

Einleitung

Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse und Norbert M. Schmitz

Die »zehnte Muse« oder die »siebente Kunst« waren die Schlagworte einer frühen Filmtheorie zur Legitimation des jungen Mediums zu Beginn der Geschichte des Kinos. Früh wurde, mit heutigem Vokabular ausgedrückt, der intermediale, intermodale und intercodale Charakter des Neuankömmlings unter den Künsten erkannt. Und dennoch ist diese Selbstverständlichkeit noch immer nicht vollständig methodologisch konsequent von der Forschung aufgenommen worden. Zwar werden seit geraumer Zeit im Kontext der Bildwissenschaften frühere einseitigere literatur- und theaterwissenschaftlicher Horizonte um eine intensive Diskussion der visuellen (und auch auditiven) Dimension der Kinematografie, der Bewegungsbilder und des Bewegtbildes insgesamt durchaus ergänzt,¹ doch ist es mit einer nur additiven Bereicherung nicht getan: Denn die methodische Integration dieser vielfältigen Aspekte selbst bleibt das Desiderat für die weitere Forschung.² Zu groß scheint die Komplexität des Films als synkretistisches, synthetisches und synästhetisches Phänomen,³ als

1 Die übliche Konkurrenz der Fakultäten hat hier übrigens dem Gegenstand nicht schlecht getan.

2 Zu den übersichtlichen Publikationen in diesem Gebiet, vorrangig zum Problemfeld der Multimodalität des Films, siehe Schneider/Stöckl (2011) und Bateman/Schmidt (2011).

3 Statt – wie man es in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Film immer wieder beobachten kann – eine Herangehensweise zu wählen, in der die visuelle und die auditive Dimension des Films als getrennte Einheiten genommen werden, die gleichsam »nachträglich« zusammengeführt werden können, schlagen wir eine Perspektive vor, die mit Lommel folgendermaßen beschrieben werden kann: »Geht das, was Synästhesie bezeichnen soll, nicht gerade verloren, wenn man Bild, Stimme, Musik usw. erst voneinander trennt, um dann ihr Zusammenspiel zu untersuchen? Man trennt dann doch analytisch, was man als untrennbar vorausgesetzt hat« (Lommel 2008: 79).

dass hier eine abschließende Epistemologie zu erwarten wäre. Geleistet werden sollte aber mindestens eine Forschung, die am bekannten Gegenstand eben diese Vielschichtigkeit als methodologische Referenz explizit in den Gang der Analyse einbezieht.

Unter Synkretismus versteht man religionswissenschaftlich, nicht ohne pejorativen Beigeschmack, die oft recht oberflächliche Vermischung unterschiedlichster Bekenntnisse. Angewandt auf den Film versteht Peter Wuss unter Synkretismus folgendes:

»die Verschmelzung heterogener Momente auf den unterschiedlichsten Ebenen der Gestaltung. Aufgrund dieser strukturellen Besonderheit erreicht der Film gelegentlich Wirkungen, die man als Synthese-Effekt bezeichnen kann, weil darin die Konstituenten der verschiedenen in die Kinematographie zusammengeführten kulturellen Systeme zu einer neuen Einheit verschmolzen werden« (Wuss 1993: 308).

Und tatsächlich verweist jede Facette bzw. Ebene des synkretistischen Phänomens Film auf sehr verschiedene Wissenschaftstraditionen, also bewährte Überzeugungen über das »rechte Vorgehen«. Die Forderung wäre hier weniger eine neue *Confessio*, wie etwa durch die Ausrufung eines neuen (beispielsweise *iconic* oder *pictorial*) *turn*, sondern interdisziplinär die sinnvolle Relationierung und Reflexion voranzutreiben.

Eben dieser Herausforderung stellte sich die bildwissenschaftliche Tagung »Bewegtbilder 2012. Film als multimodales Phänomen und Synkretismus«, die im titelgebenden Jahr auf dem Campus der Fachhochschule Kiel stattgefunden hat. Die Beitragenden widmeten sich der spezifischen Analyse von Formen und Ausprägungen des filmischen Repräsentationssystems. Im Kontext einer Bewegtbildwissenschaft des Films öffnete diese Herangehensweise den akademischen Diskurs um Aspekte der empirischen, ästhetischen und technisch-apparativen Operationalisierung sowie um philosophische, kunsthistorische und medienwissenschaftliche Aspekte.

In dieser Perspektive konnte erfolgreich an die Vorgängertagung »Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films« angeknüpft werden, um das filmische Bild adäquat von statischen Bildkonzepten differenzieren zu können, und zwar indem Intermedialität, Intermodalität und Intercodalität als Elemente des filmischen Synkretismus in den Fokus der einzelnen Analysen rück-

ten. Das filmische Repräsentationssystem wurde demgemäß innerhalb von technischen, wahrnehmungstheoretischen, kulturgeschichtlichen und kontextuell-narrativen Dimensionen analysiert. Dieses Vorgehen berücksichtigte dabei explizit den besonderen Aktions- und Wirkungsradius des filmischen Werks, welcher ein komplexes System von Sinn- und Bedeutungsbezügen integriert, die von materialen und medialen Eigenschaften, variablen modalen und semiotischen Codierungen, perceptiven Strukturen und rezeptiven Bedingungen abhängig sind.

Den zentralen Leitgedanken der Tagungsbeiträge und der begleitenden ausführlichen Diskussionen – sowohl innerhalb als auch außerhalb des offiziellen Tagungsprogramms –, aus denen schließlich die Artikel des vorliegenden Bandes hervorgegangen sind, bildete folglich die synkretistische Strukturierung des filmischen Bildes. Diese Struktur, aber auch die Interaktion der sie konstituierenden Ebenen, muss Berücksichtigung finden, möchte man die synkretistische Tiefendimension des filmischen Bildes adäquat erfassen. Die einzelnen Artikel dieses Tagungsbandes orientieren sich daher an den drei zu unterscheidenden Kerndimensionen, um das Problemfeld des filmischen Synkretismus zu präzisieren. Damit bildet die Analyse des Verhältnisses von Intermedialität, Intermodalität und Intercodialität innerhalb des Rezeptionsprozesses die Kernkompetenz der vorliegenden Publikation.

Lars C. Grabbe und Patrick Rupert-Kruse widmen sich in ihrem Beitrag *Äquilibration und Synkretismus. Überlegungen zu einer interaktionistischen Theorie der Filmbildrezeption* dem Konzept der Äquilibration und der Synchronie aus der Perspektive einer Bewegtbildwissenschaft. Im Zentrum ihrer Überlegungen steht der Film als synkretistisches und synästhetisches Konstrukt, welches sich sowohl im Modus filmischer Selbststeuerung als auch im Akt der Rezeption konstituiert. Sie erarbeiten das interaktive Verhältnis von Bild und Ton als zentrale Dimension des Synkretismus, wobei die Grundannahme formuliert wird, dass sich Bild und Ton innerhalb der aktiven Rezeption in Form einer semiotischen Resonanz artikulieren: Die akustische Dimension ist in der Lage, als rezeptive Deutungsschablone für visuelle Informationen zu dienen. Zudem befinden sie sich in temporaler Referenz zueinander, d.h. die Resonanzstruktur ereignet sich inner-

halb einer variablen Zeitdynamik von auditiver Aktualrezeption über auditive Retention bis hin zur auditiven Protention.

Norbert M. Schmitz fokussiert in seinem Beitrag *Intermedialität als Selbstverständlichkeit. Zur Diskursgeschichte des multimodalen Mediums Film in der Moderne* eine Begriffsbestimmung von Multimodalität und Intermedialität. Die Differenz von Kino und Film impliziert die Trennung einer filmischen und kinematografischen Multimodalität, wobei Medialität, Dispositiv und Leibfunktion zentrale Bezugsgrößen darstellen. Film ist, im Gegensatz zum beschränkteren Dispositiv Kino, grundlegend als ein intermodales und technisches Medium zu verstehen, wobei jedes Element ausgetauscht und durch neue Techniken ersetzt werden kann. Intermedialität – so der Vorschlag des Autors zu einer praktikablen Präzisierung der Begrifflichkeit in Ansehung der Traditionen seines Gebrauchs – schafft hingegen eine spezifische Referenz auf den Bereich der autonomen Kunst.

Birk Weiberg zeigt mit seinem Beitrag *Zu einer Geschichte des asynchronen Bewegtbildes* den Zusammenhang von fotografischem Realismus und zeitlicher Bindung unterschiedlicher montierter Bildebenen auf. Das filmische Bild als Kompositbild ist damit sowohl gleichzeitig als auch gleichwertig und manifestiert innerhalb der Komposition jeweils individuelle Zeitlichkeitskonstrukte durch Schnitt und Montage. Das Ergebnis sind filmische Bilder, die nicht mehr einen einzelnen Moment abbilden, sondern ebenso montiert sind wie der Film als Ganzes. Diese Zeitlichkeitsfiguren, so Weibergs Überlegung, haben sich vor dem Hintergrund einer scheinbar unhintergehbaren Gleichzeitigkeit des Einzelbildes entwickelt. Damit ist das filmische Bild nicht nur als ein *Bild zwischen Bildern*, sondern auch ein *Bild aus Bildern* zu verstehen, welches durch seine spezifische Konstruktion im subjektiven Eindruck des Zuschauers in einem Modus der Gleichzeitigkeit erscheint.

In ihrem Beitrag *Trompeten, Fanfaren und orangefarbene Tage. Zur Intersemiose in Die fabelhafte Welt der Amélie* präsentiert Janina Wildfeuer die Möglichkeiten zur Analyse von Bedeutungskonstruktionen in multimodalen Texten. Allerdings mangelt es den aktuellen Analysemodellen multimodaler Texte an einer einheitlichen und eindeutigen Terminologie als auch an einer systematischen Darstellung der notwendigen Kriterien zu ihrer Analyse. Mit dem vorliegenden Artikel

will Wildfeuer diese Leerstellen mit Inhalt füllen und geht daher vor allem Fragen zur Intersemiose, also dem konkreten Zusammenspiel der Modalitäten auf einer strukturellen Ebene des Films, nach.

Dass der menschliche Körper in seiner filmischen Darstellung selbst zum Zeichen wird, zeigt Doris Schöps mit ihrem Beitrag *Verkörperung von Rollenstereotypen im DEFA-Film*. Eine grundlegende Annahme ihres Beitrags ist es, dass bestimmte Körperhaltungen Bedeutungen haben und in verschiedener Weise in Filmen eingesetzt werden, um die dort übermittelten Botschaften zu beeinflussen. Damit ist von einer synkretistischen Integration des Körperhaltungskodes in den allgemeinen filmischen Kode auszugehen. Der Körper wird so zu einem multimodalen Referenzsystem, dessen unterschiedliche Posen und Gesten außerfilmisch konventionalisiert werden. Am Beispiel des DEFA-Spielfilms wird gezeigt, dass Körperhaltungen im Film mit der Charakterisierung von Figuren in Zusammenhang stehen.

Florian Mundhenke thematisiert in *Bildbasierte Interessensmodellierung im zeitgenössischen Musikclip. Beitrag zu einer multimodalen Filmanalysepraxis* anhand visueller und akustischer Chiffren im Musikclip die Strukturen des Films als synkretistisches Zeichensystem. Mundhenke zeigt auf, dass es gerade bei Musikclips Sinn macht, neben einem Blick auf das synkretistische textimmanente Zusammenwirken unterschiedlicher Kodifizierungen auch auf den gesellschaftlich-sozialen Kontext Rücksicht zu nehmen. Dieser ist als heterogen anzusehen und kann so als synkretistisch im Sinne eines kommunikativen Interessensausgleichs bezeichnet werden. Die unterschiedlichen Ansprüche an den Musikclip werden in Form multimodaler visueller Chiffren bedient und in einen kommunikativen Dialog gebracht. Dadurch wird eine übergreifende Anschlussfähigkeit für soziales Handeln geschaffen.

Dem Zusammenhang von Intercodalität und Transmedialität widmet sich Jakobus Bracker in seinem Beitrag *Antike Bilder als Signifikanten kultureller Einheiten im Film*. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die Tatsache, dass antike Bilder und Motive in der Zeit ihres Ursprungs eine bestimmte Botschaft transportiert haben, die sich in der filmischen Rezeption zu verändern scheint. Daher ist es denkbar, dass derartige Bilder eine bestimmte Funktion innerhalb der Narration übernehmen oder dass sie eine spezifische antike Konnotation

transportieren oder kritisch brechen sollen. Bracker untersucht daher exemplarisch, in welcher Weise der Film intermediale Referenzen realisiert. Das Verstehen eines Films zeigt sich demnach als Form der semiotischen Arbeit, durch die Wissensbestände des Rezipienten auf die filmische Komposition übertragen werden.

Henning Engelke leistet mit *Susanne K. Langer und Parker Tyler über Film als »multimodales« Medium* einen umfassenden theoretischen und historischen Zugriff auf das Phänomen der Multimodalität. Engelke will in seinem Beitrag eine in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung verloren gegangene holistische Perspektive zurückgewinnen – eine Perspektive, die Kognition und Bedeutung in der Gesamtheit ihrer perzeptiven, semantischen, semiotischen, diskursiven und kulturellen Dimensionen erfasst. Diese Perspektive, die den Begriff der Multimodalität auf den Film angewendet hat, spielte bereits in den sogenannten klassischen Filmtheorien der 1920er bis 1950er Jahre eine wichtige Rolle, auch wenn der Begriff der Multimodalität dort nicht auftaucht. Engelke untersucht, wie zwei weniger bekannte Filmtheoretiker, Parker Tyler und Susanne K. Langer, Probleme der Multimodalität behandelten. In dieser Perspektive leisten sie einen evidenten Beitrag für eine historische Bestimmung der Multimodalität.

Stefanie Kreuzer zeigt in *Filmische Selbstreflexion als gespiegelter Filmtraum: Ingmar Bergmans Persona*, wie Kinofilm und Kinoerleben in der kulturell tradierten Relation von Traum und Film im Hinblick auf ihre synkretistische Verfasstheit reflektiert werden. Das Prinzip der Spiegelung, so Kreuzers zentrale These, ist konstitutiv für *Persona* und durchzieht den gesamten Film leitmotivisch. Diese Spiegelungen fokussieren dabei filmische Strategien und sensibilisieren den Betrachter so für die Medialität und den Illusionscharakter des Films. Dadurch werden die Konzepte der Multimedialität, Multimodalität und Multicodalität des Films reflektiert.

Tanja Prokić behandelt in ihrem Beitrag *Sound & Vision. Szenen intermedialer Reflexion in Blowup, The Conversation und Pulp Fiction* unterschiedliche Szenen intermedialer Reflexion, welche der Relation von Sinnesapparat und Medialität nachgehen. Sie verweist in ihren Analysen auf die Bedingung der Möglichkeit der Konditionierung des Zuschauer(hör)blicks auf die grundlegende Relation der filmischen Mo-

dalitäten Bild und Ton. Durch die hier stattfindende Medienreflexion werden die Rezipierenden in ein kommunikatives Gefüge mit dem Film gespannt und gleichzeitig wird ihre Positionierung zum Medium und zum Dargestellten re-konfiguriert. Dabei steht stets die Annahme im Hintergrund, dass dem Film ein Wissen um seine eigene Historizität inhärent ist.

Die Ergebnisse der Tagung betonen das weitreichende Potenzial für die Analyse des filmischen Repräsentationssystems, insofern die Elemente der synkretistischen Strukturiertheit Berücksichtigung finden. In dieser Perspektive gelingt neben der spezifischeren Charakterisierung der Komposition zusätzlich eine tiefere Erkenntnis darüber, wie sich Wirkungen im Akt der Rezeption konfigurieren.

Ganz im Sinne einer Bewegtbildwissenschaft unterstreichen die Ergebnisse der Tagung zudem prinzipielle Anknüpfungspunkte für eine thematische Erweiterung der analytischen Fragestellung. Denn Bewegtbilder sind nicht nur Kompositionen, sondern Teil einer Rezeption als auch abhängig von den unterschiedlichen Strukturen der sinnlichen Adressierung. Diese ist abhängig von der ästhetischen Form der Darstellung und natürlich von komplexen Schnittstellen und dispositiven Strukturen, so dass sich eine Vielzahl neuer Fragen für den Analysefokus einer Bewegtbildwissenschaft ergeben.

Literatur

- Bateman, John A./Schmidt, Karl-Heinz (2011), *Multimodal Film Analysis: How Films Mean*, London/New York.
- Lommel, Michael (2008), Der Rhythmus als intermodale Kategorie, in: Joachim Paech/Jens Schröter (Hg.), *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München, S. 78-89.
- Schneider, Jan Georg/Stöckl, Hartmut (2011), Medientheorien und Multimodalität: Zur Einführung, in: Jan Georg Schneider/Hartmut Stöckl (Hg.), *Medientheorien und Multimodalität. Ein TV-Werbespot – Sieben methodische Beschreibungsansätze*, Köln, S. 10–38.
- Wuss, Peter (1993), *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*, Berlin.