

HERBERT VON HALEM VERLAG



THOMAS METTEN / MICHAEL MEYER (HRSG.)

Film. Bild. Wirklichkeit.

Reflexion von Film – Reflexion im Film

HW

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Thomas Metten / Michael Meyer (Hrsg.)

Film. Bild. Wirklichkeit.

Reflexion von Film – Reflexion im Film

Köln: Halem, 2016

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2016 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISBN (Print): 978-3-86962-105-0

ISBN (PDF): 978-3-86962-142-5

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im Internet unter <http://www.halem-verlag.de>
E-Mail: info@halem-verlag.de

SATZ: Herbert von Halem Verlag

GESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf

Copyright Coverbild: MULHOLLAND DRIVE © 2001 STUDIOCANAL

Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.

Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

Thomas Metten / Michael Meyer (Hrsg.)

Film. Bild. Wirklichkeit.

Reflexion von Film – Reflexion im Film

HERBERT VON HALEM VERLAG

Inhalt

THOMAS METTEN / MICHAEL MEYER Reflexion von Film – Reflexion im Film	9
OLIVER JAHRAUS <i>Inception</i> . Mediale Autoreflexion im Film	71
JENS BONNEMANN Zeit-Bild und Roman. Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Michail Bachtin und die Krise des Erzählens in Film und Literatur	101
THOMAS METTEN Sichtbar gemachtes Sehen. Medienreflexion als ästhetische Erfahrung von Film	124
ANDREAS BÖHN Mockumentary als Reflexion von dokumentarischer Authentizität	163
TIMO ROUGET Die Errettung der äußeren Wirklichkeit: Siegfried Kracauer und DOGMA 95	182
RÜDIGER HEINZE Ist die Kamera schon an? Selbstreflexion, Wirklichkeit und Authentizität im Handkamerafilm	206

CHRISTOPH HOUSWITSCHKA	228
Transmediale Selbstreflexivität in Stephen Poliakoffs <i>Shooting the Past</i> (1999)	
MARTIN HOLTZ	246
<i>Adaptation</i> : Interpretation	
MICHAEL MEYER	265
Das Gespenst als Medium und das Medium als Gespenst: (Re-)Medialisierung in Almereydas postmodernem <i>Hamlet</i> (2000)	
LUCIA KRÄMER	288
Positionsbestimmungen Bollywoods: Selbstreflexive Hindi-Filme	
STEFAN NEUHAUS	313
Metafiktion im neueren Animationsfilm. Von <i>Who framed Roger Rabbit</i> über <i>The Curse of the Were-Rabbit</i> und <i>Despicable Me</i> bis <i>Frankenweenie</i>	
ANDREAS RAUSCHER	338
Die Errettung der gezeichneten Wirklichkeit – Harvey Pekars transmedialer Comic-Realismus in <i>American Splendor</i>	
LISA HRUBESCH	355
›Screening Back‹ Found-Footage-Musikvideos als postkoloniale Strategie der De- und Rekonstruktion filmischer Wirklichkeiten	
SEBASTIAN DOMSCH	380
Selbstreflexive Implikationen des animierten Dokumentarfilms: Ari Folmans <i>Waltz with Bashir</i>	

FRANK THOMAS MEYER	400
Nur dabei statt mittendrin? Selbstreferenzialität und Selbstreflexivität im interaktiven Dokumentarfilm	
ANDREAS ACKERMANN	422
Der Betrachter ist im Bilde: Reflexivität im ethnografischen Film	
ANGELA KREWANI	450
Labore des Visuellen. Zum Verhältnis von wissenschaftlichem, dokumentarischem und fiktionalem Film	
Autorinnen und Autoren	473

THOMAS METTEN / MICHAEL MEYER

Reflexion von Film – Reflexion im Film

Fragen der Reflexion von Medien in Medien bzw. der medialen Reflexion sind in den vergangenen Jahrzehnten in der Medien-Philosophie und in verschiedenen Medien-Wissenschaften wie der Literaturwissenschaft, der Kunstwissenschaft oder auch der Filmwissenschaft angegangen worden. Viele Publikationen verfolgen in der Regel einen – oft semiotisch orientierten – Ansatz, ohne die historische Entwicklung von Reflexion in anderen Medien und Diskursen zu diskutieren. Breite, vergleichende und diachrone Studien wie Stams *Reflexivity in film and literature* (1985) bilden eher die Ausnahme als die Regel. Die folgende Einleitung bietet einen systematischen Überblick zur Forschungslage, der wegen der Masse an Literatur allerdings exemplarisch erfolgen muss. Diese Einführung zeigt dazu in einem ersten Schritt das Feld der Begriffe auf, die zum Phänomen der Reflexion in Anschlag gebracht werden, umreißt zum Zweiten das Nachdenken über Kunst, Literatur und Film in ausgewählten Positionen der historischen Debatte von Repräsentation und Reflexion, stellt drittens exemplarisch Ansätze zur Reflexion im und von Film vor, und führt viertens in die Beiträge dieses Bandes ein, der Funktionen von Reflexion in grundlegend verschiedenen Genres untersucht: Spielfilm, Animationsfilm und Dokumentarfilm.

1. Zum Begriff der Reflexion

Im Zentrum des vorliegenden Bandes steht der Begriff der *Reflexion*: Reflexion kann allgemein als eine Form des Nachdenkens verstanden werden.

In einem engeren Sinn unterscheidet sich Reflexion jedoch von einem Nachdenken über beliebige Gegenstände, da diese als ein Zustand gilt, in dem das Denken über sich selbst nachdenkt; der Ausdruck bezeichne insofern den *Selbstbezug des Denkens* (vgl. ZWENGER 2011: 1842). Als zentrales Charakteristikum der Reflexion gilt die Selbst- und Rückbezüglichkeit.

Seinen Ursprung hat der Begriff der *Reflexion* im nicht-metaphorischen Bereich der Naturbetrachtung, von wo dieser in den philosophischen Sprachgebrauch eingegangen ist (ebd.: 1845).¹ Die Reflexionsmetapher gründe in der Tatsache, dass das Subjekt sein eigenes Bild in einer spiegelnden Oberfläche erkennen kann, woraus die begriffsgeschichtlich enge Verbindung der Reflexion mit dem Motiv des Spiegels und dem Phänomen des Sich-Spiegelns hervorgegangen ist (vgl. ZAHN 1992: 396). Die Theoretisierung des Spiegelbildes weist jedoch widerstreitende Tendenzen auf, die für den Begriff der Reflexion aufschlussreich sind: So könne das Sich-Spiegelnde einerseits nicht als der Gegenstand selbst begriffen werden, da am Spiegelbild eine Differenz zum Bespiegelten wahrnehmbar wird; andererseits trete wiederum nichts zwischen Spiegelbild und Gegenstand, weshalb die Beziehung der Relata nicht als »semiotisches Überbrückungsverhältnis« beschrieben werden kann (vgl. KUHN 2011: 384f.). Während das Zeichen in der Re-Präsentation ein Abwesendes in die Anwesenheit überführt, zeigt sich im Spiegelbild ein räumlich und zeitlich Ko-Präsentes, woraus sich die Möglichkeit ergibt, dieses als reine Referenz zu verstehen (vgl. ebd.: 385, 390). Die Frage nach der »Repräsentationsqualität des Spiegelbildes« (ebd.: 380) steht so in der Spannung von Identität und Differenz, Selbigkeit und Andersheit: Ob der Blick in den Spiegel als Selbsterfahrung oder Selbstspaltung, als Wiederholung oder Verdopplung erlebt wird, hängt davon ab, ob und wie der Spiegel als eine dritte Instanz, d. h. als Medium gedacht wird. Wird der Spiegel als ein Medium in einem schwachen Sinn begriffen, hebt sich dieser als dritte Instanz in der Reziprozität der Beziehung zum Anderen auf, wodurch die Relata des Selben und des Anderen austauschbar erscheinen. Als Medium in einem starken Sinn konstituiert

1 Im Bereich der Naturbetrachtung wird die Reflexion als Spiegelung von Lichtwellen an Körperoberflächen wahrnehmbar. Reflexionen, die zu einer Spiegelung führen, werden als gerichtete Reflexionen bezeichnet. Die meisten Fälle in der Natur sind dem entgegen diffuse Reflexionen, d. h. aufgrund einer rauen Oberfläche wird das Licht gestreut, weshalb kein Spiegelbild entsteht. Reflexionen, die ein Spiegelbild erzeugen, sind somit ein Sonderfall, da diese nur an glatten Körperoberflächen möglich werden.

der Spiegel hingegen eine Differenz, die die Rückkehr zum Anderen als einem Selben verunmöglicht (vgl. KRÄMER 2003: 80). Für die Bestimmung eines medienbezogenen Reflexionsbegriffs erweist es sich von daher als entscheidend, ob der Zwischenraum der Spiegelung negiert werden kann, oder ob dieser eine tatsächliche Differenz konstituiert: Semiotische Ansätze denken die Reflexion auf das Medium eher identitätstheoretisch, medientheoretische Ansätze tendenziell differenztheoretisch.

Obwohl die Vorgeschichte des Reflexionsbegriffs seit der Antike um das Denken des Denkens kreist, beginnt dessen eigentliche Geschichte erst »in der Neuzeit im Zuge einer zweifelnden Selbstvergewisserung des Subjekts« (ZAHN 1992: 396). Dabei umfasst der Bezug des Subjekts auf sich selbst Aspekte wie die Selbstaufhellung oder Selbstbestimmung, allerdings sei deren Forderung nicht ohne einen vorausgehenden Zweifel zu haben (vgl. ZWENGER 2011: 1844). Reflexion erweist sich somit als doppelte Bewegung, da diese gleichermaßen mit Selbsterkenntnis wie mit Selbstzweifel verbunden ist. Mit Blick auf die Diskurse zur Reflexivität im Film ist allerdings zu bemerken, dass der Reflexionsbegriff lediglich ein Begriff unter vielen ist, der dazu dient, reflexive Phänomene zu erfassen.² Das Register der Begriffe, das mit Fragen der Reflexivität im Film sowie in anderen Medien verbunden ist, ist weit.³ Begriffe wie Selbst-Reflexivität können dabei als pleonastisch gelten, da die Rückbezüglichkeit bereits in jenen Ausdrücken angelegt ist, die wie Re-Flexion durch das Präfix »Re-« gebildet werden. Zudem hat sich innerhalb des Themenfeldes ein ganzes Spektrum von Meta-Komposita herausgebildet, die mit dem Kriterium der Ebenen-Differenz verbunden

2 Einen Überblick zur Auseinandersetzung mit selbstreferenzieller Phänomene in verschiedenen Forschungsbereichen bieten BARTLETT/SUBER 1987 und NÖTH/BISHARA/NEITZEL 2008: 21ff.; die Autoren zeigen auf, unter welchen Begriffen selbstreferenzielle Phänomene in den Naturwissenschaften, den Computerwissenschaften, der Philosophie, insbesondere der Logik und der Sprachphilosophie, der Literaturwissenschaft, den visuellen Künsten sowie in verschiedenen Theorien wie Systemtheorie, in kognitionswissenschaftlichen und kommunikationswissenschaftlichen Konzeptionen thematisiert werden.

3 So finden sich neben dem Begriff der Reflexivität zahlreiche weitere Begriffe, die durch »Selbst-« Verbindungen gebildet werden; so etwa Selbstreferenz, Selbstzitat, Selbstpräsentation und Selbstrepräsentation, Selbstähnlichkeit, Selbstorganisation oder Selbstbeobachtung. Analog dazu wird eine Reihe von Begriffen mit der Vorsilbe »Auto-« gebildet, so etwa in Auto-Referenzialität, Auto-Reflexivität und Auto-Poesie. Weitere »Re-« Begriffe im Feld der Reflexivität sind Reproduktion, Replikation oder Rekursion, wodurch Formen der Verdoppelung, der Nachahmung oder der Iteration als reflexive Phänomene in den Blick treten. Zu den Meta-Komposita gehören weiter Meta-Fiktion, Meta-Narration oder Meta-Film; zu den Inter-Komposita zählen etwa Intertextualität oder Intermedialität.

sind. Weiter findet sich eine Reihe von Begriffen, die durch das Präfix ›Inter-‹ gebildet werden und die das relationale Moment der Bezugnahme auf ein Anderes herausstellen. Während die erste Gruppe der Begriffe somit den Rückbezug auf das Selbe akzentuiert, stellt eine zweite Gruppe den Bezug auf Anderes – etwa auf ein Vorausgehendes (Re-) oder ein tatsächlich Anderes (Inter-) – heraus; eine dritte Gruppe von Begriffen (Meta-) bezeichnet darüber hinaus die medienimmanente Einführung einer zweiten, d. h. höheren Ebene, von der aus der Bezug auf die Objektebene erfolgen kann. Schon anhand der Begrifflichkeiten zeigt sich so, dass die Frage nach der Reflexion nicht nur mit dem Rückbezug auf das Selbe verbunden ist, sondern ebenso als Bezug auf Anderes verstanden wird. Tatsächlich zeigt sich in der Verwendung der Begriffe allerdings auch, dass diese nicht nur unterschiedlich, sondern teils auch synonym gebraucht werden, weshalb klare Bestimmungen oftmals fehlen oder existierende Bestimmungen im Verlauf der Diskurse wieder verwischen.

2. Zur Geschichte von Repräsentation und Reflexion

In der Regel werden Reflexion und Selbstreferenz als herausragende Merkmale der Moderne und der Postmoderne gefasst – so etwa bei Behnke und Rohde, die den Beginn der später so benannten ›Krise der Repräsentation‹ und die Wende zur Reflexivität in der Vorgeschichte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts einhergehend mit der Erfahrung lokalisieren, dass sich die Medien der Repräsentation der Wirklichkeit gegenüber als nicht mehr adäquat erweisen (vgl. BEHNKE 1992: 846; ROHDE 2013: 9). Es ist richtig, dass die Entwicklung eines historischen Bewusstseins, die beginnende Subjektivierung und Historisierung des Wissens in dieser Zeit mit der Geltung der Repräsentation als einem universalen Erkenntnismodell brechen (vgl. BEHNKE 1992: 849), doch bleibt Repräsentation noch lange ein wichtiges und produktives Modell textueller wie optischer Medien in den Künsten, dem Journalismus und in der Naturwissenschaft (vgl. OETTERMANN 1980; STAFFORD 1984). Reflexion und Selbstreferenz haben aber (zumindest) westliche Künste von Anfang an beschäftigt: »[A]uch wenn klar ist, dass Phänomene der Metaisierung sich keinem teleologischen Fortschritts- und Entfremdungsparadigma einschreiben lassen, so haben doch im Laufe der Geschichte Phasen stärkerer und weniger starker Meta-

isierungstendenzen einander abgelöst« (BOLTERAUER 2007: 175).⁴ Besonders relevant wird Reflexivität dann, wenn sich neue Medien und Modi der Repräsentation entwickeln, wenn kulturelle Umbrüche entstehen und zentrale Institutionen wie Paradigmen infrage gestellt bzw. ausdifferenziert werden (individuelle und soziale Identität, Glaube, Vernunft, Wissen, Glaubwürdigkeit, Vertrauen, Fortschritt etc.).

Reflexivität in den Medien tritt – grob umrissen – als Komplement oder Opposition realistischer Repräsentation hervor, insbesondere in der sogenannten ›Vormoderne‹ vom 16. bis zum 17. Jahrhundert, innerhalb der Moderne in der Romantik vom späten 18. bis zum frühen 19. Jahrhundert, in der modernistischen Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie in der Postmoderne von der Mitte des 20. Jahrhunderts an.⁵ Es ist die Frage, ob die viel beschworene Krise der Repräsentation in der späten Moderne mit der Entstehung des Films zusammenfällt, und ob der Film als neues Medium neue Formen der Repräsentation oder Reflexion in Film und anderen Medien begründet. Auch hat realistische Repräsentation und die damit einhergehende Faszination an ästhetischer Illusion mit der Postmoderne nicht unbedingt abgedankt. Es gibt nach wie vor realistische Filme (und IMAX-Kinos), die eine beeindruckende Illusion von Wirklichkeit ermöglichen, aber die Grenze zwischen ›klassischer‹ Abbildung und computergenerierten Bildern verschwimmt: Rührt das Wissen um die Konstruktion von realistischer Illusion und die Krise der Repräsentation an der ästhetischen Illusion? Auf der anderen Seite erscheinen zunehmend mehr reflexive Filme, die ihre Konstruktion auf verschiedenartige Weise hervorheben: Heißt dies, dass sie nichts mehr repräsentieren und keine Illusion mehr evozieren? Ausgewählte historische Positionen und Tendenzen wichtiger Medien und Theorien helfen, Repräsentation und

4 So macht Scheffel etwa plausibel, wie die Vervielfältigung von Erzählinstanzen und Reflexionen der Geschichte bereits Homers *Odyssee* und Lukians *Wahre Geschichten* prägen (2007: 159–166).

5 Die Moderne umfasst in Geschichte und Soziologie einen sehr langen Zeitraum der Modernisierung, Rationalisierung und Ausdifferenzierung, weshalb der Begriff als Epochenbezeichnung oder Stilkonzept unterschiedlich gebraucht wird. Der Begriff ›Vormoderne‹ wird hier als eingeführte Konvention beibehalten, auch wenn er suggeriert, dass diese Epoche noch nicht modern sei. Im Gegensatz dazu betont der im Englischen gängige Begriff ›Early Modern Period‹ die Kontinuität epochaler Paradigmen, die wir für die Konzepte von (realistischer) Repräsentation und (konstruktivistischer) Reflexivität für plausibel halten. Im Folgenden soll genauer von der Vormoderne, der romantischen Moderne, der Spätmoderne und dem Modernismus sowie der Postmoderne als Zeit- und Stilbegriff bzw. Problemkomplex die Rede sein.

Reflexion bzw. Selbstreferenz im seit der Spätmoderne aufkommenden Film genauer verstehen zu können.

In der Mediengeschichte und -theorie (inkl. der Künste) lassen sich, vereinfacht gesprochen, zwei große Traditionen erkennen: Realismus und Formalismus/Konstruktivismus, oft verknüpft mit den Paradigmen Repräsentation und Reflexivität, Illusion und Illusionsdurchbrechung (vgl. GREINER/KEMMLER 1997; WOLF 1993: 521-530; WOLF 2007: 32). Die Ausbildung einer realistischen Tradition in der Malerei und der Literatur von der frühen Moderne oder Vormoderne vom ›langen‹ 17. Jahrhundert an wird von einer – wenn auch zunächst kleineren – Tradition der künstlerischen Reflexion auf die Mittel ihrer Illusionsbildung begleitet. Es ist dies die Zeit, in der auch die Philosophie von einer Bewegung der Selbstreflexion erfasst wird, was sich nicht zuletzt in der statistischen Zunahme der ›Selbst‹-Verbindungen zeigt (vgl. BRANDT 1999: 233f.). Die Entwicklungen in den Künsten verlaufen somit einerseits ungefähr parallel zum Nachdenken der Philosophie über Sinneswahrnehmung und Erkenntnis, andererseits aber auch zum Entstehen von Zeitungen und deren heftigen Diskussionen um Wahrheit und Glaubwürdigkeit bzw. Konstruktion und Täuschung der Leser (vgl. M. MEYER 2005). Zu den berühmtesten frühen Beispielen reflexiver Kunst zählen *Las Meninas* von Velázquez (1656, vgl. FOUCAULT 1994: 30-45; MITCHELL 1994: 58-64) und *Don Quijote* von Cervantes (1605/15, vgl. STAM 1985: 129-131; WOLF 1993: 486-509; SCHEFFEL 1997: 3), die beide – bei aller Verschiedenheit ihrer Mittel und Modi – die partielle Illusion einer glaubwürdigen Wirklichkeit hervorrufen und gleichermaßen ihre Konstruiertheit ausstellen. Shakespeares *Hamlet* (1603-1605) konnte aufgrund der Beschränkungen des damaligen Theaters zwar keine realistische Illusion erzeugen, reflektiert aber ausdrücklich über weltliche Täuschung und ästhetische Illusion sowie die Macht der theatralen Darstellung, im Spiel Wirklichkeit zu zeigen und dadurch Wirkung von Wahrheit beim Zuschauer hervorzurufen. Diese Werke reflektieren ihren Produktions- bzw. Rezeptionsprozess, lassen etwa den Erzähler über Erzählen sprechen, zeigen den Maler beim Malen, den Schauspieler bei der Probe, sprechen den Leser und Zuschauer an oder blicken den Betrachter an. Sie regen die Rezipienten zu Involvierung wie Distanzierung an und bieten dadurch ein doppeltes Vergnügen an der Szene/Geschichte und ihrer Kunstfertigkeit. Dabei ist entscheidend, dass diese Werke eine Art mimetischer Repräsentation meist nicht hinterfragen, sondern eher komplementär die künstlerische Macht der Repräsentation stützen.

Vom 18. bis zum späten 19. Jahrhundert dominiert in der erzählenden Kunst und in den visuellen Medien das Paradigma realistischer Repräsentation. Die Realisten gehen davon aus, die Welt so zu erkennen, wie sie ist, in oder hinter ihren Erscheinungen Wahrheit zu finden und diese erzählen zu können. Der Erzähler bzw. der Künstler steht als erkennendes und ordnendes Subjekt nicht infrage, und das scheinbar »transparente Medium« bietet einen direkten Zugriff auf eine nachvollziehbare »Wirklichkeit« (vgl. WOLF 1993: 510–531; ZIMA 1997: 245ff., 596–608; WERBER 2003: 277). Die Literaturgeschichte zeichnet den Siegeszug des realistischen Romans, die Kunst- und Mediengeschichte den Fortschritt visueller Wahrhaftigkeit, beispielsweise im Panoramagemälde vom Ende des 18. und im viktorianischen Roman wie der Fotografie von der Mitte des 19. Jahrhunderts an sowie im Erzählen nach der Postmoderne (vgl. WOLF 1993: 551f., 730–737). Eine Gegentradition zeichnet sich etwa in Sternes *Tristram Shandy* (1759–1767), Diderots *Jacques Le Fataliste* (1771–1775) und weiteren romantischen Werken ab, die das Erzählen selbst thematisieren (WOLF 1993: 512–521, 530–539; SCHEFFEL 1997: 3): »By seeing themselves not as nature's slaves but as fiction's masters, reflexive artists cast doubt on the central assumption of mimetic art – the notion of an antecedent reality upon which the artistic text is supposedly modeled. Their non-referential discourse [...] is subject, ultimately, only to the constraints of language itself« (STAM 1985: 129). Dabei wird nicht nur die Repräsentation von Welt, sondern auch die des Ich problematisch (vgl. RUSSELL 2005: 374; BODE 2008: 9–17). Dennoch reißt der Dialog zwischen Repräsentation und Reflexion nicht ab, ob in Form von Ergänzung oder Widerspruch (RUSSELL 2005: 375). Schlegel etwa schreibt der Poesie die Aufgabe zu, nicht nur die Welt darzustellen, sondern vor allem das Darstellen selbst in einer endlosen Reihe von Spiegeln zu reflektieren, und dem Roman, ironisch zwischen Illusionsbildung und Desillusionierung zu wechseln (vgl. KOHNS 2007: 195; RUSSELL 2005: 378). Wordsworth wehrt sich beispielsweise in seiner reflexiven poetischen Autobiografie *The Prelude* (1798–1850, Buch 7, Z. 248f.) vehement gegen die wirkungsmächtige, aber »mechanische« Illusionsbildung der »mimic sights that ape/The absolute presence of reality« durch Miniaturmodelle und Panoramen berühmter Orte (vgl. MEYER 2007: 2011). Während diese Realität in ihrer Repräsentation quasi festschreiben, richtet sich romantische Kunst eher auf den Prozess ihrer Konstitution, der notwendig zeitlichen, medialen, individuellen sowie kulturellen Bedingungen unterliegt. Im Bereich der Malerei stellen sich Turners vor-impressionistische Bilder

gegen den Realismus, indem sie die Materialität von Pinselstrich und Farbe hervorheben. Friedrichs Bild *Wanderer über dem Nebelmeer* (ca. 1818) stellt den Betrachter vor die Aussicht und zeigt damit dem Rezipienten nicht die Welt, sondern den subjektiven Standpunkt des Malers wie des Betrachters, der trotz der überlegenen Perspektive keine klare Sicht auf eine schemenhafte Welt gewinnt. Die funktionale Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft geht also auch mit einer Ausdifferenzierung der Medien und Künste einher. Diese können sich noch am realistischen Paradigma und gesellschaftlichen Zweck mit der Vermittlung von Wahrheit oder der herrschenden bzw. bürgerlichen Weltanschauung orientieren (Neoklassizistische Dichtung, Panorama, Zeitung), aber sie müssen es mit der Bildung eines autonomen gesellschaftlichen Systems der Kunst und selbstreferenzieller Literatur in der Romantik nicht mehr tun. So wird oft argumentiert, dass moderne Literatur und Kunst in der romantischen Tradition »dominant selbstbezüglich ist und unsere Aufmerksamkeit auf den Text *als Text* lenkt und auf die Prozesse der Bedeutungsgeneration selbst« (BODE 2008: 11, Hervh. i. Orig.).

Nach einer Hochphase der realistischen Malerei, Fotografie und Roman-kunst Mitte des 19. Jahrhunderts tritt gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Paradigma der Repräsentation in den Hintergrund – nach dem von der Antike bis in diese Zeit die Perfektionierung der Nachahmung das zentrale Ziel der Kunst schien (vgl. WERBER 2003: 277): »Die Lösung der Kunst aus dem Kontext der Nachahmungstheorie im ästhetischen Diskurs des 18. Jh. befreit die Kunst aus der Abhängigkeit, die bis dahin ihr Verhältnis zur Wirklichkeit bestimmt hat, verhilft ihr zur Autonomie und relativiert damit gleichzeitig die Begriffe des Realen und Nichtrealen« (GOELLER 2005: 1192f.). Nicht mehr der Realitätscharakter der Kunst sei entscheidend, sondern ihr suggestiver Charakter – der Bezug zwischen Bild und Gegenstand wird damit ein anderer wie auch der Begriff der Repräsentation: »Die Erscheinung zählt, ihre Wirkung und ihre Mediatisierung durch das Bild, das realitätsstiftend wirkt« (ebd.). In der Malerei Cézannes ist es die Textur der Pinselstriche, die Spiel gibt und die Konstitution einer bildlichen Wirklichkeit seitens des Betrachters anleitet. Merleau-Ponty hält fest: »Das moderne Problem, wie die Intention des Malers in den Beschauern seiner Bilder wiederentsteht, wird in der klassischen Malerei nicht einmal aufgeworfen« (1984: 72). Das moderne – genauer: spätmoderne oder modernistische – Bild löst sich von der außerbildlichen Referenz, wird abstrakter und gewinnt an Eigenleben. Verschiedene Formen modernistischer Kunst

und Literatur lösen in unterschiedlichen Graden realistische Repräsentation auf und heben ihre Konstruktion hervor: Pauschal vereinfacht zeigt der Kubismus in abstrakten Formen die Auflösung einer einheitlichen Perspektive (Picasso, Braques), verlagern der Expressionismus und der Surrealismus in grotesken Formen und eigenartigen Farben Wirklichkeit nach innen (Kirchner, Dalí) wie der Bewusstseinsstrom im Roman (V. Wolf), verweisen bildnerische und literarische Collagen aus Montagen heterogener Materialien (Picasso, T.S. Eliot, Döblin) auf Fragment und Zitat als Kompositionsprinzipien, und heben Abstraktion und Dadaismus Spuren von Materialität und konstruktiver Geste statt mimetischer Inhalte hervor (Kandinsky, Mondrian, Ernst; vgl. GRABES 2004: 25 - 42). Hier liegt also eine Tendenzwende von der Repräsentation zur modernistischen Präsentation vor, die selbstbezüglich ihre Medialität mit ausstellt (vgl. ebd.: 48; HARRISON 1996: 144 - 147).

Göllers Version einer Befreiung der Kunst von der Mimesis klingt dabei weit weniger dramatisch als die sogenannte ›Krise der Repräsentation‹, die nicht nur mit dem Zweifel an der Referenz von Zeichen auf Wirklichkeit bzw. der Kunst auf das Leben einhergeht: »Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht« (ADORNO 1998: 9). Statt die Welt darzustellen und für diese eine wichtige Erkenntnis- oder moralische Funktion zu haben, sei die Kunst auf sich selbst zurückgeworfen (vgl. BOLTERAUER 2007: 190). Die Rede von der Krise der Repräsentation beschränkt sich daher nicht nur auf Fragen der Repräsentationsfähigkeit der Kunst, also wie dargestellt werden kann, sondern umfasst auch die Frage, was dargestellt werden soll, und ihre Stellung in einem soziokulturellen Gefüge, das an vielen Stellen ins Rutschen gerät: Das Vertrauen in Fortschritt sowie in gesellschaftliche und politische Institutionen sinkt, aber auch ins Individuum, dessen Triebe und Unbewusstes die Herrschaft der Vernunft unterminieren, und dessen Subjektivität zum Angelpunkt von Wirklichkeit wird, da Psychologie und Philosophie die epistemischen Zweifel an einer objektiven, verbindlichen Wirklichkeit verschärfen (vgl. DUNK 2004: 47 - 69; BOLTERAUER 2007: 190f.).

Der Wandel der Paradigmen kann also in den breiten soziokulturellen Kontext wie den engen der medialen Ausdifferenzierung gestellt werden. Mit dem Anwachsen visueller und audiovisueller Medien kommen traditionellen Medien neue Funktionen zu (vgl. HICKETHIER 2010: 87f.). Es ist plausibel, dass Fotografie und Film die Repräsentationsfunktion der

bildenden Kunst und der Erzählung teilweise übernehmen, weil sie das Problem der visuellen Darstellung ›effizienter‹ lösen, d. h. genauer und schneller Wirklichkeit abbilden: Das Foto verspreche die exakte visuelle Präsenz des Objekts in einem bestimmten, einmaligen Moment und fixiere diesen auf Dauer als Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Das Foto rege aber auch zur Reflexion über das Sehen und das Sichtbare an, das sich nur unter den Bedingungen eines Mediums offenbart (vgl. HICKETHIER 2010: 94; BECKER/KORTE 2011: 6ff.). Die große Verbreitung der optischen Medien im Zusammenhang mit dem Bedürfnis nach unmittelbarer Anschauung dürfte jedoch nicht ganz dazu geführt haben, dass bereits im neunzehnten Jahrhundert »das Monopol der Repräsentation und Erzeugung von Wirklichkeit vom Buchmedium auf die Bildmedien« überging, wie Becker und Korte behaupten, denn sie selbst fügen einschränkend hinzu, dass sich der realistische Roman in Antwort auf Fotografie zum quasi visuellen, bildanalogen Genre entwickelt (2011: 8). Der Film wiederum dynamisiert das statische Foto und antwortet so auf die Beschleunigung der Moderne, die Fragmentarisierung und die Momenthaftigkeit der Wahrnehmung sowie die Erfahrung der Gleichzeitigkeit des Verschiedenen (vgl. RAJEWSKY 2002: 29f.; BECKER/KORTE 2011: 11f.). Umgekehrt scheinen modernistische – wie postmoderne – Romane Techniken des Films zu übernehmen (vgl. WOLF 1993: 615; RAJEWSKY 2002: 29–32). Allerdings ist es schwierig, festzustellen, ob Filme Erzählungen (Fragmentarisierung von Szenen) oder beide sich wechselseitig beeinflussen (e.g. wechselnde Perspektiven, Voice-over im Film), oder beide Medien auf veränderte soziokulturelle Entwicklungen reagieren und wiederum diese beeinflussen (vgl. ebd.: 37–43).

Es wäre aber zu kurz gegriffen, den Film pauschal als ›bessere‹ Repräsentation der Wirklichkeit und damit quasi als Lösung der Krise der Repräsentation zu verstehen, da die Frage nach dem Verhältnis von Repräsentation und Reflexion dem Film und seinen divergierenden Traditionen von Beginn an eingeschrieben ist (vgl. REINECKE 1996: 11): Lumière stehe für den Realismus des Films (auch wenn dieser nicht ohne Inszenierung und Apparat auskommt), Meliès für die fantastische Seite des Films als Konstrukt (vgl. ALBERSMEIER 2003: 12). Man kann den realistischen Film in gewisser Weise als Antwort auf die (rhetorische) Frage lesen: ›Krise? Welche Krise?‹ Sprich: Man kann den Film als Vervollständigung der Repräsentation verstehen, da er das Visuelle und ›Unmittelbare‹ des Bildes übernimmt, das Performative und die Rede des Theaters sowie die Zeitlichkeit und Komplexität der Erzählung (vgl. PUDOWKIN ca. 1940: 86–91),

aber noch über diese in seiner Illusionsbildung hinausgeht. Filmtheoretiker wie Bazin und Kracauer favorisieren Realismus und Illusion (vgl. ALBERSMEIER 2003: 6f.). Der Film so Kracauer, soll nicht nach Autonomie als Kunstwerk streben, sondern wie Fotografie die materiellen Phänomene als fragmentarische Momentaufnahme, die »Suggestivkraft des von der Kamera eingeheimsten Rohmaterials« zur Schau stellen (1985: 391). Als Spiegel der Natur erlaube das Kino den Zuschauern die Reflexion von Ereignissen mit einer Distanz, die ihnen im wahren Leben verwehrt sei (ebd.: 395). In ähnlicher Weise begreift Bazin filmische Bilder als ›Transsubstanziationen‹ ihrer Gegenstände: Der Gegenstand übertrage in einem mechanischen und automatischen Prozess etwas von seinem Sein auf sein Bild – wobei es zu einer Wirklichkeitsübertragung komme (vgl. HEDIGER 2006: 101). Demnach ist das Bild »nicht nur eine Spur der Realpräsenz des Dargestellten, sondern eine andere Form der Realpräsenz dieses Dargestellten« (ebd.). Als eine solche Form stehe diese nicht nur für die Wirklichkeit, d. h. das Bild ist nicht nur Stellvertreter und Repräsentant, sondern füge der Wirklichkeit etwas an Sein hinzu. Es ist Bazin wichtig, dass der Inhalt nach einer entsprechenden Form verlangt (vgl. BAZIN 1958: 264), welche idealerweise »die Illusion einer objektiven Darstellung« anstrebt (ebd.: 273). So könnte man realistische Filme im Sinne von Kracauer und Bazin als Lösung der Krise der Repräsentation verstehen, weil dieses Medium es auf besonders eindrucksvolle Weise schafft, visuelle Evidenz einer beschleunigten Wirklichkeit zu liefern. Dabei ist es hier weniger erheblich, ob das klassische Kino als Nachfolger des realistischen Romans gilt (vgl. STAM 1985: 10) oder als modern, da es sich in der Spielart des klassischen Hollywood-Kinos moderner Produktions- und Rezeptionsstrategien bedient, und durch einen modernen Apparat moderne soziale Erfahrung vermittele (vgl. Hansen in CONSTABLE 2004: 51).

Dem realistischen Paradigma gegenüber stehen formalistische bzw. konstruktivistische Filmschaffende und -theoretiker wie Vertov und Eisenstein, welche die überlegene Differenz der Kamera zum menschlichen Auge und der filmischen Montage gegenüber der menschlichen Wahrnehmung betonen: Der Film als eigenständiges Kunstwerk schafft eine neue Sicht auf die Wirklichkeit (VERTOV 1923: 49f.; EISENSTEIN/PUDOWKIN/ALEXANDROV 1928: 54). Als Symptom der späten Moderne setzen diese Formalisten auf die tendenziell selbstreferenzielle, da ausdrücklich von natürlicher Wahrnehmung abweichende und in Kameraführung und Montage sichtbare Konstitution einer spezifisch filmischen Wirklichkeit. Mit

Eisenstein und Vertov kann Film als gleichermaßen negative wie kreative Antwort auf die Krise der Repräsentation gelten, da sie der Mimesis abschwören und mit ihren markierten medienspezifischen Mitteln eine eigene, neue Wirklichkeit – analog der Wende von Repräsentation zu Präsentation – konstruieren. Dabei war nicht erst Vertovs *Mann mit der Kamera* (1929) der erste selbstreflexive Film: Schon 1901 entlarvt Paul in *The Countryman and the Cinematograph* den Apparat hinter der Illusion auf der Leinwand, die nicht naiv für die Wirklichkeit gehalten werden sollte, obwohl sie diese verblüffend ähnlich zeigt, und Williamson zeigt ex negativo die Kamera als Bedingung der filmischen Wirklichkeit in *The Big Swallow*, wenn diese nämlich von dem Mann, den sie filmt, verschluckt wird. Der Film gibt sich hier schon »als Artefakt zu erkennen, dessen Ziel nicht Mimesis ist, sondern Illusion« (REINECKE 1996: 13). Film zeigt also von Anfang an wie die Literatur widerstrebende Tendenzen zwischen den Polen der Repräsentation und der Reflexion.

In der Mitte des 20. Jahrhunderts wandelt sich die *Krise der Repräsentation* in ihren poststrukturalistischen Theoretisierungen in eine *Kritik der Repräsentation* (vgl. RUSTERHOLZ 2003).⁶ Philosophische Beiträge aus der Richtung der Dekonstruktion sowie des Poststrukturalismus konstatieren vollends den Verlust der Repräsentation als herrschendes Paradigma (vgl. BEHNKE 1992: 845). Hier kann nicht die umfangreiche Diskussion zur Relation zwischen den an sich schon vielfältigen Richtungen der Moderne und Postmoderne nachgezeichnet werden, die teils als Gegensatz, teils als Ergänzung von Problemen oder Stilen verstanden wird. Auch ist es kaum möglich, die vielfältigen Bezüge und theoretischen Auseinandersetzungen dieser Entwicklungen etwa mit dem Strukturalismus oder der Phänomenologie aufzuschlüsseln. Signifikant für die theoretischen Verschiebungen in dieser Zeit ist ein Wandel zentraler Begrifflichkeiten, etwa wenn anstelle von »Repräsentation«, »Zeichen« oder »Identität« zunehmend Begriffe wie »Ereignis«, »Materialität«, »Medium« oder »Differenz« in den Vordergrund treten. Als zentraler Bezugspunkt der theoretischen Diskurse erweist sich

6 Werber hat darauf hingewiesen, dass es einer Ironie der Geschichte gleichkomme, dass sich der Begriff der Repräsentation überhaupt erst in der Nachfolge poststrukturalistischer und – allgemeiner – postmoderner Konzeptionen und somit infolge der sogenannten »Krise der Repräsentation« etabliert habe (vgl. 2003: 267). Obwohl der Begriff gegenwärtig daher geläufig erscheint, lasse sich für diesen keine kontinuierliche Begriffsgeschichte nachweisen, wie dies etwa bei Begriffen wie »Mimesis« oder »Imitation« der Fall ist.

u.a. das Theater Brechts. Brecht, der häufig der Moderne zugeschlagen wird und in seiner Ideologiekritik einem marxistischen Begriff von Wahrheit und Fortschritt anhängt, fordert eine Abkehr von der Illusion des Theaters, der er eine Theaterrealität entgegenstellt, die den Vorgang auf der Bühne nicht als zweite Natur erscheinen lässt und das Reflexionsvermögen der Betrachter ausschaltet (vgl. SCHMENNER 1993: 221; ZIMA 1997: 300). Der klassischen Theaterkonzeption setzt er eine distanzierende Betrachtungsweise entgegen und zielt so auf ein Publikum »von lauter Reflexologen« (BRECHT 1976: 171). Sein Einfluss mache sich – über Literatur, Kunst und Film hinaus – auch in der Ausbildung einer repräsentationskritischen Theorie geltend: So erlebt Barthes 1954 erstmals das epische Theater Brechts, das für ihn zu einer zentralen theoretischen Ressource wird (vgl. NEUMANN 2005: 34; LEHMANN 2011: 42). Im Anschluss an diese Erfahrung bemerkt er, dass Brecht mit dem Einsatz des Verfremdungseffekts insgesamt an einer neuen Ökonomie der Zeichen arbeite, ein Theater, das sich in der Form des *gezeigten* Zeichens vollziehe und das durch die Freilegung der an die Materialität gebundenen Zeige-Potenzen das Repräsentationsmodell auf der Bühne ablöse (vgl. NEUMANN 2005: 37f.).

Foucault zeichnet die Krise der Repräsentation in *Die Ordnung der Dinge* (1974) als einen historischen Übergang von der Klassik zur Moderne nach. Die Klassik, die sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts ausbilde, gilt ihm als Zeit, die durch eine dualistische Zeichentheorie bestimmt ist. Die Beziehung zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten lässt sich dadurch beschreiben, dass »das eine gegenwärtig das andere repräsentiert« (FOUCAULT 1974: 102). Insgesamt zeichne sich die Klassik so durch »eine allgemeine Repräsentierbarkeit des Seins und das durch die Präsenz der Repräsentation offenbarte Sein« aus (ebd.: 258). Erst im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert, und insbesondere nach 1800, entstehe dann das moderne Denken: »Die Schwelle zwischen Klassik und Modernität [...] ist endgültig überschritten worden, als die Wörter sich nicht mehr mit den Repräsentationen überkreuzten und die Erkenntnis der Dinge nicht mehr spontan rasterten« (ebd.: 368). Als Folge dieser Entwicklung hält er fest: »Schließlich taucht die Sprache für sich selbst in einem Schreibakt auf, der nichts anderes als sich selbst bezeichnet« (ebd.). Die Krise der Repräsentation wird von Foucault als historische Verschiebung bestimmt, die sich als Wandel in der Dominanz der Paradigmen ›Repräsentation‹ und ›Reflexion‹ vollzieht. Nahezu zeitgleich kritisiert Derrida das repräsentations-theoretische Denken im Rahmen einer systematischen Medienphilosophie,

wenn er herausarbeitet, dass die spiegelnde Fläche nicht mehr tatsächlich das Bild eines Vorausgehenden zurückwirft, sondern den Raum auf ein anderes hin öffnet. Folglich spricht er von einem »Spiegel ohne Stanniol, einem Spiegel jedenfalls, dessen Stanniol die ›Bilder‹ und die ›Personen‹ durchläßt, indem es sie mit einem gewissen Transformations- und Permutationsindex versieht« (DERRIDA 1995: 355). Ein solcher Spiegel erscheint folglich als Medium einer uneinholbaren Verdopplung, da das Verhältnis von Sich-Spiegelndem und Bespiegeltem durch eine irreduzible Differenz bestimmt ist. Dies hat nachhaltige Konsequenzen für das Zeichendenken: Galt das Zeichen lange Zeit als Wiederherstellung der Anwesenheit in der Repräsentation, verdeutlicht Derrida nun, dass das Zeichen das Abwesende nicht in ein Anwesendes zu überführen vermag (vgl. DERRIDA 2001: 21ff.). Folglich konstituiert das Zeichen nicht mehr eine Präsenz des Repräsentierten, sondern der/die/das Andere vergegenwärtigt sich nur als »irreduzible Abwesenheit in der Anwesenheit der Spur« (DERRIDA 1974: 82). Mit dem Begriff der ›Spur‹ vollzieht Derrida den Übergang zu einem Denken des Anwesend-Abwesenden – an die Stelle des Zeichens im Sinne einer Repräsentation tritt das Medium als *présente Absenheit*. Bei Derrida findet sich so ein Gedanke wieder, den Heidegger in seinen Ausführungen zur Sprache entwickelt, wenn er diese als ein Rufen bestimmt: »Der Ruf ruft zwar her. So bringt er das Anwesen des vordem Ungerufenen in eine Nähe. Allein, indem der Ruf herruft, hat er dem Gerufenen schon zugerufen. Wohin? In die Ferne, in der Gerufenes weilt als noch Abwesendes« (1985: 18).⁷

Eine solche Kritik der Repräsentation ist auch andernorts wiederholt worden – etwa wenn Baudrillard postuliert: »Es ist vorbei mit dem Theater der Repräsentation [...]« (2005: 90). Die daraus resultierenden Entwicklungen haben u.a. zur Hinterfragung verschiedener Konventionen des Darstellens, Genre-Konventionen, etablierter Muster etc. und zu neuen, offenen und heterogenen Darstellungsformen geführt. Oft konstatieren Kritiker eine Steigerung von Ambivalenz, Kontingenz, Partikularisierung, Pluralismus, Heterogenität, Skeptizismus, Intertextua-

7 Die Kritik des repräsentationstheoretischen Denkens korrespondiert mit weiteren Konzeptionen – so etwa mit Benjamins (1963: 15) Begriff der ›Aura‹, insofern er diese als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« bestimmt. Auch BARTHES (2006: 90) findet einen ganz ähnlichen Ausdruck, wenn er den »Sinn« gleich einer »Fata Morgana« in die »Ferne« verweist und herausstellt, dass die Musik der Phoneme im Sprechen eben nicht bloß den Hintergrund unserer Mitteilung abgeben, sondern eine zweifache Landschaft bilden.

lität, Prozess und Verfremdung (vgl. ZIMA 1997: 223 - 284; GRABES 2004: 126 - 132). Als zentrales Charakteristikum dieser Entwicklung gilt Selbstreflexivität. Das postmoderne Erzählen seit der Mitte des 20. Jahrhunderts steht seither auch in der Tradition selbstreferenzieller Fiktion und löst (wie der postmoderne Film) teilweise die Linearität und Transparenz realistischer Darstellung auf. Postmodernes Erzählen hebt auf die Konstruiertheit fiktionaler Welten ab, für die andere Texte und Genres als Bezugspunkte und Medien der Vermittlung von ›Wirklichkeit‹ dienen (vgl. STAM 1985: 131f.). Während Leser realistische Fiktion durch die Brille ihrer Alltagswahrnehmung als illusionsstiftend erleben, bricht Metafiktion mit Erwartungen an psychologische Plausibilität, die Konsistenz und Kohärenz der dargestellten Welt, die Trennung von Diskurs und Geschichte. Dabei kennzeichnet die radikale Absage an Repräsentation nur einen Teil postmoderner Fiktion, beispielsweise John Barths Sammlung von Prosastücken *Lost in the Funhouse* (1968) oder Christine Brooke-Roses ›Roman‹ *Thru* (1975). Metafiktion kombiniert oft darstellende und reflexive Modi, »foregrounds ›framing‹ as a problem, examining frame procedures in the construction of the real world and of novels« (WAUGH 1984: 28). Der Wechsel von »frame and frame-break (or the construction of an illusion through the imperceptibility of the frame and the shattering of illusion through the constant exposure of the frame) provides the essential deconstructive method of metafiction« (ebd.: 31). Der Wechsel von Illusionsbildung und der häufig selbstreflexiven Zerstörung dieser deutet also darauf hin, dass auch Metafiktion kaum ohne das Paradigma der Repräsentation als kontrastive oder komplementäre Folie auskommt (vgl. WOLF 1993: 220 - 265, 661 - 730): »The challenge for anti-illusionist fictions is how to respect the fabulating impulse, how to revel in the joys of storytelling and the delights of artifice, while maintaining a certain intellectual distance from the story« (STAM 1985: 253). Es ist vielleicht für die minimalistische Musik von John Cage oder die abstrakten Gemälde Pollocks und Rothkos leichter als für Erzählliteratur oder Film, jegliche Form von Repräsentation radikal hinter sich zu lassen. Beispielsweise zeigt Tacita Deans Film *Kodak* (2006) im ersten Moment nur ein bräunliches Flackern, das sich bei längerem Hinsehen als Nahaufnahme des Rollens unbelichteter Filmstreifen bei der Fertigung in einer Fabrik herausstellt: Die Materialität des Films wird hier ohne ›Inhalt‹ gezeigt, aber dieser ist immer noch referenziell als Film über Film identifizierbar. Melville bemerkt einschränkend auch über postmoderne bildende Kunst: »[P]ainting,

however abstract, brute, gestural, and so on it may be, does not escape the play of signification everywhere at work in and as our seeing of the world« (2004: 87; vgl. auch MIDDEKE 2005: 215; WELSCH 1996: 225f.).

Parallel zum Erscheinen der anderen postmodernen Künste und Erzählungen sowie einhergehend mit den poststrukturalistischen Theoriebildungen entstehen das reflexive Theater und Kino. So vollziehe sich auch im postdramatischen Theater ein Wandel von der Repräsentation zur Selbstreflexion (vgl. LEHMANN 2011: 13, 192). Offenheit, Diskontinuität und Intensität werden zu Grundbegriffen (ebd.: 22, 27, 56). Ein neuer Typus von Zeichengebrauch entsteht – dieser sei »mehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung, mehr Prozeß als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information« (LEHMANN 2011: 146). Die Entwicklung des reflexiven Kinos erfolgt nahezu zeitgleich, ohne dass diese jedoch das klassische Kino verdrängt (vgl. ENGELL 2005: 289; ELSAESSER/HAGENER 2007: 93–102): So habe »der italienische Neorealismus noch an den problemlosen Zugang zur Realität geglaubt«, aber schon die Filme Antonionis zeigten, »dass eine direkte Darstellung der Wirklichkeit nicht möglich war« (ELSAESSER/HAGENER 2007: 94). Zudem habe sich in den 1960er-Jahren der Einfluss Brechts auch im Filmschaffen entfaltet (vgl. STAM 1985: 209–215). Grundsätzlich haben die Neuen Wellen in den 1960er-Jahren dabei die »Funktion der reflexiven Verdopplung« herausgestellt (ELSAESSER/HAGENER 2007: 93). Das moderne Kino gehe auf Distanz zu sich selbst und lehne sich an eine »modernistische reflexive Ästhetik« (ebd.) an. Das Kino erzähle somit nicht nur eine Geschichte, sondern immer auch von sich selbst; es reflektiert sich selbst und stelle sich als Artefakt zur Schau: Dies geschieht etwa durch eine »geschachtelte Narration (Film-im-Film), als bildliche Rahmenkonstruktion, die die Künstlichkeit der mise-en-scène hervorhebt, oder als betont artifizielle Paraphrase von traditionellen Handlungsmustern und Genregerüsten« (ebd.: 94). Zu den nachmodernen Maßstäben gehöre daher die Abkehr von einer linearen Erzählform, von psychologisch-naturalistischen Darstellungsformen, einer dramaturgisch geschlossenen Geschichte sowie der damit einhergehenden Transparenz-Illusion (vgl. VOSS 2013: 16). Die reflexive Wendung des Kinos verweigere sich so »Modellen, mit denen der Kontakt zwischen Kino und Zuschauer bis dahin konzeptualisiert wurde« (ELSAESSER/HAGENER 2007: 95). Der Blick nach draußen (Fenster) oder der Schritt ins Innere (Tür) werde – im Paradigma des Spiegels – zu einem Blick auf das Selbst bzw. zum Blick des Anderen (vgl. ebd.). Die Filme spiegeln den Herstellungsprozess des Films, d. h. holen diesen in

den Film selbst hinein (ebd.: 96). Die Konstitution einer stabilen Identität wird infrage gestellt und die Grenze zwischen Realität und Fantasie wird fragwürdig. In den 1970er-Jahren galt Reflexivität dann auch als Waffe gegen Unterdrückung und Ungerechtigkeit, wie in den Filmen Godards, die Produktions- wie Rezeptionsbedingungen thematisieren, und mimetische Illusionsbildung durch Verfremdungseffekte dekonstruieren (vgl. ebd.: 96; STAM 1985: 215 - 234). Erst in der Postmoderne sei dann aber der Glaube an die kritischen Möglichkeiten der Reflexion geschwunden: Ironie und Parodie sind nicht mehr kritisch, sondern eher affirmativ (vgl. ZIMA 1997: 344 - 361). Nicht mehr das Leben selbst, sondern die zitierte mediale Erfahrung werde zum vorrangigen Bezugsrahmen (vgl. REINECKE 1996: 12).

Ähnliche Entwicklungen vollziehen sich im ethnografischen und im Dokumentarfilm – allerdings weniger signifikant: So bleibe die Diskussion um den Dokumentarfilm lange Zeit von der Vorstellung dominiert, »daß Film gewissermaßen ›transparent‹ Realität abbilden könne, und daß eine dokumentarische ›Wahrheit‹ vor allem auf der zum Mythos gewordenen Authentizität der Bilder beruhe« (vgl. BLÜMLINGER 1990: 200). Eine Intensivierung der Diskussion um den Status und die Repräsentationsqualitäten des Dokumentarfilms zeige sich allerdings in den 1960er-Jahren im Zusammenhang mit dem *Direct Cinema* sowie dem *Cinéma Vérité*, und sie erfahre in der Postmoderne ihre Fortsetzung, etwa in den Filmen von Alexander Kluge oder Harun Farocki (vgl. F.T. MEYER 2005: 121, 203). Während reflexive Momente im Dokumentarfilm oftmals auch für den Wahrheits- und Authentizitätsanspruch solcher Filme eintreten, wird die filmische Offenlegung der eigenen medialen Bedingungen im ethnografischen Film u. a. als Kriterium von Wissenschaftlichkeit behandelt (vgl. TAUREG 1990: 223).

Kirchmann hat vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung und insbesondere entlang der epochalen Gliederung von Vormoderne, Moderne und Postmoderne einen Vorschlag unterbreitet, die Begriffe ›Selbstreflexivität‹ und ›Selbstreferenzialität‹ zu präzisieren (vgl. KIRCHMANN 1994: 28 - 37; 1996: 73 - 77): Während der Begriff der Selbstreflexivität den vormodernen Blick in den Spiegel beschreibe, der mit der Erkenntnisgewissheit eines Subjekts verbunden ist, trete Selbstreferenzialität erst im Zuge der Spätromantik auf. Diese rücke die Konstruktion des Kunstwerks in den Vordergrund, das auf diese Weise der Anbindung an die außerästhetische Wirklichkeit, d. h. der Referenz enthoben wird. Der Beginn der Moderne gehe daher mit einem Referenzverlust einher, weshalb Kirchmann Selbstreferenzialität als Ausweis einer Verlusterfahrung bestimmt, die die

Moderne als solche charakterisiert (vgl. KIRCHMANN 1996: 75f.). Die postmoderne Selbstreferenz wird davon deutlich unterschieden, da diese als »Selbstreferentialität zweiten Grades« die moderne Selbstreferenzialität zitiert (ebd.: 81). Das für die Moderne charakteristische Moment der Krise werde spielerisch aufgelöst, weshalb es zu einem befreiten Umgang mit den Materialien der Moderne kommt (vgl. KIRCHMANN 1994: 34, 1996: 81f.). Realität erscheint dann nur noch als selbstreferenzielles Medienprodukt, konstituiert in den Praktiken der Bezugnahme von Medien auf Medien. War die Moderne noch durch die Verlusterfahrung bestimmt, so gerinne die Selbstreferenz in der Postmoderne zur Normalität.

Die von Kirchmann herausgestellte Normalität der medialen Reflexion ist seit den 1990er-Jahren im Mainstream-Kino ebenso wie im Fernsehen, in der Literatur, in Comics und der Werbung beschrieben worden (vgl. WOLF 1992: 163; AMANN/KALTENECKER/KEIPER 1994: 3; HICKETHIER 1994: 25; GYMNIICH 2007: 127ff.; HAUTHAL 2007: 2). Kirchmanns begriffliche Unterscheidung von vormoderner Selbstreflexivität sowie moderner und postmoderner Selbstreferenzialität zielt allerdings nicht nur auf eine ideengeschichtlich fundierte Bestimmung des Begriffs der Selbstreferenzialität. Vielmehr gelangt er ausgehend davon zu einer systematischen Bestimmung, die in der Gleichung: »Film = Moderne = Selbstreferentialität« kulminiert (KIRCHMANN 1996: 83). Die Bestimmung der modernen Selbstreferenzialität erweise sich demnach als eine Bestimmung von Film schlechthin, da dieser selbst da, wo er sich mimetischen Prinzipien verpflichtet sieht, nicht referenziell ist (vgl. KIRCHMANN 1994: 36, 1996: 84). Als Grund wird die apparativ-technologische Struktur des Filmes angeführt, die die Bedingung dafür bilde, dass der Film als selbstreferenzielle Konstruktionsmaschinerie von Realität fungiert (vgl. KIRCHMANN 1996: 84). Da der Film als Apparat eine ungebrochene Referenz unmöglich werden lasse, gilt die Realität des Filmes per se als selbstreferenziell. Die Kategorie des Realismus bezeichne in der Moderne daher wenig anderes als den Konstruktionscharakter der Realität selbst (ebd.: 85).

Kirchmanns historische Herleitung von Selbstreferenz hat Potenzial, aber auch Probleme in der systematischen Argumentation. Erstens kann man – im Ausgang von einer medientheoretisch informierten Position – einwenden, dass jedes Medium Wirklichkeit nur unter seinen jeweils spezifischen Bedingungen darstellt (vgl. HICKETHIER 2010: 98), also als Mittler nicht per se unmittelbar repräsentieren kann, selbst wenn es dessen Ziel und Funktion ist, dieses zu leisten. Demnach wäre Film nicht grundle-

gend selbstreferenzieller oder anders als andere Medien. Die Konsequenz müsste lauten, Filme hinsichtlich ihrer Spannung zwischen Repräsentation und Reflexion zu untersuchen, um herauszufinden, welche Formen diese Modi annehmen und welche Funktionen sie übernehmen. Zweitens sehen Bazin und Kracauer Repräsentation und ihre Wirkung vielleicht nicht so gebrochen, wie Kirchmann es wahrhaben will, wenn sie von Rohmaterial im Film und Illusion der Objektivität sprechen (s. oben). Die Behauptung, grundsätzlich habe sich in der Moderne ein illusionskritischer Maßstab etabliert, weshalb filmische Illusion pauschal unter Verdacht stehe (vgl. VOSS 2013: 35), lässt sich so nicht verallgemeinern. Vielmehr lässt sich dieser mit gutem Recht auch jene Gleichung entgegenhalten, die Hediger für den Film als Illusionsmedium formuliert hat: Film = Ikon + Index + technische Speicherung von Zeit (vgl. HEDIGER 2006: 102). Das heißt, auf dem Filmmaterial zeichnet sich etwas tatsächlich in einem bestimmten Moment vor der Kamera Vorhandenes kausal ab (Index), und Bild und Ton sind analog wahrgenommener Wirklichkeit (Ikon). Im Kontrast der Positionen zeigt sich die Stellung des Films als Medium zwischen Wirklichkeitsabbildung und Wirklichkeitskonstruktion. Es gilt also, im folgenden Kapitel die oben als historische Variablen nachgezeichneten Problemfelder, das Verhältnis des Mediums zum Dargestellten und zu sich selbst wie die Rezeption von Film, die ›Realisierung‹ filmischer Illusion und die Reflexion auf ihre Verfasstheit systematisch weiter zu untersuchen, gleichgültig, ob diese doppelte Perspektive als Merkmal der Rezeption jeglicher ästhetischer Werke oder spezifisch moderner bzw. postmoderner gilt.

3. Systematische Diskussion reflexiver Phänomene im Spiegel der Theorie

Die gegenwärtigen Konzeptionen von Reflexivität sind durch verschiedene theoretische Paradigmen bestimmt, vor deren Hintergrund sich unterschiedliche Verständnisse herausgebildet haben. Grundsätzlich lassen sich die Bezugstheorien in zwei Gruppen einteilen: Darstellungstheorien auf der einen, Vermittlungstheorien auf der anderen Seite (vgl. dazu METTEN 2014: 39 - 44). Darstellungstheorien fokussieren auf das Verhältnis von Subjekt und Welt, wobei der medienvermittelte Aufbau der filmischen Wirklichkeit im Vordergrund steht. Zu solchen Konzeptionen zählen insbesondere semiotische Theorien im engeren Sinne. Phänomene

der Reflexivität werden hier gewissermaßen hinter der Leinwand, d. h. im Zwischenraum von Leinwand und (außer-)filmischer Wirklichkeit verortet, weshalb Fragen der Referenz und der zeichenvermittelten Konstitution einer solchen Wirklichkeit zentral sind. Weitgehend unberücksichtigt bleibt dabei die Position der beteiligten Subjekte. Wo Rezeption – wenn auch nachgeordnet – in den Blick kommt, werden reflexive Strategien primär als störend und illusionsdurchbrechend wahrgenommen. Das Verhältnis von Repräsentation und Reflexion kann hierbei als dualistisch gelten, da diese einander entgegengesetzt werden. Vermittlungstheoretische Konzeptionen stellen dem entgegen das Verhältnis von Autor- und Zuschauer-Subjekt in den Vordergrund, d. h. das kommunikative Geschehen zwischen zwei und mehr Subjekten wird der Referenz auf eine außerfilmische Wirklichkeit vorgeordnet, weshalb die Frage nach der Reflexivität u. a. mit den kommunikativen Absichten, der Einstellung und dem Wissen der Subjekte verbunden ist. Dem vermittlungstheoretischen Paradigma gehören vornehmlich pragmatische und kommunikationsorientierte Konzeptionen zu, insbesondere jedoch medientheoretische und phänomenologische Ansätze. Die Konstitution filmischer Wirklichkeit sowie deren Reflexion spielt sich dabei gewissermaßen vor der Leinwand, d. h. im Zwischenraum der Vermittlung von Leinwand und Zuschauer-raum ab. Die mediale Konstitution einer filmischen Welt gilt als durch die Subjekte mit konstituiert und kann als solche nicht von den medialen Praktiken und dem Bewusstsein der medialen Bedingungen abgelöst werden. Repräsentation und Reflexion stehen hier nicht einander gegenüber, sondern sind chiasmatisch miteinander verschränkt.

Vor dem Hintergrund dieser Einteilung beginnt die nachfolgende Darstellung und Diskussion verschiedener Ansätze mit semiotischen Konzeptionen, stellt dann pragmatische und kommunikationsorientierte Ansätze vor, um in einem letzten Schritt zu phänomenologischen und medientheoretischen Konzeptionen zu kommen.

3.1 *Semiotische Konzeptionen von Reflexion*

Die Frage nach der Reflexivität wird vonseiten der Semiotik zumeist mit dem Begriff der Referenz verbunden und ausgehend davon als Selbstreferenz behandelt. Wolf (2007: 31f.) hat herausgestellt, dass Referenz innerhalb semiotischer Systeme in zwei Richtungen verlaufen kann: als Bezug auf Anderes/

Fremdes (>Hetero<-Referenz) und als Bezug auf das Selbe (>Auto<-Referenz), wobei Fremdreferenz den Regelfall darstellt. Von daher gilt es als zentrale Eigenschaft von Zeichen, nicht bloß auf *etwas*, sondern auf *etwas anderes* zu verweisen. Durch die Fremdreferenz werde etwa auf die außer-filmische Lebenswelt oder auf eine imaginierte Welt Bezug genommen, weshalb diese konstitutiv für die mit der Darstellung einhergehende Illusion einer filmischen Wirklichkeit ist (vgl. ebd.: 31). Wenn Zeichen also für etwas anderes stehen, dann geht es um Stellvertretung, wobei ein Abwesendes durch etwas, ein Zeichen, anwesend gemacht wird. Als äquivalenter Begriff fungiert hier der Begriff der Repräsentation; wörtlich: Vergegenwärtigung oder Wieder-Präsent-Machen (vgl. WERBER 2003: 264f.). Über die für Zeichen übliche Fremdreferenz hinaus lassen sich zwei weitere Formen der Referenz identifizieren: Selbstreferenz, wie durch Wolf benannt, und Interreferenz, die Referenz eines Filmes auf andere Filme. Hinsichtlich der Selbstreferenz stellt sich insbesondere die Frage, was das *Selbe* einer solchen Selbst-Referenz ist. Ob es sich dabei tatsächlich um eine Selbstreferenz und nicht um eine Fremdreferenz handelt, hängt davon ab, wo die Grenzen zwischen dem Innen und dem Außen, dem Selben und dem Anderen gezogen werden. Wolf zeigt, dass die Grenzen des Referenzsystems im Minimalfall mit dem einzelnen Werk, der einzelnen Aussage oder gar dem einzelnen Zeichen zusammenfallen; im Maximalfall umfasst das Feld möglicher Bezugnahmen hingegen sämtliche Zeichensysteme und Medien, weshalb auch inter-filmische und inter-mediale Bezüge – also Formen der Interreferenz – als Formen der Selbstreferenz thematisiert werden können (vgl. WOLF 2007: 32). Neben der Selbstreferenz wird die Interreferenz daher als eine zentrale Form der Rückbezüglichkeit thematisiert, auch wenn die Bezugnahme nicht auf das spezifisch Selbe zurückgeht, sondern nur auf etwas, das der Art nach als dasselbe bezeichnet werden kann (d. h., es handelt sich auch um *einen* Film, nicht aber um *diesen* Film). Wenn im Kontext semiotischer Konzeptionen zugleich diskutiert wird, dass eine Selbstreferenz im engeren Sinne kaum denkbar ist, so erweisen sich solche interfilmischen und intermedialen Bezugnahmen letztlich sogar als zentral für die mit dem Begriff der Selbstreferenz verbundenen Phänomene.

3.1.1 Selbstreferenz als filmische Reflexion

Semiotische Konzeptionen sind eng mit sprachtheoretischen Fragen verbunden. Insbesondere in den semiotisch orientierten Sprach- und Litera-