

Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse,
Norbert M. Schmitz (Hg.)

MULTIMODALE BILDER

Zur synkretistischen Struktur
des Filmischen

büchner BEWEGTBILDER

Multimodale Bilder

Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse,
Norbert M. Schmitz (Hg.)

Multimodale Bilder

Zur synkretistischen Struktur
des Filmischen

büchner-
verlag

wissenschaft und kultur

Besuchen Sie uns im Internet:
www.buechner-verlag.de



muthesius kunsthochschule

ISBN Print: 978-3-941310-36-0

ISBN ePDF: 978-3-96317-638-8

Copyright © 2018 Büchner-Verlag eG, Marburg

Umschlaggestaltung: Büchner-Verlag

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Inhalt

Dank	7
Einleitung	9
<i>Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse und Norbert M. Schmitz</i>	
Äquilibration und Synkretismus. Überlegungen zu einer interaktionistischen Theorie der Filmbildrezeption	16
<i>Lars C. Grabbe und Patrick Rupert-Kruse</i>	
Intermedialität als Selbstverständlichkeit: Zur Diskursgeschichte des multimodalen Mediums Film in der Moderne	42
<i>Norbert M. Schmitz</i>	
Zu einer Geschichte des asynchronen Bewegtbildes	63
<i>Birk Weiberg</i>	
Trompeten, Fanfaren und orangefarbene Tage: Zur Intersemiose in <i>Die fabelhafte Welt der Amélie</i>	81
<i>Janina Wildfeuer</i>	
Verkörperung von Rollenstereotypen im DEFA-Film	102
<i>Doris Schöps</i>	
Bildbasierte Interessensmodellierung im zeitgenössischen Musikclip: Beitrag zu einer multimodalen Filmanalysepraxis	129
<i>Florian Mundhenke</i>	

Antike Bilder als Signifikanten kultureller Einheiten im Film	148
<i>Jacobus Bracker</i>	
Susanne K. Langer und Parker Tyler über Film als »multimodales« Medium	171
<i>Henning Engelke</i>	
Filmische Selbstreflexion als gespiegelter Filmtraum: Ingmar Bergmans <i>Persona</i>	188
<i>Stefanie Kreuzer</i>	
Sound & Vision: Szenen intermedialer Reflexion in <i>Blowup</i> , <i>The Conversation</i> und <i>Pulp Fiction</i>	214
<i>Tanja Prokić</i>	
Abbildungsverzeichnis.....	240
Autorinnen und Autoren	243

Dank

Die Idee einer Tagung zum Thema des Bewegtbildes in einem bildwissenschaftlichen Kontext entstand in kooperativen Forschungsseminaren von Prof. Dr. Hans J. Wulff, Dr. Lars C. Grabbe und Dr. Patrick Rupert-Kruse an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. In drei Semestern wurden zwischen 2009 und 2011 zahlreiche Probleme erörtert und Fragestellungen entwickelt, ohne die eine erste Tagung nicht möglich gewesen wäre.

Die Tagungsreihe entwickelte sich seit 2011 als eine außerordentliche wissenschaftliche Kooperation zwischen der Fachhochschule Kiel, der Muthesius Kunsthochschule in Kiel sowie der Christian-Albrechts-Universität. Tagungskonzept und Planung wurden durch Dr. Patrick Rupert-Kruse, Dr. Lars C. Grabbe, Prof. Dr. Norbert M. Schmitz und Prof. Dr. Hans J. Wulff entwickelt, die ebenfalls konstitutive Mitglieder der »Forschungsgruppe Bewegtbildwissenschaft Kiel« (FBK) sind.

Besonderer Dank gilt hier dem Fachbereich Medien, der das Tagungskonzept seit 2011 finanziell fördert und der Fachhochschule Kiel, die darüber hinaus Tagungsraum und -technik großzügig zur Verfügung stellt.

Mit diesem Band soll der Auftakt zu einer eigenständigen wissenschaftlichen Buchreihe im Böhner-Verlag Darmstadt gelegt werden, beginnend mit der vorliegenden Publikation »Multimodale Bilder. Zur synkretistischen Struktur des Filmischen« zur Tagung »Bewegtbilder 2012. Film als multimodales Phänomen und Synkretismus«. Für die Umsetzung bedanken wir uns herzlich beim Fachbereich Medien und dem Institut für Kunst-, Design- und Medienwissenschaften der Muthesius Kunsthochschule in Kiel, die den Druck dieser Publikation finanziell ermöglicht haben.

Besonderer Dank gilt natürlich den Autorinnen und Autoren, die mit ihrer Arbeit die notwendigen Impulse und Inhalte für die vorliegende Publikation gelegt haben.

*Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse und Norbert M. Schmitz
im September 2013*

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, perzeptiven 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 Körperhaltungs-Kodes 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.

Äquilibration und Synkretismus. Überlegungen zu einer interaktionistischen Theorie der Filmbildrezeption

Lars C. Grabbe und Patrick Rupert-Kruse

Einleitende Vorüberlegungen

Der Film ist als eine multimodal bzw. multimedial organisierte Struktur zu verstehen, die auf der Basis der dispositiven Grundmodi Bewegung und Zeit innerhalb einer audiovisuellen Repräsentation Bedeutung generiert. Der systemische Zusammenhang filminhärenter Modalitäten und Medialitäten erlaubt so eine Wirksamkeit über unterschiedliche Ebenen der kommunikativen Vermittlung hinweg. Daher sollte in Bezug auf bedeutungsgenerierende Prozesse während der Rezeption vielleicht besser von einer Intermedialität oder Intermodalität – und damit auch von einer Intercodalität – gesprochen werden. Schließlich geht es darum, welche Effekte¹ sich aus dem Zusammenspiel² zwischen unterschiedlichen Medien, die der Film inkorporiert und abbildet, und unterschiedlichen Modalitäten, die dem Film zu eigen sind, ergeben.

Im vorliegenden rezeptionsästhetisch-kognitivistischen Ansatz wird das Filmbild als ein multimodal organisiertes Repräsentationsfeld begriffen, welches die Sinnlichkeit über audiovisuelle Elemente affiziert und zudem differente Codes und Codeebenen inkorporiert.

1 Der Begriff Effekt soll bewusst weit verstanden werden, damit Zeit- und Bildverstehen, Zeit- und Bildwahrnehmung, Verstehen, Bedeutung, Affekt, Synästhesie, Symbolizität etc. subsummiert werden können.

2 Janina Wildfeuer hat für eine semiotische Beschreibung dieses Zusammenspiels den Begriff der Intersemiose geprägt, um die Dekodierungsleistung innerhalb unterschiedlicher Symbolsysteme hervorzuheben, die sich über die Sinnesmodalitäten des Visuellen und des Akustischen artikulieren: »The principles operate not only on the level of one single mode, but in particular across different modes. Their intersemiosis accounts for the diverse meanings which have to be identified by a recipient when watching the movie« (Wildfeuer 2013: 14).

Neben dem zentralen Moment der Bewegung als *differentia specifica* zu statischen Bildern ist dem Film grundsätzlich eine autonome Zeitlichkeit zuzuschreiben – Filme haben eine Dauer des Zeigens und Gezeigt-Werdens. Daraus folgt, dass sich dieses Repräsentationsfeld innerhalb der Rezeptionssituation als Interaktion zwischen dem Bilderstrom auf dem jeweiligen audiovisuellen Display und in der Erinnerung des Rezipienten artikuliert. In dieser Perspektive erstreckt sich die filmische Wahrnehmungssituation über das eigentliche Ton/Bild bis hin zur mnemonischen Repräsentation des filmischen Geschehens.

Ziel der folgenden Ausführungen ist es, die Relationen, Interaktionen und semiotischen Leistungen der filmischen Modalitäten des Visuellen und Akustischen³ funktional zu bestimmen, zu erkunden und den Vorrang des Visuellen vor dem Akustischen, der in der Literatur zum Film, aber auch zum Filmton, stets hervorsteht, grundlegend zu problematisieren und vielfältig exemplarisch zu analysieren. Schließlich ist die Beziehung zwischen Bild und Ton als eine der medienspezifischen Eigenschaften des Films anzusehen.

Hierzu orientieren sich die folgenden Ausführungen unter anderem an Autoren wie Maurice Merleau-Ponty, Michel Chion, Gilles Deleuze und Peter Wuss, dessen Begriff der *Äquilibration*⁴ als ein angemessenes Strukturprinzip für eine Schärfung dieses Problembe-

3 Diese können in Bild (bewegt/statisch), Sprache (gesprochen/geschrieben) und Ton (Musik, Geräusch) unterteilt werden (vgl. Schneider/Stöckl 2011: 29).

4 Hervorzuheben ist die paradoxe modale Struktur des filmischen Ton/Bildes: Nicht nur geht Wuss von einer grundlegenden Asymmetrie der Wahrnehmungssysteme (vgl. Wuss 1999: 292) in Bezug auf die filmische Rezeption aus, auch Chion spricht den filmischen Modalitäten eine – vor allem raumbezogene – Asymmetrie zu (vgl. Chion 1994: 67–71). Trotz einer allgemeinen Asymmetrie von Bild und Ton wird Film dennoch als Einheit wahrgenommen, da er einerseits durch eine filminterne Synchronizität der Modalitäten in stande ist Symmetrie herzustellen, und andererseits auch die rezipientenseitigen Prozesse eine Synthese des Wahrgenommenen forcieren (Chion nennt dies *mental fusion*, vgl. Murch 1994: XIX). Hierdurch kommt es zu einer Erweiterung und Transformation des rein Bildlichen – daher haben wir für unsere Ausführungen den Begriff des *Ton/Bildes* gewählt. Da sich der Film somit als eine Form artikuliert, die sich sowohl über einen visuellen als auch über einen akustische Raum ausdehnt – oder sich zwischen diesen Räumlichkeiten spannt –, kann man ihn wohl am besten als synkretistische oder synästhetische Repräsentation bezeichnen.

reichs erscheint. Denn obwohl Bild und Ton bereits im Produktionsprozess getrennt aufgenommen bzw. kreiert werden und auch über die jeweiligen Dispositive und deren visuelle und akustische Displays getrennt übermittelt werden, gibt es innerhalb der Wahrnehmung des Rezipienten eine erstaunliche Interaktion zwischen diesen Elementen (vgl. Anderson 1998: 80):

»The fact that the sound actually comes not from the lips on the screen but from a small speaker in the back of the room is not something evolution has prepared us to take into account. Lip sync is so retrieving, the cross-modal confirmation of identity of speaker and speech is so compelling, that we apparently ignore any cue that the actual sound energy is emanating from a source other than the mouth of the speaker« (Anderson 1998: 84).

Versteht man also Film als multidimensionales Gestaltphänomen – welches auf sinnlicher Ebene auf die Dimensionen Bild und Ton heruntergebrochen werden kann – kann ein hierarchischer Analyseansatz bezogen auf das filmische Ton/Bild nicht mehr als adäquat angesehen werden. Daher steht zwar vor allem der Gedanke von Ähnlichkeit und Differenz von Bild und Ton im Fokus unserer Überlegungen, der eigentliche Ausgangspunkt ist jedoch immer die Wahrnehmung des filmischen Ton/Bildes als (phänomenale) Entität, deren interaktionistische Wirkungsstrukturierung exemplarisch (kognitiv-semiotisch) beschrieben werden kann.

Das Ton/Bild I: Film als audiovisuelle Repräsentation

Wird Film als eine multimodale – sprich: audiovisuelle – Repräsentation bezeichnet, kann mit Maurice Merleau-Ponty festgestellt werden, dass der Tonfilm eine zeitliche Form ist, die nicht als nebeneinandergestellte Einzelteile wahrgenommen wird, sondern als eine übergeordnete Struktur der (Re)Präsentation (2010: 77). Der Tonfilm ist »keine Summe von Wörtern oder Geräuschen«, sondern ebenfalls eine Form (ebd.: 78). Denn die Vereinigung von Bild und Ton bildet »ein neues Ganzes, das sich nicht auf die Bestandteile reduzieren läßt, aus denen es zusammengesetzt ist. Ein Tonfilm ist kein Stummfilm,

der mit Tönen und Worten ausgeschmückt wird [...]. Das Band zwischen Ton und Bild ist viel enger, und das Bild wird durch die Nachbarschaft des Tons transformiert« (ebd.: 79).

An diesem Strukturmoment kommt der Prozess der Äquilibration zum Tragen, und damit der Wechsel vom Begriff Multimodalität zu Intermodalität, da sich der Begriff der Äquilibration auf ein interaktionistisches Relationsgefüge bezieht und nicht auf separate Modalitäten ohne jegliche Beziehung zueinander:

»Filmische Produkte stellen eine Einheit von akustischer und visueller Bewegung dar. Bei dem Verhältnis von visueller und akustischer Dimension handelt es sich hier keineswegs um ein additives⁵, sondern durchweg um ein integrales Verhältnis: der Klang fügt dem Bild nicht nur etwas hinzu, der Klang *verwandelt*⁶ das Bildgeschehen, das seinerseits das modifiziert, was akustisch vernehmbar ist. Gesprochene Sprache, Musik und andere Geräusche bilden eine integrale Dimension des filmischen Bewegungsbildes« (Keppler 2010: 447).

Nach Deleuze besitzt das filmische Ton/Bild drei visuelle Dimensionen (Länge, Breite, Höhe) und eine vierte, auditive Dimension, als dessen irreduzible Bestandteile. Diese inhärente Multimodalität gilt es zu beachten, wenn simplifizierend das Filmbild oder der Film thematisiert werden. An diese Ausführungen anknüpfend soll im Folgenden der Film als Gestalt oder als synästhetische Einheit angesehen werden – eben als ein multidimensionaler Synkretismus.⁷

5 Trotz der Hervorhebung der Neuartigkeit seines Ansatzes, der die Beschäftigung mit dem Film auf eine tonale Ebene hebt, spricht Chion von einem *added value*, mit dem der Ton das Bild bereichert (vgl. 1994: 4) und bleibt somit dem Primat des Visuellen verhaftet, zu welchem der Ton lediglich *hinzutritt*.

6 »Je besser der Ton desto besser das Bild« fasst Walter Murch das interaktionistische Verhältnis von Bild und Ton zusammen (vgl. 1994: VIII) und tatsächlich kann das Ohr aufgrund seiner feineren Auflösung das Auge bei dem Sehen und Verstehen einer Szene unterstützen: Es kann in einem kurzen Zeitraum eine komplexe Serie akustischer Verläufe oder verbaler Phoneme erkennen, während das Auge im selben Zeitraum lediglich wahrnehmen kann, dass sich etwas bewegt, ohne dies genauer analysieren zu können (vgl. Chion 1994: 134f.).

7 Nicht ohne Grund postuliert Michel Chion für den Film eine spezifische Wahrnehmungsweise, die er *Audio-vision* nennt (vgl. 1990: 3). Damit unterdrückt er die mögliche Betonung der Dominanz eines Wahrnehmungssystems, indem er weiter ausführt, dass die Tonspur eines Films losgelöst vom Bild in sich keine innere

Das Ton/Bild II: Filmische Multimodalität

In der aktuellen kommunikations- und medienwissenschaftlichen Forschung, die sich mit der Analyse multimodaler Texte beschäftigt, steht die Formulierung eines leistungsfähigen, semiotisch und kommunikationstheoretisch fundierten Medienbegriffs zunächst am Anfang aller Ausführungen (vgl. Bateman/Schmidt 2011; Stöckl 2011). Und obwohl sich die Filmwissenschaft bei der Definition von Film als multimodalem Medium lediglich auf die beteiligten Sinne des Sehens und Hörens beschränkt (und sich somit auf einen biologischen Medienbegriff bezieht)⁸, erscheint für die Analyse von semiotischen Prozessen, die gleichermaßen an der Darstellung und Rezeption beteiligt sind, ein differenzierteres Theoriemodell notwendig zu sein.

Film kann aufgrund seiner Integration unterschiedlichster semiotischer Ressourcen als multimodales Medium angesehen werden, wobei deren Zusammenspiel, welches sich über verschiedene Sinnesmodalitäten artikuliert, die Bedeutung des Films konstruiert: »[We] see multimodal texts as making meaning in multiple articulations« (Kress/van Leeuwen 2001: 4).

Die modalen Dimensionen beinhalten also unterschiedliche Codesysteme, denn als »Zeichensystem zweiter Stufe bedient sich jeder Film vorgegebener primärer Zeichensysteme, die an seine ihn konstituierenden Informationskanäle gebunden sind (Sprache/Schrift, Filmbilder, Ton/Musik)« (Decker & Krahl 2009: 225). Denn Film bildet diese differenten Dimensionen unter der Verwendung spezifischer kinematografischer Codes (wie Kameraführung oder Montage) ab. Sobald im Folgenden also der Begriff Film fokussiert und thematisiert wird, ist stets ein komplexes semiotisches System gemeint, in welchem diese wahrnehmungsrelevanten Elemente interagieren.

Einheit bildet und damit nicht der Bildspur als Ganzes gegenüber gestellt werden kann (vgl. Flückinger 2010: 132; Chion 1990: 36).

⁸ Nach Roland Posner charakterisiert der biologische Medienbegriff »die Zeichensysteme nach den Körperorganen, die an der Produktion, Distribution, und Rezeption von Zeichen beteiligt sind« (1986: 293).

Dennoch kann das filmische Repräsentationsfeld relativ einfach heruntergebrochen als *bimodal* – im biologischen Sinne – beschrieben werden (vgl. Anderson 1998: 80): der Rezipient *sieht* und *hört* die Ereignisse, die auf dem audiovisuellen Display des filmischen Apparates – wie auch immer dieser strukturiert sein mag – erscheinen.⁹

Synkretismus, Synchresis, Synästhesie

Nach Wuss bezeichnet Synkretismus

»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« (1993: 308).

Mit Michel Chion kann diese Verschmelzung unterschiedlicher Modalitäten ebenfalls auf der Seite des Zuschauers als zentraler Prozess der Filmrezeption ausgemacht werden. Mit dem Begriff der *Synchresis* beschreibt Chion eine intermodale Naht, »the spontaneous and irresistible weld produced between a particular auditory phenomenon and visual phenomenon when they occur at the same time« (1994: 63). Durch das Zusammenspiel bzw. die Synchronizität dieser Verschmelzungsmomente ist es möglich, den Film als einheitliche Form wahrzunehmen. Dennoch soll festgehalten werden, dass Syntheseprozesse innerhalb der Rezeption ebenfalls vorgenommen werden, wenn keine Synchronizität zwischen Bild und Ton herrscht, da der

⁹ Daher ist Multimodalität bzw. Intermodalität als ein Phänomen anzusehen, das sich in unserer Perspektive zunächst einmal innerhalb seiner ästhetisch-phänomenologischen Dimension äußert, bevor es über den Prozess der Semiose oder treffender Intersemiose (vgl. Wildfeuer 2013: 14) in ein Bedeutungskonstrukt überführt wird. Dies kann als interner Synkretismus bezeichnet werden, also als das sinnliche Zusammenwirken unterschiedlicher Signifikationsysteme. Denn sobald wir über das filmische Ton/Bild sprechen, ist mit einer potentiellen Interaktion aller konstituierenden Dimensionen zu rechnen (vgl. Keppler 2010: 449).

Synthese-Effekt etwas dem Film Inhärentes zu sein scheint und somit sowohl der Ausgangspunkt als auch das Ziel des Rezeptionsprozesses bildet.

»Als ein Spezialfall des Synthese-Effekts mag der Synästhesie-Effekt gelten. Er beruht darauf, daß Gestaltungsmittel, die dem visuellen und dem auditiven Wahrnehmungssystem zuzuordnen sind, so zur Korrespondenz gebracht werden, daß sie einander im kunstsemantischen Prozess temporär ersetzen. Bei dieser Grenzüberschreitung der Sinnesbereiche, wo sich im Akustischen fortsetzt, was im Optischen entwickelt wurde oder umgekehrt, entsteht für den Rezipienten der Eindruck höchster Empfindungsintensität« (1993: 308).

Diese Grenzüberschreitung bzw. das semantische Netz, »das die Grenzen der Wahrnehmungssysteme überschreitet« (Wuss 1999: 297f.) und sich eben auf den komplexen Zusammenhang und die visuelle und auditive Dimension des filmischen Ton/Bildes bezieht, kann man auch auf andere medienexterne Sinnesempfindungen ausweiten.

Hier steht eine Involvierung des Rezipienten als (modaler) Kontext der Bilder im Vordergrund, was nach Joachim Paech eine wesentliche Komponente der Beteiligung des Betrachters innerhalb der filmischen Erfahrung ist: »Die Konstellation von einerseits im Ausstellungsraum relativ fixierten und andererseits im Vorstellungsraum heftigsten Bewegungen und Intensitäten ausgesetzten Körpern ist als medienspezifische Distanz wesentlich für ästhetisches und synästhetisches Miterleben« (Paech 2000: 134).

Man kann diese Ausführungen mit Michel Chion in eine entscheidende Richtung präzisieren. Für ihn bringen Bild und Ton zwei für die Filmwahrnehmung bedeutende Eigenschaften mit sich: Die Wahrnehmung über eine gewisse Distanz hinweg und die Erzeugung rhythmischer, dynamischer, zeitlicher, taktiler und kinetischer Empfindungen über die Kanäle des Auditiven und des Visuellen. Dies geschieht, so Chion, durch etwas, dass sich als *transsensorische bzw. metasensorische Wahrnehmung* bezeichnen lässt:

»In the transsensorial or even metasensorial model [...] there is no sensory given that is demarcated and isolated from the outset. Rather, the senses are channels, highways more than territories or domains. If there exists a dimension in vision that is specifically visual, and if hearing in-

cludes dimensions that are exclusively auditive (those just mentioned), these dimensions are in a minority, particularized, even as they are central. When kinetic sensations organized into art are transmitted through a single sensory channel, through this single channel they can convey all the other senses at once« (Chion 1994: 136).

Hier dient der Rezipient *in persona* als modaler Kontext, der die film-inhärenten Modalitäten imaginativ ergänzt und sogar körperlich auf die phänomenale Präsenz des Films reagieren kann. Eine ähnliche Behauptung findet sich bei der Filmphänomenologin Vivian Sobchack. In *Carnal Thoughts* spricht sie diesbezüglich von einer »embodied vision« (2004: 70), einer Form der Umwandlung visueller Daten in u.a. olfaktorische oder taktile Empfindungen durch den Körper des Rezipienten.¹⁰

Aktivierung und Synchronisierung

Die angeführten filmischen Strukturkomponenten des Visuellen und Auditiven verfügen notwendigerweise über einen besonderen Aktions- und Wirkungsradius innerhalb der Rezeption – oder präziser: über einen *Aktivierungsmodus*. Das filmische Aktivierungspotenzial löst komplexe Sinn- und Bedeutungsbezüge aus, die während der Rezeption in einer komplexen Geschehenswahrnehmung münden können. Dies bestätigt auch Joachim Paech, wenn er den filmischen Bildern eine teleologische Entwicklung hin zu »überwältigenderen, erschütternderen und rasanteren Bildern« (2000: 133) attestiert, die auf eine interne Bewegtheit des Körpers zielen. Darüber hinaus verweist der Begriff der Aktivierung auf ein dezidiert kognitivistisches Argument, dass nämlich beim Rezipienten eine mentale Repräsentation der

10 Sobchack spricht hier auch vom cinästhetischen Subjekt (*cinesthetic subject*), um mit dieser Begrifflichkeit die Komplexität der filmischen Erfahrung beschreibbar zu machen und die Art und Weise hervorzuheben, wie Kino unsere dominanten Sinne des Sehens und Hörens benutzt, um zu unseren anderen Sinnen zu sprechen: »cinema uses our dominate senses of vision and hearing to speak comprehensibly to our other senses« (vgl. Sobchack 2004: 67).

durch die Wahrnehmung vermittelten Inhalte angenommen werden muss – auch wenn diese asymmetrisch vermittelt sind:

»Einzelne Gedächtnisspuren überlagern sich dabei und werden über ein parallel-distributives Verarbeitungssystem gespeichert, in dem die einfachen Verarbeitungseinheiten jeweils bestimmte Aktivationswerte annehmen, die dann als Signale an die anderen Einheiten weitervermittelt werden. Diese Signalausbreitung geschieht parallel und führt zur Etablierung komplexer Aktivationsmuster, die, einem Gesetz von Selbstorganisation folgend, zeitweilig zu einem stabilen Gleichgewichtszustand finden« (Wuss 1999: 433).

Somit bildet das Aktivierungspotenzial des Films eine eigenständige Handlungsdimension aus, beispielsweise durch den Einsatz von Schrift, Bild, Sound, Musik, Beleuchtung, Perspektive etc., die den Film sowohl über eine wahrnehmungstheoretische als auch eine zeichentheoretische Perspektive beschreibbar macht. Denn Film operiert mit audiovisuellen Strukturkomponenten, die ein direktes Erlebnispotenzial generieren, dessen tiefer liegende Bedeutungen allerdings auf interne Codemuster und externe kulturelle Codes zurückzuführen sind.

»Wie freilich die Einbindung jener Kunstwirkungen in das neuartige Ganze praktisch geschieht und theoretisch darzustellen ist, hängt dann in hohem Maße von den Auffassungen zum gattungsspezifischen Synkretismus ab. Übrigens verschmilzt der Film nicht nur traditionelle Kunstwirkungen, die einem künstlerischen Code folgen, sondern es werden auch die verschiedenen kulturellen Codes jenseits der Kunst in die mediale Kommunikation einbezogen« (Wuss 1999: 287).

Interne Synchronizität: Repräsentation und Äquilibration

Darüber hinaus ist es ein konstitutives Merkmal der Multimodalität, dass sie asymmetrische bzw. heterogene Sinndimensionen integriert. Diese Divergenz – hier primär des Visuellen und Akustischen – manifestiert sich jedoch nicht als Widerstreit, Wahrnehmungsblockade oder Irritationselement, sondern wird vom Film selbst, durch