

Roger Odin

Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz

Um den semio-pragmatischen Ansatz zu verstehen, den ich seit einer Reihe von Jahren zu entwickeln versuche¹, ist es vielleicht nicht unnütz, dieses Modell in den Kontext der französischen Forschung zu stellen. In Frankreich baute die Semiologie und besonders die Film-Semiologie², in der Nachfolge Ferdinand de Saussures, auf der Grundlage der immanenten Analyse auf. Selbst wenn die Semiologie den Zuschauer in Rechnung stellt, ist es immer der vom Film konstruierte Zuschauer.³ Und selbst wenn sie nach der Enunziation fragt, so immer von deren Spuren im Text her.⁴ Dieser textorientierte Zugang hat zweifellos zu sehr positiven Resultaten geführt, vor allem lädt er dazu ein, Filme und Werke generell mit geschärfter Aufmerksamkeit zu betrachten⁵, doch andererseits steht auch fest: Da dieser Ansatz davon ausgeht, dass der Text da ist und man ihn nur zu analysieren braucht, geht er von einem Kommunikationsmodell aus, das eine einfache Übertragung vom Sender zum Empfänger annimmt. Ein solches Modell ist jedoch heute, nach der Entwicklung der Pragmatik, nicht mehr akzeptabel.

Die Semio-Pragmatik zeigt, dass nie ein Text von Sender zu Empfänger übertragen wird, sondern dass die Text-Produktion ein doppelter Prozess ist: der eine spielt sich im Raum der Herstellung ab, der andere in dem der Lektüre. Je mehr von den Determinationen, durch die die Aktanten dieser beiden Räume konstruiert werden, ihnen gemeinsam sind, desto mehr Chancen bestehen, dass die beiden Textproduktionen (die beiden Texte) dicht beieinander liegen. Ziel der Semio-Pragmatik ist es, einen theoretischen Rahmen bereitzustellen, der die Frage nach der Art und Weise, *wie sich die Texte konstruieren*, sowohl im Raum der Herstellung als auch in dem der Lektüre, und die nach den *Wirkungen* dieser Konstruktion ermöglicht. Ausgangspunkt ist die Hypothese, dass sich jede Textproduktionsarbeit durch die Kombination einer begrenzten An-

1 Vgl. Odin 1983, 1994 und vor allem 2000.

2 Zur Darstellung und Diskussion dieses Ansatzes insgesamt vgl. Odin 1990.

3 Zwei Musterbeispiele für diese Perspektive sind Casetti, 1990 und Dayan 1983.

4 Christian Metz (1991; dt. 1997) bekennt sich ausdrücklich zu diesem Ansatz.

5 Raymond Bellour (1979, 21) sieht in diesem Zugewinn an Präzision den wesentlichen Beitrag der Semiologie als solcher.

zahl von *Modi der Sinn- und Affektproduktion* beschreiben lässt, die zu einem jeweils spezifischen *Erfahrungstypus* führt (Erfahrungen, die der Leser macht, Erfahrungen, auf die der Absender [*destinateur*] zielt), und die zusammengenommen unsere *kommunikative Kompetenz* (vgl. Hymes 1974) bilden: der fiktionalisierende, spektakularisierende, fabularisierende, dokumentarisierende, private Modus etc. Die Semio-Pragmatik konzentriert sich darauf, diese Modi zu beschreiben und auf Fragen zu antworten wie: Wann setzt man diesen oder jenen Modus in Gang? Wie werden diese Modi artikuliert bzw. in eine Rangordnung gebracht? Warum mobilisiert man in dem oder jenem Kontext diesen oder jenen Modus oder dieses oder jenes Modus-System?⁶

Der vorliegende Artikel nimmt eine Feststellung zum Ausgangspunkt: Während der Film heute als Kunst betrachtet wird⁷ und die meisten Publikationen, die sich mit ihm beschäftigen – universitäre Arbeiten, Kritiken, Zeitschriftenartikel, selbst populäre Bücher –, ihn in der Terminologie von Kunst und Ästhetik beschreiben oder zumindest deren Etikett in Anspruch nehmen, wird das Fernsehen dem Bereich der Medien zugeordnet, und selbst wenn man dabei von „Medienkultur“ spricht, ist kaum die Rede davon, sich ihm in der Sprache der Kunst oder der Ästhetik zu nähern. Es schien mir interessant, etwas genauer hinzusehen, was dies alles unter dem Gesichtspunkt der Kommunikation bedeuten könnte.

1. Künstlerischer und ästhetischer Modus

Selbst wenn ich im Zuge meiner Überlegungen zu bestimmten Aussagen gelangen sollte, so habe ich doch keineswegs vor, mich in die Jahrhunderte alten Debatten über Kunst und Ästhetik einzumischen (wozu ich keinerlei Kompetenz habe), sondern geeignete Werkzeuge zu entwickeln, mit deren Hilfe sich

6 Im Allgemeinen ist die Anschauung verbreitet, ein neues Modell mache alle vorigen zunichte; mir liegt ganz im Gegenteil daran hervorzuheben, dass der semio-pragmatische Ansatz den traditionellen semiologischen keineswegs verdrängen will: Er begnügt sich damit, letzteren in eine pragmatische Perspektive zu rücken. Wenn die Konstruktion des Textes einmal erklärt ist, behält die immanente Analyse all ihre Gültigkeit und Wirksamkeit. Auf eine gewisse Art könnte man sagen, der semio-pragmatische Ansatz bringe die Vorannahmen der immanenten Analyse ans Licht, denn jede immanente Analyse arbeitet an einem Text, der unter dem Druck von Kontext-Determinationen konstruiert ist, doch entweder ohne sich dieser Konstruktion bewusst zu sein (die naive immanente Analyse), oder, wie meist, aus methodischen oder epistemologischen Gründen, ohne diese zu hinterfragen.

7 Institutionalisiertes Zeichen dieser Anerkennung in Frankreich ist, dass die Ausbildung für den Film den künstlerischen Ausbildungen angegliedert ist.

die Prozesse der Bedeutungsproduktion, die hier am Werk sind, in dieser Perspektive besser erfassen lassen.

Die Ästhetik und das Künstlerische werden oft miteinander vermengt, ich will jedoch zwei Modi konstruieren: den ästhetischen und den Kunst-Modus.⁸ Die Unterscheidung ist nicht neu, doch selbst die Theoretiker, die hiervon ausgehen, wenn sie etwa die Autonomie des ästhetischen Modus behaupten (man kann einen natürlichen Gegenstand im ästhetischen Modus sehen, jedoch nicht im Kunst-Modus), verknüpfen doch meist den Kunst-Modus eng mit dem ästhetischen. „Wenn die ästhetische Erfahrung zugleich einen der Kunst immanenten Zweck und eine ausreichende Begründung für sie bildet“, schreibt Richard Shusterman (1992, 77), „gibt es vielleicht gute Gründe, die Kunst so zu definieren [...]“. Rainer Rochlitz (1994, 36) wiederum hält fest, dass „jedes (Kunst-) Werk zunächst lediglich einen Anspruch auf ästhetische Anerkennung erhebt“, und bemüht sich, die „ästhetischen Kriterien“ des Artistischen zu bestimmen (ebd. Kap.VI.). Und Gérard Genette, obwohl er es für unmöglich hält, diese Kriterien zu definieren, definiert jede künstlerische Produktion „als ein *arte fact* (eine menschliche Hervorbringung) mit ästhetischer Funktion (1994, 10)“ und versichert, die Existenz einer ästhetischen Intention (selbst eines „Jota an ästhetischer Intention“) genüge, um aus jedem Gegenstand ein Kunstwerk zu machen. Man riskiere so zwar, stellt er fest, aus „jedem *arte fact* ein Kunstwerk“ zu machen, aber, setzt er hinzu: „Dieser Exzess, wenn es denn einer ist, würde mich kaum stören, weniger jedenfalls als der gegenteilige (1997, 271)“.

Meine Position ist radikaler: ich werde die beiden Modi völlig getrennt konstruieren (obwohl sie, wie alle Modi, kombiniert auftreten können). Das ist keine philosophische Entscheidung⁹: für mich zielt die Unterscheidung nicht darauf ab, die Modi *in natura* zu charakterisieren; es geht mir nicht darum, die tatsächlichen spezifischen Eigenheiten sichtbar zu machen oder zu beschreiben, was „in unserem Kopf“ vor sich geht (meine Beschreibung der Modi ist nicht kognitiv), sondern eine Reihe von Fragen zu ermöglichen. Die Modi, so wie ich sie begreife, sind theoretische Konstrukte, und die Unterscheidungen haben eine rein *heuristische* Funktion: Ich glaube ganz einfach, wenn man diese

8 Odin verwendet die Begriffe *mode esthétique* und *mode artistique*. Mit „Kunst-Modus“ bzw. „Kunst-Lektüre“ ist im Folgenden also gemeint, dass die jeweiligen Objekte der Institution „Kunst“ zugeordnet werden (Anm. d. Übers.).

9 Für Jean Marie Schaeffer hingegen ist die These, der Begriff des Kunstwerks sei logisch unabhängig von jedem ästhetischen Urteil, im Gegenteil eine philosophische Position. Vgl. Schaeffer 1992, 1993.

Trennung zwischen den beiden Modi vollzieht, kann man sich am besten klar machen, was auf der Ebene der Kommunikation passiert.

Das erste Charakteristikum des ästhetischen Modus, so wie ich ihn konstruiere, ist negativer Art: Der ästhetische Modus basiert nicht auf der Konstruktion eines Enunziators, nicht einmal auf der eines Enunziators der Produktion.¹⁰ Dass der Gegenstand der ästhetischen Lektüre einen Enunziator hat oder nicht hat (der Fall natürlicher Gegenstand versus Artefakt), ist gleichgültig: Die Frage der Konstruktion des Enunziators stellt sich ganz einfach nicht. Man darf diese Situation nicht mit dem verwechseln, was beim fiktionalisierenden Modus geschieht: Gewiss verpflichtet sich der fiktionalisierende Leser, keine Fragen *an* den Enunziator des Textes (der ja ein fiktiver ist) zu stellen, doch die Frage *nach* dem Enunziator wird natürlich gestellt, denn der Leser wird dazu eingeladen, sogar zwei zu konstruieren: den Enunziator des Textes und den der Produktion. Nichts dergleichen beim ästhetischen Modus: Der Leser sieht den Gegenstand, so wie er sich im Moment der Lektüre darstellt, und die Arbeit der Sinn- und Affektproduktion vollzieht sich, ohne dass er nach dem Kontext der Produktion oder nach dem Enunziator fragt, und dies selbst dann, wenn der Gegenstand dieser Lektüre ein Artefakt ist und also durchaus einen Enunziator hat (wie es bei Filmen der Fall ist).

Doch welche Arbeit setzt diese Lektüre voraus? Während der fiktionalisierende Modus darauf beruht, dass ein komplexes System von Prozessen in Gang gesetzt wird, basiert der ästhetische Modus – und das ist eine weitere wichtige Besonderheit – nicht auf einem Ensemble spezifischer Prozesse, nicht einmal auf *einem* wirklich dingfest zu machenden Prozess: Alles, was man sagen kann, ist, dass sich das Subjekt dieser Lektüre auf eine Art Abenteuer, eine Art Forschungsreise einlässt, etwas, das man eine Suche nach Werten nennen könnte. Tatsächlich verhält sich das Subjekt des ästhetischen Modus ein wenig wie das Subjekt eines narrativen Parcours, dessen Gegenstand bzw. Zweck die Suche nach ästhetischen Werten ist. Um Missverständnissen vorzubeugen: Anders als im Fall des fiktionalisierenden Modus ist die Narration kein Prozess des ästhetischen Modus – Gegenstand der ästhetischen Lektüre ist es nicht, eine Erzählung hervorzubringen –, der Rückgriff auf das Narrative erfolgt hier auf der *Meta*-Ebene: Es ist eine Art, den Weg des Subjektes zu beschreiben, das sich auf den ästhetischen Modus einlässt.

10 Ich nehme hier die Unterscheidung zwischen „Enunziator des Texts“ und „Enunziator der Produktion“ wieder auf, die ich in *De la fiction* (Odin 2000, 57–59) eingeführt habe (diese Terminologie und besonders die Bezeichnung „Enunziator der Produktion“ ist gewiss nicht sehr befriedigend, aber bis jetzt habe ich keine bessere gefunden).

So betrachtet, verläuft der ästhetische Modus in aufeinanderfolgenden Phasen. Es ist interessant festzuhalten, dass diese *temporalisierte* Strukturierung sich grundsätzlich von der des fiktionalisierenden Modus unterscheidet, die rein *logisch* ist (die Narration setzt die Diegetisierung voraus, die *Mise en phase* stützt sich auf die Narration, und das Ganze wird von der Konstruktion des fiktiven Enunziators beherrscht, etc.).¹¹

Lassen wir rasch die verschiedenen Phasen des narrativen ästhetischen Parcours Revue passieren:¹²

Die erste Phase ist der Moment, in dem Subjekt und Objekt zusammentreffen. Dieses Zusammentreffen kann verschiedene Formen annehmen: manchmal ist es ein Dritter, der die Aufmerksamkeit des Subjekts auf den Gegenstand lenkt („Schau, wie schön das ist!“), manchmal ist es das Subjekt selbst, das sich auf die ästhetische Lektüre einlässt und sich als seinen eigenen Absender [*destinateur*] einsetzt (per Selbst-Vertrag), manchmal ist es auch das Objekt, das als Absender fungiert und beim Subjekt das Verlangen hervorruft, sich auf die Suche nach Werten zu begeben; zumeist handelt es sich um eine komplexe Mischung aus mehreren Arten des In-Beziehung-Tretens.

Die zweite Phase entspricht der Ausstattung des Subjekts (*attribution* bei Greimas) mit den Mitteln, die es ihm erlauben, seine Ziele zu erreichen (die Hilfsmittel [*adjuvants*]): In der Semiotik der Narration ist dies die „qualifizierende Sequenz“. Denn es ist klar, dass der ästhetische Modus nicht spontan funktioniert und insbesondere seine Mobilisierung gewisse Qualitäten erfordert, selbst wenn über die Liste dieser Qualitäten keine Einigkeit herrscht (Sensibilität, Symbolisierungsfähigkeit, Vorstellungsvermögen etc.) und man noch keine endgültige Antwort auf die Frage gefunden hat, wie sie weitergegeben werden: Das ist die Kernfrage der ästhetischen Bildung (eine sehr andere Frage als die der künstlerischen Ausbildung, mit der sie allzu oft verwechselt wird).

Die Hauptsequenz besteht darin, dass das Subjekt ästhetische Werte entdeckt (oder nicht). Diese Werte zu finden gelingt nur, wenn verschiedene Widersacher und Widerstände (*opposants* bei Greimas) überwunden worden sind, das heißt alles, was das Subjekt von seiner Suche ablenken, es zerstreuen kann. Und natürlich kann das Subjekt selbst sein eigener Widersacher sein, das heißt, sich neben der Suche nach den ästhetischen Werten des Gegenstandes noch für vie-

11 Zu diesen Begriffen vgl. Odin 2000. Die Tatsache, dass die *Umsetzung* (Praxis) der fiktionalisierenden Lektüre oft temporalisiert ist – der Zuschauer beginnt mit der Diegetisierung, dann folgt die Narrativisierung, schließlich die *Mise en phase* (vgl. Odin 2000, Kap. 7) – widerspricht dieser Analyse nicht: Wenn der Zuschauer fiktionalisiert, sind alle Prozesse des fiktionalisierenden Modus gleichzeitig zur Stelle.

12 Ich folge hier dem narrativen Modell Greimas'. Vgl. Greimas 1966, 172–256 et passim.

les andere interessieren (für die vermittelten Informationen, die erzählte Geschichte, für den Autor usw.), ganz abgesehen davon, dass unter Umständen auch das Objekt selbst bei ihm kein Interesse weckt. Ausdrücklich sei hier darauf hingewiesen, dass die zu findenden Werte nicht die Botschaft des Werkes sind (weder die von der erzählten Geschichte transportierten, noch die des jeweils vorgetragenen Diskurses): Die ästhetischen Werte werden im Zusammentreffen des Subjekts mit dem Objekt konstruiert, in dessen Erkundung durch das Subjekt, im Zusammenhang mit den empfundenen Emotionen und der kognitiven Arbeit, zu der sie Anstoß geben.¹³

Die „glorifizierende Sequenz“ schließlich, die traditionell die Erzählung beschließt, werde ich beschreiben als die Zuschreibung der Werte, die im Lauf der Lektüre zutage gefördert wurden, an das Objekt. Genette hat diesen Vorgang der Objektivierung des Subjektiven schön beschrieben: Das Objekt wird gesehen, als habe es die Werte, die das Subjekt ihm im Lauf der Lektüre zugeschrieben hat, doch das Subjekt denkt nicht, dies selbst getan zu haben: Es glaubt, dass die Werte im Objekt liegen (vgl. Genette 1997, 117).

Die Werte stehen also im Zentrum des ästhetischen Modus, sie rechtfertigen letztlich seine Existenz. Das Problem ist, dass diese Werte nicht nur nicht fest stehen (es kann Schönheit sein, Hässlichkeit, das Erhabene, das Wohlgestaltete, das Neue, die Authentizität, die Widerstandskraft, die Fähigkeit, das Leben umzukrempeln, die Bereicherung des Ich und der Gesellschaft, usw.), sondern auch sehr schwer als solche zu definieren sind. Doch diese Bedenken gefährden das Funktionieren des Modus nicht: Denn das Wesentliche liegt nicht im Gehalt der mobilisierten Werte, sondern in der Bewegung, in der Suche nach ihnen.

Anders als der ästhetische lässt sich der Kunst-Modus als ein Ensemble genau zu bestimmender Prozesse konstruieren. Präziser: Der Kunst-Modus ist durch das In-Gang-Setzen eines vorhergehenden, unabdingbaren Prozesses und einer Reihe fakultativer Prozesse gekennzeichnet. Der unabdingbare Prozess ist, dass der *reale Enunziator der Produktion* als *der Institution Kunst* zugehörig konstruiert wird.¹⁴ Hier findet sich eine ähnliche Situation wie in der, die man als dokumentarisierenden Modus beschreibt, der ebenfalls auf einem einzigen, unabdingbaren Prozess beruht: auf der Konstruktion des Enunziators als eines realen Enunziators, den man in Begriffen von Identität und Wahrheit befragen

13 Hier schließe ich mich einem Gedanken von Nelson Goodman an, für den „in der ästhetischen Erfahrung die Emotionen kognitiv funktionieren (1990, 290)“.

14 Diese Definition folgt dem Paradigma, das die Kunst „institutionell“ definiert. Zu dieser Frage vgl. Weitz 1988 und vor allem Dickie 1988.

kann (vgl. Odin 2000, Kap. 12). Indessen betrifft zwar der unabdingbare Prozess in beiden Fällen die Konstruktion des Enunziators, doch handelt es sich bei der dokumentarisierenden Lektüre um den Enunziator des Textes, im Fall der Kunst-Lektüre hingegen um den Enunziator der Produktion: dessen Konstruktion ist völlig unabhängig davon, ob der Text-Enunziator fiktiv oder real ist (es gibt fiktionale und dokumentarische künstlerische Produktionen). Man wird bemerken, dass diese Definition mit der Tradition bricht, nach der die Kunst im Werk liegt. In der Perspektive, die ich hier vorschlage, ist es der Status des Enunziators, der über den Zugang (oder nicht) zum Raum der Kunst bestimmt, ein Enunziator, der übrigens verschiedene Gesichter annehmen kann: das eines Individuums (Manet, Duchamp), einer Gruppe (die Impressionisten), einer Form (die Literatur), und sogar, wie man noch sehen wird, eines Mediums (der Film).

Diese institutionelle Einordnung genügt, um einer beliebigen Produktion, selbst einem beliebigen Gegenstand (vgl. die Ready Mades), den Zugang zum Raum der Kunst zu eröffnen, und damit könnte man es durchaus schon bewenden lassen. Doch erst wenn dieser Prozess von anderen fortgesetzt wird, kann man wirklich von Kunst-*Lektüre* sprechen: Das Erkennen der Institution ist keine Lektüre, es ist lediglich eine Zuweisung zum Raum der Kunst.

Die Kunst-Lektüre beginnt damit, dass ein Objekt und ein Name in Verbindung gebracht werden: Der Name des Enunziators wird dem Raum der Kunst zugeordnet, der für dessen Status als Künstler bürgt. Das ist es, woran der Künstler Ben denkt, wenn er sagt, „Kunst ist eine Frage des Namens“. Diese Suche nach dem Namen als Auslöser der Kunst-Lektüre ist ganz offensichtlich in den Arbeiten, die sich bemühen, die Produktion der Primitiven der Ethnographie zu entwinden und der Kunst zuzurechnen: Die Suche nach dem Namen des Künstlers ist dort eine Art Obsession. Dieselbe Obsession ist in den Arbeiten über die Anfänge des Films auszumachen. Wenn man den Namen des Film-Autors nicht nennen kann, scheint immer etwas zu fehlen...

Ist der Künstler genannt, so möchte man im Allgemeinen mehr über ihn und den Kontext erfahren, in dem das Werk geschaffen worden ist; daher die biographischen und historischen Forschungen, die den Namen „füllen“ sollen, indem sie ihm einen Inhalt geben. Parallel dazu betrachtet man die Werke in dem Bemühen, zutage zu fördern, was sie mit dem Namen verbindet, das heißt das ihnen eigene System, ihre spezifischen thematischen und stilistischen Strukturen. Kurzum, der Kunst-Modus entwickelt sich in der Konstruktion von Serien und im Vergleich mit den Produktionen anderer Enunziatoren im Bereich der Kunst, sei es synchronisch oder diachronisch: So gelangt man zur Kunstgeschichte.

2. Kunst und Ästhetik im Bereich von Film und Fernsehen

So oberflächlich sie sein mag, scheint mir die Beschreibung dieser zwei Modi Werkzeuge zu liefern, die ein besseres Verständnis von dem ermöglichen, was sich im Bereich von Film und Fernsehen abspielt. Wie steht es also mit der Beziehung von Film und Fernsehen zum ästhetischen und zum Kunst-Modus? Ich werde mich auf eine gewisse Anzahl von Anmerkungen beschränken.

Was den Film angeht, wird man zunächst bemerken, dass es Gebiete gibt, wo der ästhetische und der Kunst-Modus ganz offenbar nichts zu suchen haben: etwa bei der naturwissenschaftlichen oder der angewandten Forschung oder bei der Verwendung des Films als Dokument.¹⁵ In diesen Zusammenhängen findet die Anerkennung des Enunziators in einem anderen institutionellen Rahmen statt (naturwissenschaftliche Forschung und Praxis oder Geschichte) als innerhalb der Institution Kunst, und die aufgebotenen Werte (Objektivität, Informationsgehalt, praktische Effizienz) sind keinesfalls ästhetischer Art.

Andererseits muss man sich sehr deutlich machen, was die Anerkennung des Films als Kunst bedeutet: Für die große Mehrheit der Zuschauer handelt es sich um eine rein institutionelle Zuweisung. Man akzeptiert, dass man im Kino Kunst sieht, weil man uns das gesagt hat, weil man es gelernt hat (siehe das Klischee vom Film als der „siebten Kunst“): Man wird also nicht weiter fragen. Diese Zuweisung hat jedoch meist keine Auswirkungen auf das Verhältnis des Zuschauers zu den Filmen, das in ganz anderen Modi als dem Kunst-Modus zustande kommt. Man geht ins Kino, um sich zu unterhalten (Spiel-Modus), wegen des Stars, der in dem Film spielt, wegen des Spektakels, das dieser uns bietet (spektakularisierender Modus), um im Rhythmus des erzählten Geschehens mitzuschwingen (fiktionalisierender Modus), und immer häufiger, um sich von der Dynamik der Bilder und Klänge erfassen zu lassen (energetischer Modus [vgl. Odin 2000, 160–163]); seltener geht man ins Kino, um die Welt besser kennen zu lernen (dokumentarisierender Modus). Dieselben Modi also, die mobilisiert werden, wenn man fernsieht. Nur die Wichtigkeit bestimmter Modi verändert sich: Das Fernsehen setzt bevorzugt den energetischen (weil es ein *flow*-Medium ist) und den dokumentarisierenden Modus (auf Grund seiner

15 Das bedeutet nicht, dass die Filme, die für diese Bereiche gemacht werden, nicht auch unter dem ästhetischen Modus betrachtet werden können, doch dies erfordert, dass man sie aus dem „Rahmen“ (Goffman) herausnimmt, für den sie gemacht worden sind, wie es bei gewissen experimentellen *found footage*-Produktionen der Fall ist.

Während das Dokument nicht nach dem Kunst-Modus verlangt, steht der Dokumentarfilm, wie man ihn heute liest, am Kreuzungspunkt zwischen dokumentarisierendem und Kunst-Modus. Der Dokumentarfilm ist ein Dokument, hergestellt von einem Filmemacher, der als Künstler anerkannt wird.

privilegierten Stellung in Bezug auf die Konstruktion eines realen Enunziators¹⁶) in Gang. Auf der Ebene der Kommunikation also ist, wenn man den Prozess der Zuweisung beiseite lässt, der Unterschied zwischen Film und Fernsehen hinsichtlich ihrer Beziehung zur Kunst bei weitem nicht so groß, wie man sagt.

So empfiehlt es sich denn, die Weigerung, das Fernsehen dem Raum der Kunst zuzuordnen, zu hinterfragen. Es hat wohl Versuche gegeben, diese Einordnung durchzusetzen, doch sie stützten sich nicht nur meist auf eine Angleichung des Fernsehens an Theater und Kino, sie sind auch im großen und ganzen gescheitert. Die Existenz eines Senders namens Arte sollte kein Anlass zu Illusionen sein: Zwar strahlt Arte Sendungen *über* Kunst, Autorenfilme und Kultursendungen aus, ist jedoch darum selbst keineswegs als ein Enunziator anerkannt, der dem Raum der Kunst angehört. Dabei ist es sicher durchaus möglich, das Fernsehen als Kunst anzuerkennen – oder zumindest einen Teil des Fernsehens (auch der Film hat, wie wir gesehen haben, Sektoren, die nicht den Status von Kunst haben). Die Behauptung, es sei schwierig, bei Fernsehsendungen einen „Autor“ zu finden, die oft vorgebracht wird, um die Verweigerung dieser Anerkennung zu rechtfertigen, hält nicht stand: abgesehen davon, dass diese Behauptung bei Fernsehsendungen unsinnig ist (wie Filme haben diese Macher, und nichts hindert daran, sie als „Autoren“ anzuerkennen), wäre es nicht schwierig, die Erfinder der „Dispositiv“¹⁷ als „Autoren“ einzusetzen: diejenigen, die sich ausdenken, auf welche Art die (Unterhaltungsshow-, Diskussions- usw.) Sendungen gedreht werden, oder auf welche Art Fußballspiele, Rad- und Autorennen gefilmt werden, usw. Ein Beleg dafür, dass dies möglich wäre, ist, dass es zumindest einmal in der französischen Fernsehgeschichte stattgefunden hat: bei Jean-Christophe Averty. Als Autor eines spezifischen Fernsehdispositivs anerkannt, ist Averty einer der wenigen Fernsehmacher, der in den Raum der Kunst aufgenommen wurde¹⁸. Man könnte durchaus ins Auge fassen, noch andere Fernseh-„Autoren“ zu konstruieren, die Moderatoren beispielsweise: Jeder von ihnen hat seinen Stil. Woran es in Wirklichkeit mangelt, damit das Fernsehen in den Raum der Kunst aufgenommen wird, ist, dass eine Gruppe (von Sendereignern, Kritikern, Politikern) ihr Interesse darein setzt (und auch auf ihre Kosten kommt), wenn sie den institutionellen Status des Fernsehens verändert, die Dinge in die Hand nimmt (wie es bei der Fotografie getan wor-

16 Zur Erklärung der Beziehungen zwischen Fernsehen, realem Enunziator und dokumentarisierender Lektüre vgl. Odin 2000, Kapitel 12.

17 Zu diesem Begriff vgl. die Nr. 25 der Zeitschrift *Hermès* (Paris: CNRS éditions, 1999), die dem Thema „Le dispositif“ gewidmet ist.

18 Höhepunkt dieser Anerkennung war eine Ausstellung im *Espace Electra* in Paris.

den ist) und etwa Zeitschriften gründet, die die Kunst-Lektüre verbreiten, Kassetten oder DVDs der bedeutendsten Sendungen mit dem Label „Kunst“¹⁹ herausgibt, Festivals organisiert, die sich vernehmlich zum Raum der Kunst zählen (und nicht nur Märkte sein wollen) etc. Doch das wird nicht getan, und zwar weil es weniger ‚rentabel‘ ist (oder zumindest weniger ‚rentabel‘ erscheint), dem Fernsehen einen Kunststatus zuzuweisen statt des allgemeinen, den es derzeit hat. Aber dabei steht nicht das Fernsehen als solches zur Debatte.

Kommen wir auf das Kino zurück. Es gibt tatsächlich Kommunikationsbereiche, in denen das Kino nicht so funktioniert, wie ich es beschrieben habe: den Bereich der Cinéphilie, den der Kritik, den der Filmwissenschaft. In diesen Räumen steht nicht nur der Filmemacher als ein in der Welt der Kunst anerkannter Enunziator im Zentrum der Beziehung zu den Filmen, nicht nur mobilisiert die Lektüre den Kunst-Modus in seiner ganzen Spannweite (biographische, historische Studien, Werkanalysen, Vergleiche), sondern man erhebt auch gern Anspruch auf eine ästhetische Methodik. Ich glaube jedoch, dass zwar die Mobilisierung des Kunst-Modus außer Frage steht, ob das aber auch für den ästhetischen Modus gilt, muss sehr sorgfältig überprüft werden.

Die Praxis des Cinéphilen zum Beispiel hat oft mehr mit der Praxis des Sammlers zu tun als mit der Suche nach ästhetischen Werten. Es geht darum, alle Filme dieses oder jenes Autors zu sehen oder alle Filme eines bestimmten Genres, im äußersten Fall alle Filme der Filmgeschichte. In anderen Fällen beschränkt man sich auf die Suche nach Informationen: Man bemüht sich, alles über diesen oder jenen Filmemacher zu erfahren, alles über den Kontext, in dem der Film gedreht wurde, alles über Tricks, usw. Viele Arbeiten zur Filmgeschichte, scheint mir, gehören zu diesen beiden kumulierten Vorgehensweisen.

Ganz im Gegensatz zu dem, was man glauben könnte, impliziert die Filmanalyse den ästhetischen Modus ebenso wenig. Zum einen, weil man Filme aus Perspektiven analysieren kann, die nichts mit der Ästhetik zu tun haben (historische, soziologische, psychoanalytische Analysen, usw.); zum anderen, weil es nicht unbedingt nötig ist, sich auf die Suche nach Werten zu machen, um die Stilfiguren und Strukturen des Films zu entdecken und darzulegen, den man untersucht; man kann sich durchaus auf eine formale Analyse beschränken. Pierre Sorlin unterscheidet zu Recht zwischen diesem Typus von Analysen, die

19 Die Veröffentlichung von Kassetten oder DVDs von Fernsehsendungen gibt es zwar, doch das sind Kultserien oder Dokumentationen. Es wird nicht versucht, Sendungen unter dem Label „Kunst“ zu verbreiten.

er „stilistische“ oder „systemische“ nennt, vom ästhetischen Ansatz.²⁰ Selbst die Analysen also, die sich ostentativ als „ästhetisch“ ausgeben, gehören nicht immer zum ästhetischen Modus. Allgemeiner gesagt: Die Kunst-Lektüre, mit allem, was sie an dokumentarischer Recherche, an Mobilisierung von Werkzeugen und Methoden voraussetzt, begünstigt den Übergang zum ästhetischen Modus kaum: Es braucht mehr Aufgeschlossenheit, sich auf dieses Abenteuer einzulassen. Und die Art des Film-Unterrichts an Schule und Universität scheint mir eher den Kunst-Modus als den ästhetischen zu fördern.

Doch ich habe nicht vor, dagegen aufzubegehren, dass der ästhetische Modus nicht mehr Verbreitung findet: Mein Problem liegt nicht da. Ich wollte hier lediglich zeigen, dass der Rückgriff auf den ästhetischen Modus weniger eng mit dem Kunst-Modus zusammenhängt, als man vielleicht dachte, und dass die Beziehung zwischen diesen beiden Modi nicht immer friedfertig ist. Natürlich kann sich der ästhetische Modus auch innerhalb des Kunst-Modus artikulieren. In diesem Fall setzt der ästhetische Modus, im Unterschied zu dem, was geschieht, wenn er isoliert auftritt, den Autor als den ein, der für die Werte des Werks verantwortlich ist.

Leser, die meine früheren Arbeiten kennen, werden nicht erstaunt sein, wenn ich hier einige Zeilen dem Familienfilm widme. Das ist tatsächlich ein sehr interessanter Fall, denn er hat zwar ganz offensichtlich nichts mit dem Kunst-Modus zu tun (der Familienfilm setzt nicht voraus, dass der Enunziator als der Sphäre der Kunst zugehörig, sondern als Familienmitglied konstruiert wird²¹), doch dafür mobilisiert er ein echt ästhetisches Vorgehen, und dies sowohl auf der Ebene der Herstellung als auch auf dem der Lektüre.

Im Gegensatz zu dem, was meine früheren Artikel vielleicht vermuten lassen – der Familien-Filmer ist nicht nur von einer „Intention in Aktion“ angetrieben, sondern ebenso von einer „vorausgehenden Intention“²²: Wer einen Familienfilm dreht, ist von der Suche nach Schönheit beseelt. Dieses ästhetische Pro-

20 Vgl. Sorlin 1992, 210–212. Der Ästhetik-Begriff, den Sorlin entfaltet, steht dem, den ich hier entwickle, nahe, doch er hebt – ohne sie mit Schweigen zu übergehen – weniger die Suche nach Werten hervor als die Sensibilität für das Werk (die „Macht, zu ergreifen“, S.214).

21 Sicher gibt es auch Familienfilme, die Künstler gemacht haben, um sich in den Raum der Kunst einzuordnen (Brakhage, Mekas, Warhol), aber das sind keine wirklichen Familienfilme in dem Sinne mehr, wie ich diese Kategorie beschrieben habe: ein Familienfilm ist der Film eines Mitglieds einer Familie für die Mitglieder dieser Familie und zum Leben dieser Familie (vgl. Odin 1995.). Die Filme von Brakhage, Mekas und Warhol sind gedreht worden, um von Zuschauern gesehen zu werden und in Begriffen der Kunst (versus privat) gelesen zu werden.

22 Diese Unterscheidung findet sich in Odin 1999. Die Unterscheidung zwischen „vorausgehender Intention“ und „Intention in Aktion“ ist von John R. Searle (1985, 107–109) entlehnt.

gramm zeigt sich in der Auswahl dessen, was gefilmt wird („Ich filme nur, was schön ist“) und in einer gewissen Art zu filmen: Jede Einstellung eines Familienfilms sagt: „Schau, wie schön die Welt ist.“ Genauer gesagt: Die Bewegung der „Schönheitszuweisung“²³ hat nichts mit dem Bemühen um filmische Qualität zu tun; ob die Aufnahme mit feststehender Kamera gemacht wird oder nicht, ob sie scharf ist oder nicht, korrekt belichtet oder nicht, der Ausschnitt gut gewählt ist oder nicht, ist nicht wichtig - was zählt, ist der Vorgang der Auszeichnung: Er soll *zeigen, dass man* etwas Schönes als schön *zeigt*. Daher die ständigen Zooms, die Kamerabewegungen, die in einer einzigen Bewegung die ganze Schönheit einer Landschaft einzufangen suchen, daher die Wiederholungen (dieselbe Landschaft wieder und wieder im selben Blickwinkel gefilmt, als könne der Filmende nicht aufhören, sie zu filmen, so schön findet er sie), daher auch die Stereotypen, denn das Stereotyp (die Postkarte) ist die Garantie für das Schöne (wenn man von dieser Landschaft Postkarten aufgenommen hat, so darum, weil sie schön ist).

Auch die gefilmten Personen manifestieren diesen Wunsch, auf dem Film schön zu erscheinen (die Braut dreht sich vor der Kamera wie ein Mannequin, ein Mann bittet darum zu warten, bis er seinen Krawattenknoten zurechtgerückt hat, um sich filmen zu lassen), und sie beteiligen sich mit ihren Gesten an der Bewegung der „Schönheitszuweisung“ (von ihrem Mann vor den Niagarafällen gefilmt, macht eine Ehefrau unaufhörlich große Gesten mit den Armen, um der Kamera zu zeigen, „wie schön das ist“). Karl Sierek hat in einem fesselnden Artikel gezeigt, dass solche Gesten eine reflexive Bewegung in Gang setzen mit dem Ziel, „das Sehen sichtbar zu machen“ (Sierek 1990, 158), und zwar das Sehen von etwas Schöнем: „man packt Weihnachtsgeschenke aus, sieht sie an und hält sie dann, die Geste der Freude wiederholend, vor die Kamera; man zeigt sie, sich selbst im Mittelpunkt des Bildes wissend, nach außen, mimt also den eigenen Blick, der auf ‚was Schönes‘ gefallen ist“ (159). Und Karl Sierek setzt hinzu, in Anlehnung an eine Beobachtung, die Robert Musil (1978, 523f) in einem Text mit eben dem Titel: „Hier ist es schön“ gemacht hat: Wenn sie zu filmen anfangen, orientieren sich die Amateur-Filmer an Kriterien der Zukunft, sie denken, „hier wird es schön gewesen sein“ (Sierek 1990, 165). Statt also den Augenblick der Gegenwart zu fixieren, konstruiert der Familienfilm einen „Zustand [...], den man später als ‚schönen‘ zu empfinden meint“ (161).

Im Allgemeinen gelangt dieses Vorhaben nicht zum Ziel: Die Suche nach Schönheit, im Bereich der Herstellung obsessiv, ist im Bereich der Lektüre mit

23 Der Ausdruck stammt aus Hubert Damish, *Le jugement de Paris*, S. 18, zitiert nach Aumont 1998, 84.

Sicherheit weniger präsent. Denn der Modus privater Lektüre führt zu Feststellungen, die solcher Lektüre kaum förderlich sind: Alle sind verändert, alt geworden, die Körper sind verfallen, das Leben mit seinem gerüttelt Maß an Schwierigkeiten, Missgeschicken und Dramen ist dahingegangen... Doch der ästhetische Modus ist darum in diesem Raum nicht weniger am Werk. Denn der Familienfilm, in seiner Eigenschaft als zu füllende Form²⁴, erfordert eine Antwort, die jeder Zuschauer selbst aktiv hervorbringen muss. Man kann in dieser Hinsicht von einer echten *hermeneutischen Forderung* sprechen, die zu einer kollektiven oder individuellen Initiative aufruft. Zusammen konstruieren die Familienmitglieder den Film-Text (man redet viel während der Vorführung eines Familienfilms). Durch die gemeinschaftliche Leistung geraten die Familienmitglieder in Einklang mit dem Familienmythos. Der Wert, nach dem in diesem Prozess gesucht wird, ist die Konstituierung einer „affektiven Gemeinschaft“ („Das Zusammen-Sein“ [vgl. Parret 1999]). Parallel dazu „bearbeitet“ der Familienfilm uns von innen, er zwingt uns zum Rückblick auf uns selbst und unsere Beziehung zu den anderen. Unter diesem Gesichtspunkt ist es immer ein Abenteuer, einen Familienfilm anzuschauen, ein zuweilen gefährliches Abenteuer, weil uns der Film zur Konfrontation mit Erlebtem bringen kann, das schwer zu akzeptieren ist. Wenn man sie so beschreibt, gehört die Erfahrung des Familienfilms in jene große Ästhetik, die das ganze Sein einbezieht und die Totalität des Subjekts in seiner Beziehung zum anderen und zur Welt ins Spiel bringt (vgl. Caune 1999, 219 f).

Blicken wir nun auf das Fernsehen zurück. Ich meine in der Tat, die Analyse des Familienfilms kann uns lehren, besser zu verstehen, was dort passiert. Nehmen wir es als gegeben hin, dass das Fernsehen, im Augenblick jedenfalls, nicht den Kunst-Modus mobilisiert. Doch wie steht es mit dem ästhetischen Modus?²⁵

Man hat, wie mir scheint, nicht gesehen, wie förderlich der Kontext des Fernsehens für das Ingangsetzen dieses Modus sein könnte, mehr vielleicht als der Film, zumindest als der Film, den man im Kino sieht. Ins Kino gehen, heißt immer von zuhause weggehen, um *ein Schauspiel* zu sehen, während man in der

24 Der Familienfilm funktioniert nicht so sehr als ein Ensemble von Vorstellungen, sondern als eine Sammlung von Indizien oder Stimuli, die die Sinnproduktion anregen. Vgl. dazu Odin 1995, 27–42.

25 Es gibt unzählige Werke über die Ästhetik des Films, doch meines Wissens sehr wenige über die Ästhetik des Fernsehens. Ein Buch *Esthétique de l'audiovisuel* zu nennen, wie es Pierre Sorlin getan hat (das Audiovisuelle umfasst Film und Fernsehen), ist im französischen Kulturbetrieb sogar als wirklich gewagt und von Seiten der Cinéphilen selbst als Provokation aufgefasst worden.

Wohnung fernsieht, wann man es wünscht, solange man will und unter Umständen, die im Grunde denen beim Familienfilm-Anschauen sehr ähnlich sind. Wie beim Familienfilm könnte man sagen, dass nicht das Fernsehen ein Werk anbietet, sondern dass es die Zuschauer sind, die das Werk schaffen. Zumindest (denn es geht für den Zuschauer nicht wirklich darum, ein Werk zu schaffen) wird der Zuschauer dazu angeregt, sein eigenes Leben zu erkunden und sich auf die Suche nach Werten zu machen. Es ist hier sicher nicht die Rede davon, sich etwas vormachen zu lassen und zu unterschätzen, was Louis Porcher so schön „die Todsünden des Fernsehens“ (vgl. Porcher 1994, 127 ff) nennt (um sie zu diskutieren); vielleicht aber könnte man ein wenig mehr auf den Zuschauer vertrauen²⁶ und einräumen, dass das Fernsehen nicht nur wegen seiner (übrigens sehr realen) Leichtigkeit soviel Erfolg hat, sondern auch, weil der Zuschauer dort tiefere Befriedigung findet. Denn wenn man nur aufgeschlossen ist, bietet das Fernsehen Möglichkeiten zu Begegnungen, die bis dahin unmöglich waren, und es trägt dazu bei, dass man sich Fragen stellt, an die zuvor nicht zu denken war: Auf diese Art kann es zu einer wichtigen Quelle persönlicher Bereicherung werden, d.h. es kann uns dazu bringen, unser Leben umzukrempeln. Diese Auffassung, der zufolge Ästhetik in unmittelbarem Bezug zum Leben steht²⁷, rückt das Fernsehen (und den Familienfilm) in die Nähe mancher zeitgenössischer Kunstproduktionen, die Gegenstände an und für sich zeigen, ohne ästhetischen Wert, die jedoch auf Grund der Beziehung zum Leben des Künstlers und des Betrachters zu einer ästhetischen Lektüre führen.²⁸ Ohne aus dem Fernsehen eine Kunst zu machen, zeigt diese Auffassung, dass das Fernsehen als *Katalysator* funktionieren kann, der es *dem ästhetischen Modus* ermöglicht, sich zu entwickeln.

Schlussbemerkung

Am Ende dieses kurzen Durchgangs ist deutlich geworden, dass man es nicht bei der *doxa* bewenden lassen kann, die uns als Ausgangspunkt gedient hat. Aus der Perspektive der Kommunikation ist die Beziehung zur Kunst und zur Ästhetik im Bereich des Films bei weitem nicht so präsent, wie es die Zahl der Publikationen und Arbeiten vermuten ließe, die diese Beziehung behaupten, und wenn diese Beziehung präsent ist, ist sie immer noch nicht da, wo man sie

26 Das ist auch eine Kritik an mir selbst.

27 Zu dieser Auffassung von Ästhetik vgl. Shusterman 1992, S. 84.

28 Über diese Strömung in der zeitgenössischen Kunst vgl. Ardenne,/Beausse/ Goumarre 1991.

erwarten würde (so z. B. beim Verhältnis von Familienfilm und Ästhetik). Ebenso verhält es sich mit der privilegierten Beziehung des Fernsehens zum ästhetischen Modus. Was die fehlende Beziehung des Fernsehens zur Kunst angeht, so handelt es sich hier eindeutig um eine ökonomisch-kommunikative Entscheidung, nicht um ein Los, das im ‚Wesen‘ der Sache läge. Nun, das alles rüttelt ein wenig an den gängigen Vorstellungen, es widerspricht sogar manchen meiner früheren Behauptungen, aber heißt Forschung nicht auch, seine Meinung zu ändern?

Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer

Literatur

- Ardenne, Paul / Beausse, Pascal / Goumarre, Laurent (1991) *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*. Paris: Dis Voir.
- Aumont, Jacques (1998) *De l'esthétique au présent*. Brüssel: De Boeck.
- Bellour, Raymond (1979) *L'analyse du film*. Paris: Albatros.
- Casetti, Francesco (1990) *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon: P.U.L.
- Caune, Jean (1999) *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*. Grenoble: PUG.
- Dayan, Daniel (1983) *Western graffiti. Jeux d'images et programmation du spectateur dans La chevauchée fantastique de John Ford*. Paris: Clancier-Guenaud.
- Dickie, George (1988) *Evaluating Art*. Philadelphia: Temple University Press.
- Genette, Gérard (1994) *L'œuvre d'art*. Paris: Le Seuil.
- (1997) *La relation esthétique*. Paris: Le Seuil.
- Goodman, Nelson (1990) *Langages de l'art*. Nîmes: Eds. Jacqueline Chambon.
- Greimas, Algirdas Julien (1966) *Sémantique structurale, recherche et méthode*. Paris: Larousse.
- Hymes, Dell H. (1974) *Foundations in Sociolinguistics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Metz, Christian (1991) *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus Publikationen.

- Musil, Robert (1978) *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches* (= *Gesammelte Werke I*). Reinbek: Rowohlt.
- Odin, Roger (1983) Pour une sémio-pragmatique du cinéma. In: *Iris* 1,1, S. 76–82.
- (1990) *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin.
- (1994) Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audio-visuel. Modes et institutions. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual: Theory and History. 1*. Hrsg. von Jürgen E. Müller. Münster: Nodus Publikationen, S. 33–46.
- (1995) Le film de famille dans l'institution familiale. In: *Le film de famille, usage privé, usage public*. Hrsg. von Roger Odin. Paris: Méridiens-Klincksieck, S. 27–42.
- (1999) La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion. In: *Communications* Nr. 68: *Le cinéma en amateur*. Hrsg. von Roger Odin. Paris: Le Seuil 1999, S.47–83.
- (2000) *De la fiction*. Brüssel: De Boeck.
- Parret, Hermann (1999) *L'esthétique de la communication. L'au-delà de la pragmatique*. Brüssel: Ousia.
- Porcher, Louis (1994) *Télévision, culture, éducation*. Paris: Armand Colin.
- Rochlitz, Rainer (1994) *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris: Gallimard.
- Schaeffer, Jean Marie (1992) *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard.
- (1993) L'œuvre d'art et son évaluation in: *Le beau aujourd'hui*. Hrsg. von Christian Descamps. Paris: Eds. du Centre Georges Pompidou, S. 28–31.
- Searle, John. R. (1985) *L'intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*. Paris: Eds. de Minuit.
- Shusterman, Richard (1992) *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris: Eds. de Minuit.
- Sierek, Karl (1990) „Hier ist es schön.“ Sich sehen im Familienkino. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. von Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, S. 147–167.
- Sorlin, Pierre (1992) *Esthétique de l'audiovisuel*. Paris: Nathan.
- Weitz, Morris (1988) Le rôle de la théorie en esthétique. In: *Philosophie analytique et Esthétique*. Hrsg. von Danielle Lories. Paris: Klincksieck, S. 27–40.