

Unterschiedliche Wirkungsmomente des Bildes in Photographie und Film

Ein Strukturvergleich

von

Irene Wittek

Einführung

Die Photographie und der Film scheinen auf den ersten Blick in einer besonderen Beziehung zu stehen. Der Film erscheint gemeinhin als eine Entwicklung der Photographie. So sprach der Semiotiker R. Lindakens noch vor einiger Zeit vom „photographisch-filmischen“ Bild, was annehmen ließ, dass das photographische Bild und das filmische Bild von einem semiologischen Standpunkt aus gleich wären; dass also ein filmisches Bild, aus seinem syntagmatischen Kontext herausgenommen, photographisch würde und dass, umgekehrt, ein photographisches Bild mit einem anderen verkettet filmisch würde.

Im Gegensatz zu diesen Positionen schlagen wir vor, das photographische Bild und den Film zu analysieren, indem wir bestimmen, nicht was sie einander annähert, sondern was sie voneinander trennt.

Das ermöglicht uns auch in einem zweiten Schritt ihre unterschiedliche Wirkungsweise genauer herauszuarbeiten.

Indem wir einige gegensätzliche Funktionsweisen des photographischen Bildes und des filmischen Bildes aufzeigen, aber auch in wiefern das filmische Bild als eine Transformation des photographischen Bildes angesehen werden kann, werden wir versuchen, ihre spezifischen Strukturen zu definieren. Als medientheoretische Instrumente werden wir die strukturalistische Zeichentheorie, sowie den angelsächsische sprachanalytischen Ansatz heranziehen,

die es uns ermöglichen grundsätzliche Fragen zu klären und die Diskussion über Film und Photographie mit fundierten Argumenten zu untermauern.

Damit wollen wir dazu beitragen, dass es nicht zu der üblichen Vermischung in der Einordnung der Wirkungsweise der einzelnen Medien kommt, wo leichthin Foto, Film und sogar Literatur wie ein einheitliches Medium angesehen werden und dadurch ihre verschiedenartigen Wirkungsweisen verkannt werden.

Photographie und Film als Diskurs

Der aus der Linguistik stammende Begriff „Diskurs“ wird hier in seiner allgemeinsten Bedeutung gebraucht, nämlich als Rede oder Sprache. In diesem Sinne fallen sowohl die Photographie als auch der Film unter diesen Begriff, da sie beide Bedeutungen hervorbringen, die einen geistigen Austausch zwischen den Menschen ermöglichen.

Gemäß einer näheren Bestimmung gilt der Diskurs als eine Verknüpfung von Sätzen: er hat eine syntagmatische Funktion. Wenn es in diesem Sinne möglich ist, von einem filmischen Diskurs zu sprechen, so gilt das nicht gleichermaßen für die Photographie, wo sich ein Text erst über das Lesen, d.h. über die Interpretation eines Betrachters erschließt.



Die Photographie fällt jedoch unter eine weitere Bestimmung des Diskursbegriffs und zwar derjenigen, die für jede Aussage einen Sprecher und einen Hörer voraussetzt. Hier kommt ihre pragmatische Dimension zum Tragen, denn jede Photographie ist eine Wiedergabe des Aufnahmeaktes, wo einerseits der direkte Bezug des Photographen mit dem Aufgenommenen ablesbar ist und gleichermaßen, nur zeitlich versetzt, der Bezug des Betrachters zum Aufgenommenen ermöglicht ist. Dieses Wissen um den Herstellungsvorgang, der von einer direkten Beziehung zu seiner real existierenden Vorlage zeugt, liegt jeder Betrachtung einer Photographie zugrunde. Sie wird damit zum Indiz, zu einem indexikalischen Zeichen. Danach erst kommen die Fragen nach der Ähnlichkeit und der ikonischen Bedeutung oder Überlegungen über ihre Symbolik.

Fast poetisch spricht Roland Barthes in seinem Buch „Die helle Kammer“ (Notizen zur Photographie) über die Beziehung, die der Betrachter zum abgebildeten Referenten unterhält: „Von einem Körper, der da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich berühren, mich, der ich da bin; es kommt nicht auf die Zeit der Übertragung an, das Photo des verschwundenen Wesens berührt mich wie die versetzten Strahlen eines Sterns.“

In sprachwissenschaftlicher Hinsicht wurde der gesamte photographische Handlungsbogen als photographischer Akt im Rahmen der *Sprechakttheorie* behandelt. Hier hat man als Kennzeichen der Photographie herausgearbeitet, dass ihr ihre „Aussagemodalitäten“ als Verweisung auf ihre Vorlage, einem real existierenden Gegenstand, direkt eingeschrieben sind.

Für den Filmsemiologen Christian Metz ist ein photographisches Bild eines Hauses kein ikonisches Äquivalent der lexikalischen Einheit „Haus“, sondern muss sprachlich zumindest umschrieben werden mit: „Hier, dies ist ein Haus.“ Dieser Verweisungscharakter ist kennzeichnend für die direkte Beziehung, die beim Betrachten eines photographischen Bildes stets aktualisiert wird.

Roland Barthes drückt dies folgendermaßen aus: „Eine Photographie wird immer mit einer Geste verbunden, die sagt: das, das ist das, das ist jenes! Aber sie besagt nichts anderes. (...) Zeigen sie ihre Photos jemanden. Er wird sofort die seinigen herausholen: ‚Sehen Sie, hier, das ist mein Bruder; da, da ist mein Kind.‘ etc.; die Photographie ist immer nur ein alternierender Gesang zwischen ‚Sehen Sie‘, ‚Schau‘, ‚Hier ist‘; sie zeigt mit dem Finger auf ein ge-

wisses Vis-a-vis und kann aus dieser rein deiktischen Sprache nicht herauskommen.“

Mit dieser Hinweisfunktion (Deixis) ist letztlich ihr besonderes Unterscheidungsmerkmal zu anderen bildlichen Repräsentationstechniken umschrieben. Eine photographische Aufnahme zeichnet sich dadurch aus, dass der Betrachter sich durch sie von der Einmaligkeit der Vorlage angesprochen fühlen kann und durch sie berührt werden kann.

Wie steht es nun mit dem filmischen Diskurs? Unterliegt auch er der Deixis, d.h., ist auch er abhängig vom jeweiligen Äußerungskontext? Den Worten des Linguisten Emile Benveniste folgend, sagt Christian Metz: „Der traditionelle Film gibt sich als Geschichte, nicht als Diskurs. Er ist jedoch Diskurs, wenn man sich auf den Einfluss bezieht, den er auf das Publikum hat; aber das Eigentliche dieses Diskurses und auch der Grund selbst für seine Wirkung als Diskurs ist, dass er die Markierung seiner Aussage als solche verdeckt und sich als Geschichte verkleidet.“

Photographieren/Filmen

Im Gegensatz zum klassischen narrativen Film kann man also annehmen, dass die Photographie sich eher als Diskurs denn als Geschichte auszeichnet, da sie Zeigewörter wie „Hier ist“ benötigt, um der semantischen Interpretation der photographischen Aussage Rechnung zu tragen. Man sagt, das Photo erzähle nichts explizit, alles was es sage, sei von dem, was es zeige, abgeleitet.

Man kann sich jedoch fragen, was im Falle von zwei Bildern passiert. Wenn man das Bild eines Hauses mit der Großaufnahme eines Gesichtes assoziiert, kann man dann sagen, dass das Haus immer noch eine Art von „hier ist“ mit sich bringt? Metz bemerkt: „Ein einzelnes Photo kann nichts erzählen; das ist klar! Aber wieso muss es so sein, dass durch eine seltsame Folgeerscheinung zwei nebeneinander gesetzte Photos gezwungen sind, etwas zu erzählen? Von einem Bild zu zwei Bildern überzugehen, das bedeutet vom Bild zur Sprache überzugehen.“

Eine Sprache wird als ein System bezeichnet, das erlaubt, kohärente Folgen

von Sätzen, sogenannte Texte zu bilden. Um einigen filmischen Phänomenen Rechnung zu tragen, ziehen wir Kriterien der *Textgrammatik* heran, die wir hier kurz vorstellen.

Eine Aussage kann unter den Gesichtspunkten von drei Makrofunktionen betrachtet werden: der ideationellen, der interpersonellen und der textuellen. In Bezug auf diese letzte Makrofunktion ist die Aussage als Botschaft (in Thema/Rhema) und als informationelle Struktur (in gegeben/neu) strukturiert. Anders gesagt, „der Entwicklung des Textes liegt ein Widerspruch zwischen Kohäsion und Progression zugrunde.“(G. Slakta)

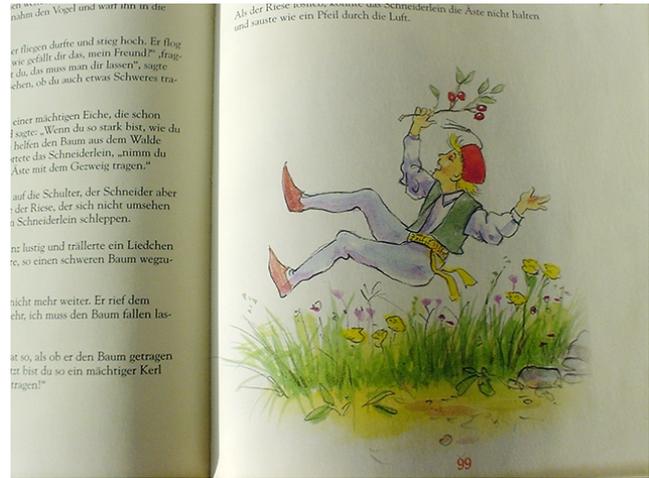
Wir können hier die Definition von Metz wieder aufnehmen, wonach das Kino oder der Film beginnt, sobald zwei Photographien nebeneinandergestellt werden. Diese Feststellung hat als Konsequenz, dass die Struktur selbst des photographischen Bildes sich ändert; sie wird strukturiert sein in Thema/Rhema und in gegeben/neu.

Was für uns den semiologischen Ansatz auszeichnet, ist die Gewichtung, die er den Strukturproblemen gewährt. Danach wird der Übergang von der Photographie zum Film also weniger „durch eine zusätzliche Modalität des photographischen Bildes selbst bewirkt“, als durch „die Abfolge von mehreren Bildern“. (Metz)

Anders gesagt, der Übergang von der Photographie zum Film beruht nicht auf einer Verstärkung von dem, was die Filmologie den „Eindruck der Realität“ nannte.

Dazu führt der Filmsemiologe Metz aus: „Der Film ist im Grunde dem Sprechen vergleichbar. Die Photographie wird sozusagen nur am Rande zur ‚Sprache‘, während die Folge von Photographien – der Film – ganz und gar Sprache ist.“ Mit Derrida könnten wir dazu bemerken, dass hier der Ausdruck Sprache als Metapher für den Begriff Diskurs benutzt wird.

Gehen wir nun etwas genauer auf den Fall von zwei nebeneinandergesetzten Bildern ein: hier das Bild eines Buches, dort die Großaufnahme eines Mädchengesichts. Welche Leseweise erfolgt? Wird man immer noch den hinweisenden Ausdruck „dies ist ein Buch“ gebrauchen?



Ausgehend von der *generativen Transformationsgrammatik* ist es möglich zu sagen, dass diese zwei Bilder einer einzigen Aussage auf der Oberflächenstruktur entsprechen; deren Lektüre wäre: „die Person, repräsentiert durch die Großaufnahme des Gesichts, schaut auf das Buch.“ Eine solche Beschreibung kommt dem nahe, was der russische Filmmacher Kuleshov über den Montage-Effekt gesagt hat: die Bedeutung einer Einstellung ist kontextuell bedingt. Wenn es bei einer isolierten Photographie nötig ist, einen indexikalischen Ausdruck wie „dies ist“ zu benutzen, um der satzmäßigen Aussage der Aufnahme gerecht zu werden, so ist dies bei einer filmischen Einstellung nicht mehr nötig. Die semantische Interpretation von ikonischen Aussagen erfolgt weniger durch die Identifizierung ihrer dargestellten Gegenstände als durch die Deutung der Beziehungen, die jene unterhalten.

Eigenschaften und Relationen

Die semantische Interpretation vollzieht sich immer in Form eines Satzes, einer Proposition, wie der Logiker sagen würde, also als Benennung von Satzgegenstand und Prädikat. Mit anderen Worten, der Zuschauer ordnet den Gegenständen, während er sie identifiziert, Prädikate zu.

Schon hier können wir feststellen, dass sich Film und Photographie vom Gesichtspunkt ihrer ideationellen Makrofunktion, die die jeweiligen Inhalte festlegt, unterscheiden. Das ist es übrigens, worauf Metz anspielte, als er sagte, dass die Photographie unfähig wäre, Geschichten zu erzählen und, wenn sie es tun wollte, sie Kino werden würde.

Wenn wir uns das oben angeführte Beispiel (Buch/Gesicht) noch einmal vor Augen führen, können wir bemerken, dass, wenn die beiden Bilder isoliert voneinander gesehen werden, der Betrachter sich mit ihren *Eigenschaften* befasst. Stehen sie aber nebeneinander, so wird er auf ihre Beziehung eingehen. Wir können also generell sagen, dass die semantische Interpretation im Falle des einzelnen photographischen Bildes diesem Prädikate zuordnet, die *Eigenschaften* bezeichnen. Im Fall des filmischen Bildes beschreiben die assoziierten Prädikate *Relationen* zwischen den Gegenständen.

Diese unterschiedliche Zuordnung von „*Eigenschaften*“ im Falle des Photos und von „*Relationen*“ im Falle des Films wird zu einem wichtigen Kriterium für die Beurteilung der unterschiedlichen Wirkungsweisen der beiden Medien, wie wir in den Schlussfolgerungen ausführen werden.

SEIN und TUN

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal gibt uns die generative Semantik an die Hand. Mit ihr können wir sagen, dass die zugrundeliegenden semantischen Strukturen, die den photographischen und filmischen Aussagen zugewiesen werden, jeweils respektiv von den abstrakten Prädikaten SEIN und TUN ausgehend konstruiert werden.

Die Umgangssprache weist übrigens auf diese Unterscheidung hin. Man sagt eher: „jemanden photographieren“ und „etwas (eine Handlung) filmen“. „Jemanden photographieren“ bedeutet eher zu zeigen, *wer er ist als was er tut*; jemanden filmen, das heißt zu zeigen, was er tut.

Dem Verb „filmen“ folgt im allgemeinen ein substantiviertes Verb, wie z.B. „Er hat die Ankunft des Präsidenten gefilmt.“ Dagegen folgt dem Verb „photographieren“ ein Nomen: „er hat den Präsidenten photographiert“.

Wenn die Photographie als Photographie einer Handlung interpretiert wird, wird die sprachliche Umschreibung folgendermaßen lauten: „Er hat den ankommenden Präsidenten photographiert“. Die Handlung erscheint weniger als solche, sondern eher als Attribut der photographierten Person.

Die Photographie kann eine Handlung nur implizit erzählen, dafür aber Eigen-

schaften präsentieren; ihre Umschreibung geht daher vom Prädikat „sein“ aus und setzt das Prädikat „tun“ voraus. Im Gegensatz dazu geht man bei der sprachlichen Umschreibung eines Films, bei dem die Erzählung explizit ist, vom Prädikat „tun“ aus, welches das Prädikat „sein“ voraussetzt.

Diese Art Photographie und Film zu differenzieren, erlaubt übrigens ein Verhältnis der Asymmetrie zwischen den beiden Prädikaten zu erklären. Man kann, in der Tat, sagen, dass das Prädikat „tun“ immer das Prädikat „sein“ voraussetzt, aber dass das Gegenteil nicht zutrifft.

Während die Eigenschaften des Photos mit dem Prädikat SEIN erfasst werden, können die Handlungen des Films unter der Bezeichnung TUN zusammengefasst werden. Die Sequenzialisierung der Bilder hat zur Folge, dass sie einer Transformierung gemäß der gegensätzlichen Regeln von Kohäsion und Progression unterliegen. Denken wir an die Gewohnheit der Photographie, die darzustellende Person zentral ins Bild zu setzen. Der Film zieht es dagegen vor, die Personen asymmetrisch zu platzieren, auf die rechte oder linke Seite, je nachdem in welcher Richtung sich die Bewegung orientiert. Die Blickrichtungen sind aufeinander bezogen, sind also nicht mehr auf den Photographen oder Betrachter gerichtet.

Alles dient der Handlung, die transitiv ist. Die Gefahr einer Ausdünnung der Handlung auf einfache Verfolgungssequenzen, auf den simplen Action-Film ist strukturell möglich. Das Tun, die Aktion als grundlegendes Motiv kann auch zur Nachahmung in diesem Sinne anregen, während das Photo nur zur Nachahmung seiner Eigenschaften, seiner Attribute einlädt.

Die Modephotographie hat von dieser Möglichkeit in ihrem Bereich ausgedehnten Gebrauch gemacht. Die Wirkung auf ein großes Publikum ist hier unbestritten. Man muss sich fragen, warum die Anregung zur Nachahmung durch den Film immer noch des öfteren in Frage gestellt wird. Liegt es daran, dass, obwohl beide als Diskurse anzusehen sind, die Photographie dies explizit erkennen lässt, während der Film diese Tatsache hinter seiner Handlung versteckt?

Die Differenz zwischen Photographie und Film hat Konsequenzen, nicht nur für die ideationelle Makrofunktion, welche den Gegenständen (Referenten) Eigenschaften zuschreibt, sondern auch für die interpersonelle Makrofunkti-

on, die die Art der Beziehung zum Zuschauer/Betrachter bestimmt. Die besondere Prädisposition der Photographie für das Prädikat „sein“ bringt es mit sich, in ihre Aussage ein Tun einzuschreiben, welches auf den Aufnahmeakt hinweist. Mit anderen Worten, in der Photographie ist mit der Darstellung des Objekts auch der Abbildungsvorgang thematisiert. Die ideationelle und die interpersonelle Makrofunktion sind hier verschränkt.

Sehr deutlich wird die Markierung des direkten Bezugs zwischen dem Photographen, seinem Modell und dem Betrachter durch den Kamera-Blick der abgebildeten Person. Das Modell blickt quasi durch das Objektiv in die Augen des Photographen und durch seine Augen hindurch auf uns, die wir als direkt hinter ihm stehend gedacht werden können. Der Photograph fixiert den Blick des Modells und gibt ihn im Diapositiv oder im materiellen Abzug an uns Betrachter weiter. Er ist also der Aussagende, das Subjekt der Aussage, er bestimmt das, was wir zu sehen bekommen und wie wir es zu sehen bekommen. Er ist der Sender oder Autor, das abgebildete Modell die Mitteilung und wir sind die Empfänger, gemäß dem semiologischen Kommunikationsmodell.

Oft übernimmt die abgebildete Person sogar selbst die Rolle des Senders, nämlich dann, wenn es sich um eine betonte Selbstdarstellung handelt. Dann ist der Photograph nur Mittler und der sogenannte Referent hat die Senderrolle übernommen.

Der bei einem Photo fast selbstverständlich erscheinende Blick ins Objektiv, der einen direkten Bezug zum Betrachter aufbaut, ist beim Film jedoch kontraproduktiv. „Wenn der Schauspieler oder der Komparse ins Objektiv blickt, resultiert daraus sofort eine Art Blockierung der Erzählung“, schreibt der Filmkritiker Pascal Bonnitzer, „er gilt als ein Versehen, ein Fehler, der den Ablauf der Geschichte blockiert“. Es ist, als würde der Regisseur angeschaut und durch ihn auch der Zuschauer, in einer der Filmhandlung zuwiderstrebenden direkten Weise. Was wir also für das Photo als positiven Bezug zum Betrachter beschrieben haben, ist beim narrativen Film unzulässig. Da der Film textuelle Beziehungen zwischen den Einstellungen etabliert, transformiert er die einzelnen Schnittbilder in einem Rahmen artikulierter Blickfelder, in dem die Personen ihre Blicke wechseln. Ein Kamerablick jedoch lässt die textuelle Makrofunktion zusammenbrechen.

Im Gegensatz zum Film verstärkt die Photographie oft den Eindruck einer

Öffnung zum realen Gegenüber, wenn sie, als Diskurs mithilfe des Kamerablicks auf der Markierung ihrer Aussageform insistiert. Der Kamerablick kennzeichnet in der Tat die Beziehung, die zwischen der Aussage (dem, der fotografiert wird) und dem Aussagenden (dem Fotografierenden) besteht. Diese Beziehung verlängert sich bis zum Betrachter, der wie einbezogen in den Moment der Aufnahme, sich direkt angesprochen fühlt.



Photographie und Film unterscheiden sich also auch in der interpersonellen Makrofunktion. Was bei dem einen Medium zulässig und erwünscht ist, ist bei dem anderen unerwünscht.

Diese Unterschiede treten besonders zutage, wenn man Photographie und Film in ihren gegensätzlichsten Ausformungen, wie z.B. der Portrait-Photographie und dem sogenannten Spielfilm, untersucht. Es gibt aber auch Zwischenformen, wie die Reportage-Photographie, wo durch Bildunterschriften eine Geschichte erzählt werden kann. Und es gibt den Experimentalfilm, wo durch zeitliche Dehnung das Bild wieder zentral werden kann.

Die Tatsache, dass das filmische Bild, weit davon entfernt, nur ein in Bewegung gebrachtes photographisches Bild zu sein, dessen Struktur verändert, schließt nicht aus, dass es eine gewisse Homologie zwischen ihnen gibt, denn sie erfüllen alle beide die drei Makrofunktionen der Sprache, wenn auch in unterschiedlichem Maße. Nichts von dem, was bisher gesagt wurde, erlaubt wirklich die textuelle Makrofunktion der Photographie abzusprechen. Selbst wenn es auch nicht möglich wäre, von einer informationellen Struktur in gegeben/neu zu sprechen, so wäre es doch immer möglich von einer Strukturation als Botschaft (als Thema/Rhema) zu sprechen. Im Hinblick auf eine solche Strukturation kann angenommen werden, dass das photographische Bild zwei Leseweisen erlaubt: eine „direkte“ Lektüre und „tabellarische“ Lektüre.

Um die Differenz zwischen Photographie und filmischen Bild zusammenfassend zu formulieren, können wir sagen, dass die textuelle Makrofunktion im filmischen Bild dominant ist, während die ideationellen und interpersonellen Makrofunktionen in der Strukturation des photographischen Bildes bestimmend sind.

So können wir als erste Schlussfolgerung folgendes skizzieren, nämlich, dass durch dieselbe Bewegung – indem die textuelle Makrofunktion dominant wird, die Bedeutung der interpersonellen Makrofunktion sich verringert findet – sich eine fiktionale Wirkung entfalten kann.

Wirkungsweisen

Im Laufe der Gegenüberstellung der Strukturen von Photographie und Film haben wir auch ihre einzelnen Wirkungsmomente angesprochen. Diese Darstellung erlaubt es, allgemein-sprachlich formulierte Vermutungen und Fragen über die Wirkungen dieser beiden Medien in einem sprachwissenschaftlichen Begründungsrahmen zu beantworten und dabei den Leser die einzelnen Anwendungsschritte und Ableitungen nachvollziehen zu lassen.

Wenden wir uns der *Wirkungsweise der Photographie* zu. Wir haben gesehen, dass sie immer in ihrer direkten Verbindung zum dargestellten Objekt verstanden werden muss. Sie wirkt durch ihr Bezeugen der Existenz von Gegenständen. Diese *Verweisungsfunktion* ist es, die ihr den Status einer textu-

ellen Mitteilung verleiht, wenn auch nur in dieser kurzen benennenden Form: „dies ist x“.

Exkurs: ein Wort als lexikalische Einheit hat keinen textuellen Stellenwert; erst wenn es in einem Satz eingebunden ist, wird es zum Element einer Aussage. Ein alleinstehendes Wort hat keinen Sinn, nur eine Bedeutung.

Die Photographie erfüllt die Bedingungen eines minimalen Textes und gehört daher zu den sinngebenden Aussagen. Es ist der auf ihre Abbildfunktion zielende Verweis, der beim Betrachten eines Photos immer berücksichtigt wird. Die Photographie leugnet nie ihre Zeige-Absicht. Im Unterschied zum Film unterstreicht sie noch ihren herstellenden Akt, das was allgemein als *Aussagemarkierungen* bezeichnet wird. Diese sind Indizes, die die Beziehung zwischen Sprecher und Empfänger markieren.

Indem sie nämlich auf den Referenten verweist, als dem Ausgangspunkt ihrer Mitteilung und somit eine direkte visuelle Verbindung vom Objekt über die Abbildung zum Betrachter herstellt, kann man diesen ganzen Vorgang einem *Sprechakt* vergleichen, durch den der Betrachter direkt angesprochen wird.

Die Photographie bietet sich dem Betrachter als medial vermittelte Präsenz des Abgebildeten dar, fast wie „eine Emanation des Realen“, wie Roland Barthes gesagt hat.

Wenn wir dieses Vermögen der Wirklichkeitsvermittlung der Photographie erkennen, müssen wir von Photographen und Editoren erwarten, dass sie Photographien herstellen und publizieren, die Kindern und Jugendlichen zuträglich sind. Man muss der Tatsache gewahr sein, dass im anderen Fall Photographien die Wahrnehmung der Wirklichkeit manipulieren können. Sie können sogar die sinnliche Wahrnehmung der Jugendlichen in ihrem Sinne verändern und strukturieren.

Wie wir gesehen haben, wird der Betrachter durch den direkten Übermittlungsvorgang fast zum Zeugen der Aufnahmeszene, als solcher wird er jedenfalls in diese einbezogen und ist also von ihren Wahrnehmungsqualitäten direkt betroffen. Die visuellen Eigenschaften von Photographien wurden oft, gerade wegen dem starken Eindruck, den sie beim Betrachter erzielen, als Schock-Wirkung des Bildes gebrandmarkt. Bezeichnend für die starke, direk-

te Wirkung der Photographie ist auch, dass eine französische Illustrierte mit dem Slogan „Der Schock der Bilder/das Gewicht der Worte“ für sich werben konnte.

Die Werbung nutzt in großem Umfang die Art und Weise, wie Photographien rezipiert werden. Wie wir schon oben ausgeführt haben, konzentriert sich der Betrachter eines Photos darauf, die Eigenschaften des dargestellten Gegenstandes zu erfassen. Die direkte Ansprachemöglichkeit und das Wissen um die enge Verbindung, die der Betrachter eines Photos mit dem abgebildeten Gegenstand eingeht, werden erfolgreich für die Verkaufsstrategie eingesetzt. Mit der photographischen Präsentation des Produkts wird versucht, dem Betrachter dessen direkte Verfügbarkeit zu suggerieren. Der erwachsene Verbraucher kennt mittlerweile diese Strategien, nur Kinder und Jugendliche müssen noch über diese Verführungen der Werbeindustrie aufgeklärt werden.

Neben diesen Wirkungsmöglichkeiten, zu denen die Photographie missbraucht werden kann und vor denen gewarnt werden muss, gibt es aber auch Anwendungen, die aufbauende Ziele verfolgen.

Photographien können, gerade weil sie sich auf die Eigenschaften ihres Gegenstandes konzentrieren, auch immer neue Formen in der Art, wie sie ihn präsentieren finden und damit neue Ansichten der Welt bieten. Sie kämen damit auch der textuellen Forderung, Thema/Rhema genannt, in ihrer visuellen Botschaft nach. Mit dieser Mitteilungsabsicht können dem Jugendlichen über neue Aspekte wertvolle Inhalte vermittelt werden, die sein Weltbild in konstruktiver Weise stärken. Vor allem aber können Jugendliche die Photographie selbst nutzen, um in kreativer Weise die Welt zu entdecken und ihr Sein aus ihrer Sicht neu darzustellen.

Wenden wir uns nun der *Wirkungsweise des Films* zu. Die syntagmatische Verknüpfung seiner Sequenzen bewirkt, dass er als Geschichte wahrgenommen wird, also nicht als direkte Ansprache des Zuschauers. Er verweist nicht, während er abläuft, auf die Tatsache, dass er ein Film ist, denn seine Absicht ist es, als Realität wahrgenommen zu werden und zwar als die Realität, die er aufbaut, die er konstruiert. Spuren seiner Herstellung, die auf die reale Welt verweisen, würden, wären sie explizit, seine Glaubwürdigkeit als Fiktion stören. Während beim Photo die Hinweisfunktion als Spuren seiner Herstellung deutlich auf dem Niveau der Aussage zu erkennen sind, - ein Photo leugnet

nie, dass es ein Photo ist -, so werden beim Film die „Aussagemarkierungen“ auf dem Niveau der Aussage versteckt. Sie wirken jedoch, obwohl sie sozusagen unausgesprochen bleiben, um bei der sprachwissenschaftlichen Terminologie zu bleiben. Der Film entsteht, unter einem technischen Aspekt gesehen, genau wie das Photo in direkter Kontiguität, als Abdruck der Realität. Nur dass dieses im manifesten Text nicht thematisiert wird. Auf dem textuellen Niveau der Aussage zählt nur der Fortschritt, die Entwicklung der Geschichte, nicht ihre materiellen Entstehungsbedingungen.

Es ist wichtig zu beachten, dass es die technischen Operationen des Films sind, die den „Eindruck der Realität“ hervorrufen. Durch sie und den durch sie hervorgerufenen Eindruck unterscheidet sich der Film von allen anderen fiktionalen Repräsentationsformen. Gerade durch sie kann er mehr als andere überzeugend wirken. Aber er macht diese nicht bewusst, - zugunsten des fiktionalen Effekts verschweigt er sie. Er geht nicht wie das Photo vor, das sich damit brüstet, die Realität abzubilden, sondern besteht im Gegenteil darauf, seine konstruierte Wirklichkeit anzubieten. Er will als eigenständige Fiktion verstanden werden, abgehoben von den Umständen, die ihn entstehen lassen.

Dies ist vom Gesichtspunkt des Funktionierens einer Geschichte verständlich. Nur muss man bei der Beurteilung einer Geschichte die unterschiedliche Wirkung beachten, die sie im Film, im Theater oder im Roman hat. Beim Film ist, wie schon gesagt, der Realitätseffekt der unterscheidende Faktor. Er lässt die Handlung so realitätsnah erscheinen, dass sie mit der Wirklichkeit verwechselt werden kann.

Die Erwachsenen wissen um diese scheinbare Verdoppelung der Realität, die der Unterhaltung dienen soll. Bei der Beurteilung eines Films durch die Zuschauer wird aber meist nur auf die Handlung eingegangen und diese mit der Handlung in einem Roman verglichen. Damit übergehen sie die spezifische Wirkung des Films. Die besondere technische Anlage des Films wird nicht in ihrer vollen Bedeutung erfasst, die gerade darin besteht, eine Geschichte in eine andere Wirklichkeit zu projizieren.

Der Film aber arbeitet mit diesem Realitätseffekt, er setzt ihn ein und ist sich der Wirkung auf die Zuschauer voll bewusst. Was kann man in dieser Sachlage als Reaktion von einem jugendlichen Zuschauer erwarten? Kann er sich

der Wirkung entziehen, die das Eigentliche des Films ist? Soll er sich gegenteilig zu dem verhalten, was der Film erreichen will? Der Film will unter Einsatz all seiner Mittel, eben auch seiner technischen Hilfsmittel, eine eigene Welt erzeugen.

Der Film ist Diskurs und hat damit Mitteilungsabsichten, wenn auch in der vermittelten Form einer Handlung. Die Gefahr lauert da, wo die Absicht einen Inhalt zu vermitteln zu der Absicht, aus ökonomischen Gründen, ein Massenpublikum zu beeindrucken verkommt.

Wie kann man nun dem Dilemma übermächtiger Wirkungen auf Jugendliche, die tatsächlich durch die strukturellen Möglichkeiten des Films gegeben sind, entgegen?

Man kann darauf hinweisen, dass Verfolgungsjagden, schnelle Schnittfolgen, spannungssteigerndes Cross-Cutting zwar dramaturgische Hilfsmittel sind, aber noch lange keinen Inhalt liefern.

Wir denken, dass man bei den Herstellern von Medien ansetzen muss. Sie sollten sich vor jeder Produktion die einfachen Fragen stellen: Was wollen wir in thematischer Hinsicht machen; wie wollen wir es gestalten und vor allem, warum wollen wir es machen – was bringt es in die Welt?

Filmmacher und Produzenten sind gehalten, sich für inhaltliche und formale Qualitätskriterien einzusetzen. Sie tragen die Verantwortung für ihre Werke und ihre Verbreitung. Die Kenntnis der Strukturen und Funktionsweisen unserer Repräsentationssysteme und ihrer Wirkungen soll einem verantwortungsvollen Umgang mit diesen den Weg bereiten.

Unsere Kinder können das von uns erwarten.



Berlin, Oktober 2007

Irene Wittek

Fotos © Irene Wittek

Verwendete Literatur:

Roland Barthes

Michel Colin

Jacques Derrida

Philippe Dubois

C.J.Fillmore

Christian Metz

Jean Louis Schefer