

montage/av

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

11/2/2002

Pragmatik des Films

SCHÜREN

Inhalt

Editorial	4
<i>Margrit Tröhler</i> Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm	9
Forum: Pragmatik des Films	
<i>Roger Odin</i> Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz	42
<i>Angela Keppler / Martin Seel</i> Über den Status filmischer Genres	58
<i>Georg Jongmanns</i> Kommunizieren und Darstellen	69
<i>Eggo Müller</i> Wann ist (Fußball) Unterhaltung? Bemerkungen zu einer Pragmatik der Unterhaltung	78
<i>Vinzenz Hediger</i> „Mogeln, um besser sehen zu können, ohne deswegen den Zuschauer zu täuschen“ Tierfilme, Vertragsbrüche und die Justiziabilität von kommunikativen Kontrakten	87
<i>Albert Meier</i> Comme il faut Das Theater als gute Gesellschaft betrachtet	97
<i>Frank Kessler</i> Historische Pragmatik	104

11/2/2002	Inhalt	3
<i>Ruggero Eugeni</i>		
Von der themenzentrierten Analyse zur Soziosemiotik des filmischen Texts		113
<i>Simone Winko</i>		
Emotionskodes und ihre Vermittlung Zur gemeinsamen pragmatischen Basis von Literatur und Film		122
<i>Patrick Vonderau</i>		
„In the hands of a maniac“ Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel		129
<i>Mathias Wierth-Heining</i>		
Vor, während und nach der Rezeption Empirische Rezeptionen und kommunikative Kontrakte		147
Nachruf		
<i>Norbert M. Schmitz</i>		
Das Sehen bleibt erstaunlich Ernst Gombrichs Beitrag zur Medienwissenschaft		159
Call for Papers: Anfänge und Enden		165
Zu den Autoren		168
Impressum		172

Zu den Autoren

Ruggero Eugeni, Prof. Dr., geb. 1960, ist Professor für Semiotik der Medien an der Università Cattolica Brescia. Studien der Filmwissenschaft und der AV-Medienwissenschaft u.a. bei Francesco Casetti. Sein aktuelles Forschungsinteresse gilt der Art und Weise, in der Filme Modelle der Beziehung zwischen Film und Zuschauer konstruieren; als Grundlage dient ihm dabei die Analyse der Darstellung von Hypnose im Film. Zu Ruggeris jüngsten Publikationen zählen *Invito al cinema di Stanley Kubrick* (Milano: Mursia, nuova ed. 2001), *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia* (Milano: I.S.U. Università cattolica 1999), *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico* (Milano: Vita e Pensiero 1999), *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi* (Milano: Vita e Pensiero 2002).

Vinzenz Hediger, Dr. phil., geb. 1969. Forschungsassistent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, arbeitet derzeit an einem Buchprojekt über Tierfilme und Tiere im Film. Er ist nicht Vegetarier und hat unter anderem ein Buch über Trailer veröffentlicht, *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912* (Marburg: Schüren 2001).

Georg Jongmanns, Dr. phil., geb. 1968, promovierte mit einer systemtheoretischen Arbeit zur Bildkommunikation (erscheint 2003). Seine Forschungsschwerpunkte sind Aufmerksamkeit, Bildlichkeit, Kommunikation, Systeme und ihre Strukturen, Zeit. Gegenwärtig arbeitet er als Hochschulplaner und -berater.

Angela Keppler, Prof. Dr. rer. soc., Professorin für Medien- und Kommunikationswissenschaft mit kulturwissenschaftlichem Schwerpunkt an der Universität Mannheim. Ausgew. Veröffentlichungen: *Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*. Frankfurt: Suhrkamp 1994; *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt: Fischer 1994; *Verschränkte Gegenwart. Medien- und Kommunikationsforschung als Untersuchung kultureller Transformationen*. In: *Soziologische Revue 2000. / Sonderheft 5*. Hrsg. v. R. Münch, C. Jauß u. C. Stark. München: Oldenbourg 2000; *Visuelle Gestalt und sozialer Gehalt. Zum kulturellen Gebrauch fotografischer Bilder*. In: Neumann-Braun, K. (Hrsg.), *Medienkultur und Kulturkritik*. Opladen: Westdeutscher Verlag 2002.

Frank Kessler, Prof. Dr., geb. 1957, lehrt Film- und Fernsehgeschichte an der Universität Utrecht. Mitherausgeber von *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, Autor zahlreicher Aufsätze zu Filmgeschichte und -theorie. Zuletzt als Gastherausgeber verantwortlich für ein Heft des *Historical Journal for Film, Radio and Television* zum Thema „Visible Evidence – But of What? Reassessing Early Non-Fiction“ (2002).

Albert Meier, Prof. Dr., 1952 in München geboren; Studium der Germanistik, Philosophie und Italianistik an der Ludwig-Maximilians-Universität; 1980 Promotion zum Dr. phil. an der Universität Bremen (*Georg Büchners Ästhetik*); 1981–90 wissenschaftlicher Mitarbeiter bzw. Assistent an der Universität Regensburg; 1990 Habilitation an der Universität Regensburg (*Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*); seit 1995 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Forschungsschwerpunkte: deutsch-italienische Literaturbeziehungen (speziell: Italienreisen); Geschichte der Poetik und Ästhetik; Literatur des 17. Jahrhunderts; Literatur der Nachkriegszeit und der ›Wende‹; Probleme der Prosa.

Eggo Müller, Dr., geb. 1960, Assistenzprofessor am Institut für Medien und Re/präsentation der Universität Utrecht. Studium der Theaterwissenschaft, Neueren Deutschen Literatur und Linguistik an der Freien Universität Berlin, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Audiovisuelle Medien der Universität Hildesheim, danach Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Assistent an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam. Arbeitsschwerpunkte sind Fernsehen, populäre Kultur und Unterhaltung. Veröffentlichungen u.a. *Paarungsspiele. Beziehungsbows in der Wirklichkeit des neuen Fernsehens* (Berlin: Edition Sigma 1999); Mitherausgeber u.a. von *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft* (Berlin: Edition Sigma 1988) sowie *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand... Strukturen des Films als Erlebnispotentiale* (Berlin: Vistas 2001).

Roger Odin, Prof. Dr., geb. 1939, lehrt audiovisuelle Kommunikation am Institut für Film und audiovisuelle Medien der Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III. Autor von *Cinéma et production de sens* (Paris: Armand Colin 1990) und *De la fiction* (Brüssel: De Boeck, 2000). Herausgeber von unter anderem *Cinemas et Réalités* (mit Jean-Charles Lyant, Saint-Etienne: C.I.E.R.E.C. 1984), *Le film de famille* (Paris: Méridiens-Klincksieck 1995), *L'âge d'or du cinéma documentaire: Europe années 50* (2 Bände, Paris:

L'Harmattan 1998) und *Le cinéma en amateur* (= *Communications* Nr. 68, Paris: Le Seuil 1999).

Norbert M. Schmitz, Prof. Dr., lehrt Ästhetik an der Muthesius-Fachhochschule für Kunst und Gestaltung, Kiel. Kunst- und Medienwissenschaftler. Lehrtätigkeiten an Universitäten und Kunsthochschulen in Wuppertal, Bochum, Linz und Zürich. Publikationen: *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne* (Weimar: VDG 1994). Zuletzt: Bewegung als symbolische Form, in: *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaften*, hrsg. v. Heinz B. Heller u.a. (Marburg: Schüren, 2000, S. 79–98), Der Film der klassischen Avantgarde oder die gescheiterte Autonomie des Kinos, in: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*, Sonderband Text + Kritik, IX/01 hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold (München: Boorberg 2001, S. 138–154), *Formen interaktiver Medienkunst* (Frankfurt: Suhrkamp, als Mitherausgeber).

Martin Seel ist Professor für Philosophie an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Buchveröffentlichungen: *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt: Suhrkamp 1985; *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt: Suhrkamp 1991; *Versuch über die Form des Glücks*. Frankfurt: Suhrkamp 1995; *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt: Suhrkamp 1996; *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser 2000; *Vom Handwerk der Philosophie*. München: Hanser 2000; *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*. Frankfurt: Suhrkamp 2002.

Margrit Tröhler, PD Dr., geb. 1961, Lehrbeauftragte am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Promotion in Paris zum Thema *Le produit anthropomorphe ou les figurations du corps humain dans le film publicitaire* (Villeneuve d'Ascq: Septentrion 1997); 2002 Habilitation an der Universität Zürich zu den „Pluralen Figurenkonstellationen im Spielfilm“. Autorin zahlreicher Aufsätze zu Filmtheorie und -geschichte und zu den Schwerpunkten Figurentheorie, Figurenkonstellationen in Film und Fernsehen, Verhältnis von Fiktion und Nichtfiktion; von 1982 bis 2001 Redaktionsmitglied von *Iris* (Paris/Iowa); Mitherausgeberin von *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz* (Marburg: Schüren 2001).

Patrick Vonderau, geb. 1968, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für zeitbasierte Medien der Universität der Künste Berlin; arbeitet an einer Dissertation über die schwedisch-deutschen Filmbeziehungen in den 1920er und

1930er Jahren; Mitherausgeber der *Montage/AV*, Aufsätze zu Filmgeschichte und Filmtheorie.

Mathias Wierth-Heining, Dipl.-Päd., geb. 1971, Studium der Pädagogik, Psychologie und Soziologie. Zur Zeit Promotion in Marburg zum Thema „Jugendliche Positionen zum Film: Bedeutungskonstruktionen im Rezeptionshandeln weiblicher Peer-groups“ (Arbeitstitel). Schwerpunkte: Jugend-/Jugendkulturforschung, Rezeptionsforschung. Veröffentlichungen: *Filmgewalt und Lebensphase Jugend: ein Beitrag zur Faszination Jugendlicher an medialer Gewalt* (München: Kopäd 2000); Auszüge empathischer Bewegungen einer Mädchenclique im Film 8MM. In: *15. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*. Hrsg. v. Andrea Nolte (Marburg: Schüren 2003, im Druck).

Simone Winko, PD Dr., studierte Germanistik, Philosophie und Anglistik in Kiel und München. Seit 1994 ist sie Wissenschaftliche Assistentin am Institut für Germanistik II, Neuere deutsche Literatur und Medienkultur in Hamburg. Habilitation 2001. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Literaturtheorie, Theorie der Wertung von Literatur, Kanonbildung und Literatur um 1900. Veröffentlichungen in Auswahl: *Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren*. Braunschweig: Vieweg 1991; zusammen mit Renate v. Heydebrand: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik, Geschichte, Legitimation*. Paderborn: Schöningh 1996; mit Fotis Jannidis, Gerhard Lauer und Matias Martinez (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer 1999.

Call for Papers: Anfänge und Enden

Filmanfänge und Filmenden sind besonders exponierte Teile des Films von vielfältiger textueller und kommunikativer Steuerungsfunktion. Dem Filmanfang obliegt es, den Text zu eröffnen, die Eigengesetzlichkeiten der erzählten Welt und des narrativen Diskurses zu etablieren und damit den „Eintritt des Zuschauers in die Fiktion“ (Roger Odin) zu bahnen. Das Ende übernimmt eine Passagenfunktion von der erzählten Welt und dem Geltungsbereich der Fiktion zurück in den Kinosaal und die Alltagswelt des Kinobesuchers. Filmanfänge und Filmenden: textuelle Grenzbereiche, in denen sich der Übergang von Außen nach Innen, vom Kontext zum Text und vice versa vollzieht. Den unterschiedlichen Erscheinungsformen und Funktionen von Filmanfängen und –enden will *Montage/AV* in einem Themenheft nachgehen. Folgende Fragestellungen scheinen uns dabei von besonderem Interesse:

Anfang als „Matrix“ und das Verhältnis von Anfang und Ende

Dem Filmanfang als Textteil von hoher signifikanter Dichte wird eine „Matrix“-Funktion (Thierry Kuntzel) in Hinblick auf den gesamten Film zugeschrieben: Am Anfang liege eine Kondensation textueller Bedeutung vor. Trifft diese Setzung auf sämtliche Erzählmodelle des Films zu? Und zu welchem Zeitpunkt (und für wen) hat der Anfang diese Funktion: von Anbeginn an oder vom Ende des Films her gesehen? In welchem Verhältnis stehen Anfang und Ende, wie greift der Anfang auf das Ende aus, wie bezieht sich dieses auf den Anfang zurück? Eine dramaturgische Weisheit besagt, dass Geschichten „vom Ende her“ entwickelt werden. Lässt sich also das Filmende schlichtweg als „Antwort“ auf die anfänglich aufgeworfenen narrativen Fragen auffassen? Welche anderen Beziehungen bestehen zwischen Anfang und Ende (etwa Reim- oder Rahmungsfunktionen, aber auch solche der Konterkarierung oder Negation des Anfangs durch das Ende)? Und kommt dem Filmende als „Krönung“ der filmischen Struktur eine dem Anfang vergleichbare Matrix-Funktion zu?

Verhältnis von Text und Paratext

Wo beginnt der Film, wo der Prozess seiner Aneignung? Erst im Kino oder bereits mit der Werbekampagne, die ihm vorausgeht? Womit endet er? Welche

symbolisierenden, auch narrativen Funktionen kommen den paratextuellen Elementen des Filmanfangs zu, welche denen des Filmendes? Wie lässt sich der Grenzverlauf zwischen filmischem Text und seinem Paratext medienadäquat bestimmen?

Reflexivität und kommunikativer Kontrakt

Vor allem Anfänge sind ein bevorzugter Bereich reflexiver und metanarrativer Bezugnahmen, etablieren sie doch die Enunziation, die „Informationspolitik“ der Erzählung und das pragmatische Verhältnis. Sie weisen in die „Regeln des Spiels“ ein, welche dadurch hervorgekehrt werden. Wie vollziehen sich solche Prozesse am Filmanfang? Und in welchem Verhältnis stehen die reflexiven Bezugnahmen auf den Mitteilungsakt zum einsetzenden Illusionierungsprozess? Behindern/verzögern sie die Kontraktbildung zwischen Film und Zuschauer? Und wie tragen reflexive Gesten am Filmende zur Entdiegetisierung, Denarrativisierung und Desillusionierung bei?

Bauformen, Konventionen und Personalstile des Anfangs und des Endes

Welche typischen Eröffnungs- und Schließungsformen (auch –formeln) haben sich filmhistorisch herausgebildet? Welche Rezepte für „gelungene“ Anfänge und Enden bieten die Filmdramaturgien? Welches Kalkül liegt ihnen zu Grunde? Wie dienen beispielsweise Genre-Indikationen am Anfang zum Aufbau (aber auch zur Durchbrechung) spezifischer Erwartungen? Wie lässt sich das (Spannungs-)Verhältnis zwischen dem „happy end“ (und den mit diesem verbundenen ideologischen Implikationen) und genrespezifischen Schlusslösungen beschreiben? Impliziert ein definitives Ende zugleich die Lösung solcher Widersprüche? Wie lassen sich die Effekte „übertriebener“ oder doppeldeutiger Enden beschreiben? Wann ist ein Filmende offen? Wie gestalten sich Anfang und Ende in seriellen Dramaturgien? Und in welchen Strategien des Anfangs und des Endes offenbaren sich Personalstile, die „Handschrift“ eines Regisseurs? Schließlich: Welche Formen und Konventionen des Anfangs und des Endes lassen sich für nicht-fiktionale, nicht-narrative, auch für experimentelle filmische Formen beschreiben?

Historische Veränderungen und kulturelle Differenzen von Eröffnungs- und Schlussformeln

Inwiefern wäre eine (zu entwickelnde) „Poetik“ des Filmanfangs und des Filmendes Indikator filmhistorischer Veränderungen des Erzählens, aber auch kultureller Unterschiede hinsichtlich narrativer Formen und Traditionen? Wie lässt sich die Untersuchung der Strategien der Filmeröffnung und des Filmschlusses an die großen filmhistorischen und filmkulturellen Entwicklungslinien rückbinden? Ein Beispiel wäre der Übergang vom attraktionellen, monstrativen Modus des frühen Kinos zum Kino der narrativen Integration, der sich auch in der einsetzenden Konventionalisierung von Eröffnungs- und Schlussformeln zeigt.

Variationen und Remakes

Bei Adaptionen wie bei Neuverfilmungen eines Stoffes sind es häufig insbesondere der Filmanfang und das Filmende, die deutlich verändert werden. Auch nach Testvorführungen stehen zumeist diese Teile des Films zur Disposition (auffällig sind die anderen Filmenden in „director's cuts“). Welche Überlegungen liegen solchen Variationen zu Grunde? Welche Vorstellungen vom Zielpublikum sind hierbei bestimmend? Welche Aufschlüsse lassen sich aus dem Vergleich der Varianten gewinnen?

Alle interessierten Leserinnen und Leser sind hiermit eingeladen, zur Erkundung dieses Gegenstandsfeldes beizutragen. Die Redaktion nimmt bis zum 31. Mai 2003 gerne Artikel (15–20 Manuskriptseiten) entgegen. Die Auswahl der Beiträge erfolgt Mitte Juni. Das Heft soll als Ausgabe 12/2/2003 im November 2003 erscheinen. Mit Themenvorschlägen und Rückfragen wenden Sie sich bitte an:

Britta Hartmann
Körnerstr. 11
D-10785 Berlin
Tel./Fax: +49 / 030 / 2628420
e-mail: britta.hart@snafu.de

montage/av 11/2/2002

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Robin Curtis (Berlin),
Jörg Frieß (Potsdam), Britta Hartmann
(Berlin), Judith Keilbach (Berlin), Frank
Kessler (Utrecht), Stephen Lowry
(Stuttgart), Jörg Schweinitz (Bochum),
Patrick Vonderau (Berlin), Hans J.
Wulff (Kiel)

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hart-
mann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin,
Tel./Fax: 030 / 262 84 20

e-mail: montage@snafu.de

Die Redaktion freut sich über unange-
fordert eingesandte Artikel.

Titel: Sabine Bach und Hanns Zischler
in BERLIN CHAMISSOPLATZ (BRD 1980,
Rudolf Thome) (mit freundlicher Ge-
nehmigung des Deutschen Filmmuse-
ums Berlin, Deutsche Kinemathek).

Bildnachweise: Vinzenz Hediger, Pat-
rick Vonderau, Deutsches Filmmuseum
Berlin – Deutsche Kinemathek

Preis: Zwei Hefte im Jahr. Einzelheft:
€ 12,80 / SFr 22,60; Abo € 22,- / SFr
38,10 / Studentenabo: € 18,50 / SFr 32,30

Verlag: Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
Tel.: 06421-63084 Fax: 06421-681190

e-mail: info@schueren-verlag.de

www.schueren-verlag.de

Gestaltung: Erik Schüßler

Druck: Difo-Druck, Bamberg

Anzeigen: Katrin Ahnemann

e-mail: ahnemann@schueren-verlag.de

© Schüren Verlag

Neuerscheinung

Burkhard Röwekamp

Vom film noir zur méthode noire

**Die Evolution filmischer
Schwarzmalerei**



AUFBLLENDE
Schriften zum Film

SCHÜREN

Burkhard Röwekamp
Vom film noir zur méthode noire
Die Evolution filmischer
Schwarzmalerei
240 S., Pb., 300, teilw. farb. Abb.
€ 19,80/SFr 34,40
ISBN 3-89472-344-0

Die Arbeit dokumentiert und
analysiert die Entwicklung des
Noir-Films anschaulich von den
Anfängen bis in die Gegenwart,
von „A Bout De Souffle“ über
„Chinatown“ bis hin zu „L.A
Confidential“.

Eine ausführliche Literatur- und
Filmliste rundet die Arbeit ab.

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schueren-verlag.de

Editorial

Auch das zweite Jahrzehnt der *montage/av* wird der Lust, der Last und dem Laster der Paradigmen, kurzum: der *gaya scienza* hingegeben sein. Der Schwerpunkt des vorliegenden Heftes ist der „Pragmatik des Film“ gewidmet. Ausgangspunkt sind zwei Artikel von Francesco Casetti und Hans J. Wulff in *montage/av* 10/2/2001, die der kommunikationstheoretischen Metapher des „kommunikativen Vertrages“ gewidmet waren. Der pragmatische Ansatz wird hier in erster Linie verstanden als eine spezifische Sichtweise auf die mediale Bedeutungsproduktion: Nicht der Text an sich, sondern der Text innerhalb bestimmter institutioneller Kontexte ist Gegenstand der Untersuchung, und in pragmatischer Analyse geht es, anders ausgedrückt, um die Untersuchung der Bedingungen der Möglichkeit medialer Kommunikation. Ein Schlüsselbegriff ist hierbei der des „kommunikativen Vertrags“ oder „Pakts“, der erst die Rahmenbedingungen schafft, innerhalb derer die Zuschauer Texte verstehen können. Die Vertragsmetapher suggeriert nicht nur ein Moment des Gegenübers im kommunikativen Verkehr, sondern auch den Eindruck, dass kommunikative Beziehungen und Konstellationen etwas Einklagbares an sich hätten, als wäre der kommunikative Verkehr eine elementare Ausdrucksform des Ökonomischen. Die Vertragsmetapher entstammt der Sphäre des Warenverkehrs, sie nimmt juristisch regulierte Beziehungen als Modell auch des symbolischen Austauschs. Was vertraglich geregelt ist, erfüllt ein hohes Mass an formaler Qualität und steht zudem unter der Vorgabe hoher Rationalität.

Roger Odin hat mit seinem Entwurf einer Semio-Pragmatik des Films eines der ambitioniertesten Modelle einer Pragmatik des Films vorgelegt. Er diskutiert in seinem Beitrag das komplexe Verhältnis und vor allem die fundamentalen Unterschiede zwischen einem ästhetischen und einem Kunst-Modus bei der Lektüre audiovisueller Texte. Mit diesem Aufsatz erweitert er seinen semio-pragmatischen Ansatz um eine Dimension, die bislang in seinem Theoriemodell nur eine untergeordnete Rolle gespielt hat: Hier versucht er erstmals, die Institution „Kunst“ und das ästhetische Erleben in den begrifflichen Rahmen der Semio-Pragmatik einzupassen.

Wie die meisten, die pragmatisch argumentieren, nehmen auch Angela Keppeler und Martin Seel den Film als eine Kommunikationsform, die nur im Ensemble der anderen kommunikativen Formen bestimmt werden kann. In der Diffe-

renz zwischen Gattungen der Face-to-Face-Kommunikation und der Kommunikation im Medium des Films lässt sich der Gedanke eines kommunikativen „Aushandelns“ von Bedeutungsmustern auch für den Bereich des Films fruchtbar machen. Keppler und Seel wenden sich gegen einen Determinismus, der mit der Kontrakt-Metapher zumindest nahegelegt ist, und plädieren dafür, von einer *Vielheit* kommunikativer Praktiken auszugehen, deren Relationen und Unterschiede von keinem Sprecher der betreffenden Sprache letztlich kontrolliert werden können. Die *Eigensinnigkeit* des jeweiligen Produkts gilt es, als Qualität der Beschreibungen des kommunikativen und ästhetischen Verkehrs zu bewahren: „Der Film ist das Produkt einer komplexen kommunikativen Praxis, das durch seine Machart eine eigensinnige Rolle in dieser Praxis spielt. Und er ist zugleich das Objekt einer komplexen Form der Wahrnehmung, deren Spielraum in der Verfassung der Produkte auf Grenzen stösst, innerhalb derer sie allein einen *Spielraum* hat“, heisst es in der *summa* des kleinen Artikels. Auch Georg Jongmanns spricht sich in seinen systemtheoretisch fundierten Ausführungen dafür aus, das analytische Interesse von den nur temporär stabilen Mustern der Kommunikation auf die kommunikativ-praktische Genese von Darstellungsweisen zu verlagern. Er führt das Konzept des „Darstellungsformats“ ein, die er als „Bündelung semantischer Erfüllungsklassen“ definiert und so an das Wechselspiel von Konvention und Abweichung heranführt.

In seinen Vorbemerkungen zu einer Pragmatik der Unterhaltung entwirft Eggo Müller am Beispiel von Fussball im Fernsehen ein Konzept, das die Fragilität von Unterhaltung als kommunikativer Modus zu fassen versucht. Demnach ist sie gleichermassen abhängig von Institution, Text und rezeptiver Situation, in der das Zustandekommen von Unterhaltung ausgehandelt wird. Und in diesem Sinne kann das Problem der Unterhaltung als Kronzeuge der Medienpragmatik gelten. Nicht funktionale, sondern institutionelle Rahmenbedingungen medialer Kommunikation radikal ins Zentrum stellend, geht Vinzenz Hediger davon aus, dass eine Verknüpfung von textermöglichenden und textbasierten Vertragsverhältnissen ganze Genres wie den Tierdokumentarfilm umgreift. Er zeigt am Beispiel der Filme Marty Stouffers für den amerikanischen Sender PBS, wie die Nichterfüllung eigentlich nur implizit geltender Authentizitätserwartungen dazu führte, dass die Produktion der Reihe *WILD AMERICA* nach einer öffentlichen Debatte auf Betreiben des Senders eingestellt werden musste.

Eine Reihe von Artikeln versucht, die Kontraktmetapher und das Problem einer pragmatischen Beschreibung zu historisieren. Mit der Aufklärung, zeigt Albert Meier, hat sich das Rollengefüge, in dem „Wirkungen“ des dramatischen Werks angezielt werden, grundlegend gewandelt. War Dichtung bis dahin als rational kontrollierter, systematisch normierter Kommunikationsvor-

gang verstanden worden und hatten Sprecher und Adressat klar verteilte Rollen vorgefunden, in denen dem Adressaten eine weitestgehend passive Rolle zugewiesen war – er konnte nicht umhin, im Rahmen der Affektenlehre weitestgehend automatisiert zu (re-)agieren –, sucht ihn das Illusionsdrama der neueren Zeit die Differenz von Bühne und Welt vergessen zu machen, so dass an die moralisch-sittliche Empfindlichkeit der Zuschauer appelliert wird, um diese auf sittlichere Gefühle einzustimmen. Für die Kontrakt-Metapher hat diese Verschiebung erhebliche Konsequenzen, ändern sich doch die Konditionen der Einklagbarkeit ebenso wie die Perspektiven, in denen Kommunikation mittels des Dramas angelegt ist. Frank Kessler unterstreicht in seinem Beitrag, dass die Gegenstände der pragmatischen Modellbildung immer auch innerhalb eines bestimmten geschichtlichen Zusammenhangs funktionieren und versucht, Grundzüge einer historischen Pragmatik am Beispiel des frühen Films zu skizzieren. In seiner Auseinandersetzung mit den Begriffen des Motivs und des Themas skizziert Ruggero Eugeni die Perspektiven einer soziosemiotischen Analyse dieser komplexen Phänomene, wobei textuelle und intertextuelle Aspekte mit solchen der kulturellen Produktion und Rezeption vermittelt werden sollen. Sein Beispiel ist das Motiv des hypnotischen Blicks im Kino der 1920er und 1930er Jahre.

Pragmatische Analyse muss sich am Besonderen beweisen, das in einzelnen Genres, in Gattungen der Kommunikation etc. auftritt. Ein wichtiges Ensemble von Konventionalisierungen und Stereotypen bilden im Film und in der Literatur die „Emotionskodes“, die eingesetzt werden, um Gefühle zu vermitteln. Ohne solche Codes kann ästhetische Kommunikation, sei sie dominant kognitiv oder emotional ausgerichtet, nicht funktionieren. Sie induzieren bestimmte Bewegungen der Rezeption, die den Adressaten aktualgenetisch durch Gemütsbewegungen hindurchleiten. Simone Winkos Beitrag stellt die Emotionskodes als Element der textuellen Strukturen vor und relativiert sie kulturell und historisch – und kommt zum Schluss, dass die Kontrakt-Metapher die besondere emotionale Qualität der Rezeption nicht zu modellieren gestatte, weil sie zu stark kognitiv und willentlich bestimmt sei. Patrick Vonderau macht sich für eine pragmatische Analyse des Affekt-Managements im „modernen“ Horrorfilm stark. Er verfolgt die These, dass sich angstvolle Erwartungen, die das Erlebnis der Filme prägen, nicht nur auf die gezeigten „Monstren“ richten, sondern auch an die zeigende bzw. erzählende Instanz binden – so dass gerade die Regulation von Affektbewegungen Teil eines konventionellen Apparates sei, der für Genre-Strukturen als grundlegend verstanden werden kann.

Pragmatische Modelle sind keine empirischen – und gerade deshalb stellt sich die Frage, wie die Empirie der Rezeption mit der pragmatischen Beschreibung

korrespondiert. Mathias Wierth-Heinings Bericht über das Rezeptionshandeln dreier weiblicher Peer-Groups anlässlich neuer Mainstream-Filme zeigt deutlich, dass Teilnahmemodalitäten wie Empathien, Gratifikationen und dergleichen mehr als höchst subjektgebunden untersucht werden müssen. Und er zeigt, dass intuitiv zugängliches, in der Mediensozialisation ausgebildetes und bewusst oder operational gewordenes Wissen der Rezipient(inn)en dafür verantwortlich ist, dass es im Kino keinen unbedingten Erfüllungsanspruch gibt, sondern dass das Kinoerlebnis immer mit dem Risiko der Nicht-Erfüllung versehen bleibt. Insbesondere in der postrezeptiven Phase werden im Gespräch der Film und seine Qualitäten (oder Mängel) dem lebensweltlichen Kontext der Rezipientinnen angenähert, vielleicht sogar mit ihm verschmolzen: „Es gehört zur Eigenheit postrezeptiver Gespräche, dass sich von der Geschichte, den Szenen, Handlungen und Figuren der Vorlage ‚Film‘ immer weiter entfernt wird und die imaginierten Szenarien immer subjekt- und realitätsbezogener werden, bis schliesslich gar nicht mehr über den Film geredet wird.“

Die Artikel des Forums zur „Pragmatik des Films“ sind von zwei Beiträgen gerahmt, die allgemeine Themen, die uns schon häufiger beschäftigt haben, fortführen. In ihrem Artikel am Beginn unseres Heftes lotet Margrit Tröhler Zwischenbereiche und Grenzbereiche heutiger Medienproduktionen aus: Übergänge und Mischformen von Fiktion und Nichtfiktion, von Narrativem und Nichtnarrativem, die etwa Doku-Soaps oder auch authentisierende Formen des zeitgenössischen Spielfilms auszeichnen und diese zu einem eigentümlich changierenden Rezeptionserlebnis machen. Tröhler rekurriert auf die zentralen fiktionalitätstheoretischen Entwürfe aus Philosophie und Literaturwissenschaft und deren unterschiedliche Konzepte „möglicher“ bzw. „erzählter“ Welten und macht diese für die Diskussion um die Unterscheidbarkeit von Spielfilm und Dokumentarfilm nutzbar. Dass narrative Filme diegetische Welten ausbilden, welche auch in „realistischen“ Formen niemals deckungsgleich mit der referentiellen Welt sind, dürfte wie das Vorhandensein narrativer Strukturen im Dokumentarfilm unbestritten sein. Doch wie verhält es sich unter dieser Prämisse mit den Wirklichkeitsbezügen der dokumentarischen Gattung? Tröhler wagt die These, dass auch Dokumentarfilme textuell gestaltete imaginäre Universen entwerfen, jedoch ohne dass diese zu fiktiven erklärt würden. Dass der assertive Bezug des Dokumentarfilms zur Realität des Zuschauers trotz narrativer, fiktionalisierender, mitunter auch fiktiver Anteile nicht ausgesetzt wird, dafür sorgt neben der kontextuellen und speziell paratextuellen „Indexierung“ der Filme auch seine Gestaltungsweise und hier insbesondere – so die Annahme Tröhlers – die Anlage der Filmfiguren, die Performance der sozialen Akteure auf der Bühne der Wirklichkeit sowie des dokumentarischen Projekts.

Tröhlers Beitrag rundet die Überlegungen zur Kontraktbildung im Themenschwerpunkt dieses Heftes insofern ab, indem er zunächst die theoretischen Voraussetzungen klärt und dann die Analyse der textuellen und pragmatischen Bedingungen fordert, auf Grundlage derer eine ‚Aushandlung‘ von Zuschauerrollen und fiktionalisierender oder dokumentarisierender Rezeptionsweisen erfolgt.

Am Ende des Heftes schliesslich erinnert Norbert M. Schmitz an den Kunsthistoriker Ernst Gombrich, der am 3. November 2001 in London verstorben ist. Die Beiträge Gombrichs zur Bildtheorie haben auch für die Filmwissenschaft Leitbildcharakter.