

James zu Hünigen / Hans J. Wulff

Ich sehe / Ich sehe etwas: Präsenz des Sehens und der Kontext der Bilder. Filmsemiotische Bemerkungen

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach. Köln: von Halem 2005, S. 468-481.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-127>.

1. Visualität

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

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

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

Visuellen. Sie fallen nicht zusammen. Film ist fast immer visuell und bildlich zugleich.

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Abwesenheit des Bildes in BLUE ist weiterhin Manifestation der Nichtsichtbarkeit, des Nicht-Sehen-Könnens oder -Wollens der Welt (Nacht, Blindheit). Andere Bezugsformen der Bildfläche treten aber hinzu, ganze signifikative Schichten liegen unter dem Blau der Leinwand. Das Nichtzeigen des Bildes ist so nicht zugleich immer einfach nur Nicht-Bild, sondern unter dem jeweiligen Kontext - ein Darstellungsmodus, der Sonderformen der Realität (Licht, Dunkelheit) oder der Wahrnehmung (Subjektivität, Blindheit usw.) präsentiert, - der intertextuelle Bezüge zur bildenden Kunst herstellt und sich so in den ästhetischen Diskurs der Künste einreicht, - der im Rahmen einer Materialtheorie des Films wie der Farblehre auf die Materialität des Films selbst hinweist und sich so in die Repräsentationsweisen des Experimentalfilms einreicht, - der schließlich diskursiv genommen werden kann als ein Mittel, sich zu den „normalen“ Repräsentationsweisen eines Themenkomplexes zu verhalten.

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

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

2. Die Charakteristiken des Sehens

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

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

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

Es sind in dieser Beschreibung drei Bestimmungselemente, die im Sehen zusammenkommen:

(1) Es ist etwas, das erst im Tun vollzogen, vollendet und hervorgebracht wird, so daß die Charakteristik der *Tätigkeit* wesentlich-wesenhaft zum Sehen dazugehört.

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

hen.") nicht abgelesen werden können (vgl. weitergehend Fink 1966).

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

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

{Dieses habe ich gesehen.}
{Ich habe gesehen.}

Oder, genauer, präsentisch:

{Dieses sehe ich.}
{Ich sehe.}

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

zierbar, es ist in der Art, in der es gezeigt wird, entzifferbar.

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

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

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

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

kann semiotisch mit Photos umgehen, kann einen pragmatischen Rahmen aufspannen, der das Photo sinnvoll erschließbar macht.

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

3. Rezeptionsästhetik und wissenschaftliche Ikonographie

Gibt es einen rezeptionsästhetischen Ankerpunkt, von dem aus Bildanalyse mit Blick auf rezeptive Prozesse betrieben werden kann? Wir wollen noch einmal versuchen, ihn *in nuce* zu benennen: Das Bild ist zum ersten organisiert in gewisse Anhalts-

punkte, auf die sich primäre Prozesse der Objektidentifikation richten, und es gibt zum zweiten ein relationales Gefüge zwischen diesen Objekten primärer Zuwendung, die in Prozessen sekundärer Verarbeitung so etwas produzieren das *eigentlich visuelle Netzwerk von Bedeutungen*, das über die pure Identifizierung und möglicherweise Benennung von Objekten deutlich hinausreicht. Aufgabe der Inszenierung, der Gestaltung ist es, die Elemente des primären Bereichs und die Relationen des sekundären Bereichs so zu arrangieren, daß die Lektüre (die Bildentzifferung) zu Bedeutungen führt, die präsentisch sind (also im Moment der Lektüre aktiviert oder sogar überhaupt erst aufgebaut werden) und mit dem Bildsinn genuin zu tun haben.

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

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

Das Bewußtsein der Zeit, das diesen Prozessen zukommt, ist allerdings kompliziert. So, wie die Filmtheorie davon ausgeht, daß der Zuschauer alles im Sinne eines *Hier-ist-es* erlebt und nicht im Sinne eines *Es-war*, so ist jede Zeitordnung des Films zu beziehen auf die fundamentale Gegenwärtigkeit der Verstehensprozesse. Unterschiedliche Zeit- und

Wirklichkeitsstufen sind im Film darstellbar, und es macht keinen Unterschied, ob wir sie im reinen Zeit- und Realitätsverhältnis - Voraus- und Rückblicke, irrealer Parallelwirklichkeiten - oder als subjektivisierte und damit von der Leinwandfigur motivierte Wirklichkeitseindrücke auffassen (Imaginationen aller Art: Träume, Visionen, Ängste, Erinnerungen usw.; vgl. Wulff 1998). Aber sie verschieben den Zeit-Ort des Zuschauers keineswegs, dieser bleibt in der *Gegenwart des Verstehensaktes* verhaftet. Alle Ordnungen der Zeit sind dieser grundlegenden *Vergegenwärtigung* subordiniert - "dieses Paradox kann ignoriert, aber nicht aufgehoben werden" (Betzonich-Wilken 1986, 64). Betzonich-Wilken führt die "All-Gegenwart" des Zuschauers zurück auf die Tatsache, daß er in einer dialogischen Beziehung zum Werk stünde. Das Dialogische, das jeder Besichtigung eines Films zugrundeliegt, schaffe einen Rahmen, der eine eigene *Primärstufe der Zeit* hervorbringe - und alle Zeitordnungen des Werks seien dieser "ersten Gegenwart" nachgeordnet.

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

Es ist aber nicht allein die Präsenz des Leibes, die das Bild auf Distanz vom Betrachter hält - es ist auch das semiotische Szenario, das er notwendigerweise betritt, wenn er sich einem Bild zuwendet. Die Differenz derartiger Szenarien wird greifbar, wenn unterschiedliche Repräsentationsweisen aufeinander prallen. Das erste Filmbild in der „Krähen-Episode“ aus Kurosawas Film *DREAMS* zeigt ein Bild van Goghs *als Bild*; das zweite nimmt das Bild *als Filmbild* (zur detaillierten Analyse vgl. Hüningen/Wulff 2001). Die Geschichte handelt davon, daß der Betrachter in die Wirklichkeit des Bildes eintreten kann und die Landschaft van Goghs begehrt. Das erste Bild nun zeigt das Bild van Goghs in seinem Rahmen, an seinem Platz im Museum, auf den Betrachter wartend, für ihn bereitgestellt. Das zweite zeigt das Bild als Kinobild, die Leinwand ist gefüllt,

einen Rahmen gibt es nicht. Der Beginn des Bildes wirkt für einen Moment wie eingefroren, dann aber zieht das Leben der Akteure ein - und es erscheint der Horizont von Bewegung, von Zeit und von Handlung. Beide Bilder stehen zwischen malerischer Erfindung und mechanischer Abbildung. Beide verweisen nicht so sehr auf ein „Das-ist-gewesen!“ und das ihm nur auf einer Dimension entgegengesetzte „Es-ist!“, sondern vielmehr auf eine *mögliche Szene*, die dem Zeitort des Betrachters in einer ganz anderen Beziehung zugeordnet ist als der der Vor- oder Gleichzeitigkeit.

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

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

sie die Erlebnisqualität des Photographischen überhaupt ausmachen und seine spezifische *Distanz* ausmachen.

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

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

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

Zweierlei ist zu schlußfolgern:

- (1) Bildverstehen ist kein eigener mentaler Aktivitätstypus, sondern eine besondere Abschattung resp. ein Teilprozeß umfassenderer Phänomene - Rezeption von Kunst überhaupt, textuelle Bindung des Verstehens, Rezeption von Photographie.
- (2) Das Bildverstehen des Films läßt sich nicht auflösen als Sonderfall des photographischen Bildverstehens, weil das Filmbild im Ko-Text der filmischen Szene steht und zeitlich buchstäblich offen ist.

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

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

Im besonderen Falle des Films ist das, was zu beichtigen sein wird, vorherbestimmt als *multimodales Geschehen*, das text- und szenenumgreifende Sinnstrukturen ebenso umfaßt wie das Wissen um die visuell-akustische Ausdrucksfläche des Textes. Das Bild ist zwar logischerweise ein Primum dieses erwarteten Komplexes, aber in den Horizontentwürfen des Zuschauers nur relativ gefaßt. Dabei sind es durchaus übersichtliche Strukturereignisse, in die hinein das Bild gelesen wird. Insbesondere sind das: (1) *Multimodalität* in ihrem psychologischen Sinne (die Explizitheit des audio-visuellen Geschehens zum einen, die Tatsache, daß die anderen Sinnesmodalitäten nur indiziert werden, zum anderen, was aber zum dritten heißt, daß das Geschehen in die sinnliche Totalität einer Szene hin zu verlängern ist). (2) *Multikategorialität*, was unmittelbar aus den Rahmen begründet werden kann, in denen das Bild steht (Rollen und Kasusrahmen, narrative Funktionen, generisch typische Konfliktstrukturen, Personenkonstellationen usw.) und als deren Instantiation das Bild gelesen werden kann.

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

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

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

Literatur

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

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

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

Boehm, Gottfried (1997) Sehen. Hermeneutische Reflexionen. In: *Kritik des Sehens*. Hrsg. v. Ralph Koners-

mann. Leipzig: Reclam 1997, S. 272-298 (Reclam Bibliothek Leipzig. 1610.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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