

# Einleitung: Die Zeit des Bildes

Jacobus Bracker, Hamburg – Tim Jegodzinski, Tübingen

Aus bewusstseinsphilosophischer Perspektive ist die Fähigkeit des Menschen zur zeitlichen Differenzierung der Vorgänge in seiner Umwelt und damit zur Wahrnehmung von Veränderungen wesentlich für die Ausbildung eines Selbstbewusstseins. Dabei wird die Organisation und Ordnung von Zeitlichkeit häufig entschieden von den Bildern, mit denen wir uns umgeben, unterstützt, wenn nicht gar allererst gestiftet. Materialität, Medialität und Bildpraktiken sind entscheidende Faktoren für die Erfahrung von Zeit. Die zugrundeliegenden Zeichen- und Wahrnehmungsprozesse waren Gegenstand der Tagung *Bilder: Zeitzeichen und Zeitphänomene/ Images: Signs and Phenomena of Time*, aus der dieser Tagungsband entstanden ist.<sup>1</sup> Unter den Begriffen *Zeichen, Material, Wahrnehmung* und *Bilder zwischen Zeichenhaftigkeit und Wahrnehmung* nehmen wir noch einmal wesentliche Aspekte der Diskussionen in den Blick, die von den einzelnen Beiträgen im Detail aufgegriffen werden.

## I. Zeichen

Bilder können Zeichen ihrer Entstehungszeit sein, etwa aufgrund der gewählten Bildthemen, Darstellungsweisen oder an sie herangetragener Vorlieben und Abneigungen. Werden Handlungen in Praktiken routiniert, können sich Habitualisierungen ausbilden, die die Praktiken begleiten und sich im Leib eines Menschen manifestieren.<sup>2</sup> Dies

1 Vgl. den Tagungsbericht Bracker – Jegodzinski 2016, 649–657. – Die Tagung ist Teil einer Reihe, vgl. a. a. O. Fn. 1 und das Archiv der Tagungswebsite: [bildkontexte.de](http://bildkontexte.de).

2 Vgl. Reckwitz 2016, 49–114.

wiederum kann dazu beitragen, dass gewisse Zeiten bestimmte Darstellungsweisen ausbilden oder prägen, etwa wenn sich Praktiken zur Hervorbringung von Bildern derart durchgesetzt haben, dass auch die in den Praktiken implementierten Habitualisierungen den Status eines individuellen Phänomens transzendieren. Denn dann schlagen sich auch diese in den Darstellungsweisen von Bildern einer ganzen Generation nieder, was sich gegenwärtig wohl am ehesten an den Ästhetiken von digitalen Bildern, die mithilfe eines Smartphones oder Tablets entstanden sind, nachvollziehen lässt. Der Habitus des flüchtigen, spontanen, ungezwungenen oder beiläufigen Dabeigewesen-Seins bestimmt so die Schnappschussästhetik unzähliger Bilder nicht nur im World Wide Web.

Einen speziellen Fall solcher Bildpraktiken, die bildliche Wiederholung von antiken Ausdrucksformen in der Renaissance, beschrieb Aby Warburg in seinem Vortrag über Dürer und die italienische Antike aus dem Jahr 1905, mit dem er seine Idee von den Pathosformeln vorstellte, als ein stilgeschichtliches „Problem vom *Austausch* künstlerischer Kultur *zwischen Vergangenheit und Gegenwart*, zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert“<sup>3</sup>.

Diese Formulierung wurde in der Warburg-Exegese als „unpräzise“ abgetan, denn niemals könne ein Austausch zwischen Vergangenheit und Gegenwart stattfinden und für eine derartig *einseitig* gerichtete Bewegung habe Warburg normalerweise den Terminus des Wanderns verwendet.<sup>4</sup> Dieser Beurteilung liegt ganz offensichtlich ein streng lineares Zeitkonzept zugrunde, das einer aus der Alltagserfahrung gewonnenen Empfindung und modern-rationalen Konzeptionierung des Zeitablaufs und der Vergangenheit als unveränderlich Abgeschlossenes zu entsprechen scheint. Eine solche Beurteilung setzt die Gültigkeit und Vorherrschaft eines solchen Zeitkonzepts über andere Konzepte wie etwa das einer mythischen oder zyklischen Zeit nicht nur ganz selbstverständlich voraus, sondern übergeht dabei auch eine wesentliche kulturwissenschaftliche Dimension des

3 Warburg 1906, 60 [Hervorhebungen der Verfasser].

4 Wedepohl 2012, 44.

Warburg'schen Textes. Abgesehen davon, dass Warburg an der genannten Stelle explizit von Kreislaufvorgängen spricht, ist die „unpräzise“ Formulierung im Licht vorangegangener Ausführungen zu betrachten, wo es heißt:

(...) denn ganz fälschlich sieht man in der Ausgrabung des Laokoon im Jahre 1506 eine Ursache des beginnenden römischen Barockstils der großen Geste. Die Entdeckung des Laokoon ist gleichsam nur *das äußere Symptom* eines innerlich bedingten stilgeschichtlichen Prozesses und steht im Zenit, nicht am Anfang der ‚barocken Entartung‘. Man fand nur, was man längst in der Antike gesucht und *deshalb* gefunden hatte (...)<sup>5</sup>

Die Passage spiegelt deutlich Tendenzen eines philosophischen Konstruktivismus: Es geht darum, die bildlichen Rezeptionsvorgänge als Konstruktionen von Vergangenheit zu begreifen, die maßgeblich von den soziokulturellen Gegebenheiten der jeweiligen Gegenwart bestimmt sind. Die Renaissance konstruiert sich in der Rezeption ihre Vorstellung von Antike. Oder – wie Warburg es 1926 am Ende seines Vortrags *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts* noch einmal formuliert: „Jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient.“<sup>6</sup> Aus diesem Blickwinkel ist es ganz und gar nicht „unpräzise“, von einem Austausch zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu sprechen, sondern konsequent und folgerichtig. Die rundplastische Gruppe des Laokoon und seiner Söhne ist hierfür tatsächlich ein prägnantes Beispiel. Johann Joachim Winckelmann, dessen Schriften später zur Grundlage eines idealisierenden Klassizismus gemacht wurden, sah dies in der Laokoongruppe:

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine *stille Größe*, so wohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers *allezeit ruhig* bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laocoons, und nicht in dem Gesichte allein, bey dem heftigsten Leiden.<sup>7</sup>

Demgegenüber Johann Wolfgang von Goethe:

Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor *in Bewegung* sehen, man wird fürchten, indem

5 Warburg 1906, 59 [Hervorhebungen der Verfasser].

6 Zitiert nach Johnson 2012, 181.

7 Winckelmann 1756, 21 f. [Hervorhebungen der Verfasser].

man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie *ein fixierter Blitz*, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe nachts bei der Fackel sieht.<sup>8</sup>

Die Forschungsgeschichte zur Laokoongruppe spiegelt gut das bekannte Problem, zu dem Clifford Geertz bezogen auf anthropologische Texte und ihre Gegenstände schrieb: „(...) that what we call our data are really our own constructions of *other* people's constructions of what they and their compatriots are up to (...)“<sup>9</sup>. Ein Problem, das für Kulturhistoriker\*innen noch weitaus komplexer ist, weil die Akteure nicht mehr befragt werden können, die Codes verloren gegangen sind und sich die Wahrnehmungspraktiken verändert haben. Das Beispiel zeigt auch, wie unterschiedlich – je nach historischer und soziokultureller Positionierung – die Bilder sind, die sich aufgrund eines Medienprodukts zu unterschiedlichen Zeiten für unterschiedliche Rezipient\*innen ereignen.

## II. Material

Auch die Materialien der Bildträger können zum Indikator von Zeit oder zum Auslöser dynamischer Zeiterfahrungen werden. Ersteres ist immer dann der Fall, wenn Materialproben einem naturwissenschaftlichen Test unterzogen werden, der Auskunft über deren Alter und damit über die Entstehungszeit des Bildes geben soll. Damit ist die Veränderlichkeit und Prozesshaftigkeit von Materialien angesprochen, die zur Dynamisierung oder Entschleunigung eines Bildgeschehens beitragen können. Vor allem Vertreter aktueller Debatten zum Neuen Materialismus (*new materialism*) heben die Veränderlichkeit von Materialien aller Art hervor.<sup>10</sup> Anstatt sie als etwas Starres und Unveränderliches zu begreifen, etwas, das sich der Mensch nach seinem Belieben gefügig machen und formen kann, gelte es, deren Eigendynamiken bei der Gestaltung von Welt in Rechnung zu

8 Goethe 1798/1836, 488 [Hervorhebungen der Verfasser].

9 Geertz 1973, 9.

10 Coole – Frost 2010.

stellen. Damit verfolgen Anhänger dieser Strömungen unter anderem das Ziel, *agency* nicht mehr länger als nur etwas dem Menschen Vorbehaltenes zu begreifen. Vielmehr gelte es, Handlungsfähigkeit distributiv zu verstehen, wobei die Eigenschaften und Vermögen der jeweiligen Entitäten eines Netzwerkes in ihrem Zusammenspiel darüber entscheiden, *wer* oder *was* welchen Anteil an den Hervorbringungen eines Netzwerkes hat. Im Beispiel der Raumkünste kann die Verwendung von natürlichen Materialien, die ihrem eigenen Bio-rhythmus überlassen werden – wie etwa in sogenannten „wilden“ oder „naturbelassenen“ Gärten – dazu beitragen, eine vom Menschen durchrationalisierte Umgebung zu entschleunigen.<sup>11</sup> Eine das Bildgeschehen dynamisierende Materialverwendung hingegen liegt immer dann vor, wenn Materialien auf eine überraschende, ungewohnte oder aus dem Alltag nicht bekannte Weise eingesetzt werden: Sei es, dass sie unerwartet in das Bildgeschehen hineinbrechen, sich schlagartig verändern oder dargestellte Bewegungen unterstützend vorantreiben. Diese Verwendungsweisen sind nicht zuletzt aus den seit den 1960er Jahren und bis heute anhaltenden Experimenten in den Performancekünsten bekannt, man denke etwa an Marina Abramovičs Selbstverletzungen, bei denen sie das verwendete Material, respektive ihren eigenen Körper, heftigen Veränderungen unterzog, die dem Publikum den Atem raubten und gleichzeitig ihren Puls in die Höhe trieben.<sup>12</sup>

Wird über solcherart Geschehnisse nachträglich wiederum mit Bildern kommuniziert, greifen sie in den Fluss kontingenter Ereignisse ein und stiften Kohärenzen und Bedeutungen. Nur wenn Zeit gegliedert und zu Sinnabschnitten zusammengefasst wird, kann sie den Status von *Geschichte* erlangen und mit Bedeutung(en) belegt werden. Die in diesem Zusammenhang entstehenden Narrative sind elementarer Bestandteil bei der Subjektkonstitution und der Entwicklung von Identität. Ferner können die über Bilder verbreiteten Narrative mit dazu beitragen, das Bewusstsein für und die Wahrnehmung

11 Bartelsheim 2001.

12 Vgl. zu den spezifischen Zeiterfahrungen in den Performances von Marina Abramovič etwa Fischer-Lichte 2004, 9–30.

von Zeit sowie die Sensibilität für den Verlauf der Dinge gesellschaftsübergreifend zu beeinflussen. Man denke etwa an die Krisen- und Katastrophenszenarien, die von Teilen der sogenannten ökologischen Bewegung verbreitet werden, und die davon *erzählen*, dass die Gesellschaft momentan aufgrund ihres räuberischen und anthropozentrischen Ressourcenumgangs auf ihren Untergang zusteuern würde. Vor deren Hintergrund erscheint jedes Handeln, das zur Verbesserung des heraufbeschworenen Zustandes beitragen will – obgleich es als besonders *dringlich* gilt –, bereits *verspätet*. Auf diese Weise leisten entsprechende (Bilder-)Kampagnen einem Zeitgefühl von Beschleunigung Vorschub, das längst bei vielen Menschen in ein Empfinden von Abgehängtsein und Resignation gekippt ist. Demgegenüber versuchen andere Gegenwartsdiagnosen viel eher das Verwobensein von Welt und Mensch qua dessen Leiblichkeit zu betonen.<sup>13</sup> Diese Erzählungen münden ebenfalls in einer gewissen Umgangs- und Betrachtungsweise von Zeit, die sich durch Kontinuitäten, fließende Übergänge und Verbundenheit auszeichnet, zwischen dem, was als menschliche (kulturelle), und dem, was als nicht-menschliche (natürliche) Zeit gilt.

An beiden Beispielen wird der enge Zusammenhang von Wahrnehmung, Bildern, Narrativen und Zeit deutlich, dem man auf analytischer Ebene mit einem Bildverständnis, das Bilder vornehmlich in ihrer Repräsentationsfunktion beschreibt, nur unzureichend gerecht wird. Stattdessen gilt es, Bilder in ihrer performativen, das heißt wirklichkeitskonstituierenden Dimension aufzufassen, die im selben Moment, in dem sie sich aus Welt speisen, auf reziproke Art und Weise auf eben diese zurück- und auch auf den Menschen transformativ wirken.

### III. Wahrnehmung

So gegenläufig und widersprüchlich die Theoretisierungs- und Konzeptualisierungsversuche des Zeitbegriffs sein mögen, so offensichtlich ist es, dass Menschen eine (wie auch immer geartete) *Erfahrung*

13 Aus der Vielzahl der Publikationen zum Thema vgl. etwa Haraway 2016.

von Zeit machen. Mag diese Einsicht als kleinster gemeinsamer Nenner beinahe trivial anmuten, so ist sie doch ein geeigneter Einstieg für eine Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Stellenwert von Bildern bei der Organisation von Zeit und Dauer. Der Begriff der Erfahrung verweist unmittelbar auf die leibliche Dimension des Menschseins, die die grundlegende Bedingung dafür ist, überhaupt Erfahrungen machen zu können.

Die Fähigkeit zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu unterscheiden, ist bereits im Leib des Menschen angelegt. Zunächst zeichnet sich subjektiv empfundene Gegenwart dadurch aus, dass der Mensch zu jedem Zeitpunkt seines In-der-Welt-seins spürt, ein Leibwesen zu sein. Man legt ein spezifisches Gefühl dafür an den Tag, wie es sich anfühlt, sich mittels seines eigenen Leibes die Welt zu erschließen.<sup>14</sup> Schließlich lässt sich unser Leib nicht abstreifen und er ist immer „Hier“ und „Jetzt“.<sup>15</sup> Dazu kommt die Möglichkeit, auf gemachte Erfahrung, sprich auf Vergangenheit, zurückzugreifen. Ohne diese Disposition wäre dem Menschen ein reibungsloser Bewegungsablauf überhaupt nicht möglich. Angesprochen ist damit die Fähigkeit des Leibes, sogenanntes „implizites Wissen“ anzuhäufen, oder besser: leiblich zu sedimentieren.<sup>16</sup> Trampolinspringen, Schwimmen, Fahrradfahren oder auch das häufig für allzu selbstverständlich gehaltene Laufen sind Beispiele für Fähigkeiten, die Menschen erwerben, indem sie eine leibliche *Erfahrung* davon machen. Das dabei angehäuften *Wissen*, etwa wie eine Bewegung adäquat auszuführen ist, das benötigt wird, um in der Vergangenheit erworbene Fähigkeiten auch in der Gegenwart auszuüben, rufen Menschen *implizit* ab. Sie rufen sich nicht in jedem Moment des Fahrradfahrens explizit in Erinnerung, dass sie auf Körperwissen zurückgreifen und müssen dieses auch nicht gezielt ansteuern. Es kommt vielmehr unbewusst zum Einsatz und bestimmt doch gleichzeitig in hohem

14 Vgl. zum Zeitkonzept von Maurice Merleau-Ponty die Ausführungen von Yvonne Förster-Beuthan 2012, 155–192.

15 Förster-Beuthan 2012, 169 f.

16 Maurice Merleau-Ponty (1966, 169–183) selbst spricht auch von „Bewegungsgedächtnis“ und „Bewegungsgewohnheit“.

Maße darüber, wie wir uns in der Welt, anderen Menschen sowie anderen Lebewesen gegenüber verhalten.

Neben diesem Bezug zur Vergangenheit ist in unserem Leib aber auch die Fähigkeit zur Antizipation der Zukunft angelegt. Denn in jedem Moment eines Bewegungsablaufs sind dessen Ziel und damit auch die zukünftigen Bewegungen gewissermaßen enthalten, beeinflussen sie doch die Weise unserer momentanen Bewegung. Wäre dem nicht so, wären wir mit unseren Bewegungen zu keinem Zeitpunkt souverän und stattdessen ständig damit beschäftigt, uns auszuprobieren und vorsichtig in der Welt umherzutasten. Doch das ist längst nicht alles, denn auch potentiell alternative Bewegungen zu denjenigen, die unseren aktuellen Bewegungsentwurf bestimmen, sind in unserem Handeln vorweggenommen, was erklärt, warum uns etwa eine plötzliche Änderung der Bewegungsrichtung in den allermeisten Fällen nicht allzu schwerfällt.

Denkt man Zeit und Zeitlichkeit konsequent von der Leiblichkeit des Menschen aus, erscheint es obsolet, sie als unveränderlich, starr und objektiviert in der Welt gegeben zu begreifen.<sup>17</sup> Zeit und Zeitlichkeit – genauso wie Raum und Räumlichkeit – werden vielmehr aktiv vom Subjekt in seinem leiblichen Um- und Durchgang mit und von Welt hergestellt; „[s]ie entspringt *meinem* Verhältnis zu den Dingen“, wie der Phänomenologe Merleau-Ponty es ausdrückt.<sup>18</sup> Die Zeit ist aber nicht allein etwas Subjektives und ausschließlich dem Subjekt zugehöriges, sondern muss vielmehr als ein Prozess verstanden werden, der sich *zwischen* Mensch und Welt abspielt. Er trägt zu deren wechselseitiger Differenzierung bei und ist vergleichbar mit einem infiniten Werden, das zur Dimension des Seins selbst gehört.<sup>19</sup>

An diesen Prozessen sind seit jeher auch Bilder beteiligt. Deren materieller Träger vermag den Menschen unmittelbar in seiner Leiblichkeit zu affizieren, mitunter noch bevor er die Möglichkeit hat, das

17 Vgl. Förster-Beuthan 2012, 169 f.

18 Merleau-Ponty 1966, 468 [Hervorhebung im Original].

19 Merleau-Ponty 1966, 472. Ausführlich sind diese Zusammenhänge erläutert in Förster-Beuthan 2012, 188–192.



Wahrgenommene *als* etwas zu identifizieren, weil seine Sinne unwillkürlich auf die Qualitäten der zur Herstellung eines jeweiligen Bildes benötigten Materialien reagieren können. Daran sind alle Sinne des Menschen in unterschiedlichen Aktivitäts- und Intensitätsgraden beteiligt und längst nicht nur das Sehen.<sup>20</sup> Hierin liegt bereits eine erste Zeiterfahrung im Umgang mit Bildern begründet, die sich durch ein Hinwenden zum Wahrnehmungsangebot auszeichnet. Für manche Phänomenologen, etwa Bernhard Waldenfels, beansprucht diese zeitliche Struktur, die als „zeitliche Diastase“ bezeichnet wird, Allgemeingültigkeit für jedes Engagement des Menschen mit seiner Umgebung, das sich durch ein Antworten (*Response*) auf einen (fremden) Anspruch (*Pathos*) auszeichnen soll, der von der Welt selbst ausgeht und nicht vom Subjekt intendiert wurde.<sup>21</sup> Bei einer darauf folgenden sowie intensiveren Auseinandersetzung mit dem betreffenden Bild werden die eben dargelegten und dem Leib intrinsischen Zeitstrukturen relevant. Vorstellbar ist etwa, vor allem bei raumgreifenden Bildern, beispielsweise der Architektur, der Installationskunst, skulpturalen Arbeiten und dergleichen, dass Menschen mit Situationen konfrontiert werden, für die schlichtweg kein implizites Wissen zur Verfügung steht, der Mensch erfinderisch werden und sich mit seinem Leib  *kreativ* einbringen muss. Aber auch stärker auf die Zukunft der Rezipierenden ausgerichtete Szenarien sind denkbar, etwa wenn diese zu einem imaginativen Durchwandern des Bildraumes eingeladen und aktiviert werden, Bewegungsentwürfe in das wahrgenommene Bild hineinzuprojizieren. Davon abgesehen zeichnen sich bestimmte Bilder dadurch aus, dass sie aufgrund der ihnen zugrundeliegenden Darstellungsstrategien, verwendeten Materialien und den sie umgebenden Kontexten eine sogenannte *ästhetische Erfahrung* induzieren können.<sup>22</sup> Auch dieser eignet eine genuine Zeitlichkeit und Zeitstruktur, die aus ästhetischer Perspektive mit Begriffen wie *Dichte*, *Fülle* oder *Steigerung* von Erfahrung umschrieben und erfasst

20 Vgl. Bracker 2016a, 18 f.; Mitchell 2005, 260 f.

21 Vgl. Waldenfels 2006, 34–55. Zum Begriff der „zeitlichen Diastase“ siehe auch Waldenfels 2015, 24 f.

22 Barck u. a. 2010, 308–399.

werden kann. Damit ist gemeint, dass im Rahmen einer ästhetischen Erfahrung der (synästhetische) Wahrnehmungsvollzug selbst bewusst wird, was ein spezifisches Empfinden von Momentaneität zur Folge hat und nicht selten dazu führt, dass der Lauf der Zeit unterbrochen zu sein scheint.<sup>23</sup> Dies verdeutlicht, dass die Wahrnehmung von Zeit und Zeitlichkeit in Bildern bei Weitem kein rein intellektuelles Unterfangen ist, sondern eines, das den Menschen in seiner gesamten Leiblichkeit beansprucht und herausfordert.

#### **IV. Bilder zwischen Zeichenhaftigkeit und Wahrnehmung**

Wie deutlich geworden ist, können Bilder einerseits aus phänomenologischer Sicht als Wahrnehmungsgegenstände verstanden werden, die einer Erfahrung durch die körperlichen Sinne ihrer Betrachter\*innen zugänglich sind. Auf der anderen Seite können Bilder aus semiotischer Perspektive als Zeichen oder Zeichensysteme konzeptualisiert werden, die ihre Inhalte aufgrund konventionalisierter Codes vermitteln – das gilt auch für ikonische Zeichen, denn auch Ähnlichkeitsbeziehungen beruhen auf konventionalisierten Verständnissen. Mit Bezug auf die Erfahrung von Zeit stellt sich allerdings das Problem, dass bis jetzt kein menschlicher Sinn bekannt ist, der sich auf die unmittelbare Wahrnehmung von Zeit bezieht: wir hören, sehen, riechen, tasten, schmecken, spüren unseren Herzschlag und unser Gleichgewicht, aber Zeit? Gerade die Frage der Wahrnehmung bildlich repräsentierter Zeit zeigt, dass phänomenologische und semiotische Ansätze oft dicht beieinanderliegen und sich eher auf unterschiedliche Aspekte des Prozesses der Verkörperung und/oder der Bewusstwerdung von Gegebenheiten der Außenwelt beziehen und sich daher ergänzen. Dies fordert zu integrativen Konzepten heraus.

Dies kann an zwei Szenen aus der Fernsehserie *Banshee* von Jonathan Tropper und David Schickler erläutert werden. *Banshee* ist eine us-amerikanische Fernsehserie, die ab 2013 in vier Staffeln ausgestrahlt wurde. Sie erzählt die Geschichte eines Meisterdiebs, der

23 Vgl. Brandstätter 2008, 98–101.

aus dem Gefängnis entlassen wird und den die Suche nach seiner ehemaligen Komplizin und Geliebten Ana in den fiktionalen Ort Banshee in Pennsylvania verschlägt. Dort nimmt er die Identität des kurz vor Dienstantritt zu Tode gekommenen Sheriffs Lucas Hood an. Ana nennt sich jetzt Carrie und hat in Banshee eine bürgerliche Tarnidentität angenommen. Aufgrund einer tätlichen Auseinandersetzung wird sie zu einer kurzen Gefängnisstrafe verurteilt. Die ersten drei Minuten der Episode 5 aus Staffel 2 – *The Truth About Unicorns* – zeigen, wie Ana aus dem Gefängnis entlassen und von Lucas abgeholt wird.

Die Sequenz fällt durch eine Vielzahl von Schnitten auf. In der ersten Hälfte – bis zu dem Moment, in dem Ana auf die Straße getreten ist und sich umschaute – werden in schneller Folge verschiedene Einstellungen gezeigt: Ana vor der Dusche, Ana unter der Dusche, Ana nach dem Duschen vor dem Spiegel, die zusehende Gefängniswärterin, Ana auf dem Weg zum Ausgang.<sup>24</sup> Die Reihenfolge der Einstellungen entspricht nicht dem erwarteten chronologischen Ablauf: vor dem Duschen, unter der Dusche, nach dem Duschen, zum Ausgang gehen – sondern die einzelnen Handlungsabschnitte werden durcheinandergewirbelt.

Es stellt sich die Frage nach der Funktion einer solchen Darstellungsweise. Die achronologische Reihung fällt zwar auf, dürfte aber für die meisten Rezipient\*innen die Logik des Handlungsverlaufs nicht stören. Unterstützt von der durchlaufenden langsam rhythmisierten Musik von *Methodic Doubt* entsteht vielleicht eher das Gefühl von Kontinuität. Auffällig – oder besser – unauffällig an dieser Szene ist auch, dass außer dem Geräusch des Duschwassers ansonsten fast keine Umgebungsgeräusche zu hören sind, insbesondere nicht der Schrei, den Ana sichtbar ausstößt. Eine Ausnahme ist das Surren des

24 Im Detail: unter der Dusche // nach dem Duschen/Blick in den Spiegel // Dusche anstellen // Gefängnistor öffnet sich // unter der Dusche // Wassertemperatur fühlen // nach dem Duschen/Blick in den Spiegel // unter der Dusche/Schrei (stumm) // nach dem Duschen/Blick in den Spiegel // Gefängniszaun // unter der Dusche // Gefängniszaun (Vorbeifahrt) // unter der Dusche // Draußen, frische Luft atmen // unter der Dusche // auf dem Weg zum Ausgang.

Schließmechanismus des Gefängnistores, das zu hören ist, während Ana die Dusche aufdreht. Das Tor sehen wir erst kurz danach. Auch solche *sound bridges* unterstützen den Eindruck der Kontinuität. Dass all diese Dinge kaum auffallen, liegt vielleicht daran, dass eine solche Reihung von Bildern, Fragmenten eines Geschehens, den Phänomenen des Erinnerns ähnelt. Wenn wir uns an ein Geschehen erinnern, erinnern wir uns meist nicht in Form eines kontinuierlich ablaufenden Handlungsbildes, sondern eher in Form solcher Fragmente. Im Rahmen einer phänomenologischen Analyse dieses ersten Teils könnte man also zu dem Ergebnis gelangen, dass die Art und Weise des Bilderzeigens unserer Art und Weise des Erinnerns entspricht und daher verhältnismäßig „glatt“ abläuft. Wir verstehen auch, dass die gesamte Handlung deutlich länger dauert als eine Minute und vierzig Sekunden und dass wir nur Fragmente sehen.

Auch die zweite Hälfte der Sequenz weist zahlreiche Schnitte auf.<sup>25</sup> Allerdings ergibt sich kein widerspruchslöser Eindruck vom Geschehensablauf. Die räumliche Distanz zwischen Ana und Lucas scheint ebenso zu springen wie die emotionale, die zwischen leicht distanzierter und hoch emotionaler Begrüßung wechselt. Die Sprünge in der räumlichen Distanz werden nicht nur durch das wechselnde Zeigen von Umarmen und auf Distanz Stehen erzeugt, sondern auch durch den Wechsel zwischen einerseits Seitenansichten in der Supertotale, die die tatsächliche große Distanz zwischen Ana und Lucas zeigt, und dann andererseits Kameraperspektiven im Rahmen des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens über die Schulter der einen Person und Heranzoomen des Gesichts der anderen Person, was eine deutlich größere Nähe suggeriert. Das wenig innige Nebeneinandersitzen im Auto am Ende der Sequenz steht in deutlichem Widerspruch zu den Momenten des emotionalen Umarmens. Hier

25 Ana blickt sich um, sieht Lucas // Blickwechsel, Ana/Lucas in Großaufnahme // Ana und Lucas laufen aufeinander zu/fallen sich in die Arme, Supertotale // Ana und Lucas begrüßen sich, ca. 4 m Distanz, Halbtotale/Nah, Schuss-Gegenschuss // Lucas und Ana von der Seite, Distanz wieder größer, in Totale // Umarmung, Detail // Ana, Lucas frontal, Nah, Schuss-Gegenschuss // Umarmung, Detail // Ana, frontal, Nah // Ana geht auf Lucas zu, an ihm vorbei, einsteigen, Halbnah.

scheint etwas nicht zu stimmen. Es gibt in diesem zweiten Teil auch keine akustische Brücke in Form einer einheitlichen Hintergrundmusik mehr, sondern nur Umgebungsgeräusche wie Vogelgezwitscher, Papierrascheln und Sprechen. Diese „realistische“ Geräuschkulisse vermittelt den Eindruck, dass uns zwar wechselnde Perspektiven, aber keine Fragmente gezeigt werden. Die Dauer der Sequenz von etwa anderthalb Minuten scheint auch im wesentlichen der Handlungszeit zu entsprechen. Allerdings scheinen wir zwei Realitäten zu sehen und deswegen sind wir auch hinsichtlich der zeitlichen Ordnung verunsichert. Eine Realität, in der Ana und Lucas sich leicht distanziert begrüßen, und eine, in der sie sich in die Arme fallen. Es wird relativ schnell klar, dass uns Imaginationen einer Filmfigur gezeigt werden, wobei unklar ist, ob es Anas oder Lucas' sind. Die Irritation entsteht deswegen, weil unsere Sinne nicht in einer Weise angesprochen werden, die einem Erleben entsprechen, das wir als zuschauende, nicht am Handlungsgeschehen beteiligte *Dritte* erwarten.

Wenn wir uns aber wahlweise in Ana oder Lucas als Erlebende hineinversetzen und die Umarmungsszenen als Imaginationen beziehungsweise Wünsche verstehen, deren Bilder sich im Kopf synchron zu dem tatsächlichen, „enttäuschenden“ Geschehen abspielen, dann lösen sich die Widersprüche auf und wir können uns in die Wahrnehmungswelt der Figuren versetzen. Der irritierende Eindruck entsteht hier aber nicht nur, weil uns die Wahrnehmung einer Filmfigur und nicht die des dritten Zuschauers gezeigt wird. Der Dialog zwischen Ana und Lucas wird im gewohnten konventionalisierten Schuss-Gegenschuss-Verfahren gezeigt. Wesentlich dabei ist, dass die Kameraperspektive nie die Handlungsachse überschreitet, dass also die wechselnd gezeigten Figuren im Filmbild nie Rechts und Links tauschen. Dieser Einsatz eines konventionalisierten Stilmittels aus dem sogenannten *continuity editing* lässt uns erwarten, dass wir einen zeitlich kohärenten Dialog sehen. Dazu passen aber in diesem Fall nicht die Bilder, die wechselnde räumliche Distanzen zwischen den Figuren zeigen. Der verstörende Effekt ist also mindestens auch

semiotisch zu erklären, nämlich als Folge eines Bruchs von Darstellungskonventionen. Die Kontinuitätsmarker „Schuss-Gegenschuss“ und „180-Grad-Regel“ (also das Nichtüberschreiten der Handlungsachse mit der Kameraperspektive) werden zwar eingesetzt, aber in Kombination mit stark wechselnden Einstellungsgrößen und Zooms kombiniert und auf diese Weise ambig gemacht.

Wenn es weiter darum geht, die Ambiguitäten aufzulösen, sind wir weitgehend auf Verfahren angewiesen, die vor allem semiotisch analysierbar sind. Sobald wir uns dessen bewusst geworden sind, dass wir es wohl mit zwei Realitätsebenen zu tun haben, wäre üblicherweise die nächste Überlegung, dass es sich um eine sentimentale Erinnerung eines vergangenen Moments handelt. Das passt aber nicht, weil in den imaginativen Sequenzen ebenfalls die gleichen Umgebungsgeräusche zu hören sind. Wenn wir schon einige Folgen von *Banshee* gesehen haben, und das haben wir wahrscheinlich, wenn wir bei dieser Episode angekommen sind, dann sind wir an die unkonventionelle Schnitttechnik schon herangeführt worden und kommen eher auf die Idee, dass hier nacheinander Bilder gezeigt werden, die eigentlich synchron sind und die zum Teil protentive Vorstellungsbilder und zum Teil visuelle Wahrnehmungsbilder sind. Wenn wir weiter entschlüsseln wollen, ob wir Vorstellungen von Lucas oder Ana sehen, dann wird es die Kenntnis der anderen Folgen wahrscheinlicher erscheinen lassen, dass es die Wünsche von Lucas sind, denn er ist es, der sich zu Ana zurücksehnt, während sie sich auf ihr neues Leben konzentrieren möchte. Wir sind also auf zahlreiche Kontexte angewiesen. Bedeutungszuschreibungen erfolgen dann regelmäßig aufgrund von vielfältigen Zeicheninterpretationen und Semiosen.

Das zeigt, dass – wenn wir die Auswirkungen von Bildern auf unser Bewusstsein in vollem Umfang erfassen wollen – wir darauf angewiesen sind, sowohl die Grundlagen der Wahrnehmung als auch die zeichenhaften Prozesse und die aus dem Zusammenspiel beider resultierenden Wahrnehmungspraktiken und -gewohnheiten in den Blick zu nehmen. Das Beispiel zeigt auch, dass unsere Zeitkonzepte, die man als semiotischen Code verstehen kann, einen wesentlichen

Einfluss auf unsere Wahrnehmung haben. Wird ein gewohntes Zeitkonzept durch eine Darstellungskonvention getriggert, wie hier das lineare Zeitkonzept durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren, können wir Dissonanzen nicht mehr nur durch unmittelbare Wahrnehmung, sondern nur durch einen komplexeren kognitiven Prozess lösen. Andererseits stören uns fragmentarische und achronologische Bilderfolgen nicht, wenn sie phänomenologisch der Erinnerung zu entsprechen scheinen. Allerdings liegen auch diesen wahrnehmungsähnlichen Darstellungen konventionalisierte Stilmittel wie zum Beispiel die *soundbridge* zugrunde – diese zeigt im konkreten Fall des bewegten Bildes, dass die Zeitwahrnehmung nicht nur aus der visuellen Wahrnehmung allein, sondern multimodal beziehungsweise multisensorisch erfolgt, das heißt es muss eine Analyse der verschiedenen Sinnesadressierungen erfolgen. Eine theoretische Grundlage für Analysen, die wahrnehmungsbezogene und semiotische Ansätze integrieren, bieten Theorien wie die Cybersemiotik von Sören Brier oder phänosemiotische Ansätze.<sup>26</sup>

Zwar hat die Phänomenologie in den letzten Jahrzehnten durch die zahlreichen neuen philosophischen Konzepte rund um *embodiment*, *enactivism*, *embedded* und *extended mind* einen neuen Aufschwung erfahren. Zentrales Anliegen der Theorien hinter diesen Begriffen ist es, in Abkehr von einem cartesianischen Dualismus das menschliche Bewusstsein unter Berücksichtigung seiner leiblichen Verkörperung und seiner Situiertheit in einer Umwelt zu konzeptionieren.<sup>27</sup> Bedeutungszuschreibende Wahrnehmung (*perception* im Sinne Noës<sup>28</sup>) wird dabei häufig in einer engen Abhängigkeit von den körperlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten gesehen. Wahrgenommen werden kann nur, was die körperlichen Gegebenheiten und sensomotorisches Wissen zulassen,<sup>29</sup> und gegebenenfalls sogar nur in Form von

26 Vgl. zur Phänosemiotik etwa Grabbe 2016.

27 Vgl. Bracker 2016b, 128 f.

28 Noë 2004, 16 f. 33.

29 Vgl. etwa Noë 2004, 2.

Kategorien und Konzepten mit Bedeutung erfüllt werden, die im Ergebnis vom Körper vorgegeben sind.<sup>30</sup> Allerdings erweisen sich die soziokulturelle Determiniertheit von Bedeutungsnetzen, in die der verkörperte Akteur verstrickt ist, und ihre Wechselwirkungen mit kulturellen Praktiken wie auch die soziokulturelle Prägung unterschiedlichster Körperbilder als blinde Flecken der Embodiment-Theorien.<sup>31</sup>

Briers cybersemiotisches Modell<sup>32</sup> bemüht sich daher um eine transdisziplinäre Theorie zur Beschreibung von Bewusstsein, Kognition, Bedeutung und Kommunikation. Er begreift Menschen als komplexe integrative Produkte physischer, chemischer, biologischer, sozialer, mentaler, semiotischer und kommunikativer Systeme, die von Kultur und Sprache produziert werden und beides wiederum selbst (autopoietisch) produzieren, und in denen Körper und Gehirn nicht die einzige, aber bedeutende Rollen spielen.<sup>33</sup> Um dieser Komplexität gerecht zu werden, entwickelt Brier das cybersemiotische Erklärungsmodell.

Der Begriff Cybersemiotics spiegelt die Verknüpfung systemtheoretischer Ansätze im Sinne Luhmanns Kybernetik zweiter Ordnung mit Peircescher (Bio-)Semiotik, die Semiosen bereits auf der zellularen Ebene ansiedelt. Im Mittelpunkt stehen die durch Kommunikation Bedeutung produzierenden Menschen, die gleichzeitig Beobachtende sind. Eine maßgebliche Prämisse für die Cybersemiotik ist die Anerkennung des Umstands, dass sämtliche Wissensformen nur durch eine intersubjektive Kommunikation zwischen verkörperten lebenden Systemen erzeugt werden können, deren endgültige Wahrheit nicht beweisbar ist.<sup>34</sup> Faktoren, die die Bedeutungskonstitution beeinflussen, sind das *embodiment*, also die Verkörperung des ein Bewusstsein habenden Systems, die *physical nature*, also die Situiertheit in einer physischen Welt, die *inner mental world*, also der Bereich der

30 Vgl. Lakoff – Johnson 1999, 20. 30.

31 Bracker 2016b, 140 f.

32 Brier 2013.

33 Brier 2013, 98.

34 Brier 2013, 103.



persönlichen Erfahrungen und schließlich *the other & language*, also die soziokulturelle Einbettung. Sie repräsentieren zudem vier *gleichberechtigte* Perspektiven auf Kognition, Kommunikation, Bedeutung und Bewusstsein.<sup>35</sup>

Was bedeutet das nun für die Analyse bildlicher Zeitrepräsentationen? Wie sich in den kurzen Bildanalysen in diesem Beitrag vielleicht schon angedeutet hat, können die phänomenologische und die semiotische Ebene oft kaum getrennt werden. Die Cybersemiotik lenkt die Aufmerksamkeit gerade auf diesen Umstand und erklärt beide Perspektiven für gleichberechtigt. Sie macht deutlich, dass Bedeutungskonstituierung im allgemeinen, und damit auch die Entwicklung von Vorstellungen über Zeit, von einer ganzen Reihe von Faktoren beeinflusst wird: nicht nur von der phänomenalen Wahrnehmung, nicht nur von der Verkörperung des Bewusstseins, sondern auch von Situiertheit und von kulturellen und sozialen Faktoren. Eine so umfassende Betrachtungsweise kann auch für Methoden der Bildanalyse eine erkenntniserweiternde Bereicherung darstellen, wie gerade die Untersuchung des Zusammenhangs von Zeit und Bild besonders deutlich macht.

Jacobus Bracker ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Archäologischen Institut der Universität Hamburg und arbeitet derzeit an seinem Promotionsvorhaben zur Erzähltheorie antiker Bilder. Sein MA-Studium der Kulturgeschichte und Kulturkunde des antiken Mittelmeerraums schloss er mit der Arbeit „Der Blick aus dem Bild auf griechischen Gefäßen“ ab. Seine Forschungsinteressen liegen im Bereich der Visual Culture Studies, der (Bewegt-)Bildwissenschaften, der Narratologie und Semiotik. Im Winter- und Sommersemester 2017/2018 ist er Gastdozent am Institut für Archäologische Wissenschaften der Universität Freiburg für *Visual Culture and Anthropology in Archaeology*.

Tim Jegodzinski ist Promotionsstudent im Fach Kunstgeschichte an der Universität Tübingen. In seinem Dissertationsprojekt widmet er sich dem Vorkommen von lebenden Tieren in der Installationskunst seit den 1990er Jahren. Sein MA-Studium der Kunstgeschichte schloss er an der Universität Hamburg mit einer Arbeit über die Installation „Untilled“ (2012) des Künstlers Pierre Huyghe ab. Seine fachlichen Interessen liegen im Bereich aktueller Tendenzen der Installationskunst, Tiere in der Kunst der Moderne, Subjekttheorien sowie neuere Entwicklungen der Phänomenologie.

35 Vgl. Brier 2013, 104. 106.

### Literaturverzeichnis

*Barck u. a. 2010*: K. Barck – J. Heiniger – D. Kliche, Ästhetik/ästhetisch, in: K. Barck u. a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe 1* (Stuttgart 2010) 308–399.

*Bartelsheim 2001*: S. Bartelsheim, *Pflanzenkunstwerke. Lebende Pflanzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (München 2001).

*Bracker 2016a*: J. Bracker, *Ancient Images and Contemporary Sensoria*, in: Grabbe u. a. 2016a, 17–36.

*Bracker 2016b*: J. Bracker, *Verkörpertes Filmverstehen und intermediale Referenzen: Ein cybersemiotischer Ansatz*, in: Grabbe u. a. 2016b, 127–146.

*Bracker – Jegodzinski 2016*: J. Bracker – T. Jegodzinski, *Tagungsbericht Bilder: Zeitzeichen und Zeitphänomene*, *Visual Past* 3.2, 2016, 649–657.

*Brandstätter 2008*: U. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper* (Köln 2008).

*Brier 2013*: S. Brier, *Cybersemiotics: A New Foundation for a Transdisciplinary Theory of Consciousness, Cognition, Meaning and Communication*, in: Swan 2013, 97–126.

*Coole – Frost 2010*: D. Coole – S. Frost, *New Materialism. Ontology, Agency and Politics* (Durham 2010).

*Fischer-Lichte 2004*: E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main 2004).

*Förster-Beuthan 2012*: Y. Förster-Beuthan, *Zeiterfahrung und Ontologie. Perspektiven moderner Zeitphilosophie* (München 2012).

*Geertz 1973*: C. Geertz, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays* (New York 1973).

*Goethe 1798/1836*: J. W. von Goethe, *Über Laokoon*, in: *Goethe's sämtliche Werke* 5. Mit Bildniß und Facsimile (Paris 1836) 486–490.

*Grabbe 2016*: L. C. Grabbe, *Körper und Zeichen. Das Verstehen interaktiver Mediensysteme im Kontext phänosemiotischer Wahrnehmungsdynamik*, in: J. Bracker – C. Doose-Grünefeld, *Visuelle Narrative – Kulturelle Identitäten/Visual Narratives – Cultural Identities*, *Visual Past* 3.1, 2016, 199–223.

*Grabbe u. a. 2016a*: L. C. Grabbe – P. Rupert-Kruse – N. M. Schmitz (Hrsg.), *Image Embodiment. New Perspectives of the Sensory Turn, Yearbook of Moving Image Studies 2016* (Darmstadt 2016).

*Grabbe u. a. 2016b*: L. C. Grabbe – P. Rupert-Kruse – N. M. Schmitz (Hrsg.), *Bildkörper. Zum Verhältnis von Bildtechnologien und Embodiment* (Darmstadt 2016).

*Haraway 2016*: D. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham 2016).

*Johnson 2012*: C. D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (Ithaca 2012).

*Ketelsen – Stolzenburg 2012*: T. Ketelsen – A. Stolzenburg (Hrsg.), *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel, Ausstellungskatalog Köln* (Köln 2012).

*Lakoff – Johnson 1999*: G. Lakoff – M. Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* (New York 1999).

*Merleau-Ponty 1966*: M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Berlin 1966).

*Mitchell 2005*: W. J. T. Mitchell, *There Are No Visual Media*, *Journal of Visual Culture* 4 (2), 2005, 257–266.

*Noë 2004*: A. Noë, *Action in Perception* (Cambridge 2004).

*Reckwitz 2016*: A. Reckwitz, *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie* (Bielefeld 2016).

*Swan 2013*: L. Swan (Hrsg.), *Origins of Mind, Biosemiotics* 8 (Dordrecht 2013).

*Waldenfels 2006*: B. Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden* (Berlin 2006).

*Waldenfels 2015*: B. Waldenfels, *Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung* (Berlin 2015).

*Warburg 1906*: A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike, Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905* (Leipzig 1906) 55–60.

*Wedepohl 2012*: C. Wedepohl, *Von der „Pathosformel“ zum „Gebärdensprachatlas“*. Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdruckstheoretisch begründeten Kulturgeschichte, in: *Ketelsen – Stolzenburg 2012*, 33–50.

*Winckelmann 1756*: J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*<sup>2</sup>(Dresden 1756).