

## GRUNDZÜGE EINER BILDWISSENSCHAFTLICHEN MEDIENANALYSE

Bei der Untersuchung, welche Auswirkungen der Medienwechsel vom fotografischen Film hin zu den am Computer konstruierten, hybriden Bildwelten auf die Bildästhetik hat, steht das Bewegungsbild in seiner Visualität im Zentrum des Forschungsinteresses. Eine solche bildwissenschaftliche Medienanalyse argumentiert sowohl bildästhetisch als auch technisch. Erst im Zusammenspiel von Offenlegung des Herstellungsprozesses und ästhetischer Einordnung des sichtbaren Bildes wird eine Kritik der neuen Bildwelten überhaupt möglich.

Dieser hier vertretene methodische Ansatz unterscheidet sich von den traditionellen Analysemethoden der Filmwissenschaft, die sich an Verfahren der Sprach- und Literaturwissenschaften orientiert. Bewegungsbilder werden aus dieser Perspektive zum Filmtext, Inszenierungs- und Darstellungsprinzipien münden in einer Filmsprache und der Regisseur wird zum Autor (vgl. Metz 1972; Wollen 1996). Sämtliche Aspekte der Kameraarbeit, Beleuchtung oder der Mise-en-Scène sowie stilistische oder formale Inszenierungsprinzipien werden aus dieser Perspektive allein in ihrer Funktion für die Filmerzählung betrachtet (vgl. z. B. Bordwell 1985 sowie Bordwell/Thompson 2004). Dies greift im Hinblick auf den vorliegenden Gegenstand jedoch zu kurz, da sich die wesentlichen Verschiebungen nicht im Zusammenhang mit der Narration beschreiben lassen, weil sie sich auf die Bildherstellung und deren Konsequenzen auf die visuelle Ebene beziehen. Karl Prümm bemerkt zutreffend, es sei erstaunlich, dass der wohl entscheidendste Vorgang der kinematographischen Bedeutungsproduktion, den er im Prozess der Bildherstellung bzw. Bildgewinnung verortet, bislang »so wenig reflektorisch durchdrungen und auch in der konkreten Filmanalyse beinahe kaum beachtet worden ist.« (Prümm 2006: 15)

Um die Veränderungen im Bereich der hybriden Bilder und die Konsequenzen auf die Bildästhetik zu beschreiben, sind dagegen jene Betrachtungsweisen und Analyseinstrumente interessant und brauchbar, die seit Beginn der 1990er Jahre in der Diskussion um Bildwissenschaft und in den Visual Culture Studies entwickelt wurden. Sie bieten die methodi-

sche Basis für eine bildwissenschaftliche Medienanalyse, die die vorliegende Untersuchung geleitet hat und im Folgenden skizziert wird.

Im deutschen Sprachraum kommen die Impulse zu einer Bildtheorie oder Bildwissenschaft vornehmlich aus dem Bereich der Kunstgeschichte und der systematischen Philosophie (vgl. Frank/Sachs-Hombach 2006). Gottfried Boehm prägte mit seiner Formulierung eines »iconic turn« Mitte der 1990er Jahre einen Leitbegriff innerhalb dieser Debatte. Gedacht war dieser als Antwort auf den »linguistic turn«, den Richard Rorty Ende der sechziger Jahre der Philosophie attestierte (vgl. Rorty 2002 sowie Rorty/Gebauer 2003).

»Linguistik, Semiotik, Rhetorik und verschiedene Modelle von »Textualität« sind [...] zur lingua franca für kritische Betrachtungen der Künste, Medien und anderer kultureller Formen geworden. Die Gesellschaft ist ein Text. Die Natur und ihre wissenschaftlichen Repräsentationen sind »Diskurse«. Selbst das Unbewusste ist wie eine Sprache aufgebaut.« (Mitchell 1997: 15)

Nach Boehm gilt es, Bildern analytisch gegenüberzutreten, indem man sie als Bilder ernst nimmt: Bildlichkeit äußert sich zunächst einmal in der Visualität und nicht in einer wie auch immer gearteten Lesbarkeit. Der semantische Inhalt der Bilder ist deshalb immer erst einmal ein anderer, als der einer sprachlichen Aussage – und er lässt sich auch nicht unbedingt so einfach in eine sprachliche Aussage übersetzen. Sich mit der Bildlichkeit von Bildern beschäftigen, heißt also zunächst einmal, die Bildebene als eigenständigen Bedeutungsträger ernst zu nehmen. Bilder produzieren immer ein »Mehr« an Bedeutung, das sich einem problemlosen Einordnen in einen konkreten Kontext entzieht. Dieses »Mehr« an Bedeutung kann, muss aber nicht, durch den oder die Bild-Produzenten beabsichtigt sein. Wichtiger als die Frage nach Absicht ist es in jedem Fall, davon auszugehen, dass Bilder in ihrer Aussage nie eindeutig sind: Sie sind grundsätzlich unbestimmt, potenziell und vieldeutig. Über Bilder reden, heißt deshalb immer auch über das Mannigfaltige, Sinnliche und Mehrwertige nachzudenken (vgl. Boehm 2004). Den »iconic turn« kann man in dieser Weise als Formel begreifen, die angesichts der kulturellen Verschiebungen hin zu den Bildmedien die Rolle des Visuellen als Bedeutungsträger betont, als »Aufruf zur methodischen Schärfung der bildlichen Analysemittel auf jedwedem Feld und in jeglichem Medium, in dem sich Bilder statisch oder bewegt ausweisen« (Boehm 2004: 28f.).

Einer bildwissenschaftlichen Medienanalyse geht es nicht um das Abwerten der Rolle der sprachlichen Vermittlung als Erklärungsmodell, sondern vielmehr um eine Neujustierung des Verhältnisses von Bild und Sprache, von visuellem und sprachlichem Verstehen – also um ein produktives, nicht-hierarchisches Zusammenspiel beider Formen der Wis-

sensvermittlung. Leisten kann dies nur eine breit angelegte, interdisziplinäre Kritik visueller Darstellungsformen – explizit zu nennen wären hier die Kunstgeschichte und Filmwissenschaft, die ihre wissenschaftlichen Anstrengungen im umfassenderen Kontext einer visuellen Kultur ansiedeln müssen (vgl. auch Mitchell 1997: 18).

Oft ist die Rede vom ›iconic turn‹ gerade nicht Ausgangspunkt einer breit angelegten Auseinandersetzung mit jenen Bildmedien, die visuelle Kultur aktuell prägen, sondern wird vielmehr zum Anlass genommen, fast ausschließlich weiter über solche Bilder reden zu können, die traditionell als Kunstwerke verstanden werden.<sup>1</sup> Dass die deutschsprachige Bildwissenschaft hybriden Bewegungsbildern auf diese Weise nicht gerecht werden kann – ja nicht gerecht werden will – ist zu bedauern: Gerade weil diese Bildwelten durch ihre massenhafte Verbreitung eine besondere Wirkungsmacht innerhalb der bildgebenden Medien erreichen, scheint es besonders notwendig, sich der Produktion von visueller Bedeutung in sogenannten ›unkünstlerischen‹ Darstellungsformen wie den kommerziell orientierten Kulturprodukten des Hollywood-Films, der Computerspiele oder der Werbung zu widmen.<sup>2</sup>

- 1 So enthält Boehms einflussreiche Text-Anthologie *Was ist ein Bild?* (Boehm 1994) z. B. keinen Hinweis auf den Zusammenhang von Bild und Bewegung, sondern konzentriert sich auf statische Bilder (vgl. Paech 2006: 93). Das bildwissenschaftliche Forschungszentrum *eikones/NFS Bildkritik* in Basel beschäftigt sich zwar mit wissenschaftlichen Visualisierungen und den neuen Medien des 19. Jahrhunderts, jedoch nicht mit den medialen Bildwelten z. B. aus den Bereichen Kino, Fernsehen, Internet oder Computerspiel. Klaus Sachs-Hombach schließt das kinematografische Bewegungsbild im Grunde sogar aus dem Bereich der Bildwissenschaften aus, in dem er feststellt, dass es »ein wesentlich narratives Phänomen« sei (Sachs-Hombach 2003: 233). Bildwissenschaft in diesem Sinne funktioniert als Kunstgeschichte unter einem neuen Label.
- 2 Erstaunlich ist, dass sich im deutschen Sprachraum nicht nur die Kunstwissenschaften schwer tun, sich der massenhaften Bildproduktion durch die Medien anzunehmen. Kultur- und Geisteswissenschaften – einschließlich der Filmwissenschaft – tun sich insgesamt nicht leicht damit, sich aus einem überkommenen Kunstverständnis des letzten Jahrhunderts zu lösen. Zu oft verbleiben sie in einem imaginären, dafür jedoch streng begrenzten Feld des Künstlerischen, das sich gegenüber dem Populären abgrenzt – weshalb das Feld der massenmedialen Bildproduktion immer noch vor allem mit kulturkritischem Impetus bearbeitet wird. Im angloamerikanischen Sprachraum, vor allem in der amerikanischen Gesellschaft, die eigentlich nie einen verabsolutierten Kunstbegriff gekannt hat, höchstens im innersten Bereich ihrer Kunstszene, wird mit der massenhaften Verbreitung der Bil-

Die Visual Culture Studies, die im angloamerikanischen Sprachraum ein ähnliches Projekt verfolgen wie die Bildwissenschaften im deutschen, stehen jenen für ein Massenpublikum produzierten Bildwelten dagegen aufgeschlossener gegenüber und bieten für eine bildwissenschaftliche Medienanalyse auf diese Weise wichtige, weitergehende Impulse.

Die Visual Culture Studies sind aus einer konvergenten Beschäftigung von Kunstgeschichte, Soziologie, Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaft mit visuellen Phänomenen im täglichen Leben, in den Medien, in Repräsentationen und in den visuellen Künsten entstanden: »Kurzum, die Visual Culture ist eine *Interdisziplin*, ein Ort der Konvergenz und des Gesprächs über disziplinäre Grenzen hinweg.« (Mitchell 2003: 38; kursiv i. Original; vgl. auch Holert 2000)<sup>3</sup> Den Visual Culture Studies zuzuordnen sind die Arbeiten von W. J. Thomas Mitchell, der fast zeitgleich mit Boehm einen *pictorial turn* der Geisteswissenschaften einfordert. Während die deutsche Bildwissenschaft jedoch das Kunstwerk und seinen ästhetischen Innenraum tendenziell gegen alle Bereiche der »nicht-künstlerischen« Bildproduktion abzuschotten versucht, prägt Mitchell mit dem *pictorial turn* eine Formel, die das Bild auf seine Rolle in der gesellschaftlichen Kommunikation hin ausrichtet. Die Frage nach der Rolle des Bildes wird hier nicht vom autonomen Kunstwerk her gestellt, sondern wird als öffentliche Angelegenheit verstanden, die sich auf alle visuellen Darstellungsformen bezieht. Der Ansatz Mitchells dehnt das Bezugsfeld der Untersuchungen visueller Darstellungsformen auf die medialen Bilder der Unterhaltungs- und Informationsindustrie aus und bietet damit eine Grundlage an, von der aus eine bildwissenschaftliche Medienanalyse nach komplexeren Deutungsvarianten visueller Inszenierungen forschen kann (vgl. Mitchell 1997).

Einer bildwissenschaftlich ausgerichteten Medienanalyse, die sich an den Visual Culture Studien orientiert, begreift (Bewegungs-)Bilder als Schnittstellen im Prozessverlauf einer umfassenderen visuellen Kultur.

---

der der Unterhaltungsindustrie seit jeher anders umgegangen (vgl. Sauerländer 2004: 408).

- 3 Mitchell betont, dass die Charakterisierung der Visual Culture als interdisziplinärer Ansatz im Prinzip nicht wirklich etwas über die Praxis dieses Ansatzes aussage. Der Name sei möglicherweise nichts als ein Euphemismus für etwas anderes, ein Begriff, der es erlaube, uns bei dem, was wir tun, wohl zu fühlen und zu vermeiden, darüber genauer nachzudenken – denn »dass Interdisziplinarität in der zeitgenössischen wissenschaftlichen Diktion als eine gute Sache gilt, steht außer Frage. [...] Es gibt sie mittlerweile so lange, daß sie in der Struktur wissenschaftlicher Erkenntnis als eine normale berufliche Option, wenn nicht sogar als eine eigene Disziplin erscheint.« (Mitchell 2003: 39)



Zu zentralen Elementen dieser visuellen Kultur gehören die bislang marginalisierten, massenhaft auftretenden Bilder, die – technisch erzeugt und verbreitet – Teil von Wissenschafts-, Industrie-, Waren- und Populärkulturen sind. Eine bildwissenschaftliche Medienanalyse löst sich bewusst aus den fachspezifischen Diskursen der Kunstgeschichte bzw. der Film- und Medienwissenschaft und siedelt seine wissenschaftlichen Anstrengungen im umfassenderen Kontext einer visuellen Kultur an.

Einen wichtigen Beitrag zu einem solchen »undisziplinierten« (Mitchell 2003: 41)<sup>4</sup> Forschungsansatz bietet der Sammelband »Bildtheorie und Film«, den Thomas Koebner und Thomas Meder (Koebner/Meder 2006) herausgegeben haben und in dem eine große Zahl unterschiedlicher Ansätze zu finden sind, die kunstgeschichtliche und filmwissenschaftliche Fragestellungen und Untersuchungsmethoden miteinander verknüpfen, um sie in Bezug auf eine bildwissenschaftliche Analyse des Mediums Film fruchtbar zu machen. In einem grundlegenden Text, der zu Beginn des Bandes zu finden ist, schlägt z. B. Karl Prümm (Prümm 2006) eine Perspektivverschiebung in der Beschäftigung mit dem Medium Film vor. Im Sprechen und Schreiben über Film sollten, so Prümm, der Organisation der Sichtbarkeit und der Stilgebung der Bewegungsbilder einen größerer Raum gegeben werden. Er fordert deshalb, den Prozess der Bildgewinnung und Bildherstellung, den er als entscheidenden Vorgang der kinematografischen Bedeutungsproduktion bezeichnet, in den Mittelpunkt einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem Medium Film rücken.

Prümm betont, dass in der Sphäre des Erzählkinos ein Bewusstsein für Bildgewinnung und Bildherstellung nie so recht entwickelt wurde und die Kunstphilosophie des Films den Technikcharakter des Films weitgehend ignorierte. Er empfiehlt deshalb, sich von der Fokussierung auf den Regisseur als Fixpunkt der Auseinandersetzung mit dem Medium Film zu lösen. Seiner Ansicht nach erleichtere das Sich-Beziehen auf den vollendeten Film, in dem dann »die eingelösten Absichten und die gelungenen Strategien eines Auteurs« erkannt werden, zwar »die Rede, die Beschreibung und die Wertung«, könne aber die zentralen Aspekte der

- 
- 4 Gegen eine institutionalisierte Interdisziplinarität, wie Mitchell sie in der universitären Landschaft ausmacht, setzt er deshalb die Idee von wissenschaftlicher Arbeit als Form von »Undisziplin«, die sich an den Rändern und Grenzen der Disziplinen bewegt und deren Inkohärenzen und Turbulenzen auslöst: »Wenn eine Disziplin ein Methode ist, die Kontinuität einer Reihe kollektiver Praktiken (technischer, sozialer, beruflicher Art usw.) sicherzustellen, so ist die *Undisziplin* ein Moment der Erschütterung oder des Bruchs, in dem die Kontinuität gestört und die Praxis in Frage gestellt wird.« (Mitchell 2003: 41)

Bildgestaltung und Formgebung durch den bzw. im Prozess der Herstellung nicht erfassen.

Zentral für eine Perspektivverschiebung in diesem Sinne ist der Wechsel von einer Untersuchung der *Mise-en-Scène* hin zu einer Analyse der *Mise-en-Images*, der Organisation der Bildelemente im sichtbaren Bild. Während die *Mise-en-Scène* die theatrale Konzeption des Kinos betont, in dem es begrifflich die filmische Inszenierung als Anordnung der gefilmten Szenerie inklusive der Schauspieler und Schauspielerinnen in ihrem räumlichen und zeitlichen Zusammenhang erfasst – legt der Begriff der *Mise-en-Images* den Schwerpunkt auf die Inszenierung der Bilder durch das Medium und im Medium selbst, auf die Ausgestaltung der visuellen Form.

Die Kategorie der *Mise-en-Scène* geht von der Denkfigur eines tiefengestaffelten Bedeutungsraumes aus, in dessen Mittelpunkt der menschliche Körper steht. Seine Ausgestaltung ist eng an die Figur des Regisseurs gebunden, der sich im Prozess der *Mise-en-Scène* »als Auteur und als Meister« erweist, der den Ausdruck, die Bedeutung vorentwirft und in der Arbeit mit den Schauspielern heraus modelliert. »Der Ausdruck [...] ist seinerseits gekoppelt an die Psychologie der Figuren, die szenisch agieren; die Szene wiederum verweist auf die Dramaturgie und die narrative Struktur im Hintergrund dieses gedachten Bedeutungsraumes.« (Prümm 2006: 17) Die Kategorie der *Mise-en-Scène* befestigt auf diese Weise einen auf Dramaturgie und Narration ausgerichteten analytischen Blick. »Verständlicherweise nahm vor allem die ältere Generation der Film- und Medienwissenschaftler diese vertraute Perspektive bereitwillig auf und fühlte sich im kategorialen Rahmen der *Mise-en-Scène* zu Hause.« (Prümm 2006:17)

Der Begriff der *Mise-en-Images* stellt dem der *Mise-en-Scène* eine gegensätzliche Denkfigur gegenüber. Er beschreibt das Filmbild als homogene Bedeutungsfläche, als ein hierarchieloses Nebeneinander der Bildelemente:

»Der Vorgang, den dieser Begriff bezeichnet, ist auf das Materielle des Bildes konzentriert, auf seine Technizität, auf die Bildformen, die Bildstrukturen, die Bildsegmente, auf die Differenzierungen des Lichts, auf die Farbabstufungen und Farbkontraste. Damit ist ein anderer Blick etabliert, der auf die Dynamik des Bildes ausgerichtet ist, auf die Bewegungen und Zusammenhänge über Mediengrenzen hinweg, auf die Genealogien der Bilder, auf ihre ikonografische Traditionen. Das ist ein ganz anderer Blick, der die Bildfindung und die Bildherstellung, der das Gemachte, die Techniken und Ordnungen des Bildes erfasst, der die lange eingeübten Betrachtungsweisen transzendiert, ein Blick, der erst gelernt werden muss.« (Prümm 2006: 17)

Der Stilbegriff spielt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle, da er das prozesshafte Moment in der Herstellung der Bilder bezeichnet und dieses damit als formgebenden Akt kennzeichnet. So betont Prümm, dass ein Film ohne stilistische Merkmale, die durch den Herstellungsprozess geprägt wurden, nicht vorstellbar ist: »Kein fiktionaler und auch kein dokumentarischer Film kommt ohne ein solches System einer Stilbildung aus, das Kohärenz stiftet und Referenzen auf der Ebene des filmischen Textes, Ordnung und Struktur entstehen lässt. Genau diese Effekte machen die Produktivität des Stilbegriffs aus.« (Prümm 2006: 16)

Für Prümm kumuliert der Prozess der *Mise-en-Images* in der Arbeit der Kamera. Sie ist für ihn das fokussierende Instrument filmischer Bedeutungsproduktion, die alle Teilelemente der filmischen Erzählung im Bild synthetisiert – das Drehbuch, die Schauspieler, die Dinge, die diese umgeben, und den Architekturraum des Schauplatzes. Die Kamera ist nach Prümm jene Instanz, die primär für die Organisation der Sichtbarkeit verantwortlich ist. Sie bestimmt den Modus des Erscheinens kinematographischer Images und ist wesentlich für die Stilgebung der Bewegungsbilder verantwortlich, weshalb Prümm die Untersuchung der *Mise-en-Images* auch als »fotografische Filmanalyse« bezeichnet: »Die Kamera in den Blick zu nehmen, bedeutet, zur Urszene des Kinos zurückzukehren, zur Grundkonstellation des Mediums, zu seinem fotografischen Kern.« (Prümm 2006: 19)<sup>5</sup>

Die Akzentverschiebung auf die *Mise-en-Images* in der Beschäftigung mit dem Medium Film bewirkt eine Konzentration auf Bildwerte und Bildeffekte. Die Herstellung der Bilder wird als Prozess der Formgebung und der Bildgestaltung verstanden, die vom Endprodukt aus erschlossen und transparent gemacht werden soll. Im Bereich der Formgebung des Bewegungsbildes wird auf diese Weise der Bedeutungsraum erst eröffnet und Ausdrucksfläche kreiert. Allerdings reicht die ausschließliche Beschäftigung mit der Filmkamera als Bildproduzent und »Agent der Form« (Prümm 2006: 19), die Prümm vorschlägt, angesichts der digitalisierten Filmproduktion nicht aus. In Bezug auf die hybriden Bewegungsbilder aktueller Kinoproduktionen rücken neben den Kameraoperateuren noch weitere Agenten der Form ins Zentrum der *Mise-en-Images*: – Animatoren, Grafikdesigner, CGI-Experten u. v. m.

- 
- 5 Die Traditionslinien seines Ansatzes zieht er zu Bela Balázs' Begriff der »produktiven Kamera«, zu Rudolf Arnheims filmtheoretischen Ansatz, der den Formungsprozess durch den Eingriff der Kamera betonte und zu Walter Benjamins Beschreibung der filmischen Apparatur als eigenem Wahrnehmungsorgan, dass alle Bereiche des Realen durchdringt (vgl. Prümm 2006: 25).



Hybride Bewegungsbilder werden in langwierigen, arbeitsteiligen Abläufen erstellt, in denen die verschiedensten, durch digitale Technologien gestützten Verfahren zur Bildherstellung zum Einsatz kommen.<sup>6</sup> Bei aktuellen Filmproduktionen besteht eine bearbeitete Einstellung oft aus Hunderten von Bildschichten aus verschiedenen Quellen, die einzeln bearbeitet oder hergestellt wurden, ohne dass es im Gesamtbild sichtbar wird. Der Apparat, der der Bildproduktion heute zugrunde liegt, hat sich durch die Digitalisierung damit grundlegend verändert: Der Bildproduktion liegt heute keine relativ unveränderbare Kameraapparatur mehr zugrunde, sondern vielmehr ein sich ständig entwickelnder und erweiternder Verbund aus Hard- und Software. Dabei ist wichtig festzuhalten, dass der Computer grundsätzlich keine Bilder alleine macht – obwohl viele Prozesse der computergestützten Bilderzeugung automatisiert vollzogen werden –, sondern dass er vielmehr als Bilderproduzent benutzt und arbeitsteilig von Spezialisten bedient und weiterentwickelt wird. Das Verständnis der *Mise-en-Images* muss dementsprechend auf jene Prozesse der Bildkonstruktion ausgedehnt werden, die hybriden Bewegungsbildern zugrunde liegen. Gerade um die Umstrukturierung der durch den Blick der Kamera geprägten *Mise-en-Images* begrifflich und vor allem analytisch fassen zu können, ist eine eingehende Auseinandersetzung mit den technologischen Voraussetzungen hybrider Bewegungsbilder unbedingte Voraussetzung für das Verständnis dieser neuen Bild-Kategorie.

- 6 Zwar ist die Filmproduktion seit jeher arbeitsteilig organisiert und meist mit einem langen Vorbereitungs- und Herstellungsprozess verbunden, an dem viele verschiedene Personen aus den unterschiedlichsten Tätigkeitsbereichen beteiligt sind. Die Prozessualität bezog sich dabei allerdings bislang in den seltensten Fällen auf Eingriffe in die Organisation des Einzelbildes – wenn man einmal von der Arbeit in den Effektabteilungen absieht. So weist beispielsweise Claudia Liebrand darauf hin, dass der Film im Sinne McLuhans schon vor seiner Digitalisierung als Hybridmedium zu verstehen ist, da er verschiedene Einzelaspekte (z. B. den Ton) kombiniert: »Film ist immer schon ein gemischtes, ein hybrides Medium, dass andere Medien und ihre Techniken integriert.« (Liebrand 2002: 180) Auch Paech weist auf diesen Umstand hin: »Das technisch apparative Bewegungsbild der Kinematographie ist grundsätzlich ein relationales, d.h. aus mehreren Komponenten zusammengesetztes Bild mit unterschiedlichen medialen Eigenschaften.« (Paech 2005: 85) Liebrand und Paech haben in Bezug auf die Medientechnik des Films damit sicherlich recht, jedoch rückt im Zuge der Digitalisierung die Bildebene in den Mittelpunkt des Interesses – die Hybridisierung des Bewegungsbildes selbst. Dieses ist beim fotografischen Film, wie oben erläutert, grundsätzlich als fixierte, geschlossene Einheit zu verstehen.



Eine bildwissenschaftliche Medienanalyse verlangt – wie es auch Prümm für seine fotografische Filmanalyse fordert – deshalb eine detaillierte Recherche der technischen Bedingungen und Voraussetzungen des zu analysierenden Bildmaterials. Das Studium der einschlägigen Fachmagazine wie z. B. der amerikanischen Zeitschrift *Cinefex* oder der deutschen Publikation *Digital Production* war deshalb ein wesentlicher Arbeitsschritt dieses Forschungsvorhabens. Zudem wurde auf Internetportale zurückgegriffen, die sich an Filmschaffende aus dem Bereich der digitalen Bildbearbeitung wenden (z. B. VFX-Pro, VFX-World, CG-Explorer, VFX-Blog oder FXGuide). Als wichtige Quelle erwiesen sich auch die Making-Ofs, die inzwischen fast allen DVD-Veröffentlichungen beigelegt sind. Es gilt dabei, aus den Darstellungen der Regisseure, Kameralaute, Animateure, Spezialisten für Bildbearbeitung, aus Interviews, Erklärungen, Produktionsreportagen sowohl die technischen Voraussetzungen der Bildproduktion als auch Anhaltspunkte für die Offenlegung des jeweiligen Stilkonzepts des Films herauszuarbeiten.

Zudem muss nach intermedialen Anknüpfungspunkten gesucht und ikonografische Zusammenhänge aufgedeckt werden: Gerade im Zuge der Digitalisierung müssen Bilder als »konnektive Knotenpunkte in rhizomatischen, unhierarchischen, transkulturellen Bilduniversen« (Richard 2003: 43) begriffen werden. Eine bildwissenschaftliche Medienanalyse ist deshalb gefordert, die untersuchten Bildwelten im Kontext anderer Medienbezüge zu betrachten und muss in ihrer Analyse von Stil und Form eine historische Verortung vornehmen. Gerade bei hybriden Bewegungsbildern, bei deren Herstellung der Aspekt der Konstruktion eine so große Rolle spielt, müssen in der Untersuchung der Bildästhetik Relationen zu anderen Bildsystemen berücksichtigt werden. Bilder sind hier immer auch als Bilder von Bildern zu verstehen: Sowohl der Blick der Zuschauerinnen bzw. Zuschauer als auch jener, der die »Agenten der Form« – nämlich alle jene, die an der Bildkonstruktion hybrider Bewegungsbilder beteiligt sind – leitet, muss als medial vorstrukturiert verstanden werden (vgl. Richard 2003; Richard 2004).

In dieser Arbeit geht es speziell um die Umwertung des filmischen Blickes, dessen formale und ästhetische Inszenierungs- und Darstellungsstrategien folglich im Mittelpunkt der Filmanalysen stehen. Anhand konkreter Beispiele werden jene ästhetischen Konsequenzen herausgearbeitet, die sich im Zuge der Hybridisierung in Bezug auf die Darstellung der Schauspielerkörper, die Inszenierung von Bildraum und -zeit sowie der Oberflächenanmutung der Bildwelten ergeben. Die Handlungsebene wird bewusst nicht zum Gegenstand der Untersuchung gemacht.

Die Einzelbildfolgen aus Filmstills, die im letzten Buchteil zu finden sind, können die analysierten Filmsequenzen dabei höchstens illustrieren.

Es sind vielmehr die ausführlichen Beschreibungen des visuell wahrgenommen Bildinhalts, die einen wesentlichen Anteil des Analyseinstrumentariums ausmachen. Da diesem Buch keine DVD mit den untersuchten Sequenzen beigelegt werden kann, stellt die (Bewegungs-) Bildbeschreibung ein unverzichtbares Mittel der Wissensproduktion dar. Sich mit der Bildlichkeit von Filmbildern beschäftigen heißt dabei, das Gesehene darzustellen, ohne es im gleichen Schritt in einen narrativen Gesamtkontext einzubinden.

Um bestimmte Merkmale untersuchen zu können, ist die Analyse auch auf das Herauslösen und Abbilden einzelner, besonders aussagekräftiger Stills angewiesen. Gleichzeitig gilt es jedoch, analysierte oder dem Text beigelegte Einzelbilder an eine Beschreibung des Gesamtzusammenhangs der Bewegungsbildsequenz rückzubinden. Birgit Richard (Richard 2004) weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die bildwissenschaftliche Untersuchung von Film- und Videobildern sich immer in diesem Dazwischen von unbewegten und bewegten Bildern abspielt – gerade in schriftlichen Publikationen, denen (meist) keine Filmsequenzen als Referenzmaterial beigelegt werden können.

Im folgenden Buchteil wird zunächst auf technische Aspekte der Bilderherstellung eingegangen und zudem jene Darstellungskonventionen vorgestellt, die mit dem Blick der Kamera verbunden sind. Anschließend werden die Veränderungen der Produktionsbedingungen im Zuge der Digitalisierung erläutert. Zum Abschluss wird die neue Kategorie der hybriden Bewegungsbilder in Abgrenzung zu bisherigen Bildsorten vorgestellt.

Der dritte Buchteil beschäftigt sich dann anhand konkreter Filmanalysen mit dem Zusammenhang von digitalisierten Produktionsbedingungen und der Bildästhetik hybrider Bewegungsbilder. Die Analysen gliedern sich in drei Bereiche: a) Integrationskonzepte, die mit Hilfe von Farbgebung und Lichtsetzung unterschiedliche Bildebenen zusammenführen; b) Veränderungen auf der Ebene der Bildästhetik, die sich durch das Verschmelzen von virtueller und physikalischer Kamera ergeben; c) Auswirkungen der Hybridisierung des Bildmaterials auf die Darstellung von Körpern in Bewegungsbildern.

Im vierten Buchteil werden die Ergebnisse der Analysen zusammengefasst und daraus der Begriff eines »digitalen Realismus« entwickelt, der sich als ästhetische Kategorie ausschließlich auf die formale Gestaltung des Bildinhalts bezieht. Anschließend wird gezeigt, wie sich dieser Begriff auch auf Bildwelten jenseits der hier untersuchten anwenden lässt.