, das in der Auseinandersetzung um die Authentizität eines (Fernseh-)Dokumentarfilms als Orientierungshilfe diene, weil sich an ihm die Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit des Geschehens bemessen lassen (Vaughan 1988, 41). Es dürfte deutlich sein, daß Vaughans Überlegung in einer Referenz-Vorstellung des Dokumentarischen verankert ist und es ihm letztlich um die Beurteilung der "Realistik" der Darstellung geht. Die Produktion einer "referentiellen Illusion" kann dagegen ganz anders eingebunden sein: als die Produktion eines verstandenen Gegenstandes, der "durch die Repräsentation" hindurch entworfen wird. Dann ist ein "putatives" (also: vermutetes, vermeintliches) vorfilmisches Ereignis von ganz anderer Qualität, seine vorfilmische Autonomie ist ganz uninteressant: Denn es bildet in den Prozessen des Verstehens einen kohäsiven Rahmen und garantiert Ganzheit und Zusammenhang des Verstandenen. Die "referentielle Illusion" ist eine operationale Heuristik, die es dem Rezipienten gestattet, die Einheit des Verstandenen zu erzeugen.

Literaturverzeichnis

Allen, Richard (1995a) Film, Fiktion und psychoanalytische Theorie. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43,3, S. 507-519.

--- (1995b) *Projecting Illusion: Film, Spectatorship and the Impression of Reality*. New York: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Film.).

Armes, Roy (1994) *Action and Image. Dramatic Structure in Cinema*. Manchester/New York: Manchester University Press.

Bateson, Gregory (1943) Cultural and Thematic Analysis of Fictional Films. In: *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series 2, 5, S. 72-78.

Bazin, André (1979) Die Entwicklung der kinematographischen Sprache. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam, S. 259-277 (Universal-Bibliothek. 9943.).

Blüher, Dominique (1994) Am Anfang war das Dispositiv. In: *Film und Kritik* 2, S. 66-70.

Blümlinger, Christa (1990a) Blick auf das Bilder-Machen. Zur Reflexivität im dokumentarischen Film. In: Blümlinger 1990b, 193-208.

--- (Hrsg.) (1990b) *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl.

Boesch, Ernst E. (1980) *Kultur und Handlung. Einführung in die Kulturpsychologie*. Bern/Stuttgart/Wien: Huber.

Bordwell, David (1982) Textual Analysis, Etc. In: *Enclitic* 5,2 / 6,1, pp. 125-136.

--- (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

--- (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5-24.

Bordwell, David / Thompson, Kristin (1979) *Film Art. An Introduction*. Reading, Mass.: Addison-Wesley.

Branigan, Edward (1984) *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin [...]: Mouton (Approaches to Semiotics. 66.).

Brinker, Klaus (1992) *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 3., durchges. u. erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt (Grundlagen der Germanistik. 29.).

Bühler, Karl (1965) *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer.

- Carroll, Noël (1979) Toward a Theory of Film Editing. In: *Millenium Film Journal* 3, pp. 79-99.
- (1996b) *Theorizing the Moving Image*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Film).
- Cassetti, Francesco (1994) The Communicative Pact. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual: Theory and History. 1*. Ed. by Jürgen E. Müller. Münster: Nodus 1994, S. 21-31 (Film und Medien in der Diskussion. 4.).
- Charlton, Michael / Neumann, Klaus (1990) *Medienrezeption und Identitätsbildung. Kulturpsychologische und kultursoziologische Befunde zum Gebrauch von Massenmedien im Vorschulalter*. [...] Tübingen: Narr (ScriptOra-lia. 28.).
- Chatman, Seymour (1992) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Dijk, Teun A. van (1980) *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (Dtv Wissenschaft. 4364.).
- Dika, Vera (1990) *Games of Terror. HALLOWEEN, FRIDAY THE 13TH and the Films of the Stalker Cycle*. Rutherford/Madison/Teaneck: The Fairleigh Dickinson University Press; London/Toronto: Associated University Presses.
- Dirschel, Klaus (1989) "Cent pour-cent parlant" oder wie der französische Tonfilm der 30er Jahre die Wirklichkeit suchte und das Theater fand. In: *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht & K. Ludwig Pfeiffer. Unter Mitarb. v. Monika Elsner [...]. Frankfurt: Suhrkamp, S. 377-391.
- Eco, Umberto (1972) *Einführung in die Semiotik*. München: Fink (Universitäts-Taschenbücher. UTB 105.).
- (1985) *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München: Fink (Supplemente. 4.).
- (1989) Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In seinem: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam, S. 301-324 (Reclam-Bibliothek. Kunstwissenschaften.).
- Gurwitsch, Aron (1975) *Das Bewußtseinsfeld*. Berlin/New York: de Gruyter (Phänomenologisch-psychologische Forschungen. 1.).
- Hartmann, Britta / Wulff, Hans J. (1995) Vom Spezifischen des Films: Neoformalismus - Kognitivismus - historische Poetik. In: *Montage/AV* 4,1, S. 5-22.
- Heider, Fritz (1958) *The Psychology of Interpersonal Relations*. New York: Wiley.
- Holenstein, Elmar (1975) *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 116.).
- Iser, Wolfgang (1993) *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1101.).
- Jakobson, Roman (1992) Visuelle und auditive Zeichen. In: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 286-300 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1007.).
- (1992a) Grundsätzliche Übersetzbarkeit: Linguistische Aspekte der Übersetzung. In: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 481-491 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1007.).
- Jones, Linda Kay (1977) *Theme in English Expository Discourse*. Lake Bluff, Ill.: Jupiter Press (Edward Sapir Monograph Series in Language, Culture, and Cognition. 2.).
- Jose, P.E. / Brewer, F.W. (1984) Development of a Story Liking: Character Identification, Suspense, and Outcome Resolution. In: *Developmental Psychology* 20,5, 1984, S. 911-924.
- Keppler, Angela (1994) *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt: Fischer.
- Kersting, Rudolf (1989) *Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films*. Frankfurt/Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
- Kintsch, Walter (1972) Notes on the Structure of Semantic Memory. In: *Organization of Memory*. Ed. by Endel Tulving & Wayne Donaldson. New York/London: Academic Press, S. 247-308.
- Kirchmann, Kay (1994) Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: *Film und Kritik* 2, S. 23-37.
- Kozloff, Sarah (1988) *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Cal. [...]: University of California Press.
- Lamarque, Peter / Olsen, Stein Hangom (1994) *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon, xiii, 481 S. (Clarendon Library of Logic and Philosophy.).
- Lotman, Jurij M. (1973) *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 582.).
- Metz, Christian (1982) *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- (1994) Die anthropoide Enunziation. In: *Montage/AV* 3,1, S. 11-38.

- Möller, Karl-Dietmar (1978a) Schichten des Filmbildes und Ebenen des Films. In: *Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik. Zur Ikontheorie des Filmbildes*. Münster: MAkS Publikationen, S. 37-82 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 7.).
- (1978b) Diagrammatische Syntagmen und einfache Formen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. 1*. Münster: MAkS Publikationen, S. 69-117 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 8.).
- (1984) Schichten des Filmbildes und Ebenen des Films. In: *Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik. 3.*, durchges. Aufl. Münster: MAkS Publikationen, S. 45-90 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 7.).
- (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAkS Publikationen (Film: Theorie & Geschichte. 1.).
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1990) Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger 1990b, 125-146.
- Ohler, Peter (1994) *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MAkS Publikationen (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).
- Peters, Jan M. (1981) *Pictorial Signs and the Language of Film*. Amsterdam: Rodopi (Lier & Boog Studies. 2.).
- (1983) Sprechakttheoretische Ansätze im Vergleich Roman-Film. In: *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur*. Hrsg. v. Joachim Paech. Münster: MAkS Publikationen, S. 53-71 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 17.).
- Pompi, Kenneth F. / Lachman, Roy (1967) Surrogate Processes in the Short-Term Retention of Connected Discourse. In: *Journal of Experimental Psychology* 75, S. 143-150.
- Porzig, Walter (1934) Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 58, S. 70-97.
- Pudowkin, W[sewolod] I. (1961) *Filmtechnik. Filmmanuskript und Filmregie*. [1928] Zürich: Die Arche (Sammlung Cinema. 1.).
- Pudowkin, Wsewolod I. (1979) Über die Montage. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam, S. 77-99 (Universal-Bibliothek. 9943.).
- Quinton, Anthony (1973) *The Nature of Things*. London/Boston/Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Ruby, Jay (1980) Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film. In: *Semiotica* 30,1-2, S. 153-179.
- Schapp, Wilhelm (1959) *Philosophie der Geschichten*. Leer: Rautenberg.
- Scherner, Maximilian (1975) "Sprachkenntnis" oder "Weltkenntnis"? Zum Problem des Textverstehens aus linguistischer Sicht. In: *Der Deutschunterricht* (Stuttgart) 27,6, S. 59-79.
- Schklowskij, Viktor (1973) Über die Einheit. In seinem: *Von der Ungleichheit des Ähnlichen in der Kunst*. München: Hanser, S. 13-27.
- Schweinitz, Jörg (1994) 'Genre' und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: *Montage/AV* 3,2, S. 99-118.
- Sebeok, Thomas A. (1991) Indexikalität. In: *Semiotische Berichte* 15, 1991, S. 131-155.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin (1995) Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: *Montage/AV* 4,1, pp. 23-62.
- Todorov, Tzvetan (1973) Poetik. In: *Einführung in den Strukturalismus*. Hrsg. v. François Wahl. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 105-180 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 10.).
- Vaughan, Dai (1988) Television documentary usage. In: *New Challenges for Documentary*. Ed. by Alan Rosenthal. Berkeley: University of California Press, S. 34-47.
- Viehweger, Dieter (1980) Zum Kohärenzbegriff von Texten. In: *Linguistische Studien* 65, S. 32-42.
- (1989) Coherence - Interaction of Modules. In: *Connectivity and Coherence. Analysis by Text and Discourse*. Ed. by Wolfgang Heydrich, Fritz Neubauer, János S. Petöfi & Emel Sözer. Berlin/New York: de Gruyter, S. 256-274 (Research in Text Theory. 12.).
- Walton, Kendall L. (1993) *Mimesis as Make-Belief. On the Foundations of Representational Arts*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Wellek, René / Warren, Austin (1971) *Theorie der Literatur*. Frankfurt: Athenäum.
- Wienold, Götz (1976) Text Processing: Semantic Relations Between Sentences and Between Texts. In: *Folia Linguistica* 9, S. 37-44.
- Wittgenstein, Ludwig (1969) *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. 7. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp.

Wollen, Peter (1982) NORTH BY NORTHWEST: A Morphological Analysis. In: Peter Wollen: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London: Verso, S. 18-33.

Wulff, Hans J. (1984) DAS VERLORENE WOCHENENDE (THE LOST WEEKEND, USA 1945, Billy Wilder): Notizen zur Beschreibung eines Films über einen Alkoholiker. In: *Wiener Zeitschrift für Suchtforschung* 7,3-4, 1984, S. 27-36.

--- (1988) Auszüge aus einer textsemiotischen Analyse [von Ingmar Bergmans DAS SCHWEIGEN]. In: *Augen-Blick. Marburger Hefie zur Medienwissenschaft* 6, S. 49-67.

--- (1991a) Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films. In: *Rundfunk und Fernsehen* 39,3, S. 393-405.

--- (1991c) Ikonographie, Szenentransition, Narration: Zur Analyse der Beziehungen zwischen filmischer Form und filmischem Telefonat. In: *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm*. Berlin: Spiess, S. 127-165 (= Telefon und Gesellschaft. 4.).

--- (1993b) Textsemiotik der Spannung. In: *Kodikas/Code* 16, S. 325-352.

--- (1993c) Situationalität. Vorbemerkungen zur Analyse von GLÜCKSRAD-Exemplaren. In: Hügel, Hans-Otto / Mül-

ler, Eggo (Hrsg.): *Fernsehschows: Form- und Rezeptionsanalyse*. Hildesheim: Universität Hildesheim, S. 120-124 (Medien und Theater. 1.).

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

--- (1994b) Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST. Eine situationale Analyse. In: *Montage/AV* 3,1, S. 97-114.

--- (1994c) Situationalität, Spieltheorie, kommunikative Konstellation: Bemerkungen zur pragmatischen Fernseh-Analyse. In: *Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Münster/Hamburg: Lit Vlg., S. 187-203 (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte. 1.).

--- (1997) *Film und Traum / Filmtraum*. Ms. Berlin.

Wuss, Peter (1990) Modellierung dreier Stufen kognitiver Invariantenbildung bei der Filmrezeption als möglicher Zugang für psychologische Forschungen. In: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Berlin '89*. Hrsg. v. Hans J. Wulff. Münster: MAkS Publikationen, Sp. 9-29 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).

--- (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Ed. Sigma (Sigma Medienwissenschaft. 15.).