

Rebecca Borschtschow, Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse

Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films.

Bericht zur Tagung in Kiel vom 01. bis 02. Dezember 2011

Die filmbildwissenschaftliche Tagung in Kiel „Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films“, die am 01. und 02. Dezember 2011 auf dem Campus der Fachhochschule Kiel stattgefunden hat, fokussierte die zahlreichen Dimensionen des filmischen Bewegungsbildes in

Orientierung an bildwissenschaftlichen Fragestellungen. Dies ist als dringendes Forschungsdesiderat zu sehen, da im aktuellen Diskurs der bildwissenschaftlichen Forschung vor allem das statische Bild im Zentrum des Interesses steht, während dem Bewegtbild bzw. dem Film bisher noch wenig Aufmerksamkeit

zugekommen ist. Zentraler Orientierungsrahmen der einzelnen Beiträge war daher das Erfassen des filmischen Bildes im Kontext einer Bildwissenschaft, die unausweichlich an die Grenzen eines akademisch etablierten Bildbegriffs führen muss.

In komplexer Annäherung an diese Problematik wiesen die versammelten Beiträge das filmische Bild als ein intermediales, multimodales, multicodeles, narratives, (technik-)historisch kultiviertes und apparativ gebundenes Repräsentationsfeld aus, das innerhalb verschiedener Dimensionen visuelle und auditive Bedeutungssysteme enthält. Die primären Dimensionen, die ein filmisches Bild strukturieren, lassen sich in drei Bezugssysteme gliedern, die sich je nach Schwerpunkt in den einzelnen Beiträgen auffinden lassen. Demgemäß liegen die Kernbereiche der einzelnen Analysen innerhalb einer technischen, einer wahrnehmungstheoretischen und einer kontextuell-narrativen Dimension des filmischen Bewegungsbildes.

Der Keynote-Beitrag von Hans J. Wulff widmete sich gleich zu Beginn der Tagung dem Problem des Schwarzkaders im Film und zeigte einzelne Facetten des Umgangs mit Schwarzbildern auf. Dabei definierte Wulff den Schwarzkader als materialen Ausgangspunkt des filmischen Bildes, als dessen „Nullstufe“, der ein autonomer Bildstatus zugesprochen werden muss. In Anlehnung an die mittelalterliche Suppositionstheorie von Ockham gelang Wulff der Nachweis einer eigenständigen visuellen Dimension des filmischen Schwarzkaders, die sich

über phänomenologische und gleichermaßen semiotische Referenzen nachweisen lässt. Vor allem betonte Wulff die syntaktischen und semantischen Funktionen des Schwarzkaders, der erst in Verbindung mit der Prozessualität des Filmes mit Bedeutung versehen werden kann. Dieser Aspekt der Zeitlichkeit des Filmischen bildete für Wulff etwas dem Film eigenes, das das Filmbild von statischen Bildern abgrenzt.

Lars C. Grabbe und Patrick Rupert-Kruse präsentierten in ihrem Vortrag den Versuch einer eigenständigen und allgemeinen Bildtheorie des filmischen Bewegungsbildes im Kontext einer intermedialen, multimodalen und multicodealen Repräsentation, wobei das filmische Bild als ein spezifischer Zeitgegenstand analysiert und thematisiert wurde. Dazu gehörte die Beschreibung des Filmbildes innerhalb der Rezeptionssituation, das sich einerseits als ein mnemonisches Konstrukt – innerhalb der Erinnerung – artikuliert und andererseits als ein Repräsentationsfeld strukturiert, das sich zwischen der Leinwand und dem Rezipienten spannt. Grabbe und Rupert-Kruse beschrieben das filmische Bild als ein holonisches Meta-Bildsystem, das sich aus unterschiedlichen Typen von miteinander verknüpften Sub-Bildsystemen zusammensetzt. Im Zentrum ihrer Ausführungen stand die Verarbeitung der einzelnen Bildsysteme (Einstellung, Szene, Sequenz, Film) durch den Rezipienten und dessen Syntheseleistung, die die Rezeptionssituation grundlegend bestimmt. Vor allem wurde dabei auf die strukturelle Komplexität des Films hingewiesen, die sich zum einen auf dessen Ausdehnung in der Zeit und zum ande-

ren auf dessen Multimodalität bezieht, die den Begriff des Bildes (im Singular) problematisch macht.

Marijana Erstic widmete sich dem italienischen Film- und Theater-Regisseur Luchino Visconti und zweien seiner Werke. Mit Hilfe der spezifischen und von Gilles Deleuze als ‚kristallin‘ bezeichneten filmischen Bilder entwickelte Visconti nach Erstic eine Konkurrenz, aber auch eine einzigartige Verbindung von Malerei und Film, um eine visuelle und narrative Spannung zu erzeugen: Wenn in das bewegte Bild unbewegte Elemente hineinkomponiert werden, entwickelt sich aus dieser Spannung eine *Interpiktorialität/Intertextualität*, die eben dieses Kristallbild als Gegenüberstellung von Vergangenen und Zukünftigen zu erzeugen vermag.

Ines Müller präsentierte die technisch-gestalterisch evozierte Bedeutungsgenerierung im filmischen Bild im Kontext einer Produktionsästhetik. Müller exemplifizierte die filmischen Gestaltungsmittel als wesentlich für das Gelingen einer Kommunikation zwischen Film und Zuschauer. Diese lenken den Blick des Zuschauers und arbeiten mit spezifischen filmischen Codes, deren Decodierung sowohl auf kognitiver wie auch auf affektiv-somatischer Ebene die zentrale Rezeptionsbedingung darstellt. Filmische Gestaltungsmittel zeigen sich hierbei als unabdingbar für eine Ästhetik des Films, d.h. seiner bildlichen Sprache und Komposition und damit auch für die Emotionalisierung des erlebenden Zuschauers.

Rebecca Borschtschow widmete sich anschließend einer technisch-appara-

tiven und gleichermaßen narrativen Dimension des Filmbildes: dem Verhältnis von Bild und Rahmen. Wesentliche Charakteristika des Filmbildes sind nach Borschtschow Bewegtheit und Beweglichkeit sowie Zeitlichkeit und Tonstruktur, die selbst bei ruhenden Bildern einen Ausblick in das Jenseits des Bildes ermöglichen. Außerdem präsentiert das Filmbild Rahmen innerhalb seiner Repräsentation, während die Kinoleinwand keinen konkreten Rahmen besitzt. Als Bildobjekt und als Bildmotiv erscheinen Tür- und Fensterrahmen, gerahmte Gemälde und Spiegel, die Teile des Bildes begrenzen, aber zusätzlich das Bild erweitern und den Blick lenken, indem Ein- und Ausblick gewährt werden. Hier soll vor allem die von Borschtschow erwähnte Theorie des dynamischen Rahmens bzw. *Offs*, wie sie etwa von Noël Burch und Jean-Pierre Oudart ausgearbeitet worden ist, als relevant für eine explizit filmische Bildtheorie herausgehoben werden.

Norbert M. Schmitz befasste sich in seinem Vortrag aus einer historischen und ästhetischen Perspektive mit bewegten Bildern und dem grundsätzlichen Problem, inwieweit industriell reproduzierbare Medien mit dem methodischen Gerüst der Kunstgeschichte verstanden bzw. nicht verstanden werden können. Mit Blick auf Rudolf Arnheim und Erwin Panofsky zeigte Schmitz, dass die Abgrenzung von dynamischen und statischen Bildkonzepten weniger eine absolute Bezugsgröße des Wesens der Bilder darstellt, sondern vielmehr Bestand-

teile unterschiedlicher Subsysteme wie Kunst, Design und Massenkommunikation repräsentiere.

Florian Härle thematisierte den visuellen Grenzbereich performativer Filmperformances im Kontext des Expanded Cinema. Wie der Film auf der Leinwand bringt auch das Expanded Cinema ein Bewegtbild hervor. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass in der installativen Filmperformance der Film nicht auf eine Leinwand projiziert, sondern ein ganzer Raum bespielt wird und das Publikum ebenfalls ein konstitutives Element des Bildlichen darstellt. Auch performative Filminstallationen lassen sich als Grenzphänomen des filmischen Bewegtbildes beschreiben, dessen Analyse mit bildwissenschaftlichen Analysemethoden ermöglicht wird. Zentral für Härles Ausführungen war vor allem die apparativ-materiale Dimension des Bildes in der Installation, da in den Beispielen vor allem die Manipulation und Zerstörung des Bildträgers als Mittel der Bilderzeugung hervorgehoben wurde: Die Entstehung einer radikal materiellen Bildlichkeit aus der ‚Nichtung‘ des Bildes, die Zerstörung bzw. Auflösung des Filmmaterials, wodurch das Bild ‚zerfalle‘ (sowohl als Bildobjekt als auch als Bildträger).

Henning Engelke explizierte wiederum realistische Filmtheorien der 1950er Jahre und bezog diese auf das ästhetisch-postmoderne Problem der Repräsentationskrise als Teil der Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Nach Engelke zeige sich innerhalb der

realistischen Filmtheorien zwar der Versuch, die Objektivität des Filmbildes zu bekräftigen, allerdings werde ebenfalls die unsichere Möglichkeit einer sozialen und politischen Relevanz filmischer Repräsentation offengelegt. Eine Krise der historischen Darstellungsmedien zeige sich hier vor allem in der Differenz von Verstehbarkeit und Erlebbarkeit filmischer Bilder: als Diskrepanz zwischen Darstellung und *adäquater* Rezeption.

Der Beitrag von Thorbjörn Spieß thematisierte die spezifische Wahrnehmungswirksamkeit filmischer Bilder in phänomenologischer und philosophischer Orientierung. Hier lag der bildwissenschaftliche Schwerpunkt auf einer Verhältnisbestimmung von Bildakt und Bildhandlung als Ausgangspunkte für Ingressions- und Diskrepanzerfahrungen des Rezipienten.

Dimitri Liebsch widmete sich schließlich einer philosophischen Verhältnisbestimmung von analytischer und phänomenologischer Theorietradition und bezog sich dabei auf die filmischen Gestaltungsmittel von Kamera und Montage, die innerhalb der phänomenologischen Filmtheorie (vor allem nach Vivian Sobchack) nicht genügend berücksichtigt werden. Liebsch machte ein bildwissenschaftliches Problem innerhalb beider Theorietraditionen aus und explizierte dieses innerhalb einer Gegenüberstellung. Zeigt sich die Filmwahrnehmung innerhalb der analytischen Tradition als ‚disembodied view‘ und der Film als ein ‚detached display‘, so wird nach Liebsch in phänomenologischer Perspektive eine ‚embodied vision‘ reklamiert, die sich in

Abhängigkeit zum ‚film’s body‘ konstituiert. Dieser Leib des Films, der von Sobchack postuliert wurde, muss nach Liebsch allerdings als viele Leiber verstanden werden, die sich extrem von der gefühlten und gelebten Leiblichkeit des Zuschauers unterscheiden.

Die Ergebnisse der Tagung zeigen die Notwendigkeit auf, den akademischen Diskurs für eine eigenständige Bildwissenschaft audio-visueller Medien zu öffnen. Vor allem dem filmischen Medium mit seinen besonderen multimodalen Strukturelementen und technisch apparativen Dimensionen kommt ein besonderer Stellenwert zu, den es näher zu bestimmen gilt. Der besondere Aktions- und Wirkungsradius, der das filmische Werk auszeichnet, verweist auf ein komplexes System von Sinn- und Bedeutungsbezügen, die gleichermaßen von materialen Eigenschaften und rezeptiven Bedingungen abhängig sind.

Eine primäre Dimension des Bewegungsbildes basiert auf dessen Aktivitätspotential, einer eigenständigen Handlungsdimension, die sowohl über wahrnehmungstheoretische als auch zeichentheoretische Evidenz verfügt. Die Bestimmung des spezifischen Bildhandelns eines Bewegungsbildes in pragmasemiotischer Perspektive konstituiert eine notwendige Anforderung an eine künftige Filmbildwissenschaft. Zudem müssen hier die Aneignungsleistungen des Rezipienten, die sich weitreichend von denen eines Betrachters statischer Bildformen unterscheiden, ins Zentrum gerückt werden. Die tiefere Analyse der Pole der Materialität und

Wirkung des filmischen Bildes im Kontext des performativen Moments des Films stellt somit einen möglichen Untersuchungsgegenstand aktueller bildwissenschaftlicher Forschung dar. Dadurch wird es möglich, der Frage nach der Bedingung der Möglichkeit der spezifisch filmischen Bilderfahrung nachzugehen und das ‚Bild-Sein‘ des Bewegtbildes näher zu bestimmen. Die Beschäftigung mit den Bildern vor dem Hintergrund ihrer Fähigkeit zur Kommunikation visueller Informationen, welcher die moderne Bildwissenschaft nachgeht, entspricht zwar in weiten Teilen dem Vorgehen der Filmwissenschaft, dennoch sollte der Fokus stärker auf die Frage gelenkt werden, was das spezifisch Bildliche des filmischen (und multimodalen) Bildes ist und wie sich die Bildlichkeit und (Bedeutungs) Struktur(bildung) dynamischer Bilder von derjenigen statischer Bilder unterscheidet.