

Bild-Figuren

Zum uneigentlichen Gebrauch eigentlich rhetorischer Begrifflichkeit

in der Theorie des Kinos*

oder:

Von der Rhetorik zur Poetik der Film-Metapher

(und wieder zurück)

EinBILDung

0. Cadrage

0.1. Material

0.2. Tiefenschärfe

0.3. Fokussierung

I. Mise en scène

1. Eisenstein (1925-1929)

2. Russischer Formalismus: Sklovskij, Tynjanov, Ejchenbaum, Mukarovsky (1927)

3. Arnheim (1932)

4. Kracauer (1960)

5. Mitry / Metz II-III (1967)

6. Ivanov (1971) / Balázs / Branigan

7. Lotman (1973)

8. Andrew / Ricoeur (1975/83) / Metz III

9. Monaco (1980) (Peirce / Wollen)

10. Oswald (1983) / Genette

11. Deleuze (1985/91) / Jakobson / (Metz)

12. Whittock (1990)

13. Kanzog (1991) / Dubois

14. Überblendung

II. Montage : Bausteine einer Theorie der Bild-Figuren

1. Zeichencharakter des Films / Bedeutungstheorie
2. Bild-Figuren - oder: Die Rhetorik des Zeigens
3. Figürliche Bilder - oder: Die Poetik der Bedeutung
4. Film - Zeichen - Kontext - Zuschauer
5. „Angewandte Theorie“: Versuch der Plausibilisierung durch „metaphorischen Vergleich“
6. Narrativität

III. Vorführung

1. Beispiele für rhetorische Metaphorik:

a.metaphorischer Vergleich:

Exkurs: Leni Riefenstahl - Ein Beitrag zum Verständnis der Kontroverse

b.metonymischer Vergleich:

c.oppositiver Vergleich:

2. Beispiele für poetische Metaphorik:

2.a.) Rainer Werner Fassbinder : Fontane-Effi Briest

Adnote: Die Funktion der Filmmetapher

2.b.) Akira Kurosawa: Rhapsodie im August

AusBILDung

EinBILDung

Jedes Bild ist wie ein Messer ein Gebrauchsgegenstand. (Blumfeld)

0. Cadrage

0.1. Material

Wissenschaft muß Ordnung schaffen, um erkennen zu können, ebenso wie die Cadrage im Film die Welt ausschneiden muß, um eine andere Wirklichkeit sichtbar zu machen. Bei beiden ist die Frage, wie durchlässig die Ränder bleiben (bzw. bleiben müssen oder sollen). Sie stellt sich besonders dann, wenn es um die Erörterung eines Gegenstandes wie dem der Metapher geht, der gerade weder dinglich noch begrifflich zu fassen zu sein scheint.

Ist also die filmologische Auseinandersetzung mit Bildern, in deren Kern der mediale Unterschied zwischen Sprache und Bild, Symbol und Ikon steht, schon ein Problem, so wächst dies noch weiter mit dem Fokus auf so etwas wie 'Metaphorik im Film?': Zwei schöne Querulanten.

Ich möchte mit dieser Arbeit versuchen, wichtige Bestimmungselemente filmischer Metaphorik herauszuarbeiten. Die dargelegten Beobachtungen sind dabei Ergebnis einer dauernden Wechselerhellung zwischen Theorie-Positionen, die auf Systematisierung zielen, und geschauten Bildbeispielen, die je einzig sind und sein wollen: Ausgangspunkt waren Überlegungen zu einem Einzelfilm (R.W. Fassbinders Fontane - Effi Briest), Résumé meiner Erörterungen ist das Plädoyer für die Analyse von Metaphorik in konkreten Fällen mit einer sich anschmiegenden Theorie-Ebene. So muß der Aufbau der Abhandlung verstanden werden als Linearisierung (oftmals) simultaner Gedanken, die einen kritischen Nachvollzug erleichtern soll und sich zudem partiell aus der für notwendig befundenen Herangehensweise ergibt.

Für die Behandlung dieses Komplexes muß sich die Filmwissenschaft, und nur um sie kann es in diesem Rahmen gehen,[1] nämlich wohl auf die Notwendigkeit der Sichtung der Ergebnisse der Sprach- bzw. Literaturwissenschaft einstellen. Denn, wie die Dozenten Reitz, Kluge und Reinke der vormals neugegründeten Hochschule für Gestaltung in Ulm feststellten,

„die Sprache besitzt bekanntlich gegenüber dem Film einen Traditionsvorsprung von mehreren tausend Jahren. (...) Wenn im Film Erzählformen, wie sie zur Bewältigung des d'Aurevilly-Textes (zwei Sätze aus „Die Teuflichen“, J.M.) nötig wären, längere Zeit angewandt würden, so besäße man zu einem späteren Zeitpunkt wahrscheinlich eine filmische Metaphernwelt, die die abgekürzte Erzählweise ebenso ermöglicht, wie die Metaphern- und Begriffswelt der Sprache. Es gibt heute schon Andeutungen in diese Richtung. (...) Erst wenn der Film über eine genügend große Metaphernwelt verfügt, wäre er in der Lage, literaturähnliche Verallgemeinerungen und Differenzierungen zu entwickeln.[2]

Was hier von den bisher in der Produktion erprobten Möglichkeiten gesagt wird, gilt sicherlich auch für die Seite der Rezeption der siebten Kunst durch die Wissenschaft: Da die Konzepte, die Phänomene der Bedeutungsübertragung zu erklären versuchen, aus der Beschäftigung mit Sprache stam-

men, liegt es in diesem speziellen Fall der Betrachtung der Beziehung von Sprache und Bild *prima vista* nahe, auch von einschlägigen Ergebnissen in Rhetorik, Linguistik, Semiotik und Hermeneutik auszugehen - ein Verfahren, das auch zu Komplikationen führen kann, wie die langen Debatten um den „Film als Sprache - Sprache des Films“ mit ihrer zu engen Ausrichtung an der strukturalen Linguistik zeigten. In bezug auf Metaphorik scheint es aber für die Verwendung eines „philologischen, sprach- und literaturwissenschaftlichen Ansatzes“ mit den Frageinteressen „Wie werden Literatur und Sprache im/ vom Film verwendet/ behandelt? Was und wie 'berichtet' bzw. 'erzählt' der Film?“, wie dies Opl in einer Sichtung der Forschungsrichtungen benannte[3], neben dem pragmatischen Grund der Erstellung dieser Arbeit an einer literaturwissenschaftlichen Fakultät auch ein Fundament in re zu geben.

0.2. Tiefenschärfe

Nun bedeutet die Orientierung an der literaturwissenschaftlichen Forschung in bezug auf dieses Thema nichts anderes als die Sichtung einer unübersehbar gewordenen Literatur, was sich damit erklären läßt, daß die Metaphertheorie *pars pro toto* für Literaturtheorie steht, daß

„ (...) der Diskurs über die Metapher gleichsam der imaginäre Raum einer Sprachauffassung (ist); er setzt die theoretischen Entscheidungen darüber, wie das Funktionieren von Sprache bestimmt werden soll, in Szene, entfaltet den Mythos von der Sprache, der den Horizont der Sprachtheorie aufreißt.“[4]

Ganz in diesem die Metapher fundamental mit dem Funktionieren von Sprache überhaupt verbindenden Sinne argumentiert auch Eco, wenn er die Beschäftigung mit der Metapher vor eine radikale Alternative stellt: Entweder man betrachtet die Sprache von Natur aus und ursprünglich als metaphorisch, die dann nachträglich geregelt wird, dann ist jede Rede über die Metapher selber metaphorisch und jede Definition von Metapher zirkulär; oder man geht davon aus, daß Sprache ein regelgeleiteter Mechanismus ist, in den die Metapher als Funktionsstörung einbricht, ohne daß dann diese Theorie einer 'wörtlichen' Sprache überhaupt denken geschweige denn beschreiben könnte, wie dieser 'Einbruch' zu erklären sei.[5]

Eco hat damit meines Erachtens mögliche Positionen der Erörterung klärend als Extreme vorgeführt, ohne daß dadurch moderatere Explikationsversuche ausgeschlossen wären. Einen solchen hat Kurz in seiner Grundlagenuntersuchung „Metapher, Allegorie, Symbol“[6] vorgelegt: Darin geht er nämlich davon aus, daß wir zum theoretischen Verständnis der Metapher die Kontrastfolie eines Standard-Sprachgebrauchs benötigen, ohne daß Kurz damit die unhaltbare Wortsemantik einer aristotelischen „Etikettentheorie“ meint (Ecos Regelsprache), sondern vielmehr einen je nach Situation, Sprecher und allgemeinem Usus mehr oder weniger konventionalisierten Erwartungs- bzw. Verstehenshintergrund (11,13,17). Nur so wird die Metapher als Abweichung „vom dominanten, prototypischen Gebrauch eines Wortes“ verstehbar, deren „Bedeutung durch die Standardbedeutung hindurch entstehen soll, ohne diese aufzuheben“ (17), und welche selbst nie ganz bestimmbar ist, da der Prozeß der wechselseitigen Interpretation von Bildspender und Bildempfänger zumindest im Fall der lebendigen Metapher nie definitiv abgeschlossen wird (16,22). Grundlage für diese letzte Aussage ist die Interaktionstheorie zur Wirkweise der Metapher, die sich nach der Überwindung eines auf 'Eigentlichkeit' gegründeten Sprachverständnisses etabliert hat: Gegen die These, der metaphorische Ausdruck könne durch einen 'eigentlichen' (sog. „*verbum proprium*“) ersetzt werden (sog. „Substitutionstheorie“), geht die Interaktionstheorie von einem komplexen Bedeutungsgenerierungsprozeß im Kontext der Metapher aus, zu dem sie *prima facie* in semantischer Inkongruenz steht (8).

Dieser kommt durch die paradox anmutende Prädikationsstruktur zustande, in welcher ein Bildspender (Vehikel, Vergleichendes) einem Bildempfänger (Tenor, Vergleichenes) zugeordnet wird:

„Gerade weil die metaphorische Prädikation meist nicht ohne weiteres Sinn macht wie nichtmetaphorische Prädikationen, aktualisieren wir auf der Suche nach Sinn nicht nur (alle möglichen, J.M.) lexikalischen Bedeutungen des Ausdrucks, sondern auch einen diffusen, daher suggestiven Komplex von implizierten Vorstellungen, Ansichten, Wertungen und affektiven Besetzungen. Metaphern setzen Gefühle frei, sie lassen daher den Bildempfänger unter der Perspektive des Bildspenders „erleben“.“ (22)

Das so von der Metapher in Gang gesetzte Spiel mit wörtlichen Bedeutungen dient Kurz zudem in seinem größeren Betrachtungsrahmen als Abgrenzungskriterium sowohl von Allegorie wie von Symbol, bei denen jene jeweils die klare Grundlage bilden, während sich darüberhinaus zusätzliche Bedeutungen ergeben (33,73).[7] Die Unterscheidung des Gegensatzes von 'wörtlich/figurativ' bzw. 'zusätzlich/neu' ist ihm also grundlegend zur metasprachlichen Explizierung der Prozesse übertragener Bedeutungsvermittlung.

Genau diese Voraussetzung hat nun die poststrukturalistische Metaphertheorie problematisiert, indem sie ein Verständnis der Metapher als der Konfiguration eben jener Grenze entwickelte, die notwendigerweise zwischen Meta- und Objektsprache gezogen werden muß, damit überhaupt über die Metapher gesprochen werden kann - wodurch dann in konsequenter Anwendung dieser Deutung alle Äußerungen über die Metapher selbst metaphorischen Status annehmen.[8] Diese Bestimmung der Metapher „als Funktion der Unterscheidung, der Grenze, der Differenz“, die die „interne Struktur der Metapher am Verhältnis zwischen Meta- und Objektsprache ab(bildet)“ und so die „paradoxe Logik eines jeden Bestimmungsversuchs“ der Metapher verdeutlicht, stellt eine Überwindung der Reihe alternativer Metaphertheorien dar, indem auf die Bedingungen und darin zugleich die Unmöglichkeit der Definition eingegangen wird[9] - um den Preis der Lesbarkeit der (konkreten) Metaphern selbst, an denen sich immer nur das notwendige Scheitern des Erkennens derselben und ironische Reflexe, nicht aber ein „handfestes“ Verständnis der (neuentstandenen) Bedeutungen entwickeln kann.[10]

Die Definition der Metapher als ein Akt der Bedeutungsgenerierung durch die Vielzahl der aktualisierten Bedeutungen hindurch, d.h. der andauernden Interpretation zwischen Identität(sbehauptung) und Differenz(aussage), ist dagegen als hermeneutische Position zu bezeichnen: Sie ist diejenige der *La métaphore vive* Paul Ricœurs (s.dazu I.8.)

Methodisch betrachtet ist diese Hermeneutik der Metapher das Ergebnis der Überführung der Rhetorik in Hermeneutik, die aus dem Bruch der Ästhetik mit eben der rhetorisch-poetischen Tradition entstanden ist - ebenso wie aus dem Bruch der Linguistik mit der grammatisch-rhetorischen Tradition (im Projekt der Umwandlung von Rhetorik in Semiotik) die für die Literaturtheorie äußerst einflußreichen Thesen des linguistischen Strukturalismus hervorgingen.[11] Dabei handelt es sich im wesentlichen um die Arbeiten von Roman Jakobson (s.dazu I.11.) und der Kritik daran, besonders der impliziten durch die strukturelle Psychoanalyse Jacques Lacans. Jakobson hat in seiner 'Zweiachsentheorie' der Operation der Selektion den linguistischen Term des Paradigmas, zudem die rhetorische Figur der Metapher und den assoziationslogischen Term der Similarität zugeordnet; dementsprechend der Operation der Kombination den Term des Syntagmas, dazu die Metonymie sowie den Term der Kontiguität. In der Diskussion wurde dann jedoch deutlich, daß wohl nicht die Kombination mit der Kontiguität verknüpft werden muß, sondern vielmehr gerade umgekehrt „die Kontiguität für eine syntagmatisch vorgegebene 'Kontextur' (steht), während Similarität die Variationsbreite der in ihr möglichen semantischen Äquivalente bezeichnet“ (14), also die Selektion zur

Kontiguität gehört. Weiterhin hat Lacan die Projektionsmetapher Jakobsons zur poetischen Funktion der Sprache in seiner strukturalen Reformulierung der Psychoanalyse dahingehend präzisiert, daß er die Metapher nicht mehr als Substitution/Übertragung, sondern als 'Verdichtung' im Sinne einer Aufeinanderschichtung der Signifikanten bestimmt, die als 'Symptom' aus der metonymischen Verschiebung der Signifikantenkette resultiert. Dieses Gleiten der Signifikanten zeigt die Verschiebbarkeit der übereinandergeschichteten Kontexte und bestätigt so die in der sprachanalytischen Metaphernbetrachtung von Black/Richards etablierte (und von Ricoeur hermeneutisch fortgesetzte) Interaktionstheorie, welche von semantischer Inkongruenz in widersprüchlicher Prädikation, also einer „Verschobenheit“ ausgeht (16/17). Der Beitrag der sehr vielseitigen strukturalistischen Theorie zur Metapherntheorie besteht insgesamt wohl in der Aufwertung des Syntagmas, formelhaft in der „Wende von der Ähnlichkeit zur Kontiguität“:

„Die kognitive wie poetische Funktion der Metapher, von der Sprachanalyse und Strukturalismus handeln, setzt in Umkehrung der alten Verhältnisse nicht mehr die topische Vielfalt von Ähnlichkeiten, sondern die syntagmatische Kontiguität der Kontexte voraus (...).

Der Vorrang der Metapher ist mithin syntagmatisch begründet. Sie ist kein verkürzter Vergleich, der auf außersprachliche Ähnlichkeit rekurriert, sondern die minimale Verbindung, die Paradigma und Syntagma eingehen: ein syntagmatisch neu entfaltetes Paradigma, das die paradigmatisch gewordene Kontextur der alten Syntagmen quasi 'poetisch' revidiert. Nicht die Metapher beruht auf dem Paradigma, sondern das Paradigma auf der Metapher.“ (20/21)

0.3. Fokussierung

Diese letzte Konsequenz, die aus der Konzeption der aufeinandergeschichteten Kontexte folgt[12], ist für den Film, der ja per definitionem kein Paradigma, kein Wörterbuch der Bilder kennt, von höchstem Interesse: Macht man diese in Überlegungen zu kontextartigen Bild-Formationen fruchtbar, und Winkler hat dies zuletzt explizit zu zeigen versucht (s.dazu ausführlich II.4.), dann erhält automatisch auch die Suche nach Bild- bzw. Film-Metaphorik einen elementareren Stellenwert, denn sie würde ja an der Schaffung eines historisch (durch 'Dagewesensein' der Bildkombinationen) bestimmten Paradigmas aus dem Syntagma mitarbeiten.

In Anbetracht dieser Erkenntnisse kann die rhetorische Übertragungsstruktur nur in einer erneuten Übertragung relevant bleiben, nämlich dann, wenn anhand ihrer Struktur die poetische Funktion der Hervorbringung neuer Bedeutungen aus alten Kontexten dargestellt wird: Die Rhetorik behält so auch trotz bzw. innerhalb des Paradigmenwechsels zur Poetik / Kognitivität[13] der Metapher einen heuristischen Wert (5).

Auf diese Schlußwendung der Gedanken läßt sich auch der Gang der Argumentation dieser Arbeit abbilden: Es soll zu zeigen versucht werden, daß bestimmte Strukturbestimmungen der rhetorischen Tradition auf der Folie einer neuen, aktualisierten Theorie der Bedeutung für die Bildschicht des Mediums Film noch heuristische Kraft haben; dafür wird auf der Basis einer triadischen Semiotik nach Peirce, die besonders den verschiedenartigen Objektbezug Zeichen-Gegenstand präzise beschreiben kann, ein Schichtenmodell der verschiedenen Ebenen der Signifikation im komplexen Medium Film dargelegt (II.1.), ohne daß dadurch die referierten Ergebnisse der strukturalen Semiotik ausgeblendet werden sollen (s.Winkler, II.4.). Innerhalb dieses rezipierten Theorierahmens lautet die These dann, daß sich der historische Paradigmenwechsel von der „Rhetorik der Metapher“ zur „Poetik der Metapher“, wie er sich in der Sprach-/Literaturtheorie abgespielt hat, als Bewegung in nuce im Gesamtzeichen Film nachzeichnen läßt: Von der „rhetorischen Metaphorik“ des Bildes (II.2.) geht der Verstehensprozeß über zur „poetischen Metaphorik“ der Interaktion aller Zeichenebenen

des Films (II.3.), wobei dieser Übergang als 'Aufeinanderschichtung' im Sinne einer Semiose, also der prozeßhaften Bedeutungsgenerierung zu verstehen ist.

Nur innerhalb eines solchen Konzepts scheint mir die Verwendung rhetorischer Begrifflichkeit strictu sensu noch legitim, die ansonsten - und auch hier in der poetischen Metaphorik - nur uneigentlich gebraucht in der Filmologie auftauchen kann.

In der hier gesichteten Literatur zum Problem der Filmmetaphorik ging es lange Zeit weniger um die Vielzahl divergierender Theorien (der Literaturtheorie), die auch in ihrer wechselseitigen Ausschließlichkeit[14] immer sich ergänzende (s.o.) und speziell für die Betrachtung des Films interessante Aspekte haben (können). Vielmehr wurde ausgehend von meist einer bestimmten Definition des Funktionierens von Metapher grundsätzlich danach gefragt, ob denn ein so zu verstehendes Phänomen im Film vorkommen kann, ob es also überhaupt Metaphern im Film gibt oder nicht: Auf diesem Wege kamen in Deutschland zuletzt Klaus Kanzog (s.dazu I.13.) und Werner Barg[15] zu dem Ergebnis, daß man im Film wohl nicht von rhetorisch-poetisch gefaßten uneigentlichen Bedeutungen sprechen sollte.

Es ist ferner interessant, daß sich durch die hier natürlich nur cursorisch in I. aufbereitete Geschichte der Gedanken zur Filmmetapher immer wieder bestimmte Einsichten ziehen, die am vorläufigen Ende dieser Betrachtung, also Anfang der 90er Jahre, als Theorie-Fundus etabliert zu sein scheinen und in nunmehr umfassendere Konzeptionen, wie sie Whittocks Doppelansatz (s.dazu I.12) in „Metaphor and Film“ darstellt, souverän eingebaut werden können.

Kontext der Erörterungen zum Thema sind dabei meistens die überaus vielfältigen Zuordnungsmöglichkeiten von Sprache und Bild, die sich einer endgültig verbindlichen Relationierung entziehen.[16] Hickethier unterscheidet in seinem Einführungsband zur „Film- und Fernsehanalyse“ dabei drei Bereiche[17] einer sogenannten 'audiovisuellen Rhetorik':

1) Zeigewörter: Diese können auf etwas im Bild hinweisen; sich auf das Publikum beziehen oder es direkt ansprechen; sich auf etwas rein Auditives beziehen; oder auf etwas, was nur in der Vorstellung der Figuren angesiedelt ist; oder auf Formen, die im Kontext des Gezeigten bereits auftauchen.

2) Zeigebilder: verweisen im Bild (durch Blicke, Gesten) auf etwas anderes, das im Bild zu sehen/ beim Zuschauer angesiedelt/ nur zu hören ist; „Die Zeigebilder am Phantasma sind solche, die auf etwas verweisen, was bereits in anderen Einstellungen zu sehen war, oder was in den folgenden Einstellungen erst noch gezeigt wird und auf das durch Blicke, Gesten, Bewegungen hingewiesen wird. Solche deiktischen Konstruktionen sind im Film häufig anzutreffen. Sie tragen dazu bei, daß Bilderfolgen als Wahrnehmungskontinuum erscheinen und der Erzählgang erhalten bleibt.“

3) Wort-Bild-Tropen: Hier verhandelt er nun unter Hinweis auf die kontextgebundene Entstehung 'direkter' oder 'indirekter' Bedeutungen Synekdoche/ Metonymie/ Metapher, wobei das Verhältnis von Bild und Wort nicht immer ganz deutlich wird (in diesem Überblick werden kann[18]).

Mit dem hier vorgeschlagenen Konzept der „Bild-Figuren“ wird versucht, der Bildebene des Films einen besprechbareren Rahmen zu verleihen. Unter „Bild-Figuren“ im engeren Sinne verstehe ich daher im folgenden diejenigen visuellen Stilmittel, die rein anhand der abstrakten Ebene der optischen Eigenschaften der abgebildeten Gegenstände (Form, Farbe, Licht) funktionieren: Sie werden in II.2. ausführlich erläutert. Diese Behauptung einer Übernahmefähigkeit der rhetorischen Terminologie bzw. Strukturen gründet dabei in der Einsicht, daß im Produktionsprozeß bestimmte Beziehungen, wie sie die drei (vier) Haupttropen beschreiben, relativ formal auf der Zeigeebene der Bild-

schicht konstruierbar sind, d.h. nicht eigentlich im Hinblick auf semantische Aspekte, außer eben dem ihrer äußeren Form, ausgewählt werden (können).

Natürlich hat dieser Analyseschritt letztlich nur die schon genannte und verortete heuristische Qualität, denn die Bilder unterliegen immer schon einer soziokulturellen Semantisierung bzw. Kontextuierung und treten im Normalfall des Tonfilms immer nur in der dann wiederum sehr komplexen Interaktion mit der Tonspur auf: Dieses Niveau der Interpretation übertragener Bedeutungen im Film als Gesamtzeichen könnte man die Bild-Figuren im weiteren Sinne nennen, denn nun erzeugen Bild und Sprache zusammen neuen Sinn, ohne daß hier berechtigterweise noch auf die strikten rhetorischen Vorgaben zurückgegriffen werden sollte; daher nenne ich diese Stufe der Semiose im Unterschied zur „rhetorischen Metaphorik“ der Bilder/Bild-Figuren die „poetische Metaphorik“, die in II.3. entfaltet wird. Auf dieser Ebene generiert der Film Bedeutungssuggestionen in der ganzen Vielfalt als audiovisuelles Medium, und Rauh[19] hat ganz recht, wenn er die Beachtung dieser letztlich historischen Entwicklung einfordert: Ikonizität besteht nicht nur bei den Bildern, sondern im Zeichen von Dolby-Stereo auch in immer gesteigerterem Maße beim Ton.

Diesem Ausgangsbefund scheint man aber nun gerade am besten analytisch nachkommen zu können, wenn der Film mit seinen verschiedenen Zeichensystemen als komplexes Schichtungsphänomen verstanden und die Interpretation als Semiose angelegt wird, wie ich dies in II.1. zu entwickeln versuche. Beginn dieses Prozesses sind dann wiederum die Bilder, die schon seit den Anfängen ihrer bewegten Produktion auf Bahnhöfen immer „augenfälliger“ und das besonders Beachtete (bzw. seit La Ciotat: Gefürchtete) waren - eingedenk nun aber immer ihrer Eingebundenheit in das Gesamtzeichen.

Zur Beschreibung der Bild-Figuren im Rekurs auf Definitionen der rhetorischen Tradition werden zwei zentrale Aspekte herangezogen, die Genette[20] (s.dazu I.10.) in seiner historisch ausgerichteten Untersuchung herausgearbeitet hat: Erstens die Festlegung von drei assoziativen Hauptprinzipien bzw. vier Haupttropen, und zweitens die sehr feingliedrige Bestimmung der exakten Funktionsweise (der Metapher). Dabei wird letztere auf die für unsere Zwecke ausreichende Unterscheidung von Vergleich (wie/ etwas gleicht), Metapher in praesentia (explizite Identifikation durch anwesendes Vergleichenes) und Metapher in absentia (implizite Identifikation durch abwesendes Vergleichenes) zugespitzt: Und nur die Metapher in absentia ist die „eigentliche“ Metapher.

Da es im Film nun aufgrund des Fehlens einer Grammatik kein Äquivalent zum Vergleichspartikel „wie“ gibt, entscheidet letztlich der Rezipient und seine Situierung in je kulturell verschiedenen Sehkonventionen[21] über die verbale Aktualisierung zweier hintereinandergeschnittener Bilder - Mitry/ Metz (s.I.5.) haben dieses am Beispiel eingehend betrachtet -: Vergleich oder Metapher in praesentia ?

Geht man davon aus, daß im Film im Normalfall sowohl das Vergleichende als auch das Vergleichene im Bild vorkommen[22], was letztlich seinen Grund im fehlenden Paradigma bzw. Lexikon findet, und weiterhin die Versprachlichung dieser Kollisionsbeziehung stark subjektiv geprägt ist, so scheint unter Verwendung der historischen Einteilungsfolie die Unterscheidung in metaphorischen Vergleich, metonymischen Vergleich und oppositiven Vergleich für die Bildschicht angemessen zu sein.

Über die Tonebene kommt dann allerdings schon in dieses Minimalkonstrukt zweier (im Normalfall) Bilder eine Modifikation derart, daß das Vergleichende (oder Vergleichene[23]) über ein Wort, ein Geräusch oder einen Ton/eine Melodie[24] eingebracht werden kann, womit man sich aber gemäß meinem Beschreibungsmodell schon auf der Ebene der poetischen Metaphorik bewegt - was erneut den transitorischen, aber m.E. nichtsdestoweniger analytisch wertvollen Status der rhetorischen Metaphorik dokumentiert.

Es geht mir bei der Etablierung der Rhetorik in Form der Bild-Figuren und der daraus resultierenden Betonung der Bild-Schicht[25] darum, sich der Spannung zwischen Zeigen und Bedeuten bewußt zu

werden, die die Bilder zwischen Bild-Einzel-Text und Kultur-Bild-Kon-Text sowie zwischen Bild (als Ikon/Analogie des Bildes) und Sprache (Symbol/Konvention des Wortes) im Stufen-Medium Film essentiell charakterisiert, und diese Spannung im semiotischen Prozeß der Gesamtinterpretation reflexiv einzubinden - was allerdings in Anbetracht der Komplexität der dann entstehenden Sinnzusammenhänge bzw. -suggestionen adäquat nur in Einzelanalysen geschehen kann.

Dies muß bei dem Rahmen dieser Arbeit und der ihr inhärenten Spannung zwischen theoretischer Erörterung und praktischer Durchführung, in welcher sich die Übergängigkeit von Literaturwissenschaft zu Filmologie bzw. Filmessayistik reproduziert, ein Desiderat bleiben, das sich aber mit dem Doppel-Zuschnitt solcher Abhandlungen zu wiederholen scheint[26]: Im Idealfall reicht der erschriebene Spannungsbogen der hier entwickelten Überlegungen über das Seitenende hinaus (s.dazu AusBILDung).

* Mit Barthes scheint mir der Sache nach eine Trennung angebracht: Er bezeichnet (was auch terminologisch modifizierbar wäre) mit Kino das Sagbare der bewegten Bilder; das Filmische am Film, der Film selbst ist dagegen sein stumpfer Sinn, das Unsagbare, das sich bisher nur vereinzelt gezeigt hat (vgl. Barthes (1990), S.63/64).

[1] Eine andere Geschichte wäre die Erarbeitung der Positionen von Filmemachern zu den hier problematisierten Phänomenen. Man käme wahrscheinlich zu sehr anderen, eventuell 'filmischeren' Ergebnissen; hingewiesen sei hier nur z.B. auf die notorische Abneigung Andrej Tarkowskijs gegen eine 'metaphorische' oder 'symbolische' Auslegung seiner Filme (in einem konventionellen Sinne); er selbst hat seinen Stil von daher 'metaphorisch' benannt, „weil er, jenseits der Mimesis, auf der Poesie des Films besteht, paradox gesprochen, auf der Realität des Imaginären“, zitiert nach Böhme (1988), S.375.

[2] Reitz/ Kluge/ Reinke (1965), S.1018/1019.

[3] Opl (1990), S.29/30; Er unterscheidet dabei sieben Herangehensweisen mit je unterschiedlichen Paradigmen und Fragestellungen: 1) Filmkritik und Filmessayistik; 2) Linguistischer, präsemiotischer Ansatz; 3) Kommunikations- und sozialwissenschaftliche Ansätze; 4) Philologische, sprach- und literaturwissenschaftliche Ansätze; 5) Theaterwissenschaftliche, historische, wahrnehmungspsychologische, usw. je fachspezifische Ansätze; 6) Semiotische Ansätze; 7) Filmwissenschaftlicher Basisansatz, den Opl selbst vertritt; vgl. dazu auch die Sichtung von Ansätzen durch Möller aus dem Jahr 1978 in II.1.

[4] Wellbery (1996), S.1.

[5] Eco (1985), S.134/135.

[6] Kurz (1993), Seitenangaben in Klammern im Text.

[7] Allegorie und Symbol unterscheiden sich dann aber nach dem Zusammenhang zwischen wörtlicher und zusätzlicher Bedeutung: Ist das Symbol „ein immanentes Element der Geschichte“, so „erzählt oder setzt (die Allegorie) zwei Bedeutungszusammenhänge, die diskontinuierlich miteinander verbunden sind“ (77). Im Unterschied zur Metapher, bei welcher alle/viele wörtliche Bedeutungen aktualisiert und zugleich zu einer neuen Bedeutung verschmolzen werden sollen, braucht die Allegorie einen größeren Zusammenhang, in welchem sich der Bedeutungssprung von der expliziten auf die implizite allegorische Bedeutung vollziehen kann (33). Die Differenz zwischen Metapher und Symbol bestimmt Kurz schließlich dadurch, daß sich bei der Metapher das Interesse auf die Sprache selbst, die Semantik richte, beim Symbol aber auf die Gegenstände, also die Empirie (73).

Die Darlegungen von Kurz müssen bei der angestrebten Knappheit Orientierungen bleiben, die, wie es bei diesen Begriffen üblich ist, bei genauerer Betrachtung sich auch in ihr Gegenteil verkehren können: So etwa bei der hier anhand von Eco/Bode entwickelten Beziehung von Metapher und Symbol (vgl. II.4.)

[8] So deutet zumindest David E. Wellbery in seinem Aufsatz *Retrait/Re-entry* (s. Wellbery (1996)) die unexplizierte These von Derrida (aus: *La mythologie blanche*), jede Bestimmung der Metapher müsse sich selbst einer Metapher bedienen.

[9] Wellbery (1996), S.12/13 und 15.

[10] Dies ist die Stoßrichtung einer Behandlung der Literatur in ihrer Rhetorizität bei de Man, deren Lektüre keine eindeutigen Trennungen in 'wörtlich' oder 'figurativ' i.S. einer traditionellen Rhetorik mehr ermöglicht; vgl. de Man (1988), z.B. 16/40.

[11] Haverkamp (1983), S.5, im folgenden Seitenangaben in Klammern im Text.

[12] Die strukturalistische Konzeption, die das aktuelle Wirken und Bedeuten der Metapher im (metonymischen) Redekontext zu bestimmen sucht, findet, ähnlich wie eben in der Ergänzung mit der Sprachanalyse, „in der hermeneutischen Rekonstruktion metaphorologischer Paradigmen ihr historisch-diachrones Gegenstück“ (24).

[13] In der Verbindung dieser Grundthese mit dem Enzyklopädie-Modell der Bedeutungsgenerierung besteht auch Ecos Lösungsvorschlag für den Weg aus dem Dilemma der von ihm aufgeworfenen Entscheidungsnotwendigkeit zwischen Scylla 'grundlegende Metaphorizität' und Charybdis 'grundlegende Regelmäßigkeit' der Sprache.

[14] Vgl. Haverkamps Einschätzung 1983: „Anders als man Forschungsberichten und Überblickswerken glauben könnte, gibt es keine einheitliche Metaphernforschung und eine Theorie der Metapher nur als Sammelnamen konkurrierender Ansätze, die auf diese Paradigmen zurückführbar sind“ (2).

[15] Barg (1996) schreibt unter völlig einseitiger Rezeption der Ausführungen von Kurz: „Die Schaffung uneigentlicher Bedeutungen und Bedeutungszusammenhänge, die in der Literaturanalyse mit den Begriffen Metapher und Allegorie bezeichnet werden (vgl. ex.Kurz 1988), setzt die Existenz eigentlicher Bedeutungen voraus, die die Begriffe an ihren ursprünglichen Standorten im Sprachsystem erwerben, bevor sie durch den Ortswechsel in übertragene Bedeutungszusammenhänge transformiert werden.

Offensichtlich geht es in der Konstitution von Bild-Bedeutung im Spielfilm aber nicht um Transformation, sondern um Vermischung verschiedener Schichten“ (46).

Zwar ist diesem allerletzten Befund zuzustimmen, doch kann man m.E. einen ganzen Fragekomplex nicht einfach dadurch streichen, daß man ihn mit einer mittlerweile überholten Theorie behandelt.

[16] Darin liegt dann sicherlich eine Parallelität zur Systematisierung der Metapher, vgl. Whittocks Versuche. Rauh (1990), der anhand der Begriffe (A)Synchronismus und (A)Syntopismus ein Orientierungsschema entworfen hat, schreibt: „Nicht nur daß es kein einheitliches Muster gibt, nach dem Sprache und Bild im Film 'reagieren' - da immer wieder der Kontext entscheidend ist. Es gibt auch innerhalb des gleichen Kontexts wieder verschiedene Ebenen (...)", S.100.

[17] Hickethier (1993), S.105-107.

[18] Hickethier verweist weiter auf Kaemmerling und Knilli/Reiss, deren praktischen Nutzen angesichts der Spezialtermini Kuchenbuch (1978) - er bezieht sich noch auf Bonsiepes Vorschlag einer „Verbal-visuellen Rhetorik“ von 1965 - zurecht bemängelt: „Deshalb (wegen der Termini, J.M.) empfiehlt der Verfasser, sich von diesen Ansätzen anregen zu lassen, aber eine eigene umgangssprachliche Nomenklatur zu wählen“ (189); dies ist bei Whittocks Systematisierungsversuch nun geschehen, s.l.12.

[19] Rauh (1990), S.95: „Der Blick kommt anscheinend von den Bildern nicht mehr los, die Ohren sind verschlossen, und es besteht bester Anlaß zur Folgerung, daß es sich beim heutigen Film letztendlich doch um Stummfilme handelt.“ (Hervorhebung im Text)

[20] Genette (1983), S.233 und 240/41.

[21] Reitz/Kluge/Reinke (1965), S.1019, schreiben dazu: „Film ist (das wird hier sichtbar) keine ausschließliche Aufgabe der Filmautoren (...), sondern eine Ausdrucksform, die ebenso von der Aufnahmefähigkeit einer Gesellschaft wie von der Phantasie der Autoren abhängig ist. Eine wirklich differenzierte Filmsprache ist auf eine filmische Vorstellungswelt in den Hirnen der Zuschauer, Kinobesitzer und Verleiher angewiesen.“

[22] In der Literatur kehren die verwendeten Bestimmungen teilweise unter anderem Namen wieder: So benennt z.B. Deleuze (s.l. 11.) das Vorhandensein beider mit „extrinsischer Metapher“, die Präsenz nur des Vergleichenden mit „intrinsischer Metapher“.

[23] Whittock (1990), S.31, schlägt in bezug auf diese Problematik vor, das stärker in die Diegese Eingebundene als das Vergleichene, den Tenor anzunehmen; vgl. auch I.12. und II.3./5.

[24] Vgl. dazu die Interpretation einer Sequenz in Fassbinders Fontane-Effi Briest in III.2.

[25] Was natürlich, und das hoffe ich bis jetzt schon expliziert und in meinem Konzept der poetischen Metaphorik bzw. den Beispielen auch umgesetzt zu haben, keine vereinseitigende Privilegierung der Bilder im Film bedeutet.

[26] Whittocks (1990) ähnlich gelagerte Untersuchung thematisiert am Ende im Angesicht einer drohenden Beispiel-Materialschlacht die Beschränkung auf das Gebotene, da er den Leser nicht mehr länger zum Nachvollzug auffordern und am Ende zum Ausstieg aus oftmals nicht Bekanntem, da nicht Gesehenem bringen möchte; S.68.