

Hans J. Wulff

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

Originalbeitrag.

URL der Online-Fassung: 10-2.

Visualität

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

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

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

Vertrauen in die Geltung des Zeige- und Mitteilungsverhältnisses von diesem Typ muß investiert werden, sonst könnte keine Mitteilung zustande kommen [2].

Die Charakteristiken des Sehens

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

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

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

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

- (1) Es ist etwas, das erst im Tun vollzogen, vollendet und hervorgebracht wird, so daß die Charakteristik der *Tätigkeit* wesentlich-wesenhaft zum Sehen dazugehört.
- (2) Das zweite ist die Qualität der *Präsenz*, die zwar eng mit dem Tätigkeitsaspekt zusammenhängt, aber dennoch nicht mit ihm vermischt werden sollte [3]. Eine besondere Form der Gegenwärtigkeit und des Augenblickserlebnisses kommen dem Vollzug des Sehens - und nur ihm! - zu, die seinen Ergebnissen ("Ich habe *etwas* gesehen.") nicht abgelesen werden können.

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

Das Sehen integriert, Konersmann folgend, also ein Tätigkeits-, ein Präsenz- und ein Wissensmoment. Wie ist diese Dreistelligkeit nun aber zu vermitteln? Immerhin ist behauptet, daß die genetischen Aspekte des Sehens nicht in den Produkten des Sehens aufgehoben. 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 präsentisch:

{Dieses sehe ich.}
{Ich sehe.}

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

des Zeigens identifizierbar, es ist in der Art, in der es gezeigt wird, entzifferbar.

Bild oder Sehen?

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

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

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

Anlaß für eine Erkenntnis, die eigenem Gesetz unterliegt. Das "Ich sehe" wird zentraler als das "Ich sehe etwas".

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

Zwischenräume / Zwischenraumbilder

Ein erstes Problem, die Konersmannsche These zu verfolgen, entsteht aus der Frage, wie man sie als Erfahrungstatsache konstituieren könnte. Einen Hinweis, wie man sich der visuellen Erfahrung *in actu* annähern könnte, enthält Boehms Beitrag im gleichen Band. Boehm versucht, visuelle Mehrdeutigkeiten an Zwischenräumen in Bildern festzumachen (1997, 290-292). Boehms These folgend, gliedert sich die Bildfläche in gewisse Sektoren, die prägnante Objekte enthalten, und in ein Gefüge von Relationen zwischen diesen prägnanten Objekten (oder "Orten"), die er als *Zwischenräume* tituliert. Zwischenräume sind unspezifisch, müssen in den Tätigkeiten des Verstehens als Mehr-Erkennen hervorgebracht werden. Sie sind nicht genuin "da", sondern werden in jeder Betrachtung des Bildes (292) "erneuert". Das Verfahren kann wiederholt werden, ohne an seiner Grundeigenheit etwas zu ändern. Für die Bestimmung des Bildes resp. des Sehens sind Zwischenräume von höchster Bedeutung - Boehm schreibt sogar, sie markierten das eigentlich Visuelle, an denen das Auge mehr erkenne, als es schon wisse (1997, 292).

Boehm gibt an der gleichen Stelle ein Beispiel aus der Geschichte des narrativen Bildes. Ist die Argumentation hier zirkulär? Mit der Narrativität des (kognitiven und kulturellen) Hintergrundes entsteht ja ein Sinnrahmen, der es gestattet, die Verhältnisse der einzelnen Bildsektoren oder -elemente genauer zu bestimmen, vor allem deren Zwischenräume als Konstellationen narrativer Art aufzulösen. Die Frage

ist nun, ob sich das Beispiel generalisieren läßt und ob Bilder *grundsätzlich* angewiesen sind auf ein Verhältnis von visueller Gestalt und narrativem Hintergrund. Das würde dazu führen, daß eine *Entzifferung* des Bildes immer und ausschließlich als dimensionierte Tätigkeit ausgeführt würde. Bildverstehen geschähe dann immer im Modus des *mit-Blick-auf*, und es machte einen großen Unterschied, ob der Rezipient in die Hintergründe des Bildes eingeweiht wäre oder nicht. Kulturelle und historische Bindung (oder: Befangenheit) machte sich vor allem an dieser Beziehung fest.

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

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

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

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

montage gestaltet sind - rechnen sie zu den Zwischenraumbildern? [5]

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

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

Rezeptionsästhetik und wissenschaftliche Ikonographie

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

aktiviert oder sogar überhaupt erst aufgebaut werden) und mit dem Bildsinn genuin zu tun haben.

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

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

Nun könnte allein die Annahme, das Sehen sei an den Vollzug gebunden und vollende sich überhaupt erst im Vollzug, vehemente Kritik auf sich ziehen, weil die Prozeßcharakteristik der Textlektüre ein zentrales Bestimmungselement der Rezeption überhaupt sein kann und keineswegs spezifisch für die Erfassung von visuellen Daten ist. Die These, die Konersmann als Eigenart des Sehens formuliert, steht unter anderer Perspektive also in engem Zusammenhang mit der Aktcharakteristik der Lektüre in einem weiteren Sinne (generell dazu Wulff 1994). Allerdings entsteht so ein handlungstheoretischer Horizont, der der These Konersmann so nicht ablesbar ist. Bildverstehen ist wie alles Verstehen horizontgebunden. Es ist eingebettet und integriert in einen umfassenden Bewußtseinsprozeß des Sinnverstehens, es ist nur Teil und Mittel dieses weiteren Rahmenprozesses.

Bildverstehen wäre so kein eigener mentaler Aktivitätstypus, sondern eine besondere Abschattung resp.

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

Kontextfragen, Kontextbindung, Kontextualität

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

Ein Beispiel: Die Einführung in die erzählte Welt erfolgt durch die *Thematisierung* eines Elementes, die diese Einführung leisten kann. "Thematisierung" ist ein übergreifender funktionaler Zusammenhang, der das visuelle Material eines Films in den Kontext "Lektüre eines Films" einbettet. Das gehört zur Kontexterwartung durchaus dazu - dieses Bild steht nicht für sich, es ist nicht in einem Museum exponiert und es ist nicht von der Art einer Bildillustration, sondern: Dieses Bild zeigt dem Zuschauenden, was nötig ist, um die Geschichte anzutreiben, die ersten Informationen werden gegeben, der Konflikt wird etabliert. Das Bild ist dabei rückgebunden an den deiktischen Zusammenhang und in den Gestus des Zeigens: Ich zeige etwas so, daß die erzählte Welt greifbar wird. Das Bild steht in einem *Durch-das-* oder

So-daß-Verhältnis. Das eigentliche Thema, die eigentlich exponierte Information bilden das Gegenstück dessen, was man sieht - um sie geht es eigentlich, die visuelle Information ist nur dienend, sie "zeigt". Ich sehe etwas und übersetze es zugleich in Elemente der erzählten Geschichte und der Fiktion. Ich gehe über das Visuelle hinaus und baue die Handlungsrahmen auf, die Wahrscheinlichkeiten des Geschehens, das mir gezeigt ist, die Rollen der Beteiligten, usw. Es entsteht so ein Entwurf des Gesamts der Geschichte, die exponiert werden wird, es bildet einen Horizont, dessen Vorbestimmungen in alles hineinwirken, was auch immer gezeigt wird.

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

Im besonderen Falle des Films ist das, was zu beachten 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 - das Wissen, daß das audio-visuelle Geschehen explizit gezeigt wird; die Tatsache, daß die anderen Sin-

nesmodalitäten dagegen nur indiziert sind; und zum dritten die Bereitschaft, das Geschehen in die sinnliche Totalität einer *Szene* hin zu verlängern.

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

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

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

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

essentiell vom Verstehen isolierter Bilder unterscheidet.

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

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

Anmerkungen

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

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

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

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

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

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

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

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

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