

Thomas Metten / Michael Meyer (Hrsg.)

Film. Bild. Wirklichkeit.

Reflexion von Film – Reflexion im Film

HERBERT VON HALEM VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Thomas Metten / Michael Meyer (Hrsg.)
Film. Bild. Wirklichkeit.
Reflexion von Film – Reflexion im Film
Köln: Halem, 2016

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2016 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISBN (Print): 978-3-86962-105-0
ISBN (PDF): 978-3-86962-142-5

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im Internet unter <http://www.halem-verlag.de>
E-Mail: info@halem-verlag.de

SATZ: Herbert von Halem Verlag
DRUCK: docupoint GmbH, Magdeburg
GESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf
Copyright Coverbild: MULHOLLAND DRIVE © 2001 STUDIOCANAL
Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.
Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

Inhalt

THOMAS METTEN / MICHAEL MEYER Reflexion von Film – Reflexion im Film	9
OLIVER JAHRAUS <i>Inception</i> . Mediale Reflexion im Film	71
JENS BONNEMANN Zeit-Bild und Roman. Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Michail Bachtin und die Krise des Erzählens in Film und Literatur	101
THOMAS METTEN Sichtbar gemachtes Sehen. Medienreflexion als ästhetische Erfahrung von Film	124
ANDREAS BÖHN Mockumentary als Reflexion von dokumentarischer Authentizität	163
TIMO ROUGET Die Errettung der äußeren Wirklichkeit: Siegfried Kracauer und DOGMA 95	182
RÜDIGER HEINZE Ist die Kamera schon an? Selbstreflexion, Wirklichkeit und Authentizität im Handkamerofilm	206

CHRISTOPH HOUSWITSCHKA	228
Transmediale Selbstreflexivität in Stephen Poliakoffs <i>Shooting the Past</i> (1999)	
MARTIN HOLTZ	246
<i>Adaptation</i> : Interpretation	
MICHAEL MEYER	265
Das Gespenst als Medium und das Medium als Gespenst: (Re-)Medialisierung in Almereydas postmodernem <i>Hamlet</i> (2000)	
LUCIA KRÄMER	288
Positionsbestimmungen Bollywoods: Selbstreflexive Hindi-Filme	
STEFAN NEUHAUS	313
Metafiktion im neueren Animationsfilm. Von <i>Who framed Roger Rabbit</i> über <i>The Curse of the Were-Rabbit</i> und <i>Despicable Me</i> bis <i>Frankenweenie</i>	
ANDREAS RAUSCHER	338
Die Errettung der gezeichneten Wirklichkeit – Harvey Pekars transmedialer Comic-Realismus in <i>American Splendor</i>	
LISA HRUBESCH	355
›Screening Back‹ Found-Footage-Musikvideos als postkoloniale Strategie der De- und Rekonstruktion filmischer Wirklichkeiten	
SEBASTIAN DOMSCH	380
Selbstreflexive Implikationen des animierten Dokumentarfilms: Ari Folmans <i>Waltz with Bashir</i>	

FRANK THOMAS MEYER	400
Nur dabei statt mittendrin? Selbstreferenzialität und Selbstreflexivität im interaktiven Dokumentarfilm	
ANDREAS ACKERMANN	422
Der Betrachter ist im Bilde: Reflexivität im ethnografischen Film	
ANGELA KREWANI	450
Labore des Visuellen. Zum Verhältnis von wissenschaftlichem, dokumentarischem und fiktionalem Film	
Autorinnen und Autoren	473

Film / Filmsoziologie



THOMAS METTEN / MICHAEL MEYER (Hrsg.)

Film. Bild. Wirklichkeit. Reflexion von Film – Reflexion im Film

2016, 482 S., 18 Abb.,
Broschur, 213 x 142 mm, dt.
ISBN 978-3-86962-105-0

Der Band *Film. Bild. Wirklichkeit* geht über das Konzept von Reflexivität hinaus, das von semiotisch orientierten Literatur- und Medienwissenschaften als Durchbrechung der Illusionswirkung fiktionaler Bilder, Texte und Filme entwickelt wurde. Reflexivität – die sich auf verschiedene Ebenen des Films beziehen und unterschiedliche Aufgaben erfüllen kann – wird hierbei im Spannungsfeld filmischer Wirklichkeitskonstitution und nichtfilmischer Wirklichkeit erforscht. So können reflexive Elemente im Spielfilm wie im Dokumentarfilm die Authentizität der Darstellung außerfilmischer Wirklichkeit bekräftigen – etwa die der Herstellung der Wirklichkeit des Films oder die der dargestellten Wirklichkeit einer anderen Kultur.

Das komplexe Zusammenspiel von Reflexivität und filmischer Wirklichkeitskonstitution wird im Rahmen des Bandes dabei bewusst anhand der drei zentralen Filmgattungen narrativer Spielfilm, nichtfiktionaler Film und Animationsfilm untersucht, um Einsichten in die Vielfalt und Systematik der Formen und Funktionen reflexiver Momente zu gewinnen, was beispielsweise die Materialität des Films und die Partizipation der Betrachter angeht. Zu den Beispielen zählen Dogma-Filme, Hindi-Filme, Literaturverfilmungen, Musikvideos, Dokumentarfilme, ethnografische Filme, Experimentalfilme, Comic-Adaptierungen und postmoderne Animationsfilme.



HERBERT VON HALEM VERLAG

Schanzenstr. 22 · 51063 Köln
<http://www.halem-verlag.de>
info@halem-verlag.de

THOMAS METTEN / MICHAEL MEYER

Reflexion von Film – Reflexion im Film

Fragen der Reflexion von Medien in Medien bzw. der medialen Reflexion sind in den vergangenen Jahrzehnten in der Medien-Philosophie und in verschiedenen Medien-Wissenschaften wie der Literaturwissenschaft, der Kunstwissenschaft oder auch der Filmwissenschaft angegangen worden. Viele Publikationen verfolgen in der Regel einen – oft semiotisch orientierten – Ansatz, ohne die historische Entwicklung von Reflexion in anderen Medien und Diskursen zu diskutieren. Breite, vergleichende und diachrone Studien wie Stams *Reflexivity in film and literature* (1985) bilden eher die Ausnahme als die Regel. Die folgende Einleitung bietet einen systematischen Überblick zur Forschungslage, der wegen der Masse an Literatur allerdings exemplarisch erfolgen muss. Diese Einführung zeigt dazu in einem ersten Schritt das Feld der Begriffe auf, die zum Phänomen der Reflexion in Anschlag gebracht werden, umreißt zum Zweiten das Nachdenken über Kunst, Literatur und Film in ausgewählten Positionen der historischen Debatte von Repräsentation und Reflexion, stellt drittens exemplarisch Ansätze zur Reflexion im und von Film vor, und führt viertens in die Beiträge dieses Bandes ein, der Funktionen von Reflexion in grundlegend verschiedenen Genres untersucht: Spielfilm, Animationsfilm und Dokumentarfilm.

1. Zum Begriff der Reflexion

Im Zentrum des vorliegenden Bandes steht der Begriff der *Reflexion*: Reflexion kann allgemein als eine Form des Nachdenkens verstanden werden.

In einem engeren Sinn unterscheidet sich Reflexion jedoch von einem Nachdenken über beliebige Gegenstände, da diese als ein Zustand gilt, in dem das Denken über sich selbst nachdenkt; der Ausdruck bezeichne insofern den *Selbstbezug des Denkens* (vgl. ZWENGER 2011: 1842). Als zentrales Charakteristikum der Reflexion gilt die Selbst- und Rückbezüglichkeit.

Seinen Ursprung hat der Begriff der *Reflexion* im nicht-metaphorischen Bereich der Naturbetrachtung, von wo dieser in den philosophischen Sprachgebrauch eingegangen ist (ebd.: 1845).¹ Die Reflexionsmetapher gründe in der Tatsache, dass das Subjekt sein eigenes Bild in einer spiegelnden Oberfläche erkennen kann, woraus die begriffsgeschichtlich enge Verbindung der Reflexion mit dem Motiv des Spiegels und dem Phänomen des Sich-Spiegelns hervorgegangen ist (vgl. ZAHN 1992: 396). Die Theoretisierung des Spiegelbildes weist jedoch widerstreitende Tendenzen auf, die für den Begriff der Reflexion aufschlussreich sind: So könne das Sich-Spiegelnde einerseits nicht als der Gegenstand selbst begriffen werden, da am Spiegelbild eine Differenz zum Bespiegelten wahrnehmbar wird; andererseits trete wiederum nichts zwischen Spiegelbild und Gegenstand, weshalb die Beziehung der Relata nicht als »semiotisches Überbrückungsverhältnis« beschrieben werden kann (vgl. KUHN 2011: 384f.). Während das Zeichen in der Re-Präsentation ein Abwesendes in die Anwesenheit überführt, zeigt sich im Spiegelbild ein räumlich und zeitlich Ko-Präsentes, woraus sich die Möglichkeit ergibt, dieses als reine Referenz zu verstehen (vgl. ebd.: 385, 390). Die Frage nach der »Repräsentationsqualität des Spiegelbildes« (ebd.: 380) steht so in der Spannung von Identität und Differenz, Selbigkeit und Andersheit: Ob der Blick in den Spiegel als Selbsterfahrung oder Selbstspaltung, als Wiederholung oder Verdopplung erlebt wird, hängt davon ab, ob und wie der Spiegel als eine dritte Instanz, d. h. als Medium gedacht wird. Wird der Spiegel als ein Medium in einem schwachen Sinn begriffen, hebt sich dieser als dritte Instanz in der Reziprozität der Beziehung zum Anderen auf, wodurch die Relata des Selben und des Anderen austauschbar erscheinen. Als Medium in einem starken Sinn konstituiert

1 Im Bereich der Naturbetrachtung wird die Reflexion als Spiegelung von Lichtwellen an Körperoberflächen wahrnehmbar. Reflexionen, die zu einer Spiegelung führen, werden als gerichtete Reflexionen bezeichnet. Die meisten Fälle in der Natur sind dem entgegen diffuse Reflexionen, d. h. aufgrund einer rauen Oberfläche wird das Licht gestreut, weshalb kein Spiegelbild entsteht. Reflexionen, die ein Spiegelbild erzeugen, sind somit ein Sonderfall, da diese nur an glatten Körperoberflächen möglich werden.

der Spiegel hingegen eine Differenz, die die Rückkehr zum Anderen als einem Selben verunmöglicht (vgl. KRÄMER 2003: 80). Für die Bestimmung eines medienbezogenen Reflexionsbegriffs erweist es sich von daher als entscheidend, ob der Zwischenraum der Spiegelung negiert werden kann, oder ob dieser eine tatsächliche Differenz konstituiert: Semiotische Ansätze denken die Reflexion auf das Medium eher identitätstheoretisch, medien-theoretische Ansätze tendenziell differenztheoretisch.

Obwohl die Vorgeschichte des Reflexionsbegriffs seit der Antike um das Denken des Denkens kreist, beginnt dessen eigentliche Geschichte erst »in der Neuzeit im Zuge einer zweifelnden Selbstvergewisserung des Subjekts« (ZAHN 1992: 396). Dabei umfasst der Bezug des Subjekts auf sich selbst Aspekte wie die Selbstaufhellung oder Selbstbestimmung, allerdings sei deren Forderung nicht ohne einen vorausgehenden Zweifel zu haben (vgl. ZWENGER 2011: 1844). Reflexion erweist sich somit als doppelte Bewegung, da diese gleichermaßen mit Selbsterkenntnis wie mit Selbstzweifel verbunden ist. Mit Blick auf die Diskurse zur Reflexivität im Film ist allerdings zu bemerken, dass der Reflexionsbegriff lediglich ein Begriff unter vielen ist, der dazu dient, reflexive Phänomene zu erfassen.² Das Register der Begriffe, das mit Fragen der Reflexivität im Film sowie in anderen Medien verbunden ist, ist weit.³ Begriffe wie Selbst-Reflexivität können dabei als pleonastisch gelten, da die Rückbezüglichkeit bereits in jenen Ausdrücken angelegt ist, die wie Re-Flexion durch das Präfix »Re-« gebildet werden. Zudem hat sich innerhalb des Themenfeldes ein ganzes Spektrum von Meta-Komposita herausgebildet, die mit dem Kriterium der Ebenen-Differenz verbunden

- 2 Einen Überblick zur Auseinandersetzung mit selbstreferenzieller Phänomene in verschiedenen Forschungsbereichen bieten BARTLETT/SUBER 1987 und NÖTH/BISHARA/NEITZEL 2008: 21ff.; die Autoren zeigen auf, unter welchen Begriffen selbstreferenzielle Phänomene in den Naturwissenschaften, den Computerwissenschaften, der Philosophie, insbesondere der Logik und der Sprachphilosophie, der Literaturwissenschaft, den visuellen Künsten sowie in verschiedenen Theorien wie Systemtheorie, in kognitionswissenschaftlichen und kommunikationswissenschaftlichen Konzeptionen thematisiert werden.
- 3 So finden sich neben dem Begriff der Reflexivität zahlreiche weitere Begriffe, die durch »Selbst-Verbindungen gebildet werden; so etwa Selbstreferenz, Selbstzitat, Selbstpräsentation und Selbstrepräsentation, Selbstähnlichkeit, Selbstorganisation oder Selbstbeobachtung. Analog dazu wird eine Reihe von Begriffen mit der Vorsilbe »Auto-« gebildet, so etwa in Auto-Referenzialität, Auto-Reflexivität und Auto-Poesie. Weitere »Re-«-Begriffe im Feld der Reflexivität sind Reproduktion, Replikation oder Rekursion, wodurch Formen der Verdoppelung, der Nachahmung oder der Iteration als reflexive Phänomene in den Blick treten. Zu den Meta-Komposita gehören weiter Meta-Fiktion, Meta-Narration oder Meta-Film; zu den Inter-Komposita zählen etwa Intertextualität oder Intermedialität.

sind. Weiter findet sich eine Reihe von Begriffen, die durch das Präfix ›Inter-‹ gebildet werden und die das relationale Moment der Bezugnahme auf ein Anderes herausstellen. Während die erste Gruppe der Begriffe somit den Rückbezug auf das Selbe akzentuiert, stellt eine zweite Gruppe den Bezug auf Anderes – etwa auf ein Vorausgehendes (Re-) oder ein tatsächlich Anderes (Inter-) – heraus; eine dritte Gruppe von Begriffen (Meta-) bezeichnet darüber hinaus die medienimmanente Einführung einer zweiten, d. h. höheren Ebene, von der aus der Bezug auf die Objektebene erfolgen kann. Schon anhand der Begrifflichkeiten zeigt sich so, dass die Frage nach der Reflexion nicht nur mit dem Rückbezug auf das Selbe verbunden ist, sondern ebenso als Bezug auf Anderes verstanden wird. Tatsächlich zeigt sich in der Verwendung der Begriffe allerdings auch, dass diese nicht nur unterschiedlich, sondern teils auch synonym gebraucht werden, weshalb klare Bestimmungen oftmals fehlen oder existierende Bestimmungen im Verlauf der Diskurse wieder verwischen.

2. Zur Geschichte von Repräsentation und Reflexion

In der Regel werden Reflexion und Selbstreferenz als herausragende Merkmale der Moderne und der Postmoderne gefasst – so etwa bei Behnke und Rohde, die den Beginn der später so benannten ›Krise der Repräsentation‹ und die Wende zur Reflexivität in der Vorgeschichte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts einhergehend mit der Erfahrung lokalisieren, dass sich die Medien der Repräsentation der Wirklichkeit gegenüber als nicht mehr adäquat erweisen (vgl. BEHNKE 1992: 846; ROHDE 2013: 9). Es ist richtig, dass die Entwicklung eines historischen Bewusstseins, die beginnende Subjektivierung und Historisierung des Wissens in dieser Zeit mit der Geltung der Repräsentation als einem universalen Erkenntnismodell brechen (vgl. BEHNKE 1992: 849), doch bleibt Repräsentation noch lange ein wichtiges und produktives Modell textueller wie optischer Medien in den Künsten, dem Journalismus und in der Naturwissenschaft (vgl. OETTERMANN 1980; STAFFORD 1984). Reflexion und Selbstreferenz haben aber (zumindest) westliche Künste von Anfang an beschäftigt: »[A]uch wenn klar ist, dass Phänomene der Metaisierung sich keinem teleologischen Fortschritts- und Entfremdungsparadigma einschreiben lassen, so haben doch im Laufe der Geschichte Phasen stärkerer und weniger starker Meta-

isierungstendenzen einander abgelöst« (BOLTERAUER 2007: 175).⁴ Besonders relevant wird Reflexivität dann, wenn sich neue Medien und Modi der Repräsentation entwickeln, wenn kulturelle Umbrüche entstehen und zentrale Institutionen wie Paradigmen infrage gestellt bzw. ausdifferenziert werden (individuelle und soziale Identität, Glaube, Vernunft, Wissen, Glaubwürdigkeit, Vertrauen, Fortschritt etc.).

Reflexivität in den Medien tritt – grob umrissen – als Komplement oder Opposition realistischer Repräsentation hervor, insbesondere in der sogenannten ›Vormoderne‹ vom 16. bis zum 17. Jahrhundert, innerhalb der Moderne in der Romantik vom späten 18. bis zum frühen 19. Jahrhundert, in der modernistischen Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie in der Postmoderne von der Mitte des 20. Jahrhunderts an.⁵ Es ist die Frage, ob die viel beschworene Krise der Repräsentation in der späten Moderne mit der Entstehung des Films zusammenfällt, und ob der Film als neues Medium neue Formen der Repräsentation oder Reflexion in Film und anderen Medien begründet. Auch hat realistische Repräsentation und die damit einhergehende Faszination an ästhetischer Illusion mit der Postmoderne nicht unbedingt abgedankt. Es gibt nach wie vor realistische Filme (und IMAX-Kinos), die eine beeindruckende Illusion von Wirklichkeit ermöglichen, aber die Grenze zwischen ›klassischer‹ Abbildung und computergenerierten Bildern verschwimmt: Rührt das Wissen um die Konstruktion von realistischer Illusion und die Krise der Repräsentation an der ästhetischen Illusion? Auf der anderen Seite erscheinen zunehmend mehr reflexive Filme, die ihre Konstruktion auf verschiedenartige Weise hervorheben: Heißt dies, dass sie nichts mehr repräsentieren und keine Illusion mehr evozieren? Ausgewählte historische Positionen und Tendenzen wichtiger Medien und Theorien helfen, Repräsentation und

4 So macht Scheffel etwa plausibel, wie die Vervielfältigung von Erzählinstanzen und Reflexionen der Geschichte bereits Homers *Odyssee* und Lukians *Wahre Geschichten* prägen (2007: 159 - 166).

5 Die Moderne umfasst in Geschichte und Soziologie einen sehr langen Zeitraum der Modernisierung, Rationalisierung und Ausdifferenzierung, weshalb der Begriff als Epochenbezeichnung oder Stilkonzept unterschiedlich gebraucht wird. Der Begriff ›Vormoderne‹ wird hier als eingeführte Konvention beibehalten, auch wenn er suggeriert, dass diese Epoche noch nicht modern sei. Im Gegensatz dazu betont der im Englischen gängige Begriff ›Early Modern Period‹ die Kontinuität epochaler Paradigmen, die wir für die Konzepte von (realistischer) Repräsentation und (konstruktivistischer) Reflexivität für plausibel halten. Im Folgenden soll genauer von der Vormoderne, der romantischen Moderne, der Spätmoderne und dem Modernismus sowie der Postmoderne als Zeit- und Stilbegriff bzw. Problemkomplex die Rede sein.

Reflexion bzw. Selbstreferenz im seit der Spätmoderne aufkommenden Film genauer verstehen zu können.

In der Mediengeschichte und -theorie (inkl. der Künste) lassen sich, vereinfacht gesprochen, zwei große Traditionen erkennen: Realismus und Formalismus/Konstruktivismus, oft verknüpft mit den Paradigmen Repräsentation und Reflexivität, Illusion und Illusionsdurchbrechung (vgl. GREINER/KEMMLER 1997; WOLF 1993: 521-530; WOLF 2007: 32). Die Ausbildung einer realistischen Tradition in der Malerei und der Literatur von der frühen Moderne oder Vormoderne vom ›langen‹ 17. Jahrhundert an wird von einer – wenn auch zunächst kleineren – Tradition der künstlerischen Reflexion auf die Mittel ihrer Illusionsbildung begleitet. Es ist dies die Zeit, in der auch die Philosophie von einer Bewegung der Selbstreflexion erfasst wird, was sich nicht zuletzt in der statistischen Zunahme der ›Selbst‹-Verbindungen zeigt (vgl. BRANDT 1999: 233f.). Die Entwicklungen in den Künsten verlaufen somit einerseits ungefähr parallel zum Nachdenken der Philosophie über Sinneswahrnehmung und Erkenntnis, andererseits aber auch zum Entstehen von Zeitungen und deren heftigen Diskussionen um Wahrheit und Glaubwürdigkeit bzw. Konstruktion und Täuschung der Leser (vgl. M. MEYER 2005). Zu den berühmtesten frühen Beispielen reflexiver Kunst zählen *Las Meninas* von Velázquez (1656, vgl. FOUCAULT 1994: 30-45; MITCHELL 1994: 58-64) und *Don Quijote* von Cervantes (1605/15, vgl. STAM 1985: 129-131; WOLF 1993: 486-509; SCHEFFEL 1997: 3), die beide – bei aller Verschiedenheit ihrer Mittel und Modi – die partielle Illusion einer glaubwürdigen Wirklichkeit hervorrufen und gleichermaßen ihre Konstruiertheit ausstellen. Shakespeares *Hamlet* (1603-1605) konnte aufgrund der Beschränkungen des damaligen Theaters zwar keine realistische Illusion erzeugen, reflektiert aber ausdrücklich über weltliche Täuschung und ästhetische Illusion sowie die Macht der theatralen Darstellung, im Spiel Wirklichkeit zu zeigen und dadurch Wirkung von Wahrheit beim Zuschauer hervorzurufen. Diese Werke reflektieren ihren Produktions- bzw. Rezeptionsprozess, lassen etwa den Erzähler über Erzählen sprechen, zeigen den Maler beim Malen, den Schauspieler bei der Probe, sprechen den Leser und Zuschauer an oder blicken den Betrachter an. Sie regen die Rezipienten zu Involvierung wie Distanzierung an und bieten dadurch ein doppeltes Vergnügen an der Szene/Geschichte und ihrer Kunstfertigkeit. Dabei ist entscheidend, dass diese Werke eine Art mimetischer Repräsentation meist nicht hinterfragen, sondern eher komplementär die künstlerische Macht der Repräsentation stützen.

Vom 18. bis zum späten 19. Jahrhundert dominiert in der erzählenden Kunst und in den visuellen Medien das Paradigma realistischer Repräsentation. Die Realisten gehen davon aus, die Welt so zu erkennen, wie sie ist, in oder hinter ihren Erscheinungen Wahrheit zu finden und diese erzählen zu können. Der Erzähler bzw. der Künstler steht als erkennendes und ordnendes Subjekt nicht infrage, und das scheinbar ›transparente Medium‹ bietet einen direkten Zugriff auf eine nachvollziehbare ›Wirklichkeit‹ (vgl. WOLF 1993: 510 - 531; ZIMA 1997: 245ff., 596 - 608; WERBER 2003: 277). Die Literaturgeschichte zeichnet den Siegeszug des realistischen Romans, die Kunst- und Mediengeschichte den Fortschritt visueller Wahrhaftigkeit, beispielsweise im Panoramagemälde vom Ende des 18. und im viktorianischen Roman wie der Fotografie von der Mitte des 19. Jahrhunderts an sowie im Erzählen nach der Postmoderne (vgl. WOLF 1993: 551f., 730 - 737). Eine Gegentradition zeichnet sich etwa in Sternes *Tristram Shandy* (1759 - 1767), Diderots *Jacques Le Fataliste* (1771 - 1775) und weiteren romantischen Werken ab, die das Erzählen selbst thematisieren (WOLF 1993: 512 - 521, 530 - 539; SCHEFFEL 1997: 3): »By seeing themselves not as nature's slaves but as fiction's masters, reflexive artists cast doubt on the central assumption of mimetic art – the notion of an antecedent reality upon which the artistic text is supposedly modeled. Their non-referential discourse [...] is subject, ultimately, only to the constraints of language itself« (STAM 1985: 129). Dabei wird nicht nur die Repräsentation von Welt, sondern auch die des Ich problematisch (vgl. RUSSELL 2005: 374; BODE 2008: 9 - 17). Dennoch reißt der Dialog zwischen Repräsentation und Reflexion nicht ab, ob in Form von Ergänzung oder Widerspruch (RUSSELL 2005: 375). Schlegel etwa schreibt der Poesie die Aufgabe zu, nicht nur die Welt darzustellen, sondern vor allem das Darstellen selbst in einer endlosen Reihe von Spiegeln zu reflektieren, und dem Roman, ironisch zwischen Illusionsbildung und Desillusionierung zu wechseln (vgl. KOHNS 2007: 195; RUSSELL 2005: 378). Wordsworth wehrt sich beispielsweise in seiner reflexiven poetischen Autobiografie *The Prelude* (1798 - 1850, Buch 7, Z. 248f.) vehement gegen die wirkungsmächtige, aber ›mechanische‹ Illusionsbildung der »mimic sights that ape/The absolute presence of reality« durch Miniaturmodelle und Panoramen berühmter Orte (vgl. MEYER 2007: 2011). Während diese Realität in ihrer Repräsentation quasi festschreiben, richtet sich romantische Kunst eher auf den Prozess ihrer Konstitution, der notwendig zeitlichen, medialen, individuellen sowie kulturellen Bedingungen unterliegt. Im Bereich der Malerei stellen sich Turners vor-impressionistische Bilder

gegen den Realismus, indem sie die Materialität von Pinselstrich und Farbe hervorheben. Friedrichs Bild *Wanderer über dem Nebelmeer* (ca. 1818) stellt den Betrachter vor die Aussicht und zeigt damit dem Rezipienten nicht die Welt, sondern den subjektiven Standpunkt des Malers wie des Betrachters, der trotz der überlegenen Perspektive keine klare Sicht auf eine schemenhafte Welt gewinnt. Die funktionale Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft geht also auch mit einer Ausdifferenzierung der Medien und Künste einher. Diese können sich noch am realistischen Paradigma und gesellschaftlichen Zweck mit der Vermittlung von Wahrheit oder der herrschenden bzw. bürgerlichen Weltanschauung orientieren (Neoklassizistische Dichtung, Panorama, Zeitung), aber sie müssen es mit der Bildung eines autonomen gesellschaftlichen Systems der Kunst und selbstreferenzieller Literatur in der Romantik nicht mehr tun. So wird oft argumentiert, dass moderne Literatur und Kunst in der romantischen Tradition »dominant selbstbezüglich ist und unsere Aufmerksamkeit auf den Text *als Text* lenkt und auf die Prozesse der Bedeutungsgeneration selbst« (BODE 2008: 11, Hervh. i. Orig.).

Nach einer Hochphase der realistischen Malerei, Fotografie und Roman- kunst Mitte des 19. Jahrhunderts tritt gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Paradigma der Repräsentation in den Hintergrund – nach dem von der Antike bis in diese Zeit die Perfektionierung der Nachahmung das zentrale Ziel der Kunst schien (vgl. WERBER 2003: 277): »Die Lösung der Kunst aus dem Kontext der Nachahmungstheorie im ästhetischen Diskurs des 18. Jh. befreit die Kunst aus der Abhängigkeit, die bis dahin ihr Verhältnis zur Wirklichkeit bestimmt hat, verhilft ihr zur Autonomie und relativiert damit gleichzeitig die Begriffe des Realen und Nichtrealen« (GOELLER 2005: 1192f.). Nicht mehr der Realitätscharakter der Kunst sei entscheidend, sondern ihr suggestiver Charakter – der Bezug zwischen Bild und Gegenstand wird damit ein anderer wie auch der Begriff der Repräsentation: »Die Erscheinung zählt, ihre Wirkung und ihre Mediatisierung durch das Bild, das realitätsstiftend wirkt« (ebd.). In der Malerei Cézannes ist es die Textur der Pinselstriche, die Spiel gibt und die Konstitution einer bildlichen Wirklichkeit seitens des Betrachters anleitet. Merleau-Ponty hält fest: »Das moderne Problem, wie die Intention des Malers in den Beschauern seiner Bilder wiederentsteht, wird in der klassischen Malerei nicht einmal aufgeworfen« (1984: 72). Das moderne – genauer: spätmoderne oder modernistische – Bild löst sich von der außerbildlichen Referenz, wird abstrakter und gewinnt an Eigenleben. Verschiedene Formen modernistischer Kunst

und Literatur lösen in unterschiedlichen Graden realistische Repräsentation auf und heben ihre Konstruktion hervor: Pauschal vereinfacht zeigt der Kubismus in abstrakten Formen die Auflösung einer einheitlichen Perspektive (Picasso, Braques), verlagern der Expressionismus und der Surrealismus in grotesken Formen und eigenartigen Farben Wirklichkeit nach innen (Kirchner, Dalí) wie der Bewusstseinsstrom im Roman (V. Wolf), verweisen bildnerische und literarische Collagen aus Montagen heterogener Materialien (Picasso, T.S. Eliot, Döblin) auf Fragment und Zitat als Kompositionsprinzipien, und heben Abstraktion und Dadaismus Spuren von Materialität und konstruktiver Geste statt mimetischer Inhalte hervor (Kandinsky, Mondrian, Ernst; vgl. GRABES 2004: 25 - 42). Hier liegt also eine Tendenzwende von der Repräsentation zur modernistischen Präsentation vor, die selbstbezüglich ihre Medialität mit ausstellt (vgl. ebd.: 48; HARRISON 1996: 144 - 147).

Göllers Version einer Befreiung der Kunst von der Mimesis klingt dabei weit weniger dramatisch als die sogenannte ›Krise der Repräsentation‹, die nicht nur mit dem Zweifel an der Referenz von Zeichen auf Wirklichkeit bzw. der Kunst auf das Leben einhergeht: »Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht« (ADORNO 1998: 9). Statt die Welt darzustellen und für diese eine wichtige Erkenntnis- oder moralische Funktion zu haben, sei die Kunst auf sich selbst zurückgeworfen (vgl. BOLTERAUER 2007: 190). Die Rede von der Krise der Repräsentation beschränkt sich daher nicht nur auf Fragen der Repräsentationsfähigkeit der Kunst, also wie dargestellt werden kann, sondern umfasst auch die Frage, was dargestellt werden soll, und ihre Stellung in einem soziokulturellen Gefüge, das an vielen Stellen ins Rutschen gerät: Das Vertrauen in Fortschritt sowie in gesellschaftliche und politische Institutionen sinkt, aber auch ins Individuum, dessen Triebe und Unbewusstes die Herrschaft der Vernunft unterminieren, und dessen Subjektivität zum Angelpunkt von Wirklichkeit wird, da Psychologie und Philosophie die epistemischen Zweifel an einer objektiven, verbindlichen Wirklichkeit verschärfen (vgl. DUNK 2004: 47 - 69; BOLTERAUER 2007: 190f.).

Der Wandel der Paradigmen kann also in den breiten soziokulturellen Kontext wie den engen der medialen Ausdifferenzierung gestellt werden. Mit dem Anwachsen visueller und audiovisueller Medien kommen traditionellen Medien neue Funktionen zu (vgl. HICKETHIER 2010: 87f.). Es ist plausibel, dass Fotografie und Film die Repräsentationsfunktion der

bildenden Kunst und der Erzählung teilweise übernehmen, weil sie das Problem der visuellen Darstellung ›effizienter‹ lösen, d. h. genauer und schneller Wirklichkeit abbilden: Das Foto verspreche die exakte visuelle Präsenz des Objekts in einem bestimmten, einmaligen Moment und fixiere diesen auf Dauer als Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Das Foto rege aber auch zur Reflexion über das Sehen und das Sichtbare an, das sich nur unter den Bedingungen eines Mediums offenbart (vgl. HICKETHIER 2010: 94; BECKER/KORTE 2011: 6ff.). Die große Verbreitung der optischen Medien im Zusammenhang mit dem Bedürfnis nach unmittelbarer Anschauung dürfte jedoch nicht ganz dazu geführt haben, dass bereits im neunzehnten Jahrhundert »das Monopol der Repräsentation und Erzeugung von Wirklichkeit vom Buchmedium auf die Bildmedien« überging, wie Becker und Korte behaupten, denn sie selbst fügen einschränkend hinzu, dass sich der realistische Roman in Antwort auf Fotografie zum quasi visuellen, bildanalogen Genre entwickelt (2011: 8). Der Film wiederum dynamisiert das statische Foto und antwortet so auf die Beschleunigung der Moderne, die Fragmentarisierung und die Momenthaftigkeit der Wahrnehmung sowie die Erfahrung der Gleichzeitigkeit des Verschiedenen (vgl. RAJEWSKY 2002: 29f.; BECKER/KORTE 2011: 11f.). Umgekehrt scheinen modernistische – wie postmoderne – Romane Techniken des Films zu übernehmen (vgl. WOLF 1993: 615; RAJEWSKY 2002: 29-32). Allerdings ist es schwierig, festzustellen, ob Filme Erzählungen (Fragmentarisierung von Szenen) oder beide sich wechselseitig beeinflussen (e.g. wechselnde Perspektiven, Voice-over im Film), oder beide Medien auf veränderte soziokulturelle Entwicklungen reagieren und wiederum diese beeinflussen (vgl. ebd.: 37-43).

Es wäre aber zu kurz gegriffen, den Film pauschal als ›bessere‹ Repräsentation der Wirklichkeit und damit quasi als Lösung der Krise der Repräsentation zu verstehen, da die Frage nach dem Verhältnis von Repräsentation und Reflexion dem Film und seinen divergierenden Traditionen von Beginn an eingeschrieben ist (vgl. REINECKE 1996: 11): Lumière stehe für den Realismus des Films (auch wenn dieser nicht ohne Inszenierung und Apparat auskommt), Méliès für die fantastische Seite des Films als Konstrukt (vgl. ALBERSMEIER 2003: 12). Man kann den realistischen Film in gewisser Weise als Antwort auf die (rhetorische) Frage lesen: ›Krise? Welche Krise?‹ Sprich: Man kann den Film als Vervollständigung der Repräsentation verstehen, da er das Visuelle und ›Unmittelbare‹ des Bildes übernimmt, das Performative und die Rede des Theaters sowie die Zeitlichkeit und Komplexität der Erzählung (vgl. PUDOWKIN ca. 1940: 86-91),

aber noch über diese in seiner Illusionsbildung hinausgeht. Filmtheoretiker wie Bazin und Kracauer favorisieren Realismus und Illusion (vgl. ALBERSMEIER 2003: 6f.). Der Film so Kracauer, soll nicht nach Autonomie als Kunstwerk streben, sondern wie Fotografie die materiellen Phänomene als fragmentarische Momentaufnahme, die »Suggestivkraft des von der Kamera eingeheimsten Rohmaterials« zur Schau stellen (1985: 391). Als Spiegel der Natur erlaube das Kino den Zuschauern die Reflexion von Ereignissen mit einer Distanz, die ihnen im wahren Leben verwehrt sei (ebd.: 395). In ähnlicher Weise begreift Bazin filmische Bilder als ›Transsubstanziationen‹ ihrer Gegenstände: Der Gegenstand übertrage in einem mechanischen und automatischen Prozess etwas von seinem Sein auf sein Bild – wobei es zu einer Wirklichkeitsübertragung komme (vgl. HEDIGER 2006: 101). Demnach ist das Bild »nicht nur eine Spur der Realpräsenz des Dargestellten, sondern eine andere Form der Realpräsenz dieses Dargestellten« (ebd.). Als eine solche Form stehe diese nicht nur für die Wirklichkeit, d. h. das Bild ist nicht nur Stellvertreter und Repräsentant, sondern füge der Wirklichkeit etwas an Sein hinzu. Es ist Bazin wichtig, dass der Inhalt nach einer entsprechenden Form verlangt (vgl. BAZIN 1958: 264), welche idealerweise »die Illusion einer objektiven Darstellung« anstrebt (ebd.: 273). So könnte man realistische Filme im Sinne von Kracauer und Bazin als Lösung der Krise der Repräsentation verstehen, weil dieses Medium es auf besonders eindrucksvolle Weise schafft, visuelle Evidenz einer beschleunigten Wirklichkeit zu liefern. Dabei ist es hier weniger erheblich, ob das klassische Kino als Nachfolger des realistischen Romans gilt (vgl. STAM 1985: 10) oder als modern, da es sich in der Spielart des klassischen Hollywood-Kinos moderner Produktions- und Rezeptionsstrategien bedient, und durch einen modernen Apparat moderne soziale Erfahrung vermittele (vgl. Hansen in CONSTABLE 2004: 51).

Dem realistischen Paradigma gegenüber stehen formalistische bzw. konstruktivistische Filmschaffende und -theoretiker wie Vertov und Eisenstein, welche die überlegene Differenz der Kamera zum menschlichen Auge und der filmischen Montage gegenüber der menschlichen Wahrnehmung betonen: Der Film als eigenständiges Kunstwerk schafft eine neue Sicht auf die Wirklichkeit (VERTOV 1923: 49f.; EISENSTEIN/PUDOWKIN/ALEXANDROV 1928: 54). Als Symptom der späten Moderne setzen diese Formalisten auf die tendenziell selbstreferenzielle, da ausdrücklich von natürlicher Wahrnehmung abweichende und in Kameraführung und Montage sichtbare Konstitution einer spezifisch filmischen Wirklichkeit. Mit

Film / Filmsoziologie



RAINER WINTER

Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess

2010, 2., überarbeitete und ergänzte
Auflage, 360 S., broschiert,
213 x 142 mm, dt.

EUR(D) 24,00 / EUR(A) 24,55 / sFr. 40,50

ISBN 978-3-86962-010-7

Die ungebrochene Begeisterung für Horrorfilme hat zur Entwicklung eines vielschichtigen und komplexen Fantums geführt, das in der vorliegenden qualitativ-ethnografischen Studie in seinen Erfahrungen, Praktiken und Formen von sozialen Beziehungen analysiert und dargestellt wird. Anders als oft angenommen, eignen sich die Fans Horrorfilme produktiv und kreativ an. Sie schaffen eine alternative ästhetische Gemeinschaft. Aber nicht nur die Fans, auch die gewöhnlichen Zuschauer bringen in ihrer Interaktion mit medialen Texten eigene Bedeutungen und Formen des Vergnügens hervor. Auf diese Weise eröffnet der in *Der produktive Zuschauer* erstmals entwickelte kulturtheoretische Zugang zur Medienforschung neue Perspektiven für die Forschung und ein differenziertes Bild unserer mediatisierten Gegenwart.

Der Band erscheint 2010 als 2., überarbeitete und ergänzte Neuauflage. Ein abschließendes Kapitel zum gegenwärtigen Stand der Fanforschung wurde ergänzt, auch im Hinblick auf die Veränderungen durch das Internet.



HERBERT VON HALEM VERLAG

Schanzenstr. 22 · 51063 Köln
<http://www.halem-verlag.de>
info@halem-verlag.de

KLAGENFURTER BEITRÄGE ZUR VISUELLEN KULTUR



OLAF SANDERS / RAINER WINTER (Hrsg.)

Bewegungsbilder nach Deleuze

Klagenfurter Beiträge zur Visuellen Kultur, 4
2015, 288 S., Broschur, 213 x 142 mm, dt.
EUR(D) 28,50 / EUR(A) 29,20 / sFr. 47,60
ISBN 978-3-86962-094-7

Dieses Buch ist auch als E-Book erhältlich.

Bewegungsbilder nach Deleuze fragt, inwieweit sich die Entwicklung des Kinos dreißig Jahre nach Erscheinen seiner beiden Kino-Bücher, *Das Bewegungsbild* und *Das Zeit-Bild*, noch mit den filmphilosophischen Instrumenten des französischen Philosophen Gilles Deleuze erfassen lassen. Taugen Deleuzes Begriffe und Theoreme noch, um das Gegenwartskino zu begreifen? Oder bleibt ein weiteres Mal zu tun, was Deleuze immer wieder gefordert und auch getan hat, nämlich zu tun, was große Philosophen wie Deleuze getan haben, also Begriffe und Philosophien zu benutzen, um durch Umbau und Abweichung neue Begriffe und Philosophien hervorzubringen? Ist Deleuzes Filmphilosophie bisher überhaupt angemessen rezipiert oder noch weitgehend unbegriffen oder sogar beides, weil sie zugleich zu schnell, isoliert und nicht als Teil seines Gesamtwerks wahrgenommen wird? Im deutschen Sprachraum verläuft die Rezeption ohnehin schleppend. Sie zu beschleunigen, auch das ist ein weiteres Anliegen des vorliegenden Bandes.

Die Autorinnen und Autoren der in diesem Band versammelten Beiträge stellen sich der Herausforderung, Deleuzes Begriffe in seinem Denken zu verorten und weiter zu entwickeln, Werke von Autoren, auf die sich Deleuze, weil die Schwerpunkte ihrer Arbeit nach 1980 liegen, nicht oder nur in ersten Ansätzen bezogen hat, auf deleuzianische Weise zu erschließen oder durch Schizoanalysen einzelner Filme seine Werkzeuge weiter zu schärfen und zu erproben. Sein Ziel ist nicht, die Auseinandersetzung mit der Kinophilosophie zu ersetzen, sondern die Lust an Texten, Bewegungs- und Zeitbildern weiter zu entfachen, denn gerade der Affekt geht wissenschaftlichen Beschäftigungen viel zu oft ab.



HERBERT VON HALEM VERLAG

Schanzenstr. 22 · 51063 Köln
<http://www.halem-verlag.de>
info@halem-verlag.de

KLAGENFURTER BEITRÄGE ZUR VISUELLEN KULTUR



JÖRG HELBIG / ARNO RUSSEGGER /
RAINER WINTER (Hrsg.)

Visuelle Medien

Klagenfurter Beiträge zur Visuellen Kultur, 1
2014, 260 S., 25 Abb., 1 Tab., Broschur,
213 x 142 mm, dt.
ISBN 978-3-86962-060-2

Dieses Buch ist auch als E-Book erhältlich.

Während mit dem Einzug des ›cultural turn‹ in den Geisteswissenschaften Kultur zunächst als Text untersucht wurde, vollzieht sich seit geraumer Zeit auch eine Wende zur Visuellen Kultur hin. Dieser Wandel versteht sich als eine Antwort auf die hegemoniale Kraft der Bilder, die als zentraler Faktor ihre Wirkung in sozialen, politischen und ökonomischen Zusammenhängen entfaltet.

Dieser Band, der die Reihe *Klagenfurter Beiträge zur Visuellen Kultur* begründet, nimmt sich dies zum Anlass und analysiert die kulturellen Bilderwelten in alltäglichen und deshalb auch zentralen visuellen Medien: in Filmen, Serien, Illustrierten und Comics. Die exemplarischen Beiträge verstehen sich als Zugang und Leitfaden in die kulturelle Konstruktion des Visuellen. Sie erschließen nicht nur einen konkreten Gegenstand aus kultur-, film- und literaturwissenschaftlicher sowie psychologischer Perspektive – die Ansätze liefern zugleich auch philosophische, ästhetische und wahrnehmungstheoretische Erkenntnisse zur Produktion, Zirkulation, Rezeption sowie dem Austausch von Bildern.



HERBERT VON HALEM VERLAG

Schanzenstr. 22 · 51063 Köln
<http://www.halem-verlag.de>
info@halem-verlag.de