

**Klaus Sachs-Hombach / Hans J. Wulff**

## **Das Bild in der Medien- und Filmwissenschaft - Interview mit Hans Jürgen Wulff [16.9.02]**

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach. Köln: von Halem 2004, S. 96-115.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-122>.

KSH: Lieber Hans-Jürgen, du bist derzeit Professor für Medienwissenschaft in Kiel. Die Medienwissenschaft ist dort dem Institut für Literaturwissenschaft angegliedert; das ist einer der Bereiche, in denen die Medienwissenschaft eine institutionelle Verankerung gefunden hat. Wie zumindest derzeit für Medienwissenschaftler noch typisch, zeichnet sich dein wissenschaftlicher Werdegang durch eine recht wechselhafte Geschichte aus. Nach einem naturwissenschaftlichen Studium, nämlich in Mathematik und Physik, folgte eine Zeit der Praxis, in der du dich mit Kommunalen Kinoarbeit (im Münsterland) und lokalem Fernsehen beschäftigt hast. Das anschließende Studium der Linguistik, der Philosophie, der Pädagogik und der Literaturwissenschaft führte zur Promotion in Pädagogik, dann zur Assistenz in der Publizistik und schließlich zur Habilitation in der Theaterwissenschaft. Mit der derzeitigen Professur für Medienwissenschaft verbindest du vor allem filmwissenschaftliche Studien. In deinem vor kurzem veröffentlichten Buch *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films* hast du das theoretische Fundament dieser Studien vorgestellt und auch an konkreten Filminterpretationen demonstriert. Hinzuweisen wäre noch auf die Zeitschrift *montage/av*, in der du viel publiziert und deren Entstehen und Erfolg du begleitet hast. Wie würdest du die Schwerpunkte deiner Arbeit und deiner filmtheoretischen Position selber setzen?

HJW: Schwierige Frage, die eigentlich homogen nicht zu beantworten ist. Neben den philologischen Aufgaben, die zu erledigen sind, sind mir vier Aspekte wichtig, die meine Arbeit über den engeren Kreis von Alltagsgeschäften hinweg orientiert haben. Darum eine Antwort in mehreren Schritten. Erster Aspekt: gesellschaftliche Einbindung. Den Hintergrund bilden die vielen Jahre Arbeit im Kommunalen Kino, in der wir versucht haben, nicht nur Filme als Unterhaltungsmedium und als Bildungsgut anzubieten, sondern Film auch als Gegenstand politischer Kommunikation auszuweisen und zu behandeln. Wir haben sehr früh angefangen mit Videoar-

beit, um unsere Zuschauer aus der rezeptiven auch in die produktive Haltung zu bringen. Das Stichwort war damals "operatives Video". Dahinter stand die Idee, Leute, die normalerweise keine Kontrolle über visuelle Medien (also technische Massenmedien) ausüben, in den Stand zu setzen, sich dieser Instrumentarien zu bedienen, um eigene Öffentlichkeiten herzustellen. (Film und Fernsehen sind hierbei meine Leitmedien, eigentlich könnte man das aber noch auf Radio, Internet und anderes ausdehnen.) Das war ein Grundgedanke, der für die ganze Zeit am Kommunalen Kino verbindlich gewesen ist, und ich sehe das bis heute als einen Rahmen, der auch die akademische Arbeit betrifft. Film und Fernsehen sind als Gegenstände im Leben der Gesellschaft Mittel, um Bilder von Welt in Köpfen herzustellen und um gesellschaftlichen Einfluss und gesellschaftliche Macht auszuüben. Diese Ansicht ist eine Rahmenvorgabe, die ich nicht aufgeben möchte. Eine rein deskriptive Beschäftigung mit Film und Fernsehen interessiert mich also nicht. Film und Fernsehen muss eingebettet werden in gesellschaftliche Kommunikation. Das ist ein Rahmen, der wichtig ist für alle einzelnen Gebiete, mit denen wir uns beschäftigen.

Zweiter Aspekt: Interdisziplinarität. Ich habe mich von Beginn an für die Rezeption von Filmen interessiert und halte die Zielbestimmung, die Christian Metz der modernen Filmwissenschaft gegeben hat, nach wie vor für verbindlich: Was verstanden werden muß, ist das Verstehen von Filmen. Damit ist einerseits ein Gesichtspunkt abgesteckt, der einen besonderen Blick auf den Film ermöglicht als etwas, das Wirkungen herstellen will, das Denkprozesse auslöst und das darum den Zuschauer in besonderer Art und Weise positioniert und reflektiert. Damit ist gleichzeitig eine Brücke zu empirischen Tatsachen gebaut. Ich habe darum nicht allein an einer rezeptionsästhetischen Untersuchung des Kinos gearbeitet, sondern auch viele Jahre am interdisziplinären Projekt einer Psychologie des Films mitgearbeitet, also an der Entwicklung von psychologischen Fragestellungen, die sowohl Rücksicht nehmen auf Filmtheorie wie auf die Einsichten der Psychologie. Ein sol-

ches Unterfangen ist nur interdisziplinär zu erledigen. Ich kann nicht gleichzeitig Filmwissenschaftler sein, mich dazu noch in Psychologie, in Soziologie und in andere Gebiete einarbeiten. Es ist vernünftiger, zusammenzuarbeiten, wobei die Annäherungsprozesse zwischen den Beteiligten Lernprozesse sind und es relativ lange dauert, bis eine wirklich funktionierende Kommunikation zwischen Fachwissenschaftlern etabliert ist und dann gemeinsame Perspektiven entstehen, die es sinnvoll machen, von einer wirklichen „Psychologie des Films“ zu sprechen.

Dritter Aspekt: semiotische Qualitäten des Films. Meine Ausbildung als Linguist bedingt es, dass mich Fragen einer Semiotik des Films - einer *Filmsprache*, wie man früher sagte - massiv interessieren. Die Formenwelt des Films und seiner Darstellungsweisen ist nichts Natürliches, sondern fußt auf Konventionalität wie alle anderen Verständigungsmittel des Menschen auch. Die Möglichkeit, sich mit Film zu verständigen, ist also nichts Angeborenes, sondern kulturelle Tatsache wie z.B. alle Sprachen auch. Trotz dieser Grundannahme denke ich, daß Grundprinzipien der Organisation filmischer Ausdrucksweisen und filmischer Kommunikation aber anders sind als die der Sprache. Filmtheorie in der Art einer „Linguistik des Films“ zu machen, ist darum m.E. sinnlos (und die Versuche der 1960er Jahre haben ausreichend gezeigt, daß sich hier Sackgassen auf-tun). Man sollte davon ausgehen, dass es so etwas wie eine „Sprachlichkeit des Films“ gibt, aber das ist eine symbolische Form, die nicht identisch ist mit der, die die Sprachen haben. Form- und Stilgeschichte des Films versuchen heute nicht mehr, das Filmische als Analogon des Sprachlichen aufzuziehen - und haben ein gewaltiges Feld neuer Forschung eröffnet, in dem insbesondere das Bildliche neue und besondere Aufmerksamkeit bekommt.

Vierter Aspekt: kulturwissenschaftliche Verankerung. Kein kultureller Gegenstand - und Bilder und Filme gehören dazu - kann außerhalb des Symbol-, Wissens- und Kommunikationszusammenhangs einer jeweiligen Gesellschaft sinnvoll begriffen werden. Es scheint nötig zu sein, die Untersuchung dieses Gesamtgebietes in einzelnen Schritten zu vollziehen, am Besonderen aufzusuchen, wie die Elemente einer historischen Semantik im Rahmen kultureller Entwicklung beschaffen sind. Ein Gebiet, das aufzuarbeiten wir jetzt gerade angefangen haben, ist das Thema „Medizin und ihre Darstellungen im Film“. Daß ich ausgerechnet dieses Thema aufgenommen habe, hängt sehr eng mit meinen pragmatischen Interessen zusammen sowie mit dem Wechsel-

spiel, wie Film, Fernsehen und Weltbilder in Köpfen von Zuschauern miteinander interagieren und über das wir so wenig wissen. Die Geschichte des Films und des Fernsehens ist durchsetzt mit dem Bericht und der Auseinandersetzung mit der Erfahrung von Krankheit, Verstümmelung, psychischer Störung und ähnlichem. Die Darstellungen dieser Erfahrungen ändern sich natürlich historisch wie die Erfahrungen selbst auch. Derartige Veränderungen nachzuzeichnen ist Aufgabe einer „historischen Semantik und Pragmatik des Films“. Längere Studien liegen vor zur Psychiatrie in der Geschichte des Films (darüber habe ich promoviert, und ich habe das Thema 20 Jahre lang weiter verfolgt). Wir wollen das Feld in detaillierten Studien - wie z.B. die Untersuchung der Darstellungsweisen und -horizonte der Epilepsie und anderer Krankheiten im Film, Arztbilder im Film, die sich verändernden Arzt-Patient-Beziehungen im Film, Medizindiskurse im Film, Veränderungen der Leibvorstellungen und ihre Implikationen für die Medizindarstellung etc. - aufarbeiten.

Ich bin vom Grundverständnis her Kasuist, mich interessieren spezielle Fragestellungen, mich interessieren spezielle Sujets. *Darstellen und Mitteilen* war ein Versuch, nach 15 Jahren Arbeit in vielen kleinen Einzelgebieten eine Summa zu ziehen und so eine Art von perspektivischem Punkt zu skizzieren, von dem aus ich die Phänomene der Kommunikation mit audiovisuellen Medien heute ansiedeln würde.

KSH: Dein wissenschaftlicher Schwerpunkt liegt in der Filmtheorie bzw. in der Beschreibung und Interpretation konkreter Phänomene des Films wie des Fernsehens. Wenn heute von der Bilderflut die Rede ist, dann sollte man, denke ich, im wesentlichen an diese Phänomene denken, denn sie sind es, die tatsächlich massenhaft konsumiert werden, im Unterschied zu den traditionellen Werten der bildenden Kunst. Ich hatte den Ausdruck "Bildtheorie" auch immer als einen Oberbegriff verstanden, der das Gesamt der verschiedenen Phänomene umfasst. Bilder sind also nicht nur diese speziellen einzelnen Artefakte, die etwa in einem Museum hängen, sondern auch die visuellen Phänomene in Film und Fernsehen. Findest du es plausibel, Film und Fernsehen auf diese Weise als einen Spezialbereich der Bildtheorie zu behandeln oder würdest du eine andere Hierarchisierung vorziehen?

HJW: Die Weite deiner Bildvorstellung macht dich ja so sympathisch! Und bewegt sich einer Annäherung von Bildwissenschaft in einem engeren Sinne

und Film entgegen, die mir immer plausibel erschienen, die aber nur selten verfolgt worden ist. Ich habe selbst zur Theorie des Bildes gearbeitet, für jemanden, der aus dem semiotischen Denken kommt, liegt das sehr nahe. Allein darum bin ich dem Projekt einer „Bildwissenschaft“ zugetan.

Laß mich aber ein paar Bemerkungen zu den besonderen Fragestellungen machen, die aus der Film- und Fernsehwissenschaft in eine solche allgemeine Theorie des Bildlichen einfließen sollten. Ich komme aus einer handwerklichen Ausbildung in Film und Fernsehen, und dabei geht es darum, ganz handfest Bildfolgen zu organisieren, das einzelne Bild als Teil eines filmisch geführten Diskurses zu verstehen und zu behandeln. Es lag nahe, auch bei der akademischen Beschäftigung nicht auf das Einzelbild zu setzen, sondern auf diese elementare Verarbeitung des einzelnen Bildes (allein, weil die Beherrschung solcher Techniken mit so einfachen Dingen wie Berufsmöglichkeiten und Arbeitsmöglichkeiten verbunden sind). Es zeigt sich bei etwas längerem Nachdenken allerdings auch, dass es eine semiotische und ästhetische Spezifik von Film und Fernsehen gibt, die nicht auf die Qualität der Einzelbilder zurückgeführt werden kann.

Die filmische Behandlung des Bildes steht an einem Wendepunkt der langen Geschichte der visuellen Kultur, wie sie heute oft genannt wird. Menschen haben, so lange es Kulturen gibt, immer auch mit visuellen Mitteln zu kommunizieren versucht. Schon magische Praktiken sind häufig mit visuellen Praktiken durchsetzt. Solche Dinge wie Theater sind nicht denkbar ohne die visuelle Seite der Inszenierung. Das verändert sich wenigstens partiell im 18. Jahrhundert mit den veränderten Formen der Buchillustrationen und des Buchumschlags, der Massendruck führt zu einer immensen Verbreiterung der Bildproduktion. Eine neue Qualität in der Fähigkeit, Wirklichkeit authentisch wiederzugeben, bringt die Fotografie - und dann gegen Ende des Jahrhunderts die Bewegtfotografie. Das Festhalten von Bewegung ist kulturhistorisch und vom Bewusstsein der Leute um die Jahrhundertwende herum ein ganz massiver Einschnitt in die Möglichkeiten gewesen, so etwas wie „das Wirkliche“ visuell zu repräsentieren.

Im Hinblick auf die Fähigkeit, Bewegung zu dokumentieren und einzelne Phasen der Bewegung festzuhalten, ist der Film nur ein mechanisches Aufzeichnungsmedium, das letzten Endes der Fotografie entlehnt ist. Doch ging es von Beginn an nicht nur um das einzelne Bild. Schon Muybridge arrangierte seine Bewegtbilder zu komplexen Bildtafeln bzw.

Bilderarrangements, er schuf einen wiederum visuellen Kontext für das Einzelbild. Auch der Film ist sehr früh darauf gekommen, dass man Bildfolgen zu sinnvollen Einheiten der Äußerung koordinieren kann: Die Erfindung der Montage noch im 19. Jahrhundert zeigt, dass der Zuschauer dazu in der Lage ist, nicht nur das einzelne Bild, sondern Folgen von Bildern als Sinneinheiten der Aussage zu integrieren. Ganz früh entstehen schon Blickmontagen, die vielleicht früheste Form einer Synthese von Sinn aus mehreren einander folgenden Aufnahmen. GRANDMA'S LOOKING GLASS, ein Film aus der Brighton School, zeigt drei Bilder: Wir sehen, wie die Großmutter durch eine Lupe hindurchguckt; wir sehen dann vergrößert durch die Lupe das, was sie sieht; und schließlich sehen wir wieder die Großmutter - die klassische Dreiereinheit der Blickmontage. Wir übersetzen die Bildfolge als Zuschauer vollkommen selbstverständlich, fast automatisiert, und es kommt uns vor, als sei sie eine natürliche Repräsentation der Tatsache, dass jemand etwas sieht. Das Verstehen der Bildfolge ist ein Voranschreiten von dem, was die Bilder zu zeigen, zu einer Handlungseinheit „Durch-die-Lupe-Schauen“, die die drei Bilder bindet, sie zusammenfügt und zu einem höheren Sinn integriert. Die Beziehung zur Sprache ist evident: Auch hier steht die höhere Einheit des Sinns in einem übersummativen Verhältnis zu den Elementen, die ihn artikulieren.

Das Fernsehen ist dagegen kein unmittelbarer Erbfolger des Films, sondern steht vor allen Dingen in der Genealogie des Radios. Das Radio ist ein anderes technisches Massenmedium, das vor allen Dingen mit seinen Berichten „vor Ort“ sein konnte. Life-Berichterstattung ist die wohl charakteristischste Programmform des Radios. Und gerade diese Qualitäten sind vom Fernsehen adoptiert worden. Die Anlehnung des Fernsehens an den Film kommt erst sehr viel später zustande (auch wenn die frühe Tagesschau sich an die Wochenschauen des Kinos angeschmiegt hat und keineswegs die Aktualitätensschau war, wie wir sie heute in den Nachrichtenformaten finden). Erst mit der Übernahme der fiktionalen Formate in den USA beginnt der Formtransfer vom Film in das Fernsehen. Denk an das „Anthology Drama“ Ender der 1940er oder das „Movie of the Week“, also den frühen TV-Spielfilm, der so aussehen sollte wie im Kino, aber tatsächlich für die Verwertung im Fernsehen geschaffen war, seit Mitte der 1950er Jahre! Erst diese Gattungen bedienten sich der Formen- und Ausdruckswelt des Kinos und nicht so sehr des Radios.

Heute stehen wir wieder an einer Schwelle, die die visuelle Kultur stark verändert. Insbesondere das Internet hat Bildformen angeregt, in der verschiedenste Elemente auf ganz unterschiedlichen Bedeutungsfundamenten in einem einzigen Display zusammengeführt werden. Das will ich aber nicht ausführen. Die visuelle Kultur ist in den letzten 150 Jahren also sehr stark verändert worden. Es ist viel darüber geschrieben worden, dass die Charakteristik des Leitmediums, was angeblich lange Zeit das Buch gewesen sei, abgelöst worden sei durch das Leitmedium Kino bzw. vor allen Dingen das Leitmedium Fernsehen, und dass die Kultur selbst von einer „kalten“ in eine „heisse“ Phase eingetreten sei, als die visuellen Medien das Buch zurückdrängten. Die damit oft verbundene Rede von der Bilderflut, die alle Qualitäten der Buch-Phase der Kultur (Rationalität, Dominanz der Bildung, Sprache als Medium gesellschaftlicher Auseinandersetzung) hinwegspülte, ist intim gebunden an das Fernsehen. Fernsehen ist in dieser kulturpessimistischen Auffassung der Übergang zu einer Visualisierung der Massenkommunikation über alle Visualisierungstendenzen der früheren Alltagsmedien hinaus. Dem ist mit äußerster Skepsis zu begegnen: Ich erinnere an die Diskussion, die es um die Jahrhundertwende bzw. bis in die 1920er Jahre um die Illustrierte gegeben hat und um die Möglichkeiten, abstrakte Kategorien in Bildern wiedergeben zu können. Diese Diskussion ist mit dem Alltäglichwerden von Fernsehen beendet worden und spielt überhaupt keine Rolle mehr. Dass das Fernsehen tatsächlich eine Bilderflut produziert, das steht heute, glaube ich, außer Zweifel. Doch bleibt das solange äußerlich und oberflächlich, solange man nicht sieht, daß die vielen Bilder zu audiovisuellen Texten gehören, dass sie kommunikativen Gattungen Gesicht verleihen, dass visuelle Stilcharakteristiken zu subkulturellen Stilen gehören und diese überhaupt kommunikabel machen, kurz: dass die Bilder des Fernsehens zu einem kommunikativen Komplex gehören. Ob die Bilderflut wirklich zum Versinken des Zuschauers führt, wie so oft aus meist bildungsbürgerlichem Munde zu hören ist, oder ob der Zuschauer Strategien entwickelt, mit dieser vorgeblichen Flut umzugehen und eben nicht drin unterzugehen, das steht heute zur Diskussion. Die Bilderflut-Diskussion gehört selbst zu einer Auseinandersetzung um Kommunikations- und Deutungsmacht, ist Teil eines Kulturkampfes um die Seriösität und Akzeptabilität kommunikativer Mittel.

Bildwissenschaftliche Analyse: unbedingt. Aber es kann von meinem Hintergrund aus nicht allein um

die Analyse des Einzelbildes gehen, nicht allein um eine Semiotik des Bildes (oder des Bildlichen), sondern um das Bild in kulturhistorischer und gesellschaftlicher Perspektive.

Noch eine Bemerkung zur Bildsemiotik: Das Besondere am Film, das den Film als etwas Eigenes im Rahmen einer Bildwissenschaft auszeichnet, ist die Tatsache, dass das Filmbild ein „Bild zwischen Bildern“ ist. Wir haben es nicht mit einem einzelnen visuellen Display zu tun, das in sich organisiert ist und sich wie auch immer auf etwas Vor- oder Außerbildliches bezieht, sondern dieses Bild steht in einer Reihe von anderen Bildern und wird mit diesen Bildern zusammen zu Sinn verarbeitet. D.h.: über dem Film liegt ein anderes analytisches Prinzip als auf den Einzelbildern. Und darüber nachzudenken lohnt sich, weil die Übertragung von Methoden und Technologien der kunstwissenschaftlichen Bildtheorien im engeren Sinne - das ist ja einer der Orte, wo sie überhaupt entwickelt worden ist oder betrieben wird - nur mit Einschränkung vollzogen werden kann, in sich problematisch ist. Darum lohnt es sich auch für Bildwissenschaftler, sich mit Filmwissenschaftlern sehr genau zu unterhalten.

KSH: Wie lässt sich das Verhältnis von Einzelbild und Bildfolge genauer fassen? Es liegt natürlich nahe, die Besonderheit der Filmbilder in ihrer Bildfolge zu sehen. Aber sowohl für die Betrachtung als auch für die theoretische Analyse besitzt diese Annahme unterschiedliche Aspekte. Auf der Wahrnehmungsebene scheint damit gesagt zu sein, dass das Filmbild durch die Einbettung in weitere Bilder zugleich und unmittelbar in größere Wahrnehmungskontexte eingebunden und damit als Handlungszusammenhang erlebt oder interpretiert wird, während das Einzelbild vieldeutiger bleibt. Eine eher zeichentheoretische Auswirkung scheint aber zu sein, dass die Filmbilder durch diese Einbettung automatisch eine narrative Struktur erhalten. Entsprechend werden Filme oft als oder analog zu Erzählungen behandelt. Es ist sicherlich nicht zufällig, dass insbesondere in der Literaturwissenschaft viele filmtheoretische Entwürfe entstanden sind, und auch dein persönlicher Hintergrund ist ja durch die Theater- und Sprachwissenschaft geprägt. Was heißt es also, dass ein Filmbild ein Bild zwischen Bildern ist? Soll damit die Narrativität von Filmen betont (und in Folge die Filmtheorie eher an sprachwissenschaftlichen Modelle orientiert) werden?

Ich sollte diese Frage noch allgemeiner stellen und auf die Bildtheorie beziehen. Innerhalb der Bildtheo-

rie scheint mir ein zeichentheoretisches Herangehen plausibel. In welchem Maße ist es aber überhaupt sinnvoll, visuelle Kommunikationsformen mit sprachwissenschaftlichen Modellen und Methoden zu untersuchen? Ist es etwa sinnvoll, bildtheoretische Probleme in erster Linie an einer semiotischen Sichtweise zu orientieren und erst in zweiter Linie zwischen verschiedenen (etwa zwischen visuellen und sprachlichen) Medien zu unterscheiden, oder sollten für visuelle Medien sehr spezielle Modelle entwickelt werden?

HJW: Grundlegend stimme ich dir natürlich erst einmal zu, dass Bildtheorie ähnlich wie Sprachtheorie in einen allgemeineren Rahmen semiotischer Beschreibung gehört. Allerdings bedeutet das nicht, dass man damit einen homogenen Zugang zum Gegenstand festgelegt hätte, sondern handelt sich Probleme auf einer eigenen Ebene ein: Wenn man von der Linguistik kommt, dann denkt man die Bedeutungskonstitution (oder, neutraler gesagt, die Konstitution von signifikationsfähigen Einheiten) synthetisch. Aus Lauten werden Lautsysteme, aus Lautsystemen werden Prinzipien der Silbenbildung. Mit der ist so etwas wie eine Morphologie koordiniert, aus Morphemen werden Wörter, aus Wörtern Sätze, aus Sätzen Texte usw. Beim Film hat es in den 1960er Jahren Versuche gegeben, dieses Prinzip einer Synthesis als Prinzip der Bedeutungskonstitution des Filmbildes zu betreiben - denk etwa an Eco, der das sehr extrem vorgeschlagen hat. Was soll nun aber der Lautebene der Sprache entsprechen, was der Wortebene? All dem korrespondiert überhaupt keine Wahrnehmungstatsache, und das Bild eines Armes als Äquivalent des sprachlichen Lautes anzunehmen - diese Sachen sind nicht nur nicht evident, sondern sogar einigermaßen grotesk.

Dennoch haben derartige Frage einige Jahre Filmtheorie dominiert. Die Diskussion dieser Modelle führt nun zu einer wichtigen Einsicht - man sollte eher von einem analytischen Prinzip der Bedeutungskonstitution im Film auszugehen (zu dieser immer noch produktiven Hypothese hat mein Freund Karl-Dietmar Möller ganz wesentlich beigetragen). Ich erfasse also in einem Hin und Her von Gestalterkennung und Hypothesenbildung so etwas wie den Kontext als eine relativ holistische Größe und baue darüber einen Filter auf, der mich erschließen läßt, was im einzelnen Bild bedeutsam ist. Ein berühmtes einfaches Beispiel ist die Behauptung, Bilder könnten nicht „nichts“ sagen ("Pictures can't say ain't"). Das mag für das Einzelbild gelten. Es stimmt für das

Filmbild so aber gar nicht. In THEO GEGEN DEN REST DER WELT kommt der Held irgendwann aus einem Pissoir auf der Autobahn und sieht, dass sein Lastwagen weg ist - und das sieht auch der Zuschauer. Da sitze ich als Zuschauer und sehe ein Bild, auf dem ich etwas sehe, das nicht da ist. Diese Tatsache ist ebenso etwas ganz Extraordinäres wie im Film Film Alltägliches. Um diese eigene signifikative Leistung des Filmbildes nachzeichnen zu können, bedarf man einer Vorstellung dessen, wie Bilder in der Filmrezeption entfaltet werden - indem sie auf mehreren Ebenen in einen Strom von begleitenden Kontext-Hypothesen übersetzt werden. Zuallererst bedarf es einer Kontexterwartung. Ich muss davon ausgehen können: Hier steht normalerweise ein Lastwagen. Und wenn dann ein szenischer Kontext gegeben wird, dass jemand den Lastwagen verläßt und aufs Klo geht (und damit in eine andere Szene wechselt, gleichgültig, ob wir sie auf der Leinwand sehen oder nicht), dann darf ich davon ausgehen, dass der Lkw dort bleibt, wo er ist, so, wie die Berge am Horizont dableiben, obwohl Held und Zuschauer sie nicht mehr sehen können, als der Held in die Kneipe gegangen ist. Man spricht hier vom Prinzip der Kontinuität oder dem der Pertinenz oder Permanenz - und dieses entstammt alltäglichen Wahrnehmungsprozessen. Normalerweise gehe ich in das Zimmer nebenan und komme zurück und gehe davon aus, dass der Tisch immer noch da ist. Komme ich zurück und der Tisch ist weg: Dann kann ich sogar in der Realität etwas sehen, das nicht da ist. Kontextgenerierung fusst so auf Prozessen und Kategorien, die wir auch in der Realwahrnehmung anwenden. Narratives und argumentatives Wissen um Schemata der Erzählung, der Beschreibung und der rhetorischen Ordnung des Diskurses, Wissen um Formeln der Bildfolge oder ästhetischen Gliederung des Materials treten hinzu, Du hast ja schon darauf verwiesen. Das Bild wird im Verstehen wissensvermittelt und so an eine abstraktere Schicht angeschlossen, die mein Lehrer Jürgen Henningsen den „erworbenen Wissenszusammenhang“ genannt hat. Bedeutung von Bildern entsteht in diesem Vermittlungsprozess. Bilder sind keine Gegenstandsklasse von besonderer Art, sondern Funktionselemente in semiotischen Vorgängen, sie sind erst im Zeichenprozess angemessen zu beschreiben. Natürlich reden wir nicht über subjektive Eindrücke und Assoziationen, wenn wir über den Zeichenprozess sprechen. Wissenszusammenhänge sind über-subjektive Dinge, soziale Objektivgebilde wie die Sprache auch. Wenn man nun danach fragt, wie die

Strukturen beschaffen sind, die den Fluss der Film-  
bilder integrieren und klammern, stößt man auf for-  
male kognitiv-semiotische Strukturen, die Film und  
Sprache zu übergreifen scheinen: Handlungsstruktu-  
ren sind elementare Muster für Montagestrukturen,  
sind ebenso elementare Muster für die Generierung  
von sinnvollen Aussagen in einer Sprache. Nun ist  
die Repräsentation von Handlungen in Sprachen  
durch die Kasusrahmen resp. Kasusrollen formal-  
siert, wie Fillmore sie beschrieben hat. Auch in der  
filmischen Repräsentation haben wir es mit Akteu-  
ren zu tun, mit Instrumenten und Umständen der  
Handlung etc. Eine Kasustheorie der filmischen  
Handlung auf diesem elementaren Niveau existiert  
nun zwar nicht. Doch die Möglichkeit, die semioti-  
sche Theorie des Films weiter zu treiben, indem der-  
artige kategoriale Muster untersucht werden, ist  
durchaus deutlich. Möller hatte seinerzeit von den  
diagrammatischen Grundlagen der filmischen Re-  
präsentation gesprochen, damit einen eigenen Aus-  
gangspunkt für eine bildwissenschaftliche Untersu-  
chung des Films benennend. Leider sind diese Über-  
legungen nicht weitergeführt worden, da bleibt viel  
zu tun.

Filmische Strukturen sind aber aus mehreren Quel-  
len gespeist, und Film ist auf mehreren Ebenen  
strukturiert. Du hattest das naheliegende Stichwort  
„Narration“ genannt. Es ist richtig, dass ein großer  
Teil des Kinos, das wir heute vorfinden, narrativ or-  
ganisiert ist. Es werden Geschichten erzählt und  
Prinzipien beachtet, die für das Erzählen von Ge-  
schichten relevant sind - die Organisation von Zeit,  
Kausalität und Handlung, die Homogenisierung der  
erzählten Welt, die Komposition des Perspektivi-  
schen usw. Tatsächlich ist die Filmwelt aber reicher,  
das Narrative ist nur ein Organisationsniveau unter  
anderen. Gerade die Frühzeit des Films zeigt, dass es  
ganze Gattungen gibt, die nicht primär über Erzäh-  
lung und Handlung definiert sind, sondern über et-  
was, was sich heute meistens „Attraktion“ nennt. At-  
traktionsmomente basieren auf Schaulust. Filmmo-  
tive wie das der Serpentin tänzerin sind sehr be-  
kannt - wir sehen eine weibliche Figur, die weite,  
wehende Gewänder trägt und diese kreisend in ein  
faszinierendes Formenspiel bringt. Farbigkeit tritt  
hinzu, diese Filme sind meistens hand- oder schablon-  
enkoloriert, und es entstehen so höchst reizvolle vi-  
suelle Angebote, die an manche Szenen des Tanz-  
films oder auch des Videoclips erinnern und eben  
nicht aus narrativer Ordnung erklärt werden können.  
Visuelle Form und rezeptive Zuwendung sind hier  
nicht aus der narrativen Frage des „What’s next?“

verstehbar, sondern aus der Faszination des „What’s  
it?“ oder des „Ain’t it nice?“ Die Geschichte des Ki-  
nos hat diese zweite Form der Neugierde, die sich  
auf das richten kann, was zu sehen ist, nie ganz auf-  
gegeben, auch wenn das Geschichtenerzählen ein  
dominantes Interesse ist. Immer wieder finden wir  
Szenen, in denen der Fortgang des Geschehens un-  
wichtig wird und anderes ins Zentrum rückt - Mu-  
sik- und Tanzszenen im Musical, Fechtenszenen im  
Mantel-und-Degen-Film, Kampfszenen im Action-  
Film. Gerade die 1990er Jahre waren eine Re-  
naissance des Attraktionellen. Ein Film wie DIE  
HARD 3 exponiert in seinen ersten 50 Minuten eine  
hochstereotype und durchsichtige Geschichte und  
öffnet damit den Raum für einen 50minütigen Show-  
down, der pyrotechnisch interessant ist, nicht narra-  
tiv. Die Handlung geht im Grunde genommen nicht  
voran. Wir sind als Zuschauer einem großen Feuer-  
werk gegenübergestellt und finden gerade dieses  
hochgradig faszinierend. Die Ausstattungswerte die-  
ser Art von Kino springen ins Auge, ohne dass die  
Geschichte wichtig wäre. Bildwissenschaftlich ist  
diese semiotische Heterogenität des Films und die  
Verschiedenheit der Bindung des Visuellen in die  
höheren Ordnungsschichten der filmvermittelten  
Kommunikation meines Erachtens wichtig, weil die  
Untersuchung sensibel am Material geführt werden  
muß, um die Vielfalt der Bildfunktionen nicht zu  
verlieren.

KSH: Ich hatte die Narration als filmisches Ele-  
ment angesprochen, um auf das Verhältnis von eher  
semiotischen und eher wahrnehmungstheoretischen  
Aspekten hinzuweisen. Diese Verklammerung kann  
man, denke ich, sehr allgemein für die Bildtheorie  
geltend machen. Ich verstehe Bilder daher als 'wahr-  
nehmensnahe Zeichen'. Mit diesem Ausdruck will  
ich einerseits sagen, dass wir bei der Interpretation  
eines Bildes auf die üblichen Wahrnehmungskompe-  
tenzen zurückgreifen, die wir selbstverständlich be-  
nutzen, wenn wir uns in der Welt orientieren. Wenn  
ich in einem Bild einen bestimmten Gegenstand,  
etwa ein Buch, erkenne, dann auch deshalb, weil ich  
schon einmal Bücher gesehen habe. Auch die Bewe-  
gungsabfolgen, die filmische Bilder zeigen, interpre-  
tieren wir so, wie wir auch reale Bewegungen wahr-  
nehmen. Bilder haben andererseits aber auch immer  
auch Zeichencharakter und werden daher ebenfalls  
semiotisch interpretiert. Vor allem bedingt der Zei-  
chencharakter, dass auch Bilder in konventionellen  
Zusammenhängen stehen. Um zu verstehen, was mit  
einem Bild gesagt werden soll, muss ich daher kon-

textuelle oder pragmatische Annahmen einbeziehen. In der Bildrezeption kommen also, meiner Auffassung zufolge, zwei Komponenten zusammen. Dies scheint mir in deinen theoretischen Arbeiten in ähnlicher Weise gesagt zu werden. Würdest du das Verhältnis von Wahrnehmungskompetenzen und semiotischen bzw. verwendungsorientierten Kompetenzen ähnlich beurteilen?

HJW: Eine schwierige Frage. Wenn man will, ist die Wahrnehmbarkeit sowieso die minimale Schwelle für die Kommunikation mit Bildern. Aber mit allen anderen Instrumentarien der Kommunikation auch. Wie ist die Frage gemeint?

KSH: Natürlich müssen wir auch sprachliche Zeichen wahrnehmen, um sie verstehen zu können. Meine Frage ist, ob wir von unseren lebensweltlichen Wahrnehmungskompetenzen zudem bei der eigentlichen Bildinterpretation Gebrauch machen. Wir müssen bei der visuellen Kommunikation zwar vieles erschließen, aber ergibt sich die Effektivität der visuellen Kommunikation nicht daraus, dass unser Bildverstehen zum Teil durch Kompetenzen gefördert wird, die nicht konventionell sind. Die Frage ist also, wie du das Verhältnis zwischen einer gewissermaßen 'natürlichen' Kompetenz und einer semiotischen Kompetenz beurteilst.

HJW: Das Problem fängt aber schon auf der ersten Stufe an, wenn man versucht, dahinter zu kommen, welche interpretativen Prozesse bei der baren Wahrnehmung eines Bildes ablaufen. Ich selbst gehe von einer grundsätzlichen kulturellen Relativität der Wahrnehmungsfähigkeit aus, die sehr häufig als natürlich ausgegeben wird. Wenige ethnologische Untersuchungen, die sich für den Umgang mit filmischer Auflösung durch Nichteuropäer interessiert haben, zeigen hier manchmal erhebliche Unterschiede zwischen den Kulturen. John Adair und Sol Worth haben in den 1960er Jahren mit Navahoindiandern gearbeitet, und sie können zeigen, dass die anderen Formen der Handlungsauflösung in der linguistischen Struktur der Navahosprachen hier in die filmische Auflösung übernommen wird. Es gibt ähnliche Untersuchungen in Westafrika, die Mbelle-Bänder, sie deuten ebenfalls darauf hin, dass es eine relativ strikte Interdependenz der Formen der filmischen Bildorganisation und der Sequenzialisierung von Bildern mit dem weiteren symbolischen Umfeld, insbesondere den Sprachstrukturen, gibt. Insofern halte ich die Annahme einer „Natürlichkeit der

Wahrnehmung“ und einem „unvermittelten Zugang“ zu Bildern für eine ideologische Annahme, was in die oben schon angesprochene Sprache-Bild-Diskussion hinein gehört. Zu behaupten, Bilder seien eine Art von „wilder Signifikation“, die unmittelbar zugänglich sei, ist nach allem, was wir über die semiotischen Grundlagen der Bildkommunikation wissen, schlichter Humbug.

Komplizierter wird das Ganze noch, wenn wir in einzelne Dimensionen von Bildlichkeit einzudringen versuchen (wie z.B. den Umgang mit Literalität, Links-Rechts-Organisation, die Behandlung von Relevanz oder die Repräsentation von Dreidimensionalität): Wir wissen z.B., dass in afrikanischen Kulturen Dreidimensionalität völlig anders repräsentiert wird als in den angloamerikanisch-europäischen Kulturen.

Vernünftig scheint es mir zu sein, sich das Visuelle als eine Schichtung von verschiedenen signifikativen Ebenen vorzustellen. Eine erste Schicht betrifft die Repräsentationalität des Bildlichen: wie und auf welcher Grundlage repräsentieren Bilder etwas Vor- oder Außerbildliches? Es ja nicht so, dass jedes Foto sich automatisch erschließt und man sofort erkennt, was die vorfotografische Szene gewesen ist. In der Fotografie haben wir es oft mit Dramaturgien des Anschnitts zu tun, in der ein Teil der dargestellten Szene im Außerhalb des Bildes liegt. Die berühmten Polizeibilder von Weegee z.B. zeigen häufig nur Ausschnitte aus der Szene, und es ist die Aufgabe des Betrachters, das, was er sieht, zu ergänzen um den Raum außerhalb des Fragments, das das Bild wiedergibt.

Die zweite Ebene könnte man die Kommunikationstheorie des Bildes nennen. Bilder sind Teil kommunikativer Vorgänge, und wir sind nie Bildern ohne einen sozialen oder interaktiven Kontext gegenübergestellt. Jemand zeigt mir ein Bild. Jemand fragt mich mit einer Karte in der Hand: Wie komme ich zum Ort X? Damit sind Bilder in eine globale Sinnunterstellung einbezogen, die für alle kommunikativen Verhältnisse grundlegend ist. Jemand fragt mich nach dem Weg, er hat eine Karte in der Hand: und ich unterstelle dann, dass es sich dabei um eine Straßenkarte handeln wird. Du kennst bestimmt den berühmten Versteckte-Kamera-Spot, in dem sie mit einem Schnittmusterbogen aus der Brigitte in der Hand gefragt haben: Wir suchen die Straße sowieso... - und die Leute auf der Straße haben geantwortet: „Bei Schnittkante links!“ Sie haben das falsche Zeichen als „Karte“ genommen und sich damit kommunikativ vollkommen angemessen verhalten.

ten, weil sie den Fragenden sinnvolles Verhalten unterstellt haben.

Eine dritte Ebene ist der Kontext der Szene. Viele Dinge des sozialen Lebens sind szenischer Natur, und die Situation ist eine elementare Größe lebensweltlicher Wahrnehmung.

Die vierte Ebene würde ich „Ordnung des Wissens“ nennen. Wir stoßen im Film auf eine ganze Reihe von rhetorischen Figuren, wo nicht lebensweltliche, sondern Elemente der Kommunikation das strukturbildende Prinzip ausmachen. Wir sehen eine Kontrastmontage: Bilder aus dem Leben der Reichen, Bilder aus dem Leben der Armen. Und natürlich ist diese Parallelmontage kein Gegenstand natürlicher Wahrnehmung, sondern ein Artefakt, das auf Wissen über innergesellschaftliche Differenz ausgreift.

Als fünfte Ebene ist noch ein eigenes Wissen über Dramaturgie zu nennen, das Erwartungen stützen kann, das es gestattet, Hypothesen zu generieren und das einen eigenen Filter von Relevanz eröffnet.

Film- und Fernsehwerbung funktioniert in Zeit, damit kalkuliert der dramaturgische Aufbau von Geschichten. Wenn mir (nach einer alten Drehbuchweisheit) am Anfang eines Films ein Revolver gezeigt wird, dann kann der Zuschauer gewiss sein, dass er irgendwann im Film verwendet werden oder wieder auftauchen wird.

KSH: Damit sagst du, dass unser Verständnis von Bildern und von Filmen im besonderen sehr stark durch pragmatische Aspekte bestimmt ist. Pragmatisch heißt dann immer auch kontextuell. Wir haben also Bilder, oder Filmbildfolgen, die in irgendeiner Weise reduziert sind, die also den Kontext nicht unmittelbar mitliefern. In der Interpretation müssen wir ihn mitberücksichtigen und so die Bildbotschaft erschließen. Es zeichnet deine Bildtheorie aus, denke ich, dass sie diesen sehr starken pragmatischen Aspekt bzw. diese pragmatische Fundierung besitzt. Andererseits berücksichtigt deine Bildtheorie, so wie ich sie verstehe, aber durchaus wahrnehmungstheoretische Aspekte, auch wenn du diese erneut kulturell interpretierst. Deine Bildtheorie scheint damit die unterschiedlichen bildtheoretischen Modelle zu verbinden, wie sie in der analytischen Philosophie einerseits und der Phänomenologie andererseits verfolgt werden. Ist das korrekt? Wie würdest du das Verhältnis dieser beiden Richtungen sehen? Lassen sie sich zur Einheit bringen oder handelt es sich um zwei konkurrierende Modelle?

HJW: Ja, das würde ich mitmachen. Die moderne Filmtheorie hat in den 1960er Jahren angefangen mit dem vorhin schon erwähnten Diktum von Metz, dass das Verstehen von Filmen verstanden werden müsse, das ich nach wie vor verbindlich und wegweisend finde. Wir müssen nicht über Produkte, nicht über Objekte nachdenken, sondern über Prozesse. In vielen Bereichen der Semiotik kann man den Gegenstand als Zeichengebilde, als formales Objekt zu beschreiben versuchen. Der Schritt, den Metz andeutet, ist, dass diese formalen Objekte eingebettet sind in den menschlichen kommunikativen Verkehr. Dann sind wir automatisch bei einer mehrfachen Kontextbestimmung: Die erste wird vom Objekt selbst gegeben. Ein Film bildet in sich ja einen Kontext, der meist sehr stark ist. Der zweite ist durch denjenigen gegeben, der diese Zeichen verwendet, als Zuschauer im Kino, als Kommunikator oder ähnlich.

Dabei ist Kognition nach meinem Verständnis die Tertiär-Größe, die es möglich macht, die formale semiotische Beschreibung mit realistischen Vorstellungen des Zeichenprozesses zu verbinden. Wir brauchen ein Modell, das den formalen Apparat, mit dem Filme oder Fernsehsendungen, ja Bilder überhaupt etwas darstellen, verbindet mit der Tatsache, dass wir ein Bewusstsein haben. Bilder sind in meinem Interesse Bewusstseinsfaktoren. Und auf dieser Ebene „Kognition“ verbindet sich Bewusstseinsphilosophie oder phänomenologische Beschreibung von Erkenntnisprozessen mit der Tatsache, dass wir es mit formalen Gebilden zu tun haben.

Eine handwerkliche Kunst, in der die beiden Stränge zusammengeführt sind, ist die Dramaturgie. Natürlich gibt es keine mechanische Koppelung des Betrachters oder Zuschauers an das Bild oder den Film. Niemand reagiert darauf wie Pawlows Hund. Es sind komplizierte Prozesse des Verstehens, der Wahrnehmung, Bewertung und Extrapolation des Geschehens, die wir als rezeptive Effekte, als Grade der Involviertheit oder als Wirkungen bezeichnen. Dramaturgien richten sich nicht allein auf die Strukturen von Texten, sondern vor allem auf die rezeptiven Tätigkeiten von Zuschauern - sie gilt es zu voraussehen, zu planen und zu lenken. Spannung z.B. entsteht auf Grund dessen, was noch nicht ausgesagt ist - und dramaturgische Arbeit dient dazu, den Text so zu bereiten, dass die Phantasietätigkeit des Zuschauers genau jene Richtungen verfolgt, die der Text nahelegt.

KSH: Du unterstellst gewissermaßen



HJW: ... letzten Endes eine Auffassung von Pragmatik.

KSH: Ja. Du unterstellst, dass der Bildproduzent in den Zeichen oder Zeichenfolgen seine Absichten manifest gemacht hat und dass wir uns anhand dieser Manifestation das Relevante erschließen.

HJW: Das läuft jetzt nicht auf so was wie die Griceschen Aufrichtigkeitsbedingungen hinaus. Kommunikation ist nicht ethisch gebunden! So hart will ich das aber gar nicht sagen: Sie ist jedenfalls aber nicht so eindeutig auf Aufrichtigkeit verpflichtet, wie Grice das behauptet. Viele Formen sind spielerisch. Ich kann einer Geschichte zuhören und wissen, dass es eine Lügengeschichte ist, und ich kann gerade deshalb viel Vergnügen daran haben, zu beobachten, was er jetzt macht, um mich erneut aufs Glatteis zu führen. Ich weiß, dass es hier um so etwas wie Wahrnehmungs- und Interpretationstäuschung geht, darum, falsche Annahmen zu induzieren, und dieses Wissen beschädigt oder verunmöglicht die Kommunikation nicht, sondern ist integraler Bestandteil, Teil des Vergnügens, das ich dabei habe.

KSH: Die Griceschen Kommunikationsmaximen würde ich nicht als ethische Maxime verstehen, sondern (in Kantischer Formulierung) als Versuch, die Bedingungen der Möglichkeit von Kommunikation festzuhalten. Das sind Unterstellungen, ohne die Kommunikation nicht funktionieren kann.

HJW: Auch da hätte ich aus praktischer Erfahrung Zweifel. Wilson hat die Griceschen Maximen reduziert auf die Relevanz als das einzig wirkliche Prinzip. Ich denke, dass wir in der Filmgeschichte einige Beispiele dafür haben, dass die Inszenierung von Irrelevanz - oder genauer: in einem ersten Schritt Relevanz zu suggerieren und sie dann wieder zu verwerfen - das leitende dramaturgische Prinzip ist. Daraus resultiert kommunikatives Spiel. Und dann kommen wir auf eine andere Ebene von Beschreibung.

KSH: Ich möchte zum Abschluss zu den Fragen zur Bildwissenschaft übergehen. Das ist ja das eigentliche Thema dieses Bandes, nämlich die Fragen: Ist es sinnvoll, eine allgemeine Bildwissenschaft zu etablieren? Ist es überhaupt möglich? Und falls möglich und sinnvoll ist: Was sollten wir unter einer allgemeinen Bildwissenschaft verstehen? Vielleicht aber zunächst nur die ganz allgemeine Frage: Hältst

du es für möglich, eine Allgemeine Bildwissenschaft theoretisch zu konzipieren oder gar zu etablieren?

HJW: Die Frage finde ich ausgesprochen schwierig. Es gibt eine Unterscheidung von Eco zwischen Wissenschaften als Disziplinen und Wissenschaften als Feldern, die ich nützlich finde. Wissenschaften als Felder konstituieren ihre Gegenstände, sie haben die Aufgabe, Theorien aufzustellen. Als Disziplinen sind sie institutionalisiert, da geht es um Stellen und finanzielle Ausstattung; in dieser Hinsicht sind sie aber auch mit Verwertung, mit der Berufssphäre verbunden. Nach dem, was ich über die Beschäftigung mit Bild und über die verschiedenen Formen von Bildlichkeit und Kommunikation mit Bild weiß, tendiere ich persönlich dazu, "schmale" Theorien (small scale theories) stark zu machen. Die Vorstellung einer Allgemeinen Bildwissenschaft als einer eigenen Disziplin würde eigene Lehrbücher, eigene Studiengänge und eigene Abschlüsse einschließen. Das bleibt mir relativ verschwommen. Die Tätigkeitsfelder wissenschaftlicher Disziplinen, wie wir sie an der Universität haben, müssen ja nicht nur in sich selbst begründet werden, bezogen etwa auf den Gegenstand, sondern - wie schon gesagt - auch mit Blick auf die Berufsfelder, die mit ihnen einhergehen. Und da habe ich große Skepsis, ob es gelingt, einen eigenen „Berufsfeldbereich Bild“ auszumachen. Vieles ist viel komplizierter als in den journalistischen Berufen, die ja die Publizistik als disziplinären Rahmen haben. Da sind sehr viele Design-Berufe, da ist die ganze Werbekommunikation und alles was mit Marketing u.ä. dazu gehört. Da ist vermehrt seit einigen Jahren die Organisation der Binnenkommunikationen in großen Firmen, die wieder ganz andere Zwecke verfolgt und die zahllose Formen der visuellen Kommunikation funktionalisiert. Angesichts der Heterogenität der Anwendungsfelder weiß ich nicht, ob es vernünftig ist, in Richtung einer akademischen Organisationsform Bildwissenschaft zu denken.

Wichtig ist es allerdings, sich intensiv zu bemühen, einen Diskurs herzustellen, indem Teilnehmer der verschiedenen vorhandenen Disziplinen, die alle mit der Tatsache Bild konfrontiert sind, zusammen zu bringen. Und sie dazu zu zwingen, über die Grundlagen der audiovisuellen oder auch nur der visuellen Kommunikation nachzudenken, um am Ende dieses Stichwort "visuelle Kultur" wirklich sinnvoll aufgreifen zu können, ohne immer nur als Literaturwissenschaftler, als Historiker, als Soziologen in den visuellen Ausdrucksmitteln zu dilettieren. Letzten En-

des bleiben die Beschreibungsapparate von vielen, die über visuelle Dokumente der Kultur nachzudenken versuchen, auf dem Niveau von Küchenpsychologie oder von naiver Bildwissenschaft stehen, und das ist fatal.

KSH: Ich würde deine Skepsis teilen, dass es sehr schwierig ist, Berufsfelder zu entwickeln für jemand, der Allgemeine Bildwissenschaft studiert. Mir wäre auch nicht ganz klar, was ein Allgemeiner Bildwissenschaftler machen sollte im Unterschied zu einem Mediziner oder einem Physiker. Und dennoch scheint es mir sinnvoll, dass die Beschäftigung mit konkreten Bildphänomenen, für die du die small scale theories vorsiehst, eingebunden werden in eine allgemeine Rahmenkonzeption. Unter einer allgemeinen Bildwissenschaft würde ich nichts anderes verstehen wollen, als eben diese allgemeinen Bestimmungen. Sie liefern gewissermaßen das theoretische Handwerkszeug, das jeder Bildwissenschaftler kennen sollte, und das eben auch die Kommunikation unter den Bildwissenschaftlern ganz verschiedener Disziplinen erst ermöglicht. Wie das institutionalisiert wird, ist dann noch eine andere Frage. Es würde mir auch schwer fallen, Studiengänge und Curricula zu entwerfen. Aber Lehrbücher, in denen die theoretischen Grundlagen der Bildwissenschaft dargestellt werden, halte ich durchaus für möglich. Sie müssten eine Darstellung der Grundbegriffe und der grundlegenden theoretischen Zusammenhänge enthalten, die mit dem Bildthema verbunden sind, und sie müssten so allgemein sein, dass sie disziplinenunspezifisch bleiben. Wäre das nicht ein Desiderat, das angegangen werden sollte und das natürlich nur als interdisziplinäres Unternehmen verwirklicht werden könnte?

HJW: Bin ich sofort dabei. Also wenn ihr z.B. in Magdeburg ein Zentrum für Bildwissenschaft aufmacht, als einem Anlaufpunkt, an dem solche Sachen koordiniert werden, an dem Fragen ausgelobt und wo interdisziplinäre Arbeitsgruppen konstituiert werden, würde ich sofort mitmachen. Die Sachen, mit denen ich mich seit vielen Jahren beschäftige, sind im Grunde genommen mitten in der Philosophie angesiedelt, weil es um ganz allgemeine Dinge geht. Aber mir scheint es sinnvoll zu sein, die Untersuchung nicht global zu betreiben, sondern spezifisch. Ich stelle z.B. die Frage nach Reflexivität im Bilddiskurs oder in einer Reihung von Bildern. Eine solche Frage berührt eine ganze Reihe von Fächern, und ich würde ihre Bearbeitung nicht alleine angehen, sondern mich mit anderen zusammentun, mit Erfahrungswissenschaftlern, mit Philosophen, mit Logikern auch. Ein Projekt dieser Art wäre eine tolle Sache, denn das fehlt völlig. Und zwar nicht nur hier in Europa, weltweit.

KSH: Das war jetzt ein schönes Schlussplädoyer.

HJW: Ich bin Pragmatiker.

KSH: Ich hoffe, dass wir uns dann in Magdeburg (oder vielleicht auch an einem anderen Ort) wieder treffen und wir einen solchen Diskurs zwischen einer allgemeinen Bildwissenschaft und den eher an empirischen Phänomenen interessierten Wissenschaften führen und auch in einem begrenzten Maße institutionalisieren können. Bis es so weit ist, erst einmal vielen Dank für dieses Interview.