

## Dissertationsprojekt „Erzähltheorie des Films“

### – Zusammenfassung der Ergebnisse –

Mein Dissertationsprojekt ist von einer sehr konkreten Frage ausgegangen, welche in der filmnarratologischen Forschung kontrovers diskutiert wird: Gibt es ein filmisches Pendant zur Instanz des Erzählers in der Literatur? Oder anders gewendet: Ist es sinnvoll, trotz der Bilder und Töne des Films, die Präsenz und Unmittelbarkeit suggerieren, von erzählerischer Mittelbarkeit, von einer narrativen Vermittlungsebene auszugehen? Während des Forschungs- und Schreibprozesses an meiner Arbeit hat sich gezeigt, dass sich diese konkrete Ausgangsfrage nur in einem größeren medientheoretischen und narratologischen Rahmen beantworten lässt, der mediale Eigentypik und narratives Potenzial einer Erzählform ins Verhältnis setzt. Anders als Forschungsarbeiten, welche die Allgegenwart des Erzählens feststellen und davon ausgehend nach den allen Erzählungen gemeinsamen Strukturen suchen, wurde in meiner Arbeit die Frage nach der Medienspezifik des Films gestellt. Gerade daraus habe ich seine Fähigkeit abgeleitet, Geschichten zu erzählen. Eine erste These lautete daher, dass das Narrative nicht in medienunabhängigen Globalstrukturen zu verorten ist, sondern jeweils aus der medialen Eigentypik einer Erzählung zu rekonstruieren ist. Erzähltheorie und Medientheorie des Films geraten so in ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis, aus dem sich eine grundlegende Theorie des Films in seiner medialen Eigentypik ableiten lässt.

Im theoretischen Teil der Arbeit habe ich die Frage nach der erzählerischen Vermittlung im Film mithilfe eines Kommunikationsmodells beantwortet. Dabei habe ich mich sowohl von der struktural-semiotischen Erzähltheorie des Films im Anschluss an Christian Metz als auch von der formal-funktionalistischen Filmnarratologie im Anschluss an David Bordwell abgesetzt. Christian Metz ging davon aus, dass Erzählen im Film wesentlich als ‚transparente Enunziation‘ zu verstehen sei, welche sich durch Unterdrückung einer narrativen Vermittlungsebene auszeichne. Aufgrund der Unmittelbarkeitseindrucks des Films lehnt auch David Bordwell das Konzept einer filmischen Erzählinstanz ab; die Bedeutungskonstitution leiste im Film ausschließlich der Zuschauer, welcher die Bild- und Toninformationen empfängt und kognitiv verarbeitet. Bei dieser

Ersetzung der filmischen Vermittlungsebene durch den Rezeptionsakt wird indes nicht klar, welche Instanz auf fiktionsinterner Ebene die Bilder und Töne in ihre spezifische Anordnung gebracht hat, von der ausgehend der Zuschauer die Geschichte erst rekonstruiert. Dem habe ich die zweite und zugleich zentrale These meiner Arbeit entgegenhalten: Die Vermittlungsinstanz des Films ist gerade als Zusammenspiel aller semiotischen und medialen Möglichkeiten des Films zu verstehen. Sie ist der Brennpunkt, welcher die unterschiedlichen narrativen und medialen Ebenen bündelt, organisiert und hierarchisiert.

Diese Konzeption einer filmischen Vermittlungsinstanz hat im Hinblick auf die bisherige Forschung vier Vorteile: Erstens werden alle Zeichen des plurimedialen Films berücksichtigt, ohne die ‚Erzählinstanz‘ auf nur ein Element filmischer Narration zu reduzieren. Im Gegensatz dazu setzten etwa Klaus Kanzogs filmphilologischen Überlegungen die Erzählinstanz mit der Kameraperspektive gleich, so dass die erzählerische Funktion anderer Zeichen im Film unberücksichtigt blieb. Zweitens wird die Trennung zwischen fiktionsinterner und fiktionsexterner Kommunikation – zwischen real existierendem Autor und fiktiv inszeniertem Erzähler – für die Filmwissenschaft nutzbar gemacht. Insbesondere mit Blick auf den sogenannten Autorenfilm kann die Unterscheidung zwischen fiktionsexternen und fiktionsinternen Kommunikationsinstanzen die nötige Klarheit schaffen. Drittens wird das filmnarratologische Paradox einer Erzählung ohne Erzähler überwunden. Während in der Filmwissenschaft nahezu einstimmig das große erzählerische Potenzial des Films festgestellt wird, gibt es nur vereinzelt Ansätze, die narrative Vermittlungsebene des Films dingfest zu machen. Viertens ermöglicht die Differenzierung unterschiedlicher Erzählebenen in einem Kommunikationsmodell, Interferenzen und Transgressionen zwischen den Kommunikationsniveaus sichtbar zu machen. Damit lassen sich im multimedialen Film besonders wirkmächtige Phänomene wie Ironie, unzuverlässiges Erzählen und Autoreferenzialität analytisch fassen.

Im Kapitel Oszillation zwischen *diégésis* und *mimesis* habe ich kritisch zu Theorien Stellung bezogen, welche Film aufgrund seines bewegten und von Ton begleiteten Bildmaterials als mimetisches Medium *par excellence* verstehen.

Dagegen habe ich eine dritte These vorgeschlagen: Der Zeigegestus der Bild- und Tonzzeichen wird im Film durch einen Erzählgestus begleitet und überlagert, welcher sich aus dem spezifischen Arrangement der Zeichen ablesen lässt. Es sollte nicht grundsätzlich von einem Unmittelbarkeitseindruck filmischer Bilder und Töne ausgegangen werden. Vielmehr hängt der Grad erzählerischer Abstandnahme vom spezifischen Arrangement des Zeichenmaterials ab. Alle filmischen Zeichen können mehr oder weniger mittelbar präsentiert werden.

Der Unmittelbarkeitseindruck des klassischen Films ist Resultat einer auf Realismus zielenden Erzählstrategie. Der Realitätseffekt dieser Filme basiert weniger auf ‚der Fähigkeit ihrer Schöpfer im Buch der Natur zu lesen‘, wie Siegfried Kracauer annimmt, als auf einer bereits bei der Zentralperspektive des Filmbildes beginnenden Konventionalisierung und Konstruktion von Realität. Eine vierte These lautet daher, dass der Anschein von Unmittelbarkeit im klassischen Film nicht dem Wegfall der narrativen Vermittlungsebene entspringt, sondern Erzählstrategie eines realistischen Texts ist. Die von Christian Metz beschriebene ‚transparente Enunziation‘ ist kein medien spezifisches Charakteristikum des Films an sich, sondern Stilmerkmal eines bestimmten Textkorpus, des klassischen Kinos hollywoodischer Prägung. Das Problem von Erzähltheorien, welche die narrative Vermittlungsebene des Films ausblenden, besteht darin, dass sie Textstrukturen, das heißt die unmittelbare, realistische Weltmodellierung des klassischen Hollywoodfilms, mit Medienstrukturen gleichsetzen, indem sie annehmen, Film an sich habe keinen Erzähler bzw. unterdrücke seine Vermittlungsebene.

Im Kapitel zu den medialen Ebenen und semiotischen Systemen des Films habe ich versucht, diese Annahmen nach der erzähltheoretischen auf eine medien- und zeichentheoretische Grundlage zu stellen. Der zunehmende Einsatz computergenerierter Bilder verändert den semiotischen Status des Films. Das Aufzeichnen der materiellen Wirklichkeit, das noch von Siegfried Kracauer als zentrale Wesenheit des Films angesehen wurde, ist durch den vermehrten Einsatz von Computersimulation und Bildbearbeitung nur noch eine Option. Hier verliert der Film seinen photographisch-indexikalischen Charakter und rückt in die Nähe der konstruierten Ähnlichkeit, der Ikonizität der Malerei.

Ogleich die Möglichkeiten der Bildkomposition und Bildmanipulation durch die Digitalisierung des Films deutlich potenziert wurden, steht das Filmbild jedoch seit jeher im Spannungsfeld zwischen der ‚dokumentarischen‘ Aufzeichnung profilmischer Realität und dem ‚manipulativen‘ Entwurf fingierter Filmwirklichkeit.

Hieran möchte ich eine fünfte These anschließen: Nur ein Modell, welches ikonische, indexikalische und symbolische Aspekte des Films gleichermaßen berücksichtigen kann, wird seiner medialen Eigentypik gerecht. Viele Filmtheorien verkürzen die Semiotik des Films in einer einseitigen Privilegierung von Ikonizität (von Sternberg, Arnheim), Indexikalität (Bazin, Kracauer) oder konventionalisierter Symbolik (Metz, Eisenstein).

Im Film umfassen die Anordnungsmöglichkeiten der Zeichen ein Spektrum zwischen zwei Extrempolen. Auf der einen Seite wird ein Film im Stil des klassischen transparenten Hollywoodkinos versuchen, seine Zeichen so anzuordnen, dass eine einheitliche Wirkung hervorgerufen und ‚Illusionsstörung‘ vermieden wird. Auf der anderen Seite wird es einem postklassischen, avantgardistischen Film darum gehen, die Zeichen kontrastiv aufeinandertreffen zu lassen und in ihrer medialen Eigengesetzlichkeit auszustellen. Die Begriffe ‚klassisch‘ und ‚Hollywoodfilm‘ bzw. ‚postklassisch‘ und ‚Avantgardefilm‘ sind jedoch nicht historisch im Sinne einer Entwicklung zu verstehen, im Zuge derer die eine Anordnungsweise die andere gänzlich ablöst. Aus diesem Grund habe ich in meiner Arbeit das systematische Begriffspaar ‚integrativer Modus‘ und ‚desintegrativer Modus‘ verwendet. Demgegenüber versucht Gilles Deleuze, mithilfe einer vergleichbaren Unterscheidung zwischen ‚organischer‘ und ‚kristalliner‘ Anordnung eine diachrone Einteilung der Filmgeschichte zu entwerfen. Bei Deleuze folgt der linear-narrativen Verkettung im Bewegungsbild die assoziativ-relationale Vernetzung im Zeitbild. Als sechste These möchte ich hingegen auf der synchronen Konkurrenz oder Koexistenz beider Modi in allen Epochen der Filmgeschichte insistieren. Damit soll der Tatsache Rechnung getragen werden, dass beide Anordnungsweisen in der medialen Spezifik des Films, in seinem plurisemiotischen Charakter, seit jeher angelegt sind.

Im filmanalytischen Teil habe ich meine Erzähltheorie des Films in vier Schritten auf Quentin Tarantinos *Kill Bill* (2003/2004) angewandt. Im ersten Kapitel wurde das Rachemotiv als thematischer Kern von *Kill Bill* als erzählerisches Sujet *par excellence* perspektiviert. Rache weist eine genuin erzählerische Grundstruktur auf, welche dem dramaturgischen Dreischritt von Ordnung, Störung der Ordnung und Wiederherstellung der Ordnung entspricht. Damit avanciert Rache von einem bloßen Motiv zum eigentlichen Movens von Erzählungen. Die Figurenkonstellation erscheint als figurales Dispositiv aus Täter, Opfer und Rächer und die Ereignisstruktur als Handlungsdispositiv aus Ausgangszustand, racheauslösender Urszene und Rachevollzug. Entgegen einer linearen Erzählteleologie überführt Rache jedoch diesen Dreischritt in einen potenziell unabschließbaren Prozess. Da im Rachevollzug Täter- und Opferrolle oszillieren, kann jeder Racheakt zugleich als erneute Urszene einen entgegennenden Vergeltungsschlag nach sich ziehen. Aufgrund dieser zyklischen Struktur, durch die jedes Ende einer Racheerzählung zugleich einen neuen Anfang suggeriert, erweist sich das Rachesujet als höchst produktives Erzählprinzip. In *Kill Bill* ist der Rachevollzug in eine Serie multipler Racheepisoden aufgespalten, die erst im finalen Aufeinandertreffen mit dem eigentlichen Gegenspieler Bill gipfelt.

In einem zweiten Unterkapitel wurde ausgehend von dem im Theorieteil der Arbeit entwickelten Kommunikationsmodell eine Verortung von *Kill Bill* im Spannungsfeld zwischen fiktivem Text und realem Autor vorgenommen. Dabei gerieten Interferenzen zwischen den eigentlich getrennten Sphären der fiktion-internen und fiktion-externen Kommunikation in den Blick. Dieses Kapitel stellt die These auf, dass in *Kill Bill* die erzählte Geschichte lediglich als Vorwand dient, um auf metatextueller Ebene Reflexionen über künstlerische Produktivität und kreativen Schaffensprozess anstellen zu können. *Kill Bill* ist als Symbolgeschichte für die Themenkomplexe Kunst und künstlerisches Schaffen zu verstehen. Da Tarantino vorrangig *B-movies* und Genrefilme zitiert, in denen die Autorfunktion eine untergeordnete Rolle spielt, überschreibt er diesen transparenten Diskurs mit seinem eigenen Namen. Damit re-etabliert sich eine Schöpferinstanz, welche den poststrukturalistischen Debatten zum

Autorbegriff zum Opfer gefallen war. In seiner Rolle als pygmalionesker Erschaffer des *Deadly Viper Assassination Squad* erscheint Bill als Tarantinos Alter Ego, welches auf diegetischer Ebene den Schöpferanspruch selbstreflexiv spiegelt. Bill kann als ambivalenter Hervorbringer und Zerstörer der Auftragskillertruppe gelten, der freie Verfügungsgewalt über seine Schöpfung beansprucht. Damit entspricht er dem selbstherrlichen Schaffensideal goethezeitlicher Genieästhetik.

Das dritte Unterkapitel widmet sich der narrativen Vermittlungsstruktur in *Kill Bill*. Statt eines transparenten Diskurses wird die Braut explizit als Erzählerin ihrer Geschichte eingeführt. Als *in persona*-Erzählerin und *voice-over*-Sprecherin inszeniert sie sich als personalisierter Ausgangspunkt der Erzählung. Damit wird auf erzählerischer Ebene der in Figurencharakteristik und Handlungsschema implizit eingeschriebene Schöpferdiskurs fortgesetzt. Da die Braut explizit als Erzählerin auftritt, welche die Geschichte umordnet und kommentiert, wird Bills genialischer Schöpferanspruch auf der Handlungsebene unterlaufen. Die Braut emanzipiert sich nicht zuletzt deswegen von Bills Einflussphäre, da sie als Erzählerin Verfügungsgewalt über ihre Geschichte ausübt.

Das vierte Kapitel stellt die These auf, dass in *Kill Bill* nicht nur Täter und Opfer von Racheszenarien, Autoren und die von ihnen geschaffenen Figuren, Erzähler und ihre Geschichten, sondern in erster Linie Medien miteinander konkurrieren. In *Kill Bill* findet ein Wettstreit der Künste statt. Ähnlich wie sich die Braut an ihren Widersachern rächt, überschreiben Schriftelemente die Filmbilder, rivalisieren *mise-en-scène* und Montage, übertönt Musik alle Geräusche, stößt ein babylonisches Stimmengewirr aufeinander, konkurrieren *onscreen*- und *offscreen*-Bereiche und ziehen Töne alle Aufmerksamkeit auf sich. Demgemäß tobt in *Kill Bill* nicht nur ein Krieg der Zeichen, sondern zugleich wird eine Auseinandersetzung zwischen Hollywood- und Avantgardefilm ausgetragen. *Kill Bill* inszeniert die Rache der Zeichen gegen ihre Unterordnung im Diskurs der Erzählung. Dabei insistieren alle Zeichen in *Kill Bill* auf ihrer Künstlichkeit, so dass traditionelle Frontstellungen zwischen der ‚Natürlichkeit‘ von Bildzeichen und dem ‚Symbolcharakter‘ von Sprache oder zwischen der ‚Authentizität‘ von

Stimmlichkeit und der ‚Konventionalität‘ von Schrift aufgesprengt und neu verknüpft werden. Die Analyse von *Kill Bill* zeigte Film als Hybridmedium, dessen Zeichen sich sowohl zu Symbiosen zusammenfinden als auch in Konkurrenzkonstellationen eintreten. Kraft dieser Hybridität überschreitet der Film die klassische Grenzziehung zwischen dem Bildhaften und dem Diskursiven.

Im Schlusskapitel der Arbeit wurde die eingangs formulierte These aufgegriffen, dass durch die enge Verzahnung erzähl- und medientheoretischer Überlegungen eine Erzähltheorie des Films notwendig in eine Medientheorie des Films mündet. Zusammenfassend geriet in den Blick, was die mediale Spezifik filmischen Erzählens auszeichnet. Dabei wurde die These verfolgt, dass der Film gerade aufgrund seiner medialen Eigentypik als Erzählmedium prädestiniert ist. Die Essenz des Films liegt in seiner Fähigkeit, Raum und Zeit in der Bewegung zu konservieren und losgelöst vom raumzeitlichen Kontinuum der Aufnahme zu einer anderen Zeit in einem anderen Raum wieder zu entfalten. Film bewirkt eine Dynamisierung des Raums und eine Verräumlichung von Zeit. Damit stellt Film Lessings *Laokoon* auf die Probe, welcher Raum- und Zeitkünste binär unterscheidet: Lessing zufolge stellen die bildenden Künste Körper im Raum dar, während die Poesie Handlungen in der Zeit präsentiert. Raumkünste zeichnen sich durch Koexistenz und Nachbarschaft ihrer Zeichen aus, während Zeitkünste ihre Zeichen in einer sukzessiven Abfolge anordnen. Bei Raum und Zeit handelt es sich allerdings nicht nur um philosophische, sondern auch um narratologische Grundkategorien. Da Erzählungen einen Ausgangszustand in einen Endzustand transformieren, spielt Zeitlichkeit in narrativen Texten eine zentrale Rolle. Das Ereignis als kleinste narrative Einheit dieser Transformation wird hingegen als Raumkategorie definiert: Lotman zufolge liegt ein Ereignis dann vor, wenn eine Figur die Grenze zwischen zwei semantischen Räumen eines Texts überschreitet. Durch seine Oszillation zwischen Raum- und Zeitkunst kann der Film sowohl erzählerische Raum- als auch erzählerische Zeitkategorien paradigmatisch nutzen.

Dies konnte abschließend verdeutlicht werden, indem Film als ‚Kunst der Leerstelle‘ perspektiviert wurde. Die Eigentypik filmischen Erzählens ist als

dynamisches Kippspiel zwischen Prä- und Absenz, als Dialektik zwischen *onscreen*- und *offscreen*-Bereich zu verstehen. Die Bewegtheit des filmischen Bildes durch Montage und Kameraarbeit schafft konstitutiv Auslassungen und Leerstellen. Filmbilder und Geschichten haben gemeinsam, dass sie sich über die Struktur der Grenze organisieren. Semipermeable Grenzen, Schwellen, Übergänge sind ebenso konstitutive Momente von Bildern wie des Erzählens. In Geschichten werden Figuren mit Ereignissen konfrontiert, durch die sie ihre Alltagswirklichkeit in Frage stellen und bisherige Grenzen überschreiten. Der Antrieb dieser Grenzüberschreitungen ist das Begehren, einen Mangel auszugleichen, eine Lücke zu füllen, blinde Flecken sichtbar zu machen. Ich-Konstitution und Selbsterkenntnis mit ihren visuellen Implikationen avancieren seit der Sattelzeit um 1800 zu den Grundsubjets des Erzählens. Erzählen, Film, Blick und Begehren sind wesentlich dadurch bestimmt, was eben gerade nicht zu sehen ist.