

same Reflexionen über das Erarbeitete schließen den Band ab.

Der Band *Lichtmächte* ist insgesamt kaum als wissenschaftliche Untersuchung, sondern eher als analytisch-reflexives Gedankenspiel in subjektiv-essayistischer Form zu begreifen. Der damit einhergehende sprunghafte ‚Erzählstil‘ der Texte nimmt den teilweise durchaus erhellenden Reflexionen dabei vielerorts die akademische Schwere, beeinträchtigt aber dennoch die Nachvollziehbarkeit der einzelnen Argumentationen deutlich und behindert zusätzlich immer wieder den Lese-

fluss. Sprachlich stehen die stellenweise sehr voraussetzungsreich angelegten, metaphor- und wortgewaltig gestalteten Passagen, die trotz zahlreich durcheinander gewürfelter Querverweise jedoch weitestgehend auf die Angabe von Quellen verzichten, in Kontrast zu schon fast flapsig formulierten Alltagsbeobachtungen und privaten Anekdoten. Die Anschlussfähigkeit des Bandes an den wissenschaftlichen Diskurs ist damit nur sehr begrenzt gegeben.

*Mirjam Kappes (Köln)*

**Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse, Norbert M. Schmitz (Hg.): Multimodale Bilder. Zur synkretistischen Struktur des Filmischen**  
Darmstadt: BÜCHNER 2013, 247 S., ISBN 978-3-941310-36-0, € 29,90

Mit dem im Anschluss an die Tagung „Bewegtbilder 2012. Film als multimodales Phänomen und Synkretismus“ entstandenen Band tragen die Herausgeber den intermodalen, intermedialen und intercodalen Strukturen des filmischen Repräsentationssystems Rechnung und nutzen diesen Fokus als Auftakt zu einer bewegtbildwissenschaftlichen Buchreihe mit explizit interdisziplinärem Anspruch. In diesem Sinne erarbeiten Lars C. Grabbe und Patrick Rupert-Kruse u.a. von Peter Wuss‘ Adaptionen des Synkretismus- und Äquilibrationsbegriffs ausgehend eine interaktionstheoretische Grundlage zur Beschreibung semiotischer

Aushandlungsprozesse zwischen den sensorischen Kerndimensionen Bild und Ton (vgl. S.38), wobei eine allzu technizistische Ausdrucksweise bisweilen das Verständnis letztlich wenig komplexer Konzeptualisierungen unnötig erschwert und den Text insgesamt recht sperrig erscheinen lässt. Die fruchtbare Übertragung Husserl’scher Kategorien der Retention und Protention auf den Rezeptionsakt (als Ton/Bilderinnerung und Ton/Bilderwartung) ermöglicht eine zeitphänomenologische Modellierung dynamischer Geschehenswahrnehmung (vgl. S.26f.), die auch Wechselwirkungen zwischen visueller und auditiver Ebene nachvoll-

ziehbar zu integrieren vermag. Fragen ergeben sich allerdings hinsichtlich einer Anwendbarkeit des Modells auf nicht-narrative oder abstrakte Formen, bei denen der filmischen Simulation natürlicher Wahrnehmungsstrategien (vgl. S.25) und der rezeptiven Genese von Konsistenz und Kontinuität (vgl. S.27) gänzlich andere Stellenwerte zukommen.

Auch die Überlegungen von Janina Wildfeuer beruhen auf der Grundannahme, dass modal übergreifende Bedeutungsstrukturen erst im Zuge einer – ggf. synästhetischen – Verschmelzung heterogener Elemente nach dem Kohärenzprinzip hergestellt werden können. Diesen Vorgang bezeichnet die Autorin als Intersemiose. Um den Verstehensprozess beim narrativen Film zu ergründen, entwickelt sie eine Logik der Filmdiskursinterpretation, worunter ein Instrumentarium zur Analyse der durch das Zusammenspiel aller multimodalen und multimedialen Ressourcen beeinflussten Bedeutungskonstruktion zu verstehen ist (vgl. S.88). Überzeugt das vorgestellte Analyseverfahren zwar durchaus im Hinblick auf einen detaillierten Nachvollzug des rezeptiven Interpretationsprozesses (vgl. S.95), bleibt zunächst noch unklar, inwiefern es zu einer Systematisierung empirischer Fragestellungen beiträgt, die „Informationen über Kontext und Weltwissen [...] des Rezipienten liefern kann“ (S.98).

Aufschluss gewährt diesbezüglich der Beitrag von Florian Mundhenke, der anhand des Beispiels eines Musikclips der Spice Girls anschaulich aufzeigt, dass eine Berücksichtigung dieser

Themenkomplexe gerade im Lauffeuer der Multimodalitätsdiskussion sinnvoll ist, so man synkretistische Strukturphänomene nicht nur innertextlich lokalisiert, sondern von einer externen „Multimodalität von Interessen und Diskurspraktiken im Sinne einer symbolischen Aushandlung als Kommunikationsbeziehung“ (S.134) ausgeht. Aus dieser kultursemiotischen Perspektive wird bspw. ein Musikvideo zur manifesten Schnittstelle zwischen dem ökonomischen Interesse der ProduzentInnen an kommerzieller Zielgruppenorientierung, dem Interesse der KünstlerInnen an Selbstprofilierung und den vielfältigen Ansprüchen des Publikums an das Medium – wie etwa seine Nutzbarkeit zur Formulierung eigener Identität (vgl. S.144). Erwähnenswert ist zudem, dass Mundhenkes Ausführungen zumindest am Rande an eine Rezeptionshaltung erinnern, die im Bemühen um ein besseres Verständnis medialen ‚Erlebens‘ oft – so leider auch im vorliegenden Band – vernachlässigt wird: das reflexive Bewusstsein um den inszenatorischen Charakter der Bilder (vgl. S.135).

Dem Phänomen der filmischen Selbstreflexivität wenden sich hingegen gleich mehrere AutorInnen zu. Diskursgeschichtliche Überlegungen führen Norbert M. Schmitz zu einer Präzisierung des Intermedialitätsbegriffs. So müsse unterschieden werden zwischen materialästhetischer Intermedialität resp. rezeptionsästhetischer Multimodalität als mittlerweile selbstverständlicher Konstituente des Dispositivs Film auf der einen Seite und Intermedialität im Sinne einer „The-

matisierung der medialen Bedingungen der Intermodalität des Films als künstlerische Aussage“ (S.56) auf der anderen Seite. In seiner von hoher Beispieldichte geprägten Argumentation geht es letztlich jedoch wohl weniger darum, eine angesichts etlicher Veröffentlichungen zu filmischer Selbstbezüglichkeit eher zweifelhafte Verwechslungsgefahr auszuräumen. Vielmehr wird es durch die terminologische Einschränkung erst möglich, die historischen Formen dieser variationsreichen ästhetischen Strategie als Auseinandersetzungen mit der eigenen Medienspezifik zu identifizieren und somit in der Tradition der autonomen Kunst zu verorten. Wenn Stefanie Kreuzer im Rahmen ihrer Analyse von Ingmar Bergmans *Persona* (1966) die assoziative Reflexion des seinerzeit im filmtheoretischen Diskurs populären „Topos der Analogiesetzung von Traum- und Kinoerleben“ (S.212) hervorhebt, zeichnet sich hierin eine glückliche Parallele zu Schmitz' Ergebnissen ab. Die Analyse selbst besticht durch ihren scharfen Blick für Details, lässt aber leider eine Berücksichtigung des entsprechenden Kapitels in Bruce Kawins Klassiker (*Mindscreen. Bergman, Godard and Firstperson Film*, Princeton 1978) und eine deutlichere Verknüpfung mit dem roten Faden des Sammelbands vermissen.

Mit Szenen intermedialer Reflexion, d.h. dem diegetischen Import anderer Medienformen (vgl. S.216) wie der Fotografie in *Blowup* (1966), dem Tonband in *The Conversation* (1974) und dem Überwachungsvideo in *Pulp Fiction* (1994), beschäftigt sich Tanja Prokić. Durch die narrative Empha-

tisierung der Monomodalität dieser Formate werde das aus der filmspezifischen Ton-Bild-Relation resultierende Wahrnehmungsdispositiv verhandelt, wobei „die Protagonisten die Rezeptionsposition des Zuschauers spiegeln“ (S.235f.) und schließlich als „vom jeweiligen Film selbst entworfene und zugeschnittene Position transparent“ (S.236) machen. Die Autorin verbindet diesen eindrucksvollen Schluss mit einer naheliegenden Kritik am Begriff des Bewegtbildes, welcher der für das Medium zentralen Modalität des Tons nicht gerecht werde.

Ebenfalls ein profunder, obschon vergleichsweise kurzer Aufsatz stammt von Henning Engelke, der die in den 1940er und 1950er Jahren entstandenen filmtheoretischen Schriften von Parker Tyler und Susanne K. Langer zum Ausgangspunkt nimmt, Multimodalitätsdiskurse – nicht das Phänomen der Multimodalität, wie in der Einleitung des Bandes behauptet (S.14) – in ihrem wissenschaftshistorischen Kontext zu betrachten. Auf diesem Wege reflektiert er die uneingestandene Prämisse der gegenwärtigen Forschung, „eine unter dem Eindruck wissenschaftlicher Ausdifferenzierungstendenzen und poststrukturalistischer Episteme verloren gegangene holistische Perspektive zurückgewinnen“ (S.171) zu wollen und entlarvt sie schließlich als versuchte Neuschöpfung einer von romantizistischen Vorstellungen gespeisten Mythologie ganzheitlichen Erlebens (S.185f.). Dass die Herausgeber den kritischen Impetus dieses durchaus auch als milde Streitschrift zu lesenden Beitrags offenbar nicht erfasst haben

(„Engelke will in seinem Beitrag eine in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung verloren gegangene holistische Perspektive zurückgewinnen“ [S.14]), wird eine vertiefende Diskussion hoffentlich nicht verhindern.

Zusammenfassend muss der Band gerade aufgrund seiner methodologischen Heterogenität als gelungene Annäherung an eine synkretistische Struktur des Filmischen gelten. Diesbezüglich sind die drei bisher unerwähnt gebliebenen Beiträge von Birk Weiberg, Doris Schöps und Jacobus Brucker gesondert hervorzuheben, die über produktionsästhetische, semiotische und kunsthistorische Zugriffe auf ihre sehr

unterschiedlichen Gegenstände jeweils wieder neue Aspekte filmischer Multimodalität zu Tage fördern. Trotz dieser Heterogenität ergeben sich für die LeserInnen immer wieder themenübergreifende Verknüpfungen, und so entsteht der Eindruck, dass einzelne AutorInnen einander erstaunlich häufig ergänzen. Zusammen lassen die Beiträge erahnen, wie eine systematische Monografie zum Thema aussehen könnte. Dabei bieten sie nicht nur Anhaltspunkte, welchen Fragen sich ein solches Buch widmen müsste, sondern haben bereits einige zu berücksichtigende Antworten parat.

*Julian Lucks (Kiel)*

### **Jule Hillgärtner: Krieg darstellen**

Berlin: Kadmos 2013 (Kaleidogramme, Bd. 83), 456 S., ISBN 3-86599-159-9, € 29,80

(Zugl. Dissertation am DFG-Graduierten-Kolleg ‚Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung‘ an der Goethe-Universität Frankfurt)

Unzählige Forschungsarbeiten in verschiedenen Disziplinen beschäftigen sich mit der medialen Vermittlung von Kriegen. Sie grenzen ihr riesiges Forschungsgebiet ein, indem sie einen bestimmten Krieg in den Mittelpunkt stellen, eine Schlacht, eine Person oder Personengruppe, eine Form der Auseinandersetzung (die künstlerische, die journalistische, die historische etc.), ein Medium (z.B. die Kriegs fotografie) oder verschiedene Aspekte wie politische, historische, militärische oder

menschenrechtliche, um nur einige Möglichkeiten aufzuzählen.

Jule Hillgärtner grenzt das Feld ein, indem sie eine Mischform der oben genannten Zugangsmöglichkeiten wählt: Sie analysiert den Irakkrieg von 2003 anhand exemplarischer Fotografien und Videoclips, die von sogenannten *embedded journalists* im Auftrag von Foto-Agenturen (epa und AP) bzw. dem US-Nachrichtensender CNN produziert wurden. Eingebettete KriegsberichtersterInnen erleben den