

Aus:

Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hg.)

Medienreflexion im Film

Ein Handbuch

Februar 2014, 458 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-1091-8

Viele Spielfilme beschäftigen sich mehr oder weniger intensiv mit ihren »Nachbarmedien«: Theater, Malerei, Fotografie, Fernsehen und Video, aber auch mit Telefon, Computer, Radio, Zeitung und Schrift.

Das Handbuch »Medienreflexion im Film« stellt sich die Aufgabe, dieses Phänomen erstmals systematisch zu untersuchen, um in der Gesamtschau die Frage zu klären, wie Medialität erst in Selbst- und Fremdreferenz erzeugt wird. Film wird dabei ausdrücklich in seiner Spezifik als audiovisuelles Instrument zur Beobachtung anderer Medien verstanden, das sich in dieser Beobachtung selbst als Medium konstituiert.

Kay Kirchmann (Prof. Dr. phil.) ist Professor am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Universität Erlangen.

Jens Ruchatz (Dr. phil.) ist wissenschaftlicher Assistent am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Universität Erlangen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1091/ts1091.php

Inhalt

Einleitung: Wie Filme Medien beobachten. Zur kinematografischen Konstruktion von Medialität	9
<hr/>	
KAY KIRCHMANN/JENS RUCHATZ	

FILMISCHE (RE-)KONSTRUKTIONEN EINER VORGESCHICHTE DES FILMS

Der Anfang des Films zeigt den Anfang des Films. Licht und Schatten in filmischer Reflexion	45
<hr/>	
NICOLE WIEDENMANN	

Projektionen der Vorläufer. Laterna magica und Camera obscura im Film	59
<hr/>	
JENS RUCHATZ	

Grenzgänge des Sichtbaren. Optische Instrumente im Film: Mikroskop, Teleskop, Fernglas, Brille	73
<hr/>	
OLIVER FAHLE	

FILMISCHE KONSTRUKTIONEN VON VERWANDTSCHAFTS- UND KONKURRENZVERHÄLTNISSEN — DIE ›NACHBARMEDIEN‹ IM SPIEGEL DES SPIELFILMS

Der andere Schauplatz. Zur Theaterdarstellung im Kino	87
<hr/>	
STEFANIE DIEKMANN	

Bilder in Zelluloid. Die Thematisierung der Malerei im fiktionalen Spielfilm als Selbstreflexion des Films am Beispiel der Künstlerbiografie	105
<hr/>	
NORBERT M. SCHMITZ	

Bilder zwischen Raum und Zeit. Der Comic im/als Film	123
ARNO METELING	
Der Tod, das Leben, die Moral. Zur Fotografie im Film	135
JÖRN GLASENAPP	
Nahsicht und Fernblick. Fernsehen im Film	153
LISA GOTTO	
»Ich bin nackt.« Wie Video im Film Unmittelbarkeit erzeugt und Geständnisse provoziert	173
ROLF F. NOHR	
Portable Medien. Mobiles Aufzeichnen im Film	187
MATTHIAS THIELE	
 FILMISCHE KONSTRUKTIONEN VON DIFFERENZVERHÄLTNISSEN — MEDIENREFLEXION IM FILM ANHAND DER LEITDIFFERENZEN ›SCHRIFT/BILD‹ UND ›ANALOG/DIGITAL‹	
Intermedialität und Medienreflexion zwischen Konvention und Paradoxie. Schrift und Blindenschrift im Film	199
ANDREAS BÖHN/DOMINIK SCHREY	
Schreibwerkzeuge im Film. Pinsel, Feder und Schreibmaschine	213
SVEN GRAMPP	
Lesen und Schreiben sehen. Dichtung als Motiv im Film	225
CHRISTINE MIELKE	
Antwortlos. Brief, Postkarte und E-Mail in filmischer Reflexion	243
CHRISTINA BARTZ	
Zeitungs-Journalisten und populäre Konzeptionen des Zeitungswesens. Die Zeitung im Film	257
HANS J. WULFF	

Die Wahrhaftigkeit einer Illusion. Film und Tätowierung	269
<hr/>	
ANDRÉ GRZESZYK	
Diagrammatische Ikonizität. Diagramme, Karten und ihre Reflexion im Film	279
<hr/>	
CHRISTOPH ERNST	
Zelluloidmaschinen. Computer im Film	293
<hr/>	
STEFAN HÖLTGEN	
WEITERE MEDIALE FUNKTIONEN IN FILMISCHER REFLEXION — HÖREN, SPRECHEN, TÖNE SPEICHERN	
Die Welt für das Ohr sichtbar machen. Radio als Performativ im US-amerikanischen Film	319
<hr/>	
PETRA MARIA MEYER	
Belebung im Raum oder: »Das ist er, das ist seine Stimme!« Grammophon, Schallplatte und CD im Film fragen nach der Wirklichkeit des Tons	335
<hr/>	
JAN DISTELMEYER	
»You can get anything you want.« Telefonie im Film	349
<hr/>	
BJÖRN BOHNENKAMP	
»Leave your conscious after the beep.« Der Anrufbeantworter im Film	367
<hr/>	
HEDWIG WAGNER	
WEITERE MEDIALE FUNKTIONEN IN FILMISCHER REFLEXION — ÜBERMITTELN, KOPIEREN, TAUSCHEN	
»... da siehst nur Punkterl und Stricherl.« Telegrafie und Telefaksimile im Film	385
<hr/>	
THOMAS NACHREINER	

Wuchernde Wiederholungen und die Kreativität des Kinematografen. Reproduktionsmedien im Film	399
<hr/>	
LARS NOWAK/PETER PODREZ	

»It's not about money, it's about sending a message.« Geld und seine Äquivalente im Film	413
<hr/>	
RALF ADELMANN/JAN-OTMAR HESSE/JUDITH KEILBACH/ MARKUS STAUFF	

FIKTIONALE MEDIENREFLEXION

Futurische Medien im Kino. Die Darstellung nicht-existenter Medien als Medialitätsreflexion	427
<hr/>	
THOMAS WEBER	

Auswahlbibliographie zur Medienreflexion im Film	439
<hr/>	
JENS RUCHATZ	

AUTORINNEN UND AUTOREN	449
-------------------------------	-----

Einleitung: Wie Filme Medien beobachten.

Zur kinematografischen Konstruktion

von Medialität

KAY KIRCHMANN/JENS RUCHATZ

Ausgangsüberlegung des vorliegenden Bandes ist die These, dass Filme die Medialität von (anderen) Medien beobachten und darüber reflexive Potentiale generieren können, die in doppelter Hinsicht wirksam werden: als Reflexionen der eigenen (filmischen) Medialität wie der beobachteten ›fremden‹ Medialität, also als Vermessungen von Abstand und Nähe zwischen den dergestalt relationierten Medien, als Behauptungen von Affinität/Identität und Differenz, mithin als Selbst- und Fremdkonstruktionen.

Einem einschlägigen Lexikoneintrag zufolge kann Reflektieren allgemein als »das prüfende und vergleichende Nachdenken über etwas« verstanden werden und bezeichnet

»im engeren Sinne die ›Zurückbeugung‹ des Geistes nach Vollzug eines Erkenntnisaktes auf das Ich [...] und dessen Mikrokosmos, wodurch die Aneignung des Erkannten möglich wird. Eine speziellere Form der R[eflexion] ist das ›Zurückbeugen‹ des Denkens, das Denken des Gedachten, bzw. die Kritik des Denkens am Denken, die man als die philosophische R[eflexion] auffassen kann.«¹

Reflexion bezeichnet also – befreit man die Definition von ihrem anthropo- und logozentrischen Reduktionismus – eine auf das Eigene (und zugleich auf das Andere) bezogene, prüfend-fragende Vergleichspraxis zum Zwecke der Selbsterkenntnis.

Den Film als Instrument und Medium der Reflexion oder allgemeiner des Denkens konzeptualisiert zu haben, zählt fraglos zu den zentralen Errungenschaften der Filmtheorien der letzten rund 30 Jahre. Die von Thomas Elsaesser und Malte Hagener verfasste *Einführung in die Filmtheorie* hat daher auch den schönen Einfall verwirklicht, nicht nur wissenschaftliche Positionen zu referieren, sondern durch die Schilderung ›emblematischer‹ Filmszenen auch Filme selbst als filmtheoretische Niederlegungen zu integrieren. Die Filme sollen demnach ausdrücklich nicht als Illustration fungieren, »sondern eher als Möglichkeit, mit dem Film nachzudenken (statt lediglich über ihn), wie dies Gilles Deleuze so nachdrücklich in seinen Kinobüchern vorgeschla-

1 Artikel »Reflexion«, in: Georgi Schischkoff: Philosophisches Wörterbuch, 22. Aufl., Stuttgart 1991, S. 606.

gen und erprobt hat.«² Dass Filme Reflexionsleistungen erbringen, wird heute also kaum noch bezweifelt werden, doch ist es eine andere Frage, ob es sich dabei auch um *Medienreflexion* handeln kann.

Eine solche Operation rückt den Fragehorizont der folgenden Einzelstudien folgerichtig ein in die medienwissenschaftliche Basiserkenntnis, dass jegliches Wissen über Medien selbst wiederum medial bedingt und artikuliert ist. Dass damit jedoch (implizit) in der Regel die schriftliche Form der Diskursivierung gemeint ist, wurde bereits anderenorts mehrfach thematisiert: »Schreiben über Medien wirft die Frage auf, woher die Schrift die Anmaßung nimmt, für andere Medien sprechen zu können«,³ problematisierten schon 1993 die Medientheoretiker der Agentur Bilwet die Leitfunktion, die das Medium Schrift für die Beobachtung jedweden Mediums einnimmt – und dennoch schreiben sie weiter, anstatt Filme zu drehen, Comics zu zeichnen oder zu schweigen. Der kecke Hinweis auf die Unzulänglichkeit schriftlicher Medienbeobachtung ist mittlerweile genauso gängig wie die fehlende Konsequenz aus dieser Erkenntnis. In diesem Sinn hat auch Jochen Hörisch das Schriftmonopol der Medienwissenschaft moniert und vermerkt, dass, »[w]er sich im alten Druckmedium über das Jenseits der Gutenberg-Galaxis« äußere, »etwas strukturell Unseriöses« tue, sei »er doch seinem Thema medial und genauer: medientechnologisch nicht gewachsen«. ⁴ Dass er selbst sich auch nicht der *Sinnlichkeit* der audiovisuellen Medien, sondern dem *Sinn* der Schrift verschreibt, rechtfertigt Hörisch freilich gerade durch die konstruktive Kraft des Medienwechsels, durch jene Leistung der Sinnstiftung, die

»eben nur Buchstabenkombinationen versprechen können: Komplexität dadurch entschieden zu reduzieren, dass sie auf die einsinnige Schnur von Buchstabenfolgen gebracht wird; sinnige Thesen vorzustellen, statt sinnliches Material auszubreiten; Disparates auf Einheitsgesichtspunkte zu bringen«. ⁵

Das Vertrauen in das Leistungsvermögen der Schrift ist fraglos statthaft, wäre da nicht der implizierte Exklusivitätsanspruch, *nur in Schriftform* sinnhafte Komplexitätsreduktion leisten zu können. Eine Alternative erprobt Hörisch selbst, wenn er anhand von Walter Salles Film *CENTRAL STATION* (BR/F 1998) darlegt, wie »verschiedene Etappen der Mediengeschichte übereinander[ge]blendet« werden und dabei eine Unterscheidung zwischen teilnahmepflichtigen und nicht teilnahmepflichtigen Medien etabliert wird. ⁶

2 Thomas Elsaesser/Malte Hagener: *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 20.

3 Agentur Bilwet: »Schreiben in den Medien«, in: Dies., *Medien-Archiv*, Bensheim, Düsseldorf 1993, S. 13-19, hier S. 13.

4 Jochen Hörisch: »Vom Sinn zu den Sinnen. Eine Kurz-Geschichte der Medien«, in: *Archiv für Mediengeschichte* 1 (2001), S. 101-114, hier S. 102. Zur Unangemessenheit schriftlicher Geschichtsschreibung beispielsweise für die Geschichte des Fernsehens vgl. auch Lorenz Engell: »Schwierigkeiten der Fernsehgeschichte«, in: Ders., *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*, Weimar 2000, S. 89-107, hier S. 90f.

5 J. Hörisch: *Vom Sinn zu den Sinnen*, S. 103.

6 Ebd., S. 106-108.

Die offenkundige Sehnsucht, das Nachdenken über Medien aus dem alleinigen Geltungsanspruch des Sprachlich-Diskursiven zu befreien, kann sich – zumindest für den engeren Bereich der filmhistoriographischen Reflexion – natürlich auf berühmte Vorarbeiten berufen. Etwa in Gestalt von Jean-Luc Godards *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*,⁷ der Verschriftlichung von Tonbandprotokollen, die im Kontext einiger von Godard 1978 in Montreal gehaltenen Filmkurse entstanden und ursprünglich in einen Videofilm münden sollten – ein Projekt, das dann erst sehr viel später in modifizierter Form unter dem Titel HISTOIRE(S) DU CINÉMA (F/CH 1988-1998) realisiert wurde. Über weitere einschlägige Filmautoren wie z.B. Harun Farocki, Chris Marker oder Martin Scorsese führt eine solche Genealogie filmischer Selbstreflexion in Gestalt von Bewegtbildern bis hinein in gegenwärtige Internetportale wie z.B. *Kunst der Vermittlung* und die dort projektierten *Archive des Filmvermittelnden Films*.⁸ Es mangelt also wahrlich nicht an Versuchen, zumindest die Beobachtung des Mediums Film dem Primat des Schriftlichen zu entwinden – auch wenn logischerweise keiner dieser Versuche auf Schrift und/oder Sprache zur Gänze verzichten kann. Nicht von ungefähr ist derartigen Projekten in der Regel schnell die Kategorie des ›filmischen Essays‹ zuerkannt worden, gleichsam als strukturelle Fortschreibung des traditionellen Hangs der schriftlichen Medienreflexion zum Essay.⁹ Damit wird eine solche audiovisuelle Selbstbefragung aber auch automatisch der klassischen Scharnierfunktion des Essays zwischen ästhetischer und wissenschaftlicher Artikulationsform zugeschrieben, mithin ein Tertium etabliert, auf dem die latente Dichotomie zwischen Schrift/Sinn und Film/Film/Sinnlichkeit wenigstens temporär befriedet scheint.

Das hierzulande vor allem am Forschungsstandort Weimar betriebene Projekt einer ›Medialen Historiographie‹ akzentuiert demgegenüber sehr viel klarer eine dezidierte »Eigenbewegung des medialen Denkens«¹⁰ und konturiert darüber die Umrisse eines Forschungsfelds, auf dem mediale Selbst- und Fremdreferenz als Filiationen ein- und desselben Erkenntnisvorgangs beobachtbar werden, dergestalt dass »ein Medium im Lichte eines anderen historisch beschreibbar wird oder sogar selbst die Mittel bereitstellt, derer es zu seiner Historisierung bedarf«.¹¹

Einer solchen Programmatik strukturell verwandt – ihren Geltungsanspruch jedoch auch auf die Bereiche der Medientheorie und -analyse ausdehnend –, liegt Sinn und Zweck des hier vorzustellenden Vorhabens eben darin, diesen Vertrauensvorschluss in die Erkenntniskraft nicht sprachbasierter Medien zu forcieren und im Folgenden den Film – stellvertretend – als Ort substantieller Medienreflexion zu beleuchten. Dass wir dabei selbst wiederum auf Schrift rekurren, ist evident, folgt den wissenschaftlichen Gepflogenheiten und gängiger Diskurspraxis. Der Unterschied zu den eingangs skiz-

7 Vgl. Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, München, Wien 1981.

8 Vgl. <http://www.kunst-der-vermittlung.de> [letzter Zugriff am 09.06.2013].

9 Vgl. Christoph Ernst: *Essayistische Medienreflexion. Die Idee des Essayismus und die Frage nach den Medien*, Bielefeld 2005.

10 Lorenz Engell/Bernhard Siegert: »Editorial«, in: *Archiv für Mediengeschichte* 1 (2001), S. 5-8, hier S. 8.

11 Ebd., S. 7.

zierten Beiträgen liegt freilich darin, dass dabei Schrift zuvorderst als *Instrument der Übersetzung einer bereits anderenorts gegebenen Reflexionstätigkeit* verstanden wird. Diese könnte insofern auch sehr gut für sich selbst bestehen (bleiben) – der Mehrwert der hier anzubietenden Verschriftlichung einer vorgängigen audiovisuellen Konstruktion des Medialen liegt indes in der synoptischen Auffächerung und Zusammenstellung der filmischen Beobachtungsperspektiven auf andere Medien. Dies kann und soll geschehen, ohne darüber eine Grundsatzdiskussion über Leistungspotentiale verschiedener epistemischer Systeme oder basale Differenzen zwischen ästhetischen und szientifischen Praktiken führen zu müssen. Der zugrundeliegende Erkenntnisanspruch ist tatsächlich viel bescheidener: *Wir beobachten, wie das Medium Film mit den ihm eigenen Operationslogiken andere Medien beobachtet, darüber eine immanente Reflexion der fraglichen Medienverhältnisse etabliert, und übersetzen diese Operationen zurück in das Medium Sprache.*

Dabei gehen wir davon aus, dass die Eigenlogik des beobachtenden Mediums (hier: des Films) Beobachtungshinsichten und -möglichkeiten generiert, die mit denen des schriftsprachlichen Diskurses nicht zwangsläufig kongruent sind, dass hierbei also Sinndifferenzen, vielleicht sogar Sinnüberschüsse entstehen können, die unabhängig vom etablierten Diskursniveau wissenschaftlicher Medienreflexion ihre Eigenwertigkeit besitzen. Damit soll nicht gesagt sein, dass sich die filmische Medienreflexion nun in einem Bereich abspiele, der gänzlich unberührt von der populären oder der wissenschaftlichen Rede über Medien sei. Etwaige Analogien zu allgemeinen Diskursen werden in den einzelnen Beiträgen entsprechend herausgearbeitet. Damit soll nur gesagt sein, dass die Passgenauigkeit zum (medien-)wissenschaftlichen Forschungsstand aus der hier veranschlagten Perspektive *kein* Qualitätsmerkmal der filmischen Reflexionsleistungen darstellen soll und darf, weil sich diese eben einer medial und diskursiv anderen Logik verdanken. Diese Logik wiederum – und auch die Anerkennung dieser Tatsache gehört zu den programmatischen Grundsatzentscheidungen dieses Bandes – liegt quer zu dem (ohnehin obsolet gewordenen) Schisma zwischen dem ästhetisch relevanten *arthouse movie* und den populären Produktionen des Hollywood-Paradigmas. Mag auch das Projekt der Selbst- und Fremdrelexion ehemals exklusiv auf dem Feld der Avantgarden angesiedelt gewesen sein, so hat es dieses längst verlassen und seinen Einzugsbereich erheblich erweitert. Pointiert formuliert: Medienreflexion kann inzwischen – und vermutlich von jeher – auch in Filmen jenseits des etablierten Kunstfilmkanons beobachtet werden oder anders gewendet, die Medienreflexion hört nicht bei Godard, Marker und den anderen Pionieren der 1960er und 1970er Jahre auf.¹² Analog gilt auch auf der Ebene der filmischen Gattungen: Filmische Medienreflexion ist nicht beschränkt auf dokumentarische und/oder essayistische Praktiken, sondern ist auch und gerade im fiktionalen Bereich anzutreffen, weswegen eine Konzentration auf den Spielfilm diesen Band leitet. Die Textsortenzuschreibung als ›Handbuch‹ impliziert dabei logischerweise keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern prononciert vielmehr noch einmal den zuvor erwähnten Versuch einer (fortzuschreibenden) Synopsis im Hinblick auf die Vielzahl und Breite der faktisch beobachtbaren medienreflexiven

12 Vgl. Volker Pantenburg: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006, S. 18.

Operationen im (Spiel-)Film, die bei weitem nicht auf die klassischen Figurationen à la ›Theater im Film‹, ›Fernsehen im Film‹ etc. beschränkt ist.

Im günstigsten Falle könnten die in diesem Sammelband zusammengetragenen Überlegungen einen kleinen Baustein beitragen zu ›Prolegomena zu einer Mediengeschichte des Wissens von den Medien‹, die sich nicht auf die schriftliche Wissensgeschichte beschränkt, sondern eine Oszillation zwischen dem Audiovisuellen und dem Literalen unternimmt. Was auf den nachfolgenden Seiten dieser Einleitung nun versucht werden soll, sind erste Lektüren denkbarer Prolegomena zu solchen Prolegomena und damit zugleich erste Annäherungen an methodisch-theoretische Vorarbeiten zu einem solchen Forschungsfeld.

Wann und zu welchem Zwecke beobachtet der Film andere Medien? Eine kritische Sichtung jüngerer Forschungsbeiträge

Neben beachtenswerten Einzelanalysen liegen für den Film immerhin jüngere englischsprachige Studien vor, welche Ansätze zu einer Diskurs- und Wissensgeschichte der Medien aufzeigen, die das Primat der Schrift hinter sich lässt. An ihnen lassen sich die Prämissen eines solchen Vorhabens deklinieren und korrigieren: so z.B. anhand der Studie *On Screen Rivals*, in der sich die britische Kommunikationswissenschaftlerin Jane Stokes die Aufgabe stellt, die historisch variable Bedeutung des Fernsehens, d.h. »images of, and ideas about television« herauszuarbeiten, indem sie den Blick des Konkurrenzmediums Film rekonstruiert.¹³ Stokes gebraucht nicht den Begriff ›Medien‹, sondern schreibt von ›cultural technologies‹, die sie als die verschiedenen Technologien fasst, welche aus kultureller Sinnzirkulation ökonomisches Kapital schlagen. In einem diskursiven Prozess, den Stokes »technogenesis« nennt, weisen diese Technologien einander wechselseitig Bedeutung zu. Ihre Untersuchung der filmischen Konstruktion des Fernsehens versteht sich in diesem Rahmen auch als Pilotstudie, die solche Technogenese als Feld der Technikforschung etablieren möchte.¹⁴

Die Prämisse, »the meaning of television« sei »socially constructed, not innate, and [...] the product of multiple constructions«,¹⁵ dürfte heute nur noch hartnäckigste Technikdeterministen irritieren. Weniger selbstverständlich ist indes, solchen Konstruktionsprozessen nicht nur in der Schrift nachzugehen, sondern die Multiplizität der »different representations and discourses«¹⁶ ernst zu nehmen, um den Film, »erstwhile rival and latter-day ally«, als einen der »most powerful contributors« in diesem Prozess herauszustellen.¹⁷ Gerade die enge Verbindung beider Medien wäre demnach ein Grund, sie als

13 Jane Stokes: *On Screen Rivals. Cinema and Television in the United States and Britain*, New York 2000, S. 1.

14 Vgl. ebd., S. xii, S. 4, S. 10 u. S. 187.

15 Ebd., S. 191.

16 Ebd., S. 200. Vgl. auch ebd.: »Television is not only technogenetically constructed by filmmakers, but by novelists, playwrights, song writers and yes, academics.«

17 Ebd., S. 2.

Orte der wechselseitigen sozialen Konstruktion wichtig zu nehmen.¹⁸ Der Titel des Bandes, *On Screen Rivals*, bezieht sich damit nicht allein auf die Situation der Medienkonkurrenz von Film und Fernsehen, sondern auch auf einen spezifischen Ort, an dem diese Rivalität diskursiv ausgetragen wird: *on screen*, auf dem Terrain eines der Konkurrenten.

In der Art und Weise, wie Film dabei als beobachtendes Medium perspektiviert wird, zeigen sich allerdings auch einige Kurzschlüsse, die belegen, dass nicht nur in Deutschland Konflikte zwischen sozialwissenschaftlich operierender und ästhetisch interessierter Medienforschung bestehen. Um sich vom akademischen Fokus auf ästhetische oder formale Gesichtspunkte abzugrenzen, votiert Stokes dezidiert für eine inhaltsanalytische Vorgehensweise.¹⁹ Wenn es gilt, die filmische Konstruktion des Fernsehens zu rekonstruieren, sollte sich der Korpus zweifellos nicht auf den Höhenkamm des filmästhetischen Kanons reduzieren. Wer diese angeblich vernachlässigten Filme durch das Kriterium des Inhalts retten zu müssen glaubt, spricht ihnen allerdings jegliche formale Qualitäten ab und macht sich so ungewollt selbst den Maßstab ästhetischer Exzellenz zu eigen. Mit dem gleichen anti-formalistischen Furor unterscheidet Stokes den selbstreflexiven Film von der fremdreferentiellen Thematisierung anderer Medien.²⁰ Während Stokes davon ausgeht, dass der technologisch angelegte, fremdreferenzielle Film, der *andere* Medien auf der Inhaltsebene – quasi im Klartext – thematisiert, breit in der Produktion populärer Genres verankert sei und so der sozialen Funktion der wechselseitigen Definition der ›cultural technologies‹ diene, kann sie im selbstreferenziellen Film nur ein Minderheitenphänomen erkennen, das Medienwissen bereits voraussetzt und den ästhetisch gebildeten Zuschauern nur ihre eigene Klugheit und Kompetenz bestätigt, »first to recognize the conventions, and second to apprehend that they are being subverted.«²¹

Jenseits solch problematischer Zweiteilung medialer Praxen macht Stokes – für unsere Überlegungen durchaus anschlussfähig – darauf aufmerksam, dass Medien nicht so sehr durch Selbstthematisierung als vielmehr durch Fremdbeschreibung in anderen Medien konstruiert und gesellschaftlich relevant werden. Der blinde Fleck dieser sozialkonstruktivistischen Position besteht darin, im Akt der Medienbeobachtung die Medialität des beobachtenden Mediums auszublenden. So lässt sich die *filmspezifische Form* der Medienkonstruktion von der anderer Medien nicht unterscheiden und damit auch nicht verstehen, wie sich im Akt des Beobachtens eines anderen Mediums das beobachtende Medium zugleich selbst konfiguriert. Als Beobachter sieht Stokes nur die Filmindustrie mit ihren mühelos identifizierbaren ökonomischen Interessen vor.²² Das *Medium* Film kommt als *Mitspieler* so gar nicht zum Zuge, sondern nur als der Einsatz, den es entweder durch Herabsetzung oder Umgarnen des Konkurrenten Fernsehen zu bewahren gilt, um künftige

18 Vgl. ebd., S. 3: »Film and television are two cultural technologies that are closely related and that are fecund sources of information about one another.«

19 Vgl. ebd., S. 198.

20 Vgl. ebd., S. 3f.

21 Ebd., S. 3.

22 Vgl. z.B. ebd., S. 2: »[T]he cinema industry has an interest in portraying television in a particular way.«

Gewinnerschöpfung zu ermöglichen. Medien wären in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung folglich durch Konstruktionen anderer Medien geprägt, ohne solche Konstruktionen ihrerseits zu prägen.

Dass das Erscheinungsbild des Films so massiv durch die Produktionsökonomie Hollywoods geprägt wird, plausibilisiert solche Zurechnungen der filmischen Darstellung auf einen ökonomischen Akteur so sehr, dass sie – unabhängig von Stokes – für die vorliegenden Historiographien filmischer Medienreflexion insgesamt als typisch gelten können. Dies lässt sich etwa an der Studie *Cinema Dreams its Rivals* des amerikanischen Filmwissenschaftlers Paul Young festmachen. Young rekonstruiert, wie Telegrafie, Radio, Fernsehen und Internet spekulativ, da größtenteils noch vor ihrer gesellschaftlichen Implementierung, durch den Film entworfen werden. Auch Young bringt einen Medienbegriff in Anschlag, der den konstruktiven Anteil von Diskursen und Praktiken an der Herausbildung von Medienidentität einbezieht.²³ Diese sei also nicht technisch fixiert, sondern werde laufend hergestellt, sei insofern auch wandelbar und nur jeweils durch institutionelle Stützung stabilisiert.²⁴ Neu auftretende Medien bedrohen mit ihren Versprechen neuer Erlebnisqualitäten, aber auch durch Wildern in erfolgreichen Mustern des alten Mediums diese mühsam hergestellte Identität. Filmischer Medienreflexion geht es daher nicht nur um *ökonomische*, sondern gleichermaßen um dispositive und ästhetische Konkurrenz.²⁵

Wenn Young nun das Auftreten neuer Medien im 20. Jahrhundert aus der Perspektive Hollywoods beobachtet, dann richtet er sein Interesse darauf, wie diese das von Hollywood als ›Film schlechthin‹ institutionalisierte *classical system* zu affizieren drohen. Die Grundannahme besteht darin, dass das Modell der institutionalisierten Fassung des Films insbesondere gegenüber der von den anderen Medien angebotenen Rezeptionsposition stabil gehalten werden soll, indem die neuen medialen Dispositive, die bequemer oder interaktiver erscheinen könnten, in Frage gestellt werden:

»[M]edia fantasy films function within Hollywood's output as rhetorical defenses of classicality against those newer media rivals that offer very different, more deliberately *social* [Herv. i. O.] forms of reception to their users. [...] I consider media fantasy films as the film industry's tactical responses to reception paradigms that differ from Hollywood's own.«²⁶

Die angesprochenen ›Medienfantasien‹ fungieren damit im Sinne Brian Winstons als ›Bremse‹,²⁷ um das etablierte System des Erzählkinos, seine Er-

23 Vgl. Paul Young: *The Cinema Dreams its Rivals. Media Fantasy Films from Radio to the Internet*, Minneapolis, London 2006, S. xiv-xvii.

24 Vgl. ebd., S. xiii: »Too often we treat media poetics as an end in itself. That is, we forget to treat a poetics for what it really is: not a definitive analysis of the limits of a medium's capabilities but rather a description of what is *done* [Herv. i. O.] with a medium at a specific time and within a specific culture.«

25 Vgl. ebd., S. xii u. S. xxii.

26 Ebd., S. xxvii.

27 Vgl. Brian Winston: *Technologies of Seeing. Photography, Cinematography and Television*, London 1996, S. 1-3.

lebnis- und Distributionsweisen vor Ansprüchen zu bewahren, die Nutzer anderer Medien an den Film herantragen könnten. Anders als Stokes stellt Young die konstitutive Funktion der Fremdbeobachtung für das beobachtende System heraus, um dessen einmal etablierte Identität zu wahren. Zugleich hebt auch er hervor, wie einflussreich die filmischen Medienfantasien für die weitere Entwicklung der selbst institutionell noch nicht stabilisierten Medien gewesen seien. Anders als kalkulierte Kampagnen, wie sie Hollywood beispielsweise mit Sidney Lumets *NETWORK* (USA 1976) gegen die nun etablierte Konkurrenz des Fernsehens führte, seien solche frühen Entwürfe der Medienzukunft »a speculation on equal terms with other speculations [...] – a debate about which technological capabilities and social functions would best serve the interests of users, and indeed what those interests were in the first place.«²⁸

In Youngs Analysen fällt jedoch weiterhin unter den Tisch, wie die Filme in der Darstellung der Konkurrenzmedien ihre eigene Qualität mit formulieren. Stattdessen konzentriert er sich auf den *inhaltlichen* Aspekt der Visionen, die für die neuen Medien entworfen werden. Die entscheidende Frage ist bei ihm nämlich, wie sich der Film – angesichts der medialen Qualitäten der Konkurrenten – selbst als Instanz konfiguriert, die deren Darstellung *formal* gewachsen ist. Weiterhin wird auffällig wenig Augenmerk auf die spezifisch formalen Realisierungen gelegt, in denen die beanspruchte Spezifik des Mediums Film in den Filmen konkret fassbar werden könnte. Im Blick auf die anderen Medien taucht der Film auch bei Young nur als Konstrukt auf.

Was lässt sich also aus den vorliegenden Monographien zur filmischen Medienbeobachtung gewinnen? Erstens impliziert allein schon deren Fragestellung einen Medienbegriff, der diskursive Konstruktion als zumindest wichtigen Aspekt der Herausbildung von Medien begreift. Die Identität von Medien ist dadurch – zweitens – anders als in technikzentrierter Perspektive nicht mehr eindeutig und stabil, sondern wandelbar und dies – drittens – in Abhängigkeit auch von neu auftretenden Medien. Viertens – und auch dies ist geteilte Prämisse der vorgestellten Untersuchungen – findet die Konstruktion medialer Identität nicht ausschließlich schriftsprachlich und/oder in der Wissenschaft statt, sondern auf *diversen* diskursiven und medialen Feldern. Und dies vollzieht sich schließlich – fünftens – potenziell unabhängig von den schriftsprachlichen Diskursen und ist mehr als deren bloße Illustration oder Popularisierung.²⁹

Film wäre demzufolge also für alle *neueren* Medien ein Ort, der deren gesellschaftliche Identität und Stellung wesentlich hervorbringt. Diese Einsicht fußt auf der Annahme, dass der Film und seine Fiktionen grundsätzlich – und nicht nur in Bezug auf Medien – als zentrale Instrumente gesellschaftlicher Selbstbeschreibung fungieren. Zu ergänzen bliebe nun vor allem, dass sich die Reflexionspraxis des Films nicht auf die je neuesten Konkurrenzmedien reduziert, sondern sich unverändert und kontinuierlich auch an den

28 P. Young: *The Cinema Dreams its Rivals*, S. xxxiii.

29 Vgl. Jon Nelson Wagner/Tracy Biga MacLean: *Television at the Movies. Cinematic and Critical Responses to American Broadcasting*, New York, London 2008, S. 1. Wagner und MacLean kehren das Bedingungsverhältnis so gar um, wenn sie sich vornehmen, »to trace how cinematic attitudes and critical models are duplicated in television scholarship and criticism« (ebd.).

›klassischen‹ älteren Medien wie Schrift, Buch, Theater, Malerei etc. abarbeitet. Seine Identität fände der Film somit nicht nur in Auseinandersetzung mit den jüngeren, sondern ebenso mit älteren, mit zeitgenössisch wichtigen, lange fest etablierten, aber auch schon verschwundenen Medien.

Aus der Perspektive einer Theoriegeschichte der Medien, wie sie Rainer Leschke in seiner *Einführung in die Medientheorie* vorgelegt hat, ist der Vergleich die Wurzel des Nachdenkens über Medien überhaupt, wie auch über jedes Einzelmedium:

›Medientheorie begann also zunächst einmal von der Sache her motiviert als intermediale Reflexion, nämlich als eine Art Gedenken der Differenz von Medien. Die Differenz – und vor allem die problematische Differenz – ist also die Voraussetzung des Einsetzens von Reflexion und damit auch die einer Theorie der Wissenschaft der Medien. [...] Auf dem Niveau der primären Intermedialität, das als Anfangsstadium medienwissenschaftlicher Reflexion und erste Stufe medienwissenschaftlicher Paradigmenbildung zu betrachten ist, wird ein neues Medium und seine Leistungen bzw. seine sozialen Folgen mit bereits bestehenden Medien verglichen.«³⁰

In dieser Frühphase einer ›primären Intermedialität‹ lässt die Medienbeobachtung nur Ansätze zu einer Systematisierung erkennen. Dennoch werden gerade in dieser Phase wesentliche Koordinaten festgelegt, die die spätere Karriere eines Mediums präformieren.³¹ So überzeugend Leschkes Einsicht ist, dass der Vergleich die Entwicklung der Medientheorie fundiert, so unverständlich bleibt es, dass derartige Vergleiche auf den nachfolgenden Komplexitätsstufen der Medientheorieentwicklung angeblich in den Hintergrund treten. Wie sollte etwa Siegfried Kracauers ›Einzelmedienontologie‹ des Films die Kennzeichen des Films herausarbeiten, wenn nicht in Gegenüberstellung zu Fotografie, bildender Kunst und Sprache? Und wieso fokussiert die ›generelle Medienontologie‹ Marshall McLuhans Medienumbrüche, an denen neues und altes (Leit-)Medium aufeinandertreffen? In der Tat scheint der Medienvergleich nicht auf die Initialphase der Theoriebildung beschränkt, sondern als unhintergebar *modus operandi* jedweder Komplexitätsstufe der Theorieentwicklung eingeschrieben zu sein.

Nämliches gilt für die Selbstbefragung des Medialen jenseits der Wissenschaft. Auch bei der Reflexion medialer Binnenrelationen in den medialen Texten und Artefakten selbst lässt sich eine infinite Bewegung beobachten, die nicht allein auf temporäre Destabilisierungen durch neu aufkommende Konkurrenten zurückgeführt werden kann. Vielmehr ergibt sich die Motivation der *fortschreitenden* Selbst- und Fremdbefragung, eben jenes ›prüfende und vergleichende Nachdenken‹, das Reflexion ausmacht, bereits aus der simplen Tatsache, dass alle Medien *eben nicht* qua technischem Apriori einer stabilen Funktionalität verschrieben sind, die transhistorisch fixiert werden könnte, sondern immer nur in wandelbaren und mannigfaltigen Konstellationen, in vielfältigen diskursiven und dispositiven Konstruktionen überhaupt zugänglich sind. Der Bedarf an reflektierender Selbstvergewisserung oder Re-Stabilisierung kann insofern exogen (Veränderungen im System der Me-

30 Rainer Leschke: *Einführung in die Medientheorie*, München 2003, S. 33.

31 Vgl. ebd., S. 71.

dien insgesamt, neue soziale Gebrauchswesen etc.), aber eben auch endogen (Veränderungen des fraglichen Mediums selbst, seiner sozialen Relevanz, der daran gerichteten Fremd- und Selbstbeschreibungen etc.) gegründet sein, wobei beide Dimensionen überdies ineinandergreifen können. Wenn, um nur ein Beispiel anzuführen, der Film seiner klassischen Verankerung im Dispositiv des Kinos verlustig geht und inzwischen in vielfältigen Distributionsformen vorliegt, entsteht fraglos neuer Reflexionsbedarf (z.B. entlang der klassischen Demarkationslinien zwischen privat/öffentlich oder transitorisch/repetitiv), der erstens im angesprochenen Sinne primär endogen motiviert ist und der zweitens nunmehr neue Vergleichshinsichten, die vorherigen Relationierungsbemühungen zu anderen Medien nicht zentral aufgegeben waren, nahelegt.

Mit den vorgestellten Studien teilt dieser Sammelband also die Perspektivierung von Medien und Medienrelationen als historisch höchst variable, diskursiv und dispositiv stets neu zu verhandelnde Entitäten, begreift aber gerade deshalb den fraglichen Reflexionsbedarf eben nicht auf den ›cultural struggle‹ jeweils neuer Medienkonkurrenzen beschränkt, sondern als einen permanenten und infiniten Prozess. Die ›Identität‹ eines Mediums wird unentwegt neu ausgehandelt, innerhalb des jeweiligen Mediums wie außerhalb, als wissenschaftliche, als journalistische oder als ästhetische Praxis – aber immer wiederum innerhalb des medialen Feldes. Und für diese diskursiven Operationen ist die Vergleichsfolie anderer Medien und ihrer Operationslogiken die unabdingbare Ermöglichungsbedingung schlechthin.

Was kann der Film beobachten? Zur systematischen Problematik filmischer Selbst- und Fremdreferenz im Zeichen von Intermedialität

Die anhand der Studien von Stokes und Young beschriebene diskurshistorische Ausprägung der aktuellen Forschung scheint uns in zweifacher Hinsicht ergänzungsbedürftig: zum einen durch die Frage, wie jenseits der dort favorisierten inhaltlichen Diskursivierung anderer Medien im Film sich nun die spezifische formale Ebene des beobachtenden Mediums selbst in diese Bewertung einschreibt. Und zum anderen stellt sich die Frage, wann und wie wir das beobachtete Medium im beobachtenden Medium überhaupt als *Medium* erkennen können – es geht mithin um die Schärfung der epistemologischen Problematik.

Heuristisch soll dafür die vorgängige Sicherheit, dass Filme Medien zu beobachten vermögen, erst einmal zurückgestellt werden, um die Frage zu stellen, ob und wie Filme überhaupt Medien beobachten können. Dass der Film z.B. Fernsehen darstellen kann, wissen wir: Er zeigt Fernsehapparate, Fernsehzuschauer, Fernsehstudios, Fernsehkameras etc. Die Frage wäre jedoch, ob er dies in der Kategorie des Medialen unternimmt, anders gewendet, ob der Film über Formen verfügt, die einem Konzept des Medialen genügen. Oder noch einmal positiver reformuliert: Es wären die Bedingungen anzugeben, unter denen etwas im Film *als Medium* auftritt und somit einer *Medienreflexion* überhaupt erst zugänglich gemacht wird.

Es wäre nun eigentlich folgerichtig, diese Konzeption des Medialen dem Film selbst zu entnehmen. Um den drohenden Zirkel zu durchschneiden,

müssen wir bei solchen Rückprojektionen allerdings zuvor geklärt haben, unter welchen Bedingungen von Medien gesprochen werden darf. Es bietet sich an, hierfür auf die Medium/Form-Unterscheidung von Niklas Luhmann zurückzugreifen³² – nicht nur, weil sie mittlerweile schon fast zum guten Ton jeder Medientheorie gehört, sondern auch weil sie ein epistemologisches Niveau formuliert, das man nicht mehr unterschreiten sollte, und weil sie desweiteren so allgemein gefasst ist, dass sie stets spezifiziert werden muss, um analytisch produktiv zu sein, dafür aber auch nicht allzu vieles präjudiziert. Die zentralen Erkenntnisse von Luhmanns Text seien angesichts ihrer Prominenz hier nur noch einmal paraphrasiert:

1. Das Medium stellt einen Vorrat an Elementen dar, die als Form aktualisiert werden können, wobei
2. diese Formen nicht verbraucht werden, sondern ihr Gebrauch vielmehr strukturierend auf das Medium zurückwirkt, insofern
3. die Unterscheidung von Form und Medium homolog zur Unterscheidung von Aktualität (Form) und Potentialität/Virtualität (Medium) ist, deren Wahrscheinlichkeitsgefüge mit jedem Gebrauch variiert, so dass ein Medium
4. nicht ein für allemal fixiert und auf ein festes Set benennbarer Elemente zu reduzieren wäre. Medien existieren nicht material konkret, selbst wenn ihre Elemente auf Materialisierung festgeschrieben sein sollten.³³
5. gibt es Medien auch nicht für sich, sondern die jeweiligen sozialen Systeme definieren, was als Medium – als Möglichkeitshorizont, als akzeptables Spektrum an alternativen Formen – für sie in Frage kommt.
6. sind Medien – und das ist fraglos eine unangenehme, epistemologisch aber notwendige Folgerung –, weil sie pure, wenn auch nicht ungerichtete Potentialität sind, als solche nicht beobachtbar, sondern nur, wenn sie zur Form transformiert werden, was wiederum in einem anderen Medium gesehen kann, als dessen Form das Medium dann erscheinen kann.

Medien zu beobachten hieße demnach, Formen auf ihre Ermöglichungsbedingungen hin zu befragen – und hierbei den Horizont alternativer Möglichkeiten von Sinnbildung zu umreißen. Als praktikable Wege, Medien unter diesen epistemologischen Voraussetzungen zur Erscheinung zu bringen, sind Selbstreflexion einerseits, intermediales Ausgreifen auf differenzielle Medienbestimmung andererseits vorgeschlagen worden.

So denkt Jürgen Fohrmann den von Luhmann vorgezeichneten Weg weiter und spitzt ihn auf das Argument zu, dass der Vergleich *unhintergehbare* Basisoperation der Medienbeobachtung schlechthin sei. Denn wenn der Weg von der Form zurück zum Medium erkenntnistheoretisch verbaut ist, dann

32 Vgl. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1995, S. 165-173; Ders.: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1998, S. 190-202; sowie aus medienwissenschaftlicher Perspektive Jörg Brauns (Hg.): Form und Medium, Weimar 2002.

33 Diese Immaterialität lässt sich am klarsten daran aufzeigen, dass für Luhmann »Sinn«, die Verweisungsstruktur des Selektierten auf das alternativ Mögliche, das »allgemeinste Medium« ist, das den Bauplan für alle weiteren Medien vorgibt; vgl. N. Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, S. 173-179.

kann es überhaupt keinen anderen Weg geben, als Formen verschiedener Medien zu vergleichen: »Alles mithin«, so Fohrmann, »was sich über ein Medium sagen lässt, ergibt sich erst aus einem Medienvergleich«. ³⁴ Ein solcher Vergleich setze sich aus fünf Komponenten zusammen:

»Ein Medium a lässt sich bestimmen in Bezug auf ein Medium b, wobei man eine gemeinsame Bezugsgröße c benötigt. Der Vergleich findet ebenfalls in einem Medium (d) statt, das intrikaterweise in der Regel mit einem der verglichenen Medien identisch ist. Und der Vergleich vollzieht sich in einer Form (einem Text, einem Bild o.ä.) (e).« ³⁵

Auch wenn Fohrmann für Medienvergleiche jenseits der Schriftmedien Platz reserviert, muss seine Systematik für die Analyse filmischer Medienbeobachtung noch aufgeschlossen werden, denn dass der Film in der Lage sein soll, Vergleiche, zumal Medienvergleiche anzustellen, liegt nicht auf der Hand. Sobald ich das System der Sprache verlasse, stehe ich zunächst vor der Schwierigkeit, Medienreflexion – und d.h. nach den hier vorgeführten Prämissen: einen Medienvergleich – auch als solche kenntlich zu machen. Es dürfte kaum einen Film geben, in dem nicht der Gebrauch oder Formen anderer Medien als des Films zu sehen sind – Medien hier zunächst verstanden als jene Dinge, die gemeinhin als Medien aufgefasst werden: Es wird telefoniert und geschrieben, Fotos werden angesehen, Computerrecherchen durchgeführt usw. *Will man Filmen das Vermögen zuschreiben, »Medialität« zu denken, dann wird man jedoch Markierungen vorweisen müssen, die das Auftreten von Formen auch als Auftritt des Mediums inszenieren, die also auf die – als Medium zu verstehenden – Voraussetzungen der Formbildung hinweisen.*

Es ist freilich immer wieder – gerade für die moderne Kunst – die Möglichkeit beansprucht worden, ohne Referenz auf ein Vergleichsmedium, sondern rein *selbstreferentiell* die Medialität eines einzelnen Mediums zu zeigen. Luhmann jedenfalls hat für die (moderne) Kunst die Möglichkeit vorgesehen – vielmehr noch: als Kennzeichen künstlerischer Formbildung herausgestellt –, dass das Material selbst als Form mit kommuniziert wird:

»Anders als bei Naturdingen wird das Material, aus dem das Kunstwerk besteht, zur Mitwirkung am Formenspiel aufgerufen und so selbst als Form anerkannt. Es darf selbst erscheinen, ist also nicht nur Widerstand beim Aufprägen der Form. Was immer als Medium dient, wird Form, sobald es einen Unterschied macht, sobald es einen Informationswert gewinnt, den es nur dem Kunstwerk verdankt.« ³⁶

Nicht als Material selbst, sondern wiederum nur als vom jeweiligen Kunstwerk mit transportierte und ausgestellte Form kann es in den Blick geraten und somit auf den Prozess der Bildgenese verweisen. Hier finden sich deutliche Referenzen auf den künstlerischen Modernismus, der es als Bestimmung

34 Jürgen Fohrmann: »Der Unterschied der Medien«, in: Ders./Erhard Schüttelpelz (Hg.), *Die Kommunikation der Medien*, Tübingen 2004, S. 5-19, hier S. 7.

35 Ebd.

36 N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 176.

von Kunst propagiert, sich jenseits jeglichen Bezugs auf ein gegenständliches oder kunstmediales Außen mit den Darstellungsmöglichkeiten des gewählten Kunstmediums zu beschäftigen.³⁷ Es gälte dann, um eine andere Formulierung zu wählen, die Register der Wahrnehmung umzustellen und die Bilder nicht mehr als Spuren realer, optisch erfassbarer Ereignisse, sondern als Spur des Mediums selbst zu betrachten.³⁸ Dass eine Umschaltung vom Außenbezug auf das binnenmediale Selbst für Aufzeichnungsmedien, die technisch gerade auf die Erfassung der gegebenen äußeren Wirklichkeit gepolt scheinen, Paradoxien aufwirft, dürfte auf der Hand liegen. Da der Form selbst nunmehr die Aufgabe auferlegt wird, nicht mehr auf ›Außermediales‹, sondern auf die binnenmedialen Voraussetzungen ihres Erscheinens zu verweisen, bleibt eine solche Akzentuierung des Medialen äußerst voraussetzungs-voll. Zur Markierung kommen daher in aller Regel Formen zum Einsatz, die ihren Verweis setzen, indem sie gerade vom üblichen Mediengebrauch abweichen, so dass sich die Vorzeichen verkehren und das Normale als uneigentlicher, wenn nicht gar verfehlter Gebrauch ausgesondert wird.³⁹ Für binnenmedial angelegte Medienreflexion sind die Thematisierungsoptionen somit massiv eingeschränkt.

Also führt unsere Frage nach Optionen zur medialen Selbstthematisierung unweigerlich zurück ins Feld der Intermedialität, selbst wenn man Jürgen Fohrmanns oben angeführter Apodiktik nicht ganz folgt, dass »[a]lles [...], was sich über ein Medium sagen lässt, [...] sich erst aus einem Medienvergleich« ergibt bzw. dass »die je spezifischen Eigenschaften von Medien *nur* im Medienvergleich zu rekonstruieren sind [Herv. KK/JR]«. ⁴⁰ Intermediale Strategien bürdern den Verweis auf das Medium nicht mehr einer einzelnen Form auf, sondern gewinnen ihn aus der Konfrontation zweier Formen, die unterschiedlichen Medien zugeordnet werden, was natürlich wiederum nur in Gestalt einer Festlegung von Selbst- und Fremdreferenz überhaupt vorstattgehen kann. Solche Vergleichsoperationen erstrecken sich freilich nicht nur auf medial differente Formen, denn das beobachtende Medium kann ebenso Infrastrukturen, Nutzungspraktiken oder Effekte verschiedener Medien aufzeigen und gegenüberstellen, um mediale Differenz zu konstruieren.

37 Vgl. paradigmatisch Clement Greenberg: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam, Dresden 1997. Es sollte freilich klar sein, dass eine solche ›Purifizierung‹ nicht einen gegebenen Kern des Mediums freilegen kann, sondern ein solches Wesen überhaupt erst spezifiziert, aktiv erzeugt und in die Form einschreibt.

38 Zur Medienbeobachtung als Spurenanalyse vgl. Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: Dies. (Hg.), Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, Frankfurt/Main 1998, S. 73-94.

39 Zu denken wäre hier etwa an das filmische Œuvre von Jean-Luc Godard, das selbstreflexiv wird, indem es sich von den Konventionen des klassischen narrativen Films absetzt. Damit wird zugleich die Traditionslinie der Klassischen Avantgarde der 1920er Jahre reaktualisiert, die sich ja auch primär als Absetzbewegung zum narrativen – und hier v.a. zum literarisch geprägten – Film verstand.

40 J. Fohrmann: Der Unterschied der Medien, S. 6f.

ren.⁴¹ Diesbezüglich kann mutmaßlich nur im Einzelfall entschieden werden, ob von hier aus ein Reflexionsweg zu den Formen gebahnt wird, oder ob das beobachtende Medium sich mit der Aufrufung der genannten Kategorien begnügt. Im Folgenden gilt es allerdings zuvorderst die intermediale Epistemologie herauszuarbeiten, die zum Zuge kommt, wenn ein Medium die Formen eines anderen zur Erscheinung zu bringen beabsichtigt.

Angesichts des anhaltenden Siegeszuges der Intermedialitätsforschung in den letzten Jahrzehnten⁴² könnte jedoch leicht der Blick darauf verstellt werden, dass jede Intermedialitätsforschung

»grundsätzlich paradoxal verfasst [ist], denn jeder intermedialen Synthese von Medien geht deren vormalige Trennung voraus. Ist eine Synthese gelungen, dann dürfen sich diese Einzelmedien eigentlich nicht mehr unterscheiden lassen.«⁴³

Und damit wäre die Anwesenheit der Formen eines Mediums in denen eines anderen Mediums schlicht nicht mehr beobachtbar. Nun ist die *synthetische Intermedialität* nur eine der von Jens Schröter in seiner wegweisenden Typologie⁴⁴ klassifizierten Optionen der Intermedialität, doch muss das von Torsten Scheid in obigem Zitat angesprochene paradoxe Moment weitaus umfassender als axiomatische Basisoperation des Intermedialen verstanden werden. Denn jeglicher Identifikation einer intermedialen Vergleichsoperation liegt eine in sich epistemologisch brisante Auftrennung des Eigenen und des Anderen zugrunde, die die Formen des beobachteten Mediums aus dem Formenrepertoire des beobachtenden Mediums zunächst einmal kategorisch exkludiert – ungeachtet der evidenten Tatsache, dass die beobachteten Formen immer schon in die Materialität des beobachtenden Mediums überführt worden sind. »Wenn der Film also fotografisch wird, verwirklicht er sich in Form einer Fotografie, obschon er natürlich, technisch betrachtet, Film bleibt.«⁴⁵

Entscheidender jedoch ist die axiomatische Festlegung eines exklusiven Formenrepertoires (hier) des Films, zu dem (hier) die Formen der Fotografie als nicht zugehörig operationalisiert werden. Damit wird eine potentiell ontologisierende, jedenfalls aber purifizierende Perspektive auf die Formen des beobachtenden Mediums etabliert, die v.a. bei einem derart eklektischen, selbst andere Medienformen unentwegt synthetisierenden Medium wie dem

41 Nicht selten geschieht dies im Film nicht nur visuell, sondern auch in den Dialogen, also sprachlich-diskursiv.

42 Als erste Bilanz vgl. Joachim Paech/Jens Schröter (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, München 2008.

43 Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film*, Hildesheim u.a. 2005, S. 19.

44 Vgl. Jens Schröter: »Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus. Ein Versuch«, in: Paech/Schröter (Hg.), *Intermedialität analog/digital*, S. 579-601. Für eine erste Formulierung der Typologie vgl. Jens Schröter: »Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs«, in: *montage/av 7/2* (1998), S. 129-154.

45 T. Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 20.

Film sofort in Aporien einmündet, wie sie auf dem Feld des Ästhetischen ja bereits die Bemühungen um ein *cinéma pur* im Zeichen des klassischen Avantgardefilms konterkariert haben.⁴⁶ Auch wenn diese Zuordnung zum je Eigenen also epistemologisch heikel bleibt, so bietet der implizite Aneignungs- oder Abweisungs-gestus im Duktus eines deklarativen Sprechaktes – »Seht, das hier ist es, was ich, der Film, als (nicht) zugehörig zu mir selbst anerkenne« – zugleich aber auch einen ersten Hinweis auf jene systematisch zwingenden immanenten Markierungen, auf denen alle (inter-)medialen Vergleichsoperationen aufgebaut sind. Es sind dies zunächst eben Markierungsoperationen, die das beobachtende Medium selbst vornimmt, bevor sie der intermedialen Analyse als einer Beobachtung zweiter Ordnung überhaupt zugänglich werden.

Auch Jens Schröter macht in seiner Auseinandersetzung mit den von ihm so benannten *ontologischen* und *transformationalen* Figuren der Intermedialität darauf aufmerksam, dass jegliche Wahrnehmung von Mediendifferenzen bereits ein Wissen darüber impliziert, »was das repräsentierte Medium (angeblich) normalerweise *ist* [Herv. i. O.]«. ⁴⁷ Ontologische Intermedialität würde in diesem Sinne jedes Einzelmedium per se mit anderen Medien relationieren, um ihm überhaupt so etwas wie eine abgrenzbare Identität zu verleihen. Umgekehrt würde aber auch die durch Transformation erzielte intermediale Beziehung – der realisierte Medienvergleich – eingehen in die Relationierung der Medien: »Die Transformationen erzeugen ein Wissen über das repräsentierte und ein reflexives Wissen über das repräsentierende Medium, statt es vorauszusetzen.« ⁴⁸ Mediendifferenz wird mithin in intermedialen Beziehungen zugleich erzeugt und vorausgesetzt. Intermedialität verändert also die konventionellen Bestimmungen eines Mediums und somit die Wissensbestände über die relationierten Medien – *wobei besagtes »Wissen« eben sowohl extern generiert (in Gestalt von Vorannahmen über das jeweilige »Wesen« der relationierten Medien) als auch intern erst produziert sein kann (im Sinne der angesprochenen Inklusions- und Exklusionsoperationen, die das beobachtende Medium selbst formuliert) oder gar zwischen diesen beiden Polen oszilliert.*

Erneut ist das hier zu verhandelnde Feld damit in den Bereich der diskursiven Konstruktionen überstellt, die natürlich in der filmischen Medienbeobachtung gleichfalls vorliegen, wie dies auch in der bemerkenswerten Stu-

46 So verweist Joachim Paech darauf, dass dem Film per se eine relationale Struktur gegeben sei, was die Rede von einem »reinen Kino«, die ja konstitutiv für die Avantgarden der 1920er war, obsolet mache; vgl. Paech/Schröter (Hg.), *Intermedialität analog/digital*, S. 1. Nicht von ungefähr nahmen die damaligen Manifeste ja auch unentwegte Anleihen bei der Musik, die filmischen Produkte zunächst vor allem bei der Malerei.

47 J. Schröter: *Das ur-intermediale Netzwerk*, S. 590. Der Terminus »Ontologie« scheint allerdings fehl am Platz, wenn man davon ausgeht, dass jegliche Medienspezifität Ergebnis von Konstruktionsprozessen ist; vgl. auch Jens Ruchatz: »Konkurrenzen – Vergleiche. Die diskursive Konstruktion des Felds der Medien«, in: Irmela Schneider/Peter Spangenberg (Hg.), *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 1, Wiesbaden 2002, S. 137-154, hier S. 139f.

48 J. Schröter: *Das ur-intermediale Netzwerk*, S. 590.

die über die filmische ›Konzeption des Fotografischen‹ von Torsten Scheid immer wieder betont wird: Scheid schreibt darin Schröters Grundgedanken fort und betont, dass Intermedialität per se diskursiv verfasst ist und somit jede ontologisierende Betrachtung der fraglichen Phänomene die Dynamik des Prozesses fundamental verfehlt. »Es geht also auch in der filmischen Darstellung der Fotografie nicht um technische, faktisch beschreibbare Mediendifferenzen, sondern um die Behauptung von Mediendifferenz.«⁴⁹ Wenn in jeder intermedialen Konstellation »ein Medium [...] im Horizont eines anderen Mediums konzeptualisiert«⁵⁰ wird, so geschieht das notwendigerweise hochgradig selektiv, schon allein deshalb, weil die Formbildungen des repräsentierten Mediums ja nach Luhmann infinit sind. Die Beobachtung operiert somit wie ein Filter, der nur bestimmte Formen des Beobachteten in den Blick nimmt, andere hingegen weglässt. Geschult an den Metapherntheorien von Black und Lakoff/Johnson analogisiert Scheid ebendiese Filterungsfunktion mit der der Metaphernbildung und spricht fortan von einer *metaphorischen Intermedialität*.⁵¹ Indem er seine Begrifflichkeit dem Bereich der rhetorischen Figuren entlehnt, betont Scheid noch einmal den Charakter des reinen Sprechaktes, der diskursiven Zurichtung (mithin: der Uneigentlichkeit), die jeder Identifizierung eines Mediums zugrundeliegt. In den Fokus gerät so erneut der dezidiert generative Charakter eines (metaphorischen) Medienvergleichs, da die dergestalt behauptete (Teil-)Ähnlichkeit den relationierten Entitäten ja nicht wesenhaft eingeschrieben, sondern über die metaphorische Überblendung – auch und gerade in der Reduktion auf vergleichbare Teilaspekte – überhaupt erst hergestellt wird.

»Metaphorische Intermedialität also impliziert den Verzicht auf Einzelmedienontologien und betont demgegenüber, dass sich in intermedialen Konstellationen Medien immer nur bildhaft [*im Sinne von metaphorisch und visuell; KK/JR*], nie aber materiell konkretisieren«.⁵²

Zwar kommt auch die Medienmetapher selbst in ihrem strukturellen Reduktionismus nicht über jene zentrierende Kategorie hinaus, die Rainer Leschke als *modus operandi* aller Einzelmedienontologien identifiziert hat,⁵³ ebendieser Reduktionismus kann aber auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung – also z.B. in diesem Band – wieder als operativer Mechanismus beobachtet werden. Und auch wenn am Anfang jedes Medienvergleichs besagte Apriori der Selbst- und Fremdklassifikation stehen, so bewirkt gerade der Akt der metaphorischen Relationierung eine dynamische Überbrückung ebendieser Gegensätze, »denn die Metapher wirkt immer beidseitig«⁵⁴. Diese Dynamisierung wirkt auch auf der Zeitachse, sowohl dergestalt, dass die metaphorische Relationierung selbst auf die Historizität der Medien, die Wandlungen ihrer Formen, dispositiven Strukturen oder diskursiven Aushandlungen reagieren kann, als auch im Hinblick auf die Freisetzung potentiell be-

49 T. Scheid: Fotografie als Metapher, S. 22.

50 Ebd., S. 32.

51 Vgl. ebd., S. 22-25.

52 Ebd., S. 24.

53 Vgl. R. Leschke: Einführung in die Medientheorie, S. 73-80.

54 T. Scheid: Fotografie als Metapher, S. 24.

reits verhärteter Zuschreibungen an die jeweiligen Medien, die wieder in den diskursiven Raum rücküberstellt werden können: »Auch Neubildungen von Metaphern bedürfen der Anschlussfähigkeit, ihre Konventionalisierung der Wiederholung im Diskurs, also der Zustimmung seiner Teilnehmer.«⁵⁵

Diese kursorische Lektüre ausgewählter Positionen aus dem Feld der medialen Selbstreferentialitäts- und Intermedialitätsforschung verdeutlicht bereits, dass die Herausgeber keinesfalls den Anspruch erheben wollen, dieses gut bestellte Terrain grundsätzlich neu zu vermessen. Auch dieser Band steht selbstverständlich auf den Schultern der bisherigen Forschung. Er versteht sich entsprechend eher als Versuch, dieses nach wie vor in viele Einzelbefunde zerfallende Forschungsfeld zu systematisieren, um die spezifischen Potentiale einer filmischen Reflexion von Medien und Medialität zusammenhängend auszuloten. Die entscheidenden systematisch-theoretischen Grundannahmen unseres Vorhabens lassen sich dabei wie folgt in den Kontext der skizzierten vorgängigen Beiträge ein:

- Medialität und, damit verbunden, die systematische Artikulation von Mediendifferenz, wird durch diskursiv-rhetorische Operationen hervorgebracht, die nicht nur in der wissenschaftlichen Beobachtung, sondern auch auf künstlerischen und populären Feldern, die alle selbstredend ihrerseits an ein bestimmtes Medium gebunden sind, unentwegt praktiziert werden;
- dabei werden die generativen Formbildungsprozesse dieser Operationen vom jeweils beobachtenden Medium bereitgestellt (und differieren dadurch);
- diesen Operationen wohnt reflexives Potential im Sinne unserer Eingangsdefinition insofern inne, als die historisch wie systematisch gegründete Instabilität von Medienspezifika eben nicht in technischen Apriori aufgehoben ist, sondern als kulturelle Formation eines infiniten ›prüfenden Vergleichs‹ bedarf;
- die reflexive Operation fungiert stets beidseitig, als Aushandlung sowohl des beobachteten wie des beobachtenden Mediums;
- Medienvergleich ist somit struktur- und funktionshomonym mit der Herauskristallisierung von Medien (im Sinne diskursiv verfertigter Entitäten) generell;
- Medien sind nur indirekt, eben auf der Ebene von Formen, vergleichbar und auf diesem Wege zu erschließen: Dies geschieht über die Formen der jeweiligen Medien, aber darüber hinaus auch mittels des zu Formen gewonnenen Vergleichs von Infrastrukturen, Ökonomien, Nutzungspraktiken oder psychischen wie sozialen Effekten;
- Medienrelationierungen operieren im Sinne einer Selektionsnotwendigkeit als Filter und verfahren insofern metaphorisch;
- der Beobachtung zweiter Ordnung sind diese reflexiven Operationen logischerweise nur auf der Ebene des immanenten Formenvergleichs im beobachtenden Medium zugänglich, hier also: im Film und dessen Formen;
- filmimmanente Markierungen von ›eigenen‹ und ›fremden‹ Formen können und müssen aus den zuvor angeführten systematischen Gründen als

55 T. Scheid: Fotografie als Metapher, S. 26.

in jeder filmischen Medienreflexion notwendig erzeugt vorausgesetzt werden;

- gefragt ist also die analytische Identifizierung ebendieser filmischen Formbildungen, gesucht werden muss nach Markierungen, die das Auftreten von Formen auch als Auftritt des (›eigenen‹ oder ›fremden‹) Mediums inszenieren, also auf die *Voraussetzungen* der Formbildung hinweisen und insofern reflektierend operieren.

Es ist dabei den BeiträgerInnen dieses Sammelbandes überlassen geblieben, ein entsprechendes heuristisches Instrumentarium hierfür herauszubilden, auch und gerade um die mögliche Vielfalt analytischer Zugangsweisen zu dem vorliegenden Komplex aufzuspannen. Desungeachtet möchten die Herausgeber den hierüber generierten Korpus von Beobachtungshinsichten im Folgenden durch einige beispielhafte Fallstudien programmatisch eröffnen.

Wie der Film eigene und fremde Medialität denkbar machen kann – Analytische Etüden

Die Frage nach den identifizierbaren Markierungen (behaupteter) Medieneigenschaften, -analogien und -differenzen, so hatten wir gesagt, liegt auf dem Grund jedweder intermedialen Relationierung. Was gibt uns nun heuristische Instrumentarien an die Hand, um im angesprochenen Sinne das Auftreten von Formen auch als Auftritt des Mediums zu lesen? Jens Schröter verweist für den Geltungsbereich der *transformationalen Intermedialität* auf die Notwendigkeit einer Transformation der konventionellen Bestimmung des Mediums, z.B. in Gestalt einer Aufhebung der immanenten An-Ästhetisierung in jedem medialen Akt:

»Zwar kann z.B. die filmische Darstellung einer oder vieler Fotografien zeigen, wie eine Fotografie alltäglich benutzt wird. Aber die alltäglichen Verwendungen von Medien – und das scheint von McLuhan bis zu phänomenologischen Medientheorien Konsens zu sein – sind in der Regel eben gerade dadurch ausgezeichnet, dass die Medialität des Mediums sich verbirgt, um Inhalte zu kommunizieren. Nur durch irgendeine Art von Verfremdung – oder eben Störung – kann die Medialität des repräsentierten Mediums eigens ausgestellt werden [...].«⁵⁶

Angesichts der Prominenz des Störungsparadigmas in der Medientheorie ist es verlockend, im Auftreten medialer Dysfunktionalitäten die *via regia* zu sehen, die die medialen Bedingungen von Formbildungen zu akzentuieren erlaubt, das Medium mithin im Abweichen vom angeblich bis zur Unsichtbarkeit habitualisierten Gebrauch zu entdecken.⁵⁷ Der Fokus auf das Dysfunktionale birgt allerdings nicht nur die Gefahr von Verzerrungen, sondern auch die, andere Optionen der reflexiven Thematisierung von Medien zu vernachlässigen. Scheid hingegen entwirft einen etwas breiteren Horizont fotografischer Metaphern im Film, der u.a. die filmische Darstellung fotografischer

56 J. Schröter: Das ur-intermediale Netzwerk, S. 589.

57 Vgl. exemplarisch auch Thomas Weber: Medialität als Grenzerfahrung. Futurische Medien im Kino der 80er und 90er Jahre, Bielefeld 2008, S. 65-112.

Akte und Akteure, die dinghafte Ausstellung der Bildobjekte, fotografische Gattungen und Typen sowie filmische Zitate bekannter Fotografien beinhaltet.⁵⁸ Diese Thematisierungen verbleiben insgesamt zunächst einmal auf der Ebene der direkten Repräsentation (und sind somit relativ leichter Identifizierung zugänglich), insofern hier als ›fotografisch‹ konnotierte Akte (Knipsen, Entwickeln etc.), Akteure (Fotograf, Fotolaborant, Fotomodell etc.), materielle Präsentationsformen der Fotografie (Papierabzug, Dia, Poster etc.) oder Gattungen (Passfoto, Familienfoto, Fahndungsfoto etc.) oder schlicht bekannte Fotografien aufgerufen werden. Reflexives Potential kommt diesen Darstellungsoptionen mutmaßlich überhaupt erst dann zu, wenn sie mit den als Entsprechung postulierten Elementen des beobachtenden Mediums kontrastiert werden, was jedoch immer noch nicht automatisch zu einer Sichtbarmachung der ›Voraussetzung der Formbildung‹ führen *muss* (wenngleich *kann*). Hingegen wird das strukturell komplexere Moment der reflexiven Sichtbarmachung fotografischer Formen (und Formzitate im Sinne von Andreas Böhn⁵⁹) im Film von Scheid mit der Kategorie der *strukturalen Figuren des Fotografischen im Film* belegt:

»Dabei wird das Fotografische zur Beschreibung filmischer Stilmittel eingesetzt. Die Fotografie tritt also ihrerseits als Metaphernspender auf. Bestimmte Formen filmischer Auflösung: Lange Einstellungen, innere Kadrierungen des Filmbildes oder direkte Kamerablicke handelnder Figuren werden als fotografisch klassifiziert. [...] Solche darstellerischen Figuren, die sich mit fotografischen Metaphern durchaus treffend beschreiben lassen, sind noch keine filmischen Metaphern der Fotografie, da die eigentliche Bezugnahme auf der Ebene der Beschreibung siedelt, aber nicht in der beschriebenen Darstellung als solcher.«⁶⁰

Auch Scheid fragt also – wie wir – nach den spezifisch *filmischen* Formen der Reflexion und kombiniert diese Fragestellung mit der nach den formalen Differenzierungsoptionen, die der Film selbst artikuliert, um (metaphorisch) Mediendifferenzen zu behaupten oder eben zu negieren. Wenngleich in andere Termini gekleidet, rückt auch bei Scheid die Frage nach den immanenten Deklarationsakten in den Blick und diese wird von ihm sehr einleuchtend an der Figur des *freeze frame* exemplifiziert. Der *freeze frame* ist deswegen ein so interessantes Beispiel, weil in seiner Arretierung filmischer Kontinuität und Mobilität eine diskursive Differenzbildung zur Fotografie entlang der zentrierenden Kategorie ›+/- bewegt‹ besonders nahezuliegen scheint. Dass dies jedoch eine Zuweisung ist, die ihrerseits über andere Markierungen zusätzlich als fremdreferentiell ausgestellt sein muss, erhellt sich schon aus dem Umstand, dass das Anhalten der filmischen Bewegung nicht unmittelbar auf einen medialen Horizont jenseits des Filmbildes verweisen muss, sondern genauso gut dem eigenen, genuin filmischen Formenrepertoire einverleibt werden könnte. Scheid betont:

»Hinzu treten muss die unmittelbare Zuweisung von Bedeutung an die Fotografie. Ob im konkreten Einzelfall eine Medienmetapher vorliegt, lässt sich aber

58 Vgl. T. Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 34-39.

59 Vgl. Andreas Böhn (Hg.): *Formzitat und Intermedialität*, St. Ingbert 2003.

60 T. Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 31f.

letztlich nur eingedenk des filmischen Kontextes beurteilen. [...] Zur Fotometapher gerät das angehaltene Bild erst dann, wenn es als Fotografie motiviert ist.«⁶¹

Und dies kann geschehen durch Hinzufügung weiterer als ›fotografisch‹ konnotierter Formen, wie z.B. das Klicken des Auslösers (wie in *UNDER FIRE*, R. Spottiswoode, USA 1983), eine s/w- oder Sepiafärbung des stillgestellten Bildes (wie in *UNDER FIRE* oder in *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID*, G. R. Hill, USA 1969), die Ablenkung des Tons etc. (vgl. Abb. 1).



Abb. 1: Der *freeze frame* als Fotometapher:
die letzte Einstellung aus *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID*

Signifikant oft ist das filmimmanente Durchspielen der Zuweisung des *freeze frame* zum filmischen *oder* fotografischen Formenrepertoire gleich mehrfach konnotiert, indem der Film den Gebrauch eines *freeze frame* in ostentative Opposition stellt zum zeitlich benachbarten Einsatz materieller Fotografien: So endet die Verfolgungsjagd im Labyrinth von *THE SHINING* (S. Kubrick, GB/USA 1980) mit einem *freeze frame* des erfrorenen Protagonisten Jack Torrance, während die unmittelbar folgende Schlusssequenz mit einer langen Kamerafahrt auf die Fotowand in der Hotellobby operiert, an deren Ende eine s/w-Fotografie von Jack Torrance kaderfüllend abgebildet wird, die ihn dank Inschrift als einen Wiedergänger decouvriert (vgl. Abb. 2 & 3).



Abb. 2 & 3: Die filmische Reflexion der Differenz von *freeze frame* und fotografischem Abzug am Ende von *THE SHINING*

61 T. Scheid: Fotografie als Metapher, S. 32.

Ähnlich das Verfahren in *THELMA & LOUISE* (R. Scott, USA/F 1991). Auch hier steht der Vergleich nicht nur am Ende des Films, sondern markiert zugleich wieder den Tod der Protagonistinnen. Deren suizidale Autofahrt in die Schluchten des Grand Canyon hinein wird auf dem Kippunkt der Flugbewegung des Autos arretiert und in Weiß überblendet. Die Markierung dieses *freeze frame* als *filmische* Form wird flankiert durch die signifikatorischen Umstände, dass der Wind während der Fahrt auf die Klippe zu ein Polaroidfoto der beiden Frauen vom Rücksitz des Cabriolets weht und dem anschließenden Abspann eine Serie von Polaroids unterlegt ist (vgl. Abb. 4 & 5).⁶² Die fotografische Arretierung wird zudem schon vorweggenommen, als zum Auftakt der Reise der Frauen das Bild ein einziges Mal angehalten wird, während Thelma – mit lautem Klick – ein Bild von Louise schießt.



Abb. 4 & 5: Filmisches Standbild versus Polaroidfoto:
Tod und Bewegungsarretierung in *THELMA & LOUISE*

Am Beispiel des zunächst einmal nicht eindeutig zu klassifizierenden *freeze frame* sind also einige Optionen der filmischen Thematisierung medial differenter Formen schon deutlich geworden. Den genannten Filmbeispielen ist gemein, dass sie die strukturelle Indifferenz zwischen dem Standbild als *filmischer Form* oder als *fotografischem Formzitat im Film* durch begleitende Zusatzmarkierungen aufzuheben trachten. Entweder, indem dem angehaltenen Bildkader weitere Zeichen für das ›Fotografische‹ beigefügt werden (Auslösergeräusch, Farbveränderung), oder, indem die Betonung einer Differenz zu einem materiell repräsentierten Foto in großer zeitlicher Nähe zum *freeze frame* erfolgt. Der Film zeigt hierdurch zugleich seine eigene Befähigung zur Arretierung von Bewegung auf, akzentuiert aber gerade deshalb auch noch einmal die Andersartigkeit *seiner* Form zu jener der fotografischen Stasis. Vergleichbares lässt sich selbst noch in Filmen beobachten, die scheinbar Mediengrenzen dezidiert unterlaufen, wie etwa dem Fotofilm⁶³ und seinem berühmtesten Vertreter *LA JETÉE* (C. Marker, F 1962). Auch hier wird mit dem Motiv des Augenaufschlags der erwachenden Frau – der, wie Thomas Tode postuliert, »einzigem richtig bewegten Filmaufnahme«⁶⁴ – noch

62 Vgl. hierzu auch Lorenz Engell: »Are you in pictures?« Ruhende Bilder am Ende bewegter Bilder, besonders in Ethan und Joel Coens *Barton Fink*«, in: Stefanie Diekmann/Winfried Gerling (Hg.), *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, Bielefeld 2010, S. 173-191.

63 Vgl. Guztáv Hámos/Katja Pratschke/Thomas Tode (Hg.): *Viva Fotofilm – bewegt/unbewegt*, Marburg 2010.

64 Thomas Tode: »Filme aus Fotografien: Plädoyer für die Bastardisierung«, in: Hámos/Pratschke/Tode (Hg.), *Viva Fotofilm*, S. 21-38, hier S. 31. Auch diese

einmal eine dezidiert als ›filmisch‹ markierte Binnendifferenz innerhalb des Fotofilms operationalisiert, die zudem durch eine ganze Reihe von Überblendungen und Zeitlupen kontextuell vorbereitet wird. Leicht übersieht man dabei, dass – wie zur Stärkung dieses ›filmischen‹ Einschubs – das nämliche Motiv bereits früher im Film schon einmal präsentiert wurde, diesmal jedoch, ohne dass Bewegung hinzugefügt würde, sondern als reine Wahrnehmungsdifferenz zwischen zwei Fotokadern.⁶⁵

Derartige Operationen verdeutlichen noch einmal die Binnendifferenz zu den anderen Thematisierungsoptionen des Fotografischen im Film, indem hier eine Form, die beide relationierte Medien teilen (nämlich – ungeachtet der populären Basisdifferenz ›+/- bewegt‹ – die Befähigung zum Standbild), in ihrer Ähnlichkeit und in ihrer Differenz wahrhaft *durchgespielt* wird. Dies verdeutlicht zugleich auch noch einmal die Differenz zwischen Filmen mit medienreflexivem Potential und der Mehrheit derjenigen Filme, welche die Nutzung einer Form wie dem *freeze frame* eben *nicht* in einen derartigen umfassenderen Vergleich mit den Formen anderer Medien einbinden.

Ein *freeze frame* steht auch am Anfang von MEMENTO (C. Nolan, USA 2000). Aus dem schwarzen Hintergrund der Filmtitel wird das Filmbild aufgeblendet, als hätte es sich im Schnelltempo entwickelt. Die ersten Sekunden ist das Bild einer Hand, die ein Polaroidfoto hält, eingefroren, bevor mit dem leichten Zittern der Hand kaum merklich Bewegung und Zeitlichkeit ins Filmbild treten. Allmählich erschließt man, dass die Zeit rückwärts laufen muss, denn das Polaroid verblasst langsam, bis nur noch eine leere, weiße Bildfläche übrig bleibt, die schließlich in der Kamera verschwindet (vgl. Abb. 6-8).

Feststellung ist jedoch ihrerseits wieder Resultat einer Bestimmung von Fremd- und Selbstreferenz, die problematisch bleibt. Ist denn der Zoom innerhalb der ersten Einstellung dieses Films keine ›richtig‹ bewegte Filmaufnahme, lies: keine filmische Form?

- 65 Überhaupt kommt dem Motiv des Augenaufschlags in diesem Kontext offenbar eine gewisse Prominenz zu. Auch im Prolog von Ingmar Bergmans PERSONA (S 1966) wird die kritische Differenz von Bewegt- und Standbild hierüber entwickelt: Eine unbewegte Großaufnahme einer scheinbar verstorbenen Frau wird qua Stopp-Trick plötzlich animiert (die ›Tote‹ öffnet die Augen), hierin zugleich die vorgängige Unentscheidbarkeit zwischen Fotografie einer schlafenden oder Filmaufnahme einer toten Frau reflektiert. Vgl. speziell zu diesem Zusammenhang auch den Beitrag von Jörn Glasenapp in diesem Band.



Abb. 6-8: Die Entstehung der – umgekehrt – ablaufenden Bewegung aus dem Stillstand von Fotografie und Film in MEMENTO

Auf mehreren Ebenen lässt sich diese kurze Sequenz emblematisch auf den Film beziehen. Man kann in der Verkehrung der Zeit, wie es David Bordwell getan hat,⁶⁶ schlicht die Vorwegnahme des Erzählprinzips sehen, das in einer Reihe von Rücksprüngen immer weiter in die Vergangenheit zurückgreift, also eigentlich rückwärts erzählt. Das Verbleichen des Polaroids, das die bildliche Fixierung eines realen Ereignisses auslöscht, lässt sich als mediale Chiffre für die anterograde Amnesie des Protagonisten Leonard deuten, die permanent die neuesten Gedächtnisinhalte auslöscht. Das Polaroid bringt dabei zugleich das Instrument ins Spiel, mit dem Leonard den Verlust des Kurzzeitgedächtnisses zu kompensieren versucht. Schließlich lässt sich behaupten, dass das beobachtende Medium seine Überlegenheit gegenüber dem beobachteten Medium demonstriert, besitzt der Film doch die konstitutive Fähigkeit, den Zeitpfeil zu manipulieren und sogar rückwärts laufen zu lassen. Nur so verfügt er über das Vermögen, den Entstehungsprozess einer Fotografie zu rekonstruieren und das Bild auf seinen technischen Ursprung zurückzuführen. Er vollzieht auf diesem Weg gewissermaßen den indexikalischen Gebrauch einer Fotografie nach, der vom Bild als Spur zurückführt zu dem Akt, der diese Spur hervorgebracht hat. Schließlich akzentuiert der Film, indem er das statische Bild zu Anfang kurz realisiert, um es dann hinter sich zu lassen, nicht nur die mediale Basisunterscheidung bewegt/unbewegt, sondern lässt Bewegung aus Stillstellung hervorgehen. Am Beginn des Films steht die *Herstellung* eines Bewegungsbilds. MEMENTO unterscheidet mithin die Zeitlichkeit des Films von derjenigen der Fotografie, zeigt aber zugleich, dass der Film die Zeitlichkeit der Fotografie enthält, selbst wenn er dazu – technisch gesehen – eine Reihe bewegter Bilder abspulen muss.

Hier ist es zunächst eine Irritation in Bezug auf das beobachtete Medium, die filmisch erzeugte Umkehrung des Entwicklungsprozesses, durch die die Fotografie als spezifische Form der Bilderzeugung in den Fokus rückt. Zugleich realisiert das beobachtende Medium jedoch eine Abweichung von den eigenen Gepflogenheiten, denn die Verkehrung der Bewegung ist zwar von

66 Vgl. David Bordwell: *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley u.a. 2006, S. 80.

jeder eine dem Film mögliche Form, wird aber im klassischen Erzählkino so gut wie nie eingesetzt. Auf diesem Weg ruft MEMENTO also alternative Möglichkeiten des beobachtenden Mediums auf. Wenn der Film sich von der beobachteten Fotografie abgrenzt, dann richtet er sein Interesse nicht nur auf sich selbst, sondern konfiguriert sich auf diesem Weg als Medium neu.

Eine besondere Leistung von MEMENTO besteht allerdings darin, dass er Medienbeobachtung nicht auf einzelne Stellen und auf ein Medium beschränkt, sondern durch und durch auf die Reflexion und Bestimmung medialer Eigenschaften angelegt ist – und zwar vornehmlich in Bezug auf das Tertiüm des Gedächtnisses. Indem er seine Geschichte in Rücksprüngen erzählt, setzt er die Zuschauer, zumindest was die erzählerische Vergangenheit betrifft, auf den Wissensstand des Amnestikers zurück. MEMENTO schafft damit so etwas wie eine fiktionale Experimentalsituation,⁶⁷ anhand der nachvollzogen werden soll, welche Folgen es zeitigt, ausschließlich auf mediale Gedächtnisse angewiesen zu sein.

In diesem Rahmen eröffnet der Film zwei Vergleichsachsen. Die erste unterscheidet medienbasiertes Speichern von menschlichem Erinnern, das als Kontrastfolie allerdings nur impliziert ist. Zuweilen wird Leonard von seinen Gegenübern aufgefordert, sich für sein Vertrauen in den Mediengebrauch in Gestalt von Polaroids, schriftlichen Notizen oder Tätowierungen zu rechtfertigen. Wenn er dann vertritt, durch sein materialisiertes Gedächtnis objektiver erinnern zu können, da vor den Verzerrungen des Gedächtnisses gefeit zu sein, so expliziert er das ansonsten narrativ konfigurierte Vergleichsverhältnis.⁶⁸ Die Narration konterkariert indes den verbal erhobenen Anspruch, indem sie zeigt, wie die Stabilität entkontextualisierter Daten folgerichtig zum tödlichen Verhängnis für eine Figur wird. Die diversen von Leonard gespeicherten Informationen fügen sich zu einer Kette von ›Agenten‹, die ihm als Aufschrift auf einem Polaroid schließlich befehlen: »Kill him!« Eingespeicherte Information gewinnt in der Experimentalsituation eine Eigendynamik, weil der Kontext der Einspeicherung – und damit die ursprüngliche Bedeutung – nicht mitgespeichert wird,⁶⁹ denn sonst müsste Leonard wissen, dass

67 Vgl. Jens Ruchatz: »Externalisierungen. Gedächtnisforschung als mediale Anthropologie«, in: *Handlung Kultur Interpretation* 12/1 (2003), S. 94-118, hier S. 94f.

68 Teddy: »You can't trust a man's life to your little notes and pictures, because your notes could be unreliable.« – Leonard: »Memory's unreliable. Ask the police. Eyewitness testimony's unreliable. Cops don't catch killers by sitting around remembering stuff. They collect facts, they make notes and they draw conclusions. Facts, not memories, that's how you investigate. [...] Memory can distort the shape of a room, it can change the colour of a car. And memories can be distorted, they are just an interpretation, they're not a record. And they're irrelevant if you have the facts.«

69 Die De-Kontextualisierung des reinen Speichergedächtnisses wird auch als Unterscheidung im unterschiedlichen Gebrauch von Fotografien greifbar: Natalie, eine Frau, der Leonard auf der Suche nach dem Mörder seiner Frau begegnet, verwendet eine private Fotografie als Auslöser von Erinnerung an ihren getöteten Geliebten, wohingegen es für Leonard hinter seinen Polaroids nichts weiter gibt, an das er sich von ihnen ausgehend erinnern könnte.

er den ersten Hinweis selbst mutwillig gelegt hatte. MEMENTO unterscheidet so mediatisiertes und ›natürliches‹ Erinnern.

In zweiter Linie differenziert MEMENTO sowohl diese Erkenntnis als auch vergleichend verschiedene Medien. Dass fotografische Bilder der Kontextualisierung bedürfen, macht der Film sichtbar, indem Leonard sie immer durch Beschriftung ergänzt⁷⁰ oder sie gar auf einer Karte mit den abgebildeten Orten identifiziert. Unauslöschliche Tätowierungen formulieren im Gegensatz zu Papierdokumenten die wesentlichen Lebensprinzipien, gewissermaßen Leonards Identitätswissen.⁷¹ Andererseits fordert Leonard immer wieder zum Vergleich zwischen Face-to-Face-Kommunikation und Telefonaten auf, die er vermeidet, weil er dem Gesprächspartner nicht ins Gesicht sehen kann. Im Gegensatz zu anderen hier thematisierten Filmen nutzt MEMENTO den Film stärker als Terrain, auf dem der Vergleich möglich wird, als selbst in die Vergleichsrelation einzurücken: Er ist dann nicht primär reflektiertes, sondern reflektierendes Medium, das in der Lage ist, die Grenzen menschlicher und mediengestützter Erinnerung dar- und einander gegenüberzustellen. MEMENTO zeigt folglich, wie ein narrativer Spielfilm zentral auf Medienvergleich hin angelegt sein kann, dabei einerseits mit seinen Mitteln andere Medien in ihren Leistungen kontrastiert wie auch Medialität und ›Natürlichkeit‹ unterscheidet, andererseits auch sich selbst mit mindestens einem der thematisierten Medien vergleicht, indem er seine eigene zeitliche und sinnkonstruierende Komplexität akzentuiert.⁷²

Einen weiteren Typus filmischer Medienreflexion bietet der Film THE MODERNS (A. Rudolph, USA 1988), indem er eine technik- und ideengeschichtliche Verortung der relevanten Medien der klassischen Moderne vornimmt. Die Handlung des Films ist im Pariser Bohème-Milieu des Jahres 1926 angesiedelt und greift Ernest Hemingways autobiographische Darstellung der Lost Generation in *A Moveable Feast* lose auf, verkoppelt sie aber mit der fiktiven Geschichte eines Kunstfälschers, der sich schließlich von der Avantgarde lossagt und nach Hollywood geht, »dorthin, wo die Bilder sich bewegen«. Neben seiner ironischen Zeichnung klassischer Vertreter dieser Epoche wie Hemingway, Stein, Toklas oder der Surrealisten und Dadaisten perspektiviert THE MODERNS die zentralen ästhetischen und medientechnologischen Zäsuren jener Jahre, die sich über die Differenzen Original/Reproduktion, Kunst/Gebrauchsmedien und Avantgarde/Kunstmarkt voranschreiben, und feiert den Film schließlich als medienhistorischen Kulminationspunkt, der diese Antagonismen, die den Kulturbetrieb der 1920er Jahre ja entscheidend prägen, überwindet.

Den Protagonisten der zeitgenössischen Avantgarden und deren Programm einer autonomen Kunst und eines autonomen Künstlersubjekts stellt

70 Vgl. hierzu Martin Hermann: »Something to remember you by«. Fotografie und Schrift als Erinnerungsmedien in Christopher Nolans Spielfilm *Memento*«, in: Sabrina Becker/Barbara Korte (Hg.), *Visuelle Evidenz. Photographie im Reflex von Literatur und Film*, Berlin, New York 2011, S. 164-179.

71 Leonard: »If a piece of information is vital, write it on your body instead of a piece of paper, it's a permanent way of giving yourself a note«.

72 Ein ähnliches Beispiel stellt die *romantic comedy* SLEEPLESS IN SEATTLE (N. Ephron, USA 1993) in Bezug auf die Medien der Liebe dar, oder BLOW UP (M. Antonioni, GB/USA 1966) in Bezug auf die Referentialität von Bildern.

Rudolphs Film ostentativ nicht nur einen exemplarischen Kunstsammler gegenüber, der Kunstbesitz als reine Kapitalanlage und als Instrument des sozialen Aufstiegs versteht, sondern eben auch immer wieder Berufsvertreter der aufkommenden Massenkultur: Klatschkolumnisten, Karikaturisten, Plakatdesigner, Werbegrafiker. Entsprechend zerfällt die diegetische Welt hier in die hermetischen Orte der Kunstpraxis (Salons, Museen, Ateliers) und jene des öffentlichen Raumes, der Straßen und Hauswände, die längst von den Erzeugnissen der technisch reproduzierbaren Medien beherrscht werden. Wenn die Vertreter der klassischen Moderne wie Hemingway, Stein & Co. diesem Siegeszug einer industriell geprägten Gebrauchskunst unbeirrt das romantische Ideal einer genieorientierten Kunstpraxis entgegenstellen, verkennen sie den zäsuralen Charakter des mediengeschichtlichen Wandels, den Walter Benjamin ja hellseherisch zugleich als Ende der autonomen Kunst überhaupt begriffen hat: »Indem das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst von ihrem kultischen Fundament löste, erlosch auf immer der Schein ihrer Autonomie.«⁷³ Gleichsam als letztes Aufbäumen eines vortechnischen Zeitalters kündigt sich mit den Dadaisten in der Filmhandlung bereits eine Strömung an, die das »Ende der Kunst« lauthals proklamiert und deswegen vom Pariser Kunstestablishment argwöhnisch beäugt wird. Wenn dann der neureiche und ästhetisch ungebildete Kunstsammler dank einer gezielten Intrige »Originale« von Cézanne, Matisse und Modigliani für »Fälschungen« hält und diese wutentbrannt zerschneidet und ins Feuer wirft, können die anwesenden Kunstkritiker dahinter nur eine »dadaistische Provokation« vermuten, die zwar an den Rändern, aber immerhin noch innerhalb des etablierten Kunstsystems operiert. Der *wahre* Modernismus jedoch wird in THE MODERNS mit ebenjenen technisch basierten Medien assoziiert, die sowohl den Kultstatus des Bildes als auch den des handwerklich privilegierten Künstlers hinter sich lassen werden und stattdessen der »Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion [Herv. i. O.]«⁷⁴ Rechnung tragen, wie dies in THE MODERNS durch die Miniaturreplika des Eiffelturms exemplifiziert wird, von denen eine gleich zu Beginn des Films (unmittelbar nach einer s/w-Totalen des Turms) dem Protagonisten für seine persönliche Sammlung auf dem sprichwörtlichen Silberblech serviert wird (vgl. Abb. 9 & 10).

73 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/Main 1966, S. 22.

74 Ebd., S. 15.



Abb. 9 & 10: Das architektonische Insignium der Moderne und seine kunsthandwerklichen Reproduktionen: Variationen des Eiffelturms in
THE MODERNS

Zwischen die Pole der technischen Reproduktion und des handwerklich verfertigten Unikats setzt THE MODERNS konsequenterweise die Figur des Gelegenheits-Kunstfälschers Hart, der zur Durchführung eines Versicherungs Betrugs mit der Anfertigung von Kopien dreier kanonischer Gemälde von Cézanne, Matisse und Modigliani beauftragt wird. Besteht einerseits der »Sonderstatus des modernen Kunstwerkes in seinem nichtreproduzierbaren Unikatcharakter hinsichtlich seines Ursprungs, seiner formalen, materialen und inhaltlichen Komplexität«,⁷⁵ so bedarf die Kopie, um zur Fälschung zu werden, andererseits v.a. der illegitimen Signatur, denn, so wiederum Benjamin: »Der Fetisch des Kunstmarktes ist der Meisternamen.«⁷⁶ Beiden Fälschungsakten, dem des Nachmalens der Originale wie dem Auftrag der Signatur, widmet der Film seine Beobachtung und macht darin die Formwerdungsprozesse der Malerei wie der (Unter-)Schrift am Sonderfall der Fälschung einsichtig. Gilt der versierte Kunstfälscher, wenn schon nicht moralisch oder juristisch, so doch zumindest ästhetisch als kongenialer Nachschöpfer, indem er die *maniera* des ursprünglichen Meisters nicht nur perfekt imitiert, sondern vielleicht sogar übertrifft,⁷⁷ so verweigert die Figur Harts selbst noch diesen letzten Triumph handwerklicher Könnerschaft über die technische Reproduktion. Selbst nur ein bestenfalls mittelmäßiger Maler, lässt sich Hart nur widerwillig auf das unmoralische Angebot der Fälschung ein, vollzieht seinen Auftrag dann aber letztlich auch unter Zuhilfenahme technischer Hilfsmittel wie Fotografie und Projektion. Der Film beobachtet also die langsame Transformation eines Malaktes in den der technisch gesteuerten Nachzeichnung – auch diesbezüglich steht Hart somit exakt zwischen den antagonistischen Kräften der Moderne (vgl. Abb. 11).

75 Stefan Römer: »Zwischen Kunstwissenschaft und Populismus. Die Rede vom Original und seiner Fälschung«, in: Ann-Kathrin Reulecke (Hg.), Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten, Frankfurt/Main 2006, S. 347-363, hier S. 353.

76 Walter Benjamin: »Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker«, in: Ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 65-107, hier S. 105.

77 Vgl. S. Römer: Zwischen Kunstwissenschaft und Populismus, S. 349-351.



Abb. 11: Der Kunstfälscher im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit:
Hart zeichnet die Konturen anhand einer Lichtbildprojektion nach

Fällt er hierdurch als Verkörperung des kongenialen Fälschers aus, so gewinnt er dennoch in einem Kontext, der noch von zahlreichen anderen Dimensionen des Falschen (vorgetäuschten Biographien, vorgetäuschten Todesfällen, vorgetäushtem Kunstsachverstand etc.) geprägt ist, an paradigmatischem Status als Personifikation eines dezidiert modernen, weil *reflexiven* Films, der nach Gilles Deleuze immer schon den ›Mächten des Falschen‹ verschrieben ist:

»Zusammenfassend könnte man sagen, dass der Fälscher zur Personalisierung des Films schlechthin wird [...]. Früher konnte er in einer bestimmten Form existieren, als Lügner oder Verräter, nun aber nimmt er eine unbegrenzte Gestalt an, die den ganzen Film prägt.«⁷⁸

Dem Film selbst wächst innerhalb des mediengenealogischen Schismas zwischen Malerei und technischen Bildmedien, das THE MODERNS entfaltet, nun das Potential zu, die paradigmatische Loslösung des Gemäldes von seinem Urgrund, die Entkoppelung von materieller Basis und malerischem Zeichen, visuell durchzuexerzieren. In der Heckscheibe eines Taxis wird mit einem Mal ein gemalter Stadtprospekt ansichtig und aus den Fenstern eines Salons blicken die Figuren auf den Eiffelturm – jedoch nicht etwa als realfotografisches Abbild, sondern in Gestalt der berühmten simultaneistischen Gemälde Robert Delaunays (vgl. Abb. 12 & 13).



Abb. 12 & 13: Dislozierung als Reflexionsfigur:
Die Gemälde Delaunays ersetzen die filmische Indexikalität

78 Gilles Deleuze: Kino 2. Das Zeit-Bild, Frankfurt/Main 1991, S. 176.

Die Wahl gerade dieses Motives geschieht sicher nicht zufällig, sondern agiert als weitere medienreflexive Ebene, waren es doch gerade Delaunays polyperspektivische Darstellungen des Eiffelturms, die Sergei Eisenstein als filmanaloges Montageverfahren klassifiziert hat und die ihn für seine eigene Konzeptualisierung des Films inspirierten.⁷⁹ Diese Dislozierung der Gemälde durch das Filmbild durchbricht den diegetischen Antagonismus zwischen öffentlichem und Kunstraum, zwischen der Indexikalität der technisch-photochemisch operierenden Bildmedien und der Abstraktion der modernen Malerei, und initiiert hierdurch eine umfassende Mobilisierung des Bildes, des Blickes und des Betrachters,⁸⁰ die im Medium Film schließlich idealtypisch eingelöst erscheint. *THE MODERNS* zeigt intradiegetisch sein eigenes Dispositiv zwar ausdrücklich *nicht* vor,⁸¹ sondern belässt es bei Anspielungen auf der Dialogebene. Seine eigenen filmischen Operationen jedoch thematisieren unentwegt die Optionen des filmischen Bildes, das Schisma zwischen Avantgarde- und Gebrauchskunst, Schöpfertum und Kommerzialisierung, Autorenschaft und Kollektiv, Original und Fälschung dialektisch aufzuheben – eben als wahre Vollendung der Moderne.

Die medienreflexive Spezifik von *THE MODERNS* besteht also darin, dass der Film über die reine Beobachtung von je anders gegründeten medialen Formwerdungsprozessen hinausgeht, sie vielmehr einlässt in eine Reflexion der kunstsoziologischen und der technikgeschichtlichen Ermöglichungsbedingungen unterschiedlicher Medien. Ähnlich wie schon bei *MEMENTO*, so dient auch hier der prüfende Vergleich einer Neukonfiguration des Beobachtungsmediums selbst, das sich in historisierender Perspektive teleologisch als Konsequenz und Überwindung der kunst-, technik- und medienhistorischen Zäsuren des 19. und 20. Jahrhunderts installiert.

Medienreflexion im Film – Zur Struktur des Bandes und seiner Sektionen

Nach allem zuvor Ausgeführten versteht es sich von selbst, dass die Unterteilung und Rubrizierung des Bandes in insgesamt 6 Sektionen unsererseits lediglich eine kontingente Zurichtung des gesamten Untersuchungsfeldes darstellt. Andere Zusammenstellungen der Einzelbeiträge wären selbstredend ebenso denkbar und sinnvoll gewesen. Gleiches gilt für die letztendliche Auswahl der vom und im Film reflektierten Medien, wobei die von den Fil-

79 Vgl. Joachim Paech: »Bilder von Bewegung – Bewegte Bilder«, in: Monika Wagner (Hg.), *Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Reinbek 1991, S. 237-264, hier S. 244.

80 Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel 1996, v.a. S. 103-140.

81 Vielmehr spielt die letzte Sequenz im *Museum of Modern Art*, wo die nach Amerika übergesiedelte Gruppe um Hart ironisch-genüsslich der Lobpreisung eines Kunstkritikers über die »unverwechselbare Handschrift« von Mattise und Co. lauscht, die sich nun gerade an den von Hart »gefälschten« Gemälden vollzieht. Demonstrativ kehrt die Gruppe hiernach dem Museum – und der modernen Kunst allgemein – den Rücken, um nach Hollywood weitzureisen.

men selbst vorgenommenen Zuweisungen die primäre Orientierungsfolie darstellen sollten: Als Objekt filmischer Medienreflexion sollte gelten, was Filme im oben explizierten Sinn als Medium thematisieren. Obwohl sich dabei durchaus zahlreiche Überschneidungen zu den klassischen Medienkanones ergeben, zeichnen sich auch andere Ordnungslogiken ab, die mit ersteren nicht identisch sein müssen. Hierdurch rücken auch Beiträge zur Tätowierung, zum Geld oder zu Licht und Schatten als Medien in den Fokus. Evident ist auch, dass die Auswahl der Filmbeispiele in jedem Einzelbeitrag nur paradigmatischen Charakter haben kann, wobei Umfang und Zusammenstellung des jeweiligen Korpus den BeiträgerInnen überlassen geblieben ist. Dem Handbuch-Charakter des Bandes entsprechend, ging es uns auf allen strukturellen Ebenen lediglich darum, perspektivische Fallstudien zu entwickeln, die im Idealfall ein möglichst breitgefächertes Feld kinematografischer Reflexion von Medialität aufspannen sollten, an das andere und vertiefende Studien dann ggf. anknüpfen könnten.

Die erste Sektion beschäftigt sich mit **FILMISCHEN (RE-)KONSTRUKTIONEN EINER VORGESCHICHTE DES FILMS** und verdeutlicht damit den Umstand, dass der Film nicht nur seine gegenwärtigen und gewachsenen Relationen zu anderen Medien vergleichend reflektieren, sondern in der Beobachtung anderer Medien und ihrer Formen zugleich eine Autogenealogie schreiben kann, die Perspektiven auf die eigenen Ursprünge und Filiationen formuliert. In den Beiträgen von NICOLE WIEDENMANN, JENS RUCHATZ und OLIVER FAHLE stehen einige besonders prominente derartige Vorgeschichtsschreibungen im Mittelpunkt, die nicht von ungefähr primär der metaphorischen Ableitung des Films aus anderen visuellen Dispositiven verschrieben sind: Licht/Schatten bzw. Schattenspiel, Projektionsapparaturen oder optischen Instrumenten allgemein. Auch dies wird darüber als eine spezifische Reflexionsleistung des Films einsichtig, nämlich seine dispositive und soziokulturelle Genese medienvergleichend selbst zu verorten – und sei es in Gestalt von Ursprungsmythen.

Unter der Rubrik **FILMISCHE KONSTRUKTIONEN VON VERWANDTSCHAFTS- UND KONKURRENZVERHÄLTNISSEN – DIE ›NACHBARMEDIEN‹ IM SPIEGEL DES SPIELFILMS** sind jene kinematografischen Reflexionen gelistet, die sich auf Medien beziehen, denen im Diskurs eine besondere Nähe und potentielle Rivalität zum Film attestiert wird – sei es, dass die Codes des Films partielle Schnittmengen mit denjenigen des ›Nachbarmediums‹ aufweisen (etwa in Gestalt des Schauspiels, der fotochemischen Repräsentation, der visuellen Komposition auf der Fläche etc.), sei es, dass eine spezifische Form von Konkurrenz aufgrund einer hohen Codeüberschneidung vermutet wird (was *cum grano salis* für alle anderen audiovisuellen Dispositive gilt). Dass dies wiederum rein diskursive Setzungen sind, denen keine in der Sache selbst gegründete Faktizität eignet, ist evident, es erklärt aber zugleich den persistierenden Aushandlungsbedarf der fraglichen Relationen im Film selbst. Während die Beiträge von STEFANIE DIEKMANN und NORBERT M. SCHMITZ mit dem Theater bzw. der Malerei zwei tradierte Künste behandeln, denen auch in der medientheoretischen Abgrenzung des Films besondere Wirkmächtigkeit zukam, beleuchten ARNO METELING und JÖRN GLASENAPP mit dem Comic und der Fotografie zwei historisch jüngere Bildmedien, die in je eigener Zurechnung häufig als Vorläufer der Kinematografie diskutiert worden sind. Mit den elektronisch basierten AV-Medien Fernsehen, Video

und den portablen Medien greifen die Analysen von LISA GOTTO, ROLF F. NOHR und MATTHIAS THIELE auf drei diskursiv notorisch als Konkurrenten oder gar Überwinder des Films etikettierte ›Nachbarmedien‹ aus.

War die Zuordnungslogik der letzten Sektion noch stark auf die unmittelbaren Vergleichsoperationen zwischen zwei Einzelmedien fokussiert, so erweitert die dritte Sektion unter dem Titel **FILMISCHE KONSTRUKTIONEN VON DIFFERENZVERHÄLTNISSEN – MEDIENREFLEXION IM FILM ANHAND DER LEITDIFFERENZEN ›SCHRIFT/BILD‹ UND ›ANALOG/DIGITAL‹** den Beobachtungshorizont nun auf medienüberspannende Differenzbehauptungen, denen besonders in medienhistoriographischen Systematisierungsversuchen eine gewisse Prominenz zukommt: nämlich die Schismatisierungen zwischen Schrift- und Bildmedien einerseits, analog und digital fundierten Medientechnologien andererseits. Hier gilt das Beobachtungsinteresse entsprechend v.a. der Frage, wie sich der Film selbst innerhalb oder außerhalb dieser Dichotomien positioniert. Signifikant häufig beschäftigt sich der Film mit verschiedenen Konstellationen von Schriftlichkeit, die in den Beiträgen von ANDREAS BÖHN/DOMINIK SCHREY, SVEN GRAMPP und CHRISTINE MIELKE einzeln beleuchtet werden: der Schrift, den Schreibwerkzeugen und dem Akt des Lesens und Schreibens selbst. Mit der Zeitung und der Postkarte stehen zwei besonders wirksame Formen der literalen Distribution und daran geknüpft der raumüberwindenden Kommunikation im Zentrum der Aufsätze von CHRISTINA BARTZ und HANS J. WULFF, wobei hier die zweite Differenzlinie ›analog/digital‹ in der historischen Modifikation der fraglichen Kommunikationsformen bereits integriert wird. Mit einer Sonderform der ›Einschreibung‹, nämlich der Tätowierung, sowie der Haut als medienkomparatistischem Tertium beschäftigt sich ANDRÉ GRZESZYK, während mit der Kartographie und allgemeiner der diagrammatischen Ikonizität im Beitrag von CHRISTOPH ERNST eine mediale Konstellation aufgerufen wird, die beide Dichotomien (Schrift/Bild, analog/digital) notorisch unterläuft. Mit dem Masterdispositiv des digitalen Zeitalters, dem Computer, und den zahlreichen filmischen Fantasien, die dieser schon seit Jahrzehnten freisetzt, ist dann der abschließende Text von STEFAN HÖLTGEN befasst.

Die Sektionen 4 und 5 organisieren sich dann wiederum über eine andere Perspektivierung, die zusammenfassend mit **WEITERE MEDIALE FUNKTIONEN IN FILMISCHER REFLEXION** überschrieben ist. Nunmehr stehen basale mediale *Funktionen* im Mittelpunkt, die nicht zwangsläufig mit einem Einzelmedium kurzgeschlossen werden können. Die dabei zugrundegelegte Binnendifferenzierung zwischen den Funktionsbereichen **HÖREN, SPRECHEN, TÖNE SPEICHERN und ÜBERMITTELN, KOPIEREN, TAUSCHEN** (über-)akzentuiert natürlich letztlich jeweils einen medialen Funktionsbereich zugunsten anderer (so wäre das Telefon ebenso gut der Funktion ›Übermitteln‹ zuzuschreiben gewesen). Als insofern rein heuristisches Moment subsumiert die Überschrift der vierten Sektion in den Beiträgen von PETRA MARIA MEYER, JAN DISTELMEYER, BJÖRN BOHNENKAMP und HEDWIG WAGNER filmische Reflexionen der auditiven Klangerzeugung, -übermittlung und -speicherung in Gestalt der Basisdispositive Radio, Schallplatte, Telefon und Anrufbeantworter und deren jeweiligen medientechnologischen Ablegern und Entwicklungsstufen. Die in Sektion 5 aufgerufenen Basisfunktionen werden dann jeweils exemplarisch in *einem* dispositiven Konnex verhandelt: So erscheint die Telegrafie im Beitrag von THOMAS NACHREINER als Paradigma des

Übermitteln; Reproduktionsmedien wie der Fotokopierer stehen im Mittelpunkt des Aufsatzes von LARS NOWAK/PETER PODREZ und mit *dem* klassischen Tauschmedium schlechthin, dem Geld, beschäftigen sich die Beobachtungen von RALF ADELMANN/JAN-OTMAR HESSE/JUDITH KEILBACH/MARKUS STAUFF.

Die letzte Sektion schließt dann gewissermaßen den zeitlichen Bogen, der mit der Konstruktion von Vorgeschichten des Films begonnen hatte. Unter dem Stichwort **FIKTIONALE MEDIENREFLEXION** beschäftigt sich der Beitrag von THOMAS WEBER mit ›f futurischen Medien‹ und zeigt auf, dass die ›prüfende Vergleichstätigkeit‹ des Films auch auf ›Medien‹ ausgreifen kann, die (noch) gar nicht existieren, dass die Medienreflexion Medien also hervorbringt und nicht einfach nur abbildet. Auch an einer solchen Autohistoriographie des Films wird das Medium fraglos künftig noch weiterschreiben...

Danksagungen

Viele der BeiträgerInnen dieses Bandes entstammen dem Umfeld des Erlanger Instituts für Theater- und Medienwissenschaft, an dem die beiden Herausgeber bis vor kurzem gemeinsam gelehrt und geforscht haben. Dass die methodische Ausrichtung dieses Bandes jedoch beileibe kein Privileg einer ›Erlanger Schule‹ darstellt, davon zeugt allein schon ihre hohe Anschlussfähigkeit an die Arbeit zahlreicher Forscherinnen und Forscher anderer Standorte, mit denen uns eine z.T. langjährige kollegiale Wertschätzung und Zusammenarbeit verbindet und über deren Mitarbeit wir uns entsprechend gefreut haben.

Umso mehr sind wir allen unseren BeiträgerInnen zu großem Dank verpflichtet, insbesondere für die unendliche Langmut, mit der sie das mehrjährige Warten auf das Erscheinen ihrer Aufsätze (fast) klaglos akzeptiert haben. Gleiches gilt für den *transcript*-Verlag und seine MitarbeiterInnen, deren periodische Nachfragen von uns leider immer wieder mit neuen Bitten um Aufschub beantwortet werden mussten. Ohne die großartige Zusammenarbeit mit Boris Goesl bei der Projektvorbereitung und der Initialphase der Materialsammlung sowie mit Peter Podrez bei der Fertigstellung und minutiösen redaktionellen Betreuung des Bandes wären wir fraglos noch mehr in Verzug geraten bzw. wäre die Veröffentlichung schlicht unmöglich gewesen. Beiden gilt daher unser unendlicher Dank!

Schließlich bedanken sich die Herausgeber noch sehr herzlich bei den Förderinstitutionen der Friedrich Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, die unsere Arbeit finanziell unterstützt und mit Druckkostenzuschüssen die Veröffentlichung des Bandes erst ermöglicht haben – namentlich der Dr. German Schweiger-Stiftung und dem Universitätsbund Erlangen-Nürnberg.

Literatur

- Agentur Bilwet: »Schreiben in den Medien«, in: Dies., Medien-Archiv, Bensheim, Düsseldorf 1993, S. 13-19.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/Main 1966.
- Böhn, Andreas (Hg.): Formzitat und Intermedialität, St. Ingbert 2003.
- Bordwell, David: The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies, Berkeley u.a. 2006.
- Brauns, Jörg (Hg.): Form und Medium, Weimar 2002.
- Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden, Basel 1996.
- Deleuze, Gilles: Kino 2. Das Zeit-Bild, Frankfurt/Main 1991.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: Filmtheorie. Zur Einführung, Hamburg 2007.
- Engell, Lorenz: »Schwierigkeiten der Fernsehgeschichte«, in: Ders., Ausfahrt nach Babylon. Essais und Vorträge zur Kritik der Medienkultur, Weimar 2000, S. 89-107.
- Engell, Lorenz: »Are you in pictures?« Ruhende Bilder am Ende bewegter Bilder, besonders in Ethan und Joel Coens Barton Fink«, in: Stefanie Diekmann/Winfried Gerling (Hg.), Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film, Bielefeld 2010, S. 173-191.
- Engell, Lorenz/Siegert, Bernhard: »Editorial«, in: Archiv für Mediengeschichte 1 (2001), S. 5-8.
- Ernst, Christoph: Essayistische Medienreflexion. Die Idee des Essayismus und die Frage nach den Medien, Bielefeld 2005.
- Fohrmann, Jürgen: »Der Unterschied der Medien«, in: Ders./Erhard Schüttelpelz (Hg.), Die Kommunikation der Medien, Tübingen 2004, S. 5-19.
- Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, München, Wien 1981.
- Greenberg, Clement: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam, Dresden 1997.
- Hámos, Guztáv/Pratschke, Katja/Tode, Thomas (Hg.): Viva Fotofilm – bewegt/unbewegt, Marburg 2010.
- Hermann, Martin: »Something to remember you by«. Fotografie und Schrift als Erinnerungsmedien in Christopher Nolans Spielfilm Memento«, in: Sabrina Becker/Barbara Korte (Hg.), Visuelle Evidenz. Photographie im Reflex von Literatur und Film, Berlin, New York 2011, S. 164-179.
- Hörisch, Jochen: »Vom Sinn zu den Sinnen. Eine Kurz-Geschichte der Medien«, in: Archiv für Mediengeschichte 1 (2001), S. 101-114.
- Krämer, Sybille: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: Dies. (Hg.), Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, Frankfurt/Main 1998, S. 73-94.
- Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie, München 2003.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1995.
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1998.
- Paech, Joachim: »Bilder von Bewegung – Bewegte Bilder«, in: Monika Wagner (Hg.), Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek 1991, S. 237-264.

- Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, München 2008.
- Pantenburg, Volker: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006.
- Römer, Stefan: »Zwischen Kunstwissenschaft und Populismus. Die Rede vom Original und seiner Fälschung«, in: Ann-Kathrin Reulecke (Hg.), *Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt/Main 2006, S. 347-363.
- Ruchatz, Jens: »Konkurrenzen – Vergleiche. Die diskursive Konstruktion des Felds der Medien«, in: Irmela Schneider/Peter Spangenberg (Hg.), *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 1, Wiesbaden 2002, S. 137-154.
- Ruchatz, Jens: »Externalisierungen. Gedächtnisforschung als mediale Anthropologie«, in: *Handlung Kultur Interpretation* 12/1 (2003), S. 94-118.
- Scheid, Torsten: *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film*, Hildesheim u.a. 2005.
- Schischkoff, Georgi: *Philosophisches Wörterbuch*, 22. Aufl., Stuttgart 1991.
- Schröter, Jens: »Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs«, in: *montage/av* 7/2 (1998), S. 129-154.
- Schröter, Jens: »Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus. Ein Versuch«, in: Paech/Schröter (Hg.), *Intermedialität analog/digital* (2008), S. 579-601.
- Stokes, Jane: *On Screen Rivals. Cinema and Television in the United States and Britain*, New York 2000.
- Tode, Thomas: »Filme aus Fotografien: Plädoyer für die Bastardisierung«, in: Hámos/Pratschke/Tode (Hg.), *Viva Fotofilm* (2010), S. 21-38.
- Wagner, Jon Nelson/MacLean, Tracy Biga: *Television at the Movies. Cinematic and Critical Responses to American Broadcasting*, New York, London 2008.
- Weber, Thomas: *Medialität als Grenzerfahrung. Futurische Medien im Kino der 80er und 90er Jahre*, Bielefeld 2008.
- Winston, Brian: *Technologies of Seeing. Photography, Cinematography and Television*, London 1996.
- Young, Paul: *The Cinema Dreams its Rivals. Media Fantasy Films from Radio to the Internet*, Minneapolis, London 2006.

Online

<http://www.kunst-der-vermittlung.de> [letzter Zugriff am 09.06.2013].