

Vortrag beim Doktorandenkolloquium

im Tagungszentrum Wildbad Kreuth vom 1. – 3. Oktober 2008:

Narratologie als Medientheorie. Filmisches Erzählen und seine mediale Spezifik.

Vorstellung des Dissertationsprojekts: Erzähltheorie des Films

1. Fragestellung und Zielsetzung der Arbeit

Meine Arbeit möchte eine Erzähltheorie des Films entwerfen, indem sie nach der spezifischen Medialität des Films fragt, die seinen Erzählungen immer schon vorausgeht. Dabei stellt sie folgende Leitfragen: Wie beeinflussen die inhärenten medialen Qualitäten des Films seine Erzählungen? Was zeichnet die spezifisch filmische Art des Erzählens aus? In welcher Weise wird die mediale und semiotische Grundlage des Films als Übermittler von Geschichten funktionalisiert? Darauf aufbauend möchte ich ein narratives Kategoriensystem für den Film entwickeln.

2. Gliederung der Arbeit

Meine Arbeit gliedert sich in vier Teile:

A = Einleitung: Zusammenhang zwischen Narratologie und Medientheorie

B = Hauptteil: Erzählerische Vermittlung im Film

C = Exemplarische Filmanalyse: Quentin Tarantinos *Kill Bill*

D = Schluss: transmedialer Ausblick: Der Film im Spektrum der Erzählmedien

A Narratologie als Medientheorie: Filmisches Erzählen und seine mediale Spezifik

- soll die Fragestellung und Zielsetzung meiner Arbeit darlegen
- einen Überblick über die Narratologie und die Medienwissenschaft geben
- deren Synthese im Hinblick auf die spezifische Fragestellung meiner

Arbeit leisten

Meine Arbeit folgt der zentralen These, dass die Medialität von Erzählungen konstitutiv für deren spezifischen Darstellungsmodus ist. Narratologie lässt sich nur als Medientheorie konzeptualisieren. Es wird in meiner Arbeit darum gehen, zwei Disziplinen, die Narratologie und die Medienwissenschaft, ins Verhältnis zu setzen, die von Anfang an intermedial und interdisziplinär angelegt waren. Dabei versucht meine Arbeit einen Brückenschlag zwischen ihren bisher weitgehend disparaten Forschungslinien zu erzielen. Unter Narratologie ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit Erzählstrukturen, wo auch immer solche auftreten, zu verstehen. Der Begriff wurde von Todorov geprägt, der die Forderung nach einer eigenen Wissenschaft stellte, die alle Arten von Erzählungen in allen Zeichensystemen untersucht. Im Gegenteil haben sich im Lauf der Forschungsgeschichte die verschiedenen narratologischen Ansätze in bereits etablierten Einzelwissenschaften (Literaturwissenschaft, Soziolinguistik, Psychologie, Kognitionswissenschaft, Geschichtswissenschaft, Kulturwissenschaft etc.) entwickelt, die sich teilweise interdisziplinär ergänzen. Die Medienwissenschaft greift sowohl bei der Konstitution ihres Gegenstandes als auch bei ihrer Methodik und Theoriebildung auf verschiedenste Disziplinen zurück und hat sich institutionell — zumindest im deutschsprachigen Raum — noch kaum als eigene Wissenschaft etabliert. Neben der Kommunikationswissenschaft beschäftigen sich Philosophie, Sprach- und Literaturwissenschaft, Kunst-, Film-, Theater- und Musikwissenschaft, Komparatistik, Psychologie, Soziologie und Kulturwissenschaft mit Medien. Gegenstand und Theorie der Medienwissenschaft wird aus der Perspektive der verschiedenen wissenschaftlichen Denktraditionen unterschiedlich bestimmt. Insbesondere kann man die medientheoretischen Ansätze der Kommunikationswissenschaft, die sich aufgrund ihrer Nähe zur Soziologie, Wirtschaftswissenschaft und Politologie als Sozialwissenschaft versteht, von denen der Medienwissenschaft unterscheiden, die sich aufgrund ihrer Herkunft aus den Geisteswissenschaften als Text- und Kulturwissenschaft begreift. In einer Verbindung zwischen Narratologie und Medientheorie soll in meiner Arbeit deutlich werden, wie die spezifische Medialität des Films seiner Fähigkeit, Geschichten zu erzählen einerseits besondere Möglichkeiten eröffnet und andererseits Beschränkungen auferlegt. Entgegen der traditionellen

Narratologie sollen in meiner Arbeit nicht medienunabhängige Globalstrukturen des Erzählens aufgezeigt werden. Innerhalb der Narratologie bildeten sich bislang zwei grundsätzliche Richtungen heraus, die beide die Reflexion der medialen Spezifik von Erzählungen in ihrer Modellbildung vernachlässigen: Die erste Richtung versucht eine grundlegende Struktur transmedialer 'Narrativität' aufzudecken, entweder im Hinblick auf ihre ideologische 'Tiefenstruktur' (etwa Levi-Strauss und Greimas) oder im Hinblick auf ihre strukturelle 'Oberfläche' (etwa Bremond und Prince). Da in diesen Modellen 'Narrativität' als basale Qualität aller Erzählungen konzeptualisiert wird, ist die mediale Spezifik von Erzählungen als 'blinder Fleck' dieser Theorien ausgeblendet. Dies gilt in ähnlicher Weise für die zweite Richtung einer meist aus der Literaturwissenschaft stammenden Narratologie, die zwar das Wechselverhältnis zwischen *histoire*- und *discours*-Ebene von Erzählungen im Blick hat (d.h. zwischen der Inhaltsebene der Geschichte und der spezifischen Darstellungsform des konkreten Textes), deren Interaktion aber nicht mit der Medialität von Erzählungen ins Verhältnis setzt. Diese Arbeit versucht jedoch in einer Synthese zwischen Narratologie und Medientheorie zu zeigen, worin der spezifisch filmische Präsentationsmodus von Erzählungen besteht.

Die traditionelle Erzählforschung davon aus, dass eine Erzählung aus zwei aufeinander bezogenen Ebenen besteht: Einer Abfolge von Zeichen, dem Text (*discours*), der eine Abfolge von Ereignissen, die Geschichte (*histoire*), repräsentiert. Dabei versteht man unter *histoire* die Ereignisfolge in ihrer rekonstruierten, (chrono)logischen Ordnung und unter *discours* die aus Selektion und Kombination der Erzähltechniken hervorgehende spezifische Präsentation dieser Geschichte. Statt der einfachen Differenzierung zwischen *histoire* und *discours* möchte ich in meiner Arbeit allerdings in Anlehnung an Gérard Genettes Erzähltheorie eine Dreiteilung narrativer Ebenen vornehmen. Dabei wird zwar am Begriff der *histoire* festgehalten, im Hinblick auf den *discours* jedoch präziser zwischen *récit* und *narration* unterschieden, so dass sich Erzählungen in Dimensionen ihrer erzählten Welt (*Geschichte*), ihres konkreten Textes (*Erzählung*) und des die Erzählung hervorbringenden Sprechaktes (*Narration*) differenzieren lassen. Die analytische Scheidung des *discours* in die

Ebenen des konkret vorliegenden Textes (*Erzählung*) und des diesen Text hervorbringenden Sprechaktes (*Narration*) birgt den Vorteil, den Fokus bereits auf den Zusammenhang zwischen der Struktur einer Erzählung und dem Akt ihrer Vermittlung zu lenken, mithin jener Schnittstelle zwischen Narratologie und Medientheorie, der es dieser Arbeit ankommt. Bei der Analyse eines Erzähltextes handelt es sich um die Beschreibung der Beziehungen zwischen *Geschichte* und *Erzählung*, zwischen *Erzählung* und *Narration* sowie zwischen *Geschichte* und *Narration*. Es geht also nicht um voneinander abgrenzbare Kategorien, sondern um sich wechselseitig konstituierende Relata. Die drei Ebenen des Erzähltextes *Geschichte*, *Erzählung* und *Narration* sind also im Sinne eines Borromäischen Knotens miteinander verknüpft: Löst man ein Element heraus, zerfällt die Konstruktion in für sich genommen bedeutungslose Einzelteile. Es handelt sich also um eine genuine Triade irreduzibler Komponenten, die sich ihrer reziproken Konstitution bedingt. Folglich lassen sich die einzelnen Bestandteile der narrativen Triade bei der Analysearbeit nicht getrennt behandeln, wenn nicht eine reduktionistische Verzerrung riskiert werden soll. Als verbindendes Moment in der Mitte dieses Borromäischen Knotens, in der sich die Ebenen *Geschichte*, *Erzählung* und *Narration* überschneiden, lässt sich das jeweilige Medium der Erzählung einsetzen, das die Konsistenz der Konstruktion gewährleisten soll. Entsprechend seiner Stellung in der Topologie des Borromäischen Knotens aus den drei narrativen Ebenen *Geschichte*, *Erzählung* und *Narration* ließe sich das Medium eines Erzähltextes als "das in der Mitte Befindliche" und als Vermittlung konturieren. Im Sinne des im Hauptteil dieser Arbeit entwickelten Kommunikationsmodells der Erzählung bezieht sich der Begriff Medium auf dessen Funktion als Vermittler der *Narration*, aus der die beiden anderen Ebenen, die *Erzählung* als der konkrete Text und die daraus rekonstruierbare *Geschichte*, erst hervorgehen.

Dabei fällt auf, dass die mediale Spezifik von Erzählungen im Hinblick auf die drei narrativen Ebenen *Geschichte*, *Erzählung* und *Narration* in einem ansteigenden Grad bedeutsam wird. Auf der ersten Ebene, der Inhaltsebene der *Geschichte*, lassen sich relativ viele transmediale Strukturen feststellen: Erzählungen (re)präsentieren eine erzählte Welt. Diese erzählte Welt wird einer

Transformation unterworfen, entweder durch Zufälle ('höhere Gewalt') oder durch das Handeln der/des Protagonisten. Erzählungen folgen meist einem triadischen Handlungsschema, das aus der Schilderung einer Ausgangssituation, ihrer Transformation und dem daraus entstandenen Endzustand, oftmals auf einer höheren Ebene, besteht. Die zweite Ebene der Genetteschen Triade, die der *Erzählung*, ist stärker von medienspezifischen Charakteristika bestimmt. Auf dieser Ebene transformiert der Text die Ereignisse der *Geschichte* in einer Weise, dass sie für den Rezipienten ein interpretierbares Netzwerk aus kausalen Zusammenhängen und kohärenten Handlungsmotivationen ergeben. Dennoch kann das Wissen über die erzählte Welt in der Triade Figuren – Erzählinstanz – Rezipient flexibel gestaltet werden. Obwohl sich demnach alle Erzählungen durch eine bestimmte Erzählperspektive (*Modus*) auszeichnen und die Ereignisse der *Geschichte* einer besonderen Zeitbehandlung (*Ordnung, Dauer, Frequenz* der Handlungselemente) unterziehen, sind Möglichkeiten und Grenzen dieser Anordnungen an mediale Spezifika des jeweiligen Mediums der Erzählung geknüpft. Am evidentesten wird der Zusammenhang zwischen Medium und Struktur einer Erzählung im Hinblick auf Genettes dritte Ebene, die der *Narration*. In der Fiktionslogik des Textes bringt die *Narration* als produzierender Akt die *Erzählung* erst hervor und ist dadurch mit deren medialer Spezifik im Hinblick auf das semiotische Material verknüpft, das zur Übermittlung der *Geschichte* zur Verfügung steht. Da sich diese Arbeit als grundlegende Theorie des narrativen Diskurses des Films versteht und sich folglich in besonderem Maße mit der zweiten und dritten von Genettes Ebenen auseinandersetzt, wird sie zwingend auf Möglichkeiten und Bedingtheiten seiner Medialität stoßen. Filmnarratologie erweist sich so als Filmtheorie *in nuce*, da Erkenntnisse über den Charakter filmischer *Narration* notwendig Einblick in die spezifische Medialität des Films gewährt.

B Kommunikationsmodell: Erzählerische Vermittlung im Film

- soll die Arbeit im Hinblick auf die bisherige filmnarratologische Forschung positionieren und
- ihren innovativen Ertrag deutlich machen

- soll den Film als narratives Medium entwerfen
- Hauptmerkmal jeder Narration: erzählerische Vermittlung
- Filmische Vermittlungsinstanz als dasjenige, das die verschiedenen semiotischen Systeme des Films arrangiert
- entwickelt ein filmspezifisches Kommunikationsmodell
- unterscheidet zwischen *Discours*-Negation und Metasprache im Hollywoodfilm vs. *Discours*-Indizierung und Subversion im Avantgardefilm
- bestimmt die mediale Spezifik des Films als Oszillation zwischen *diégésis* und *mimesis*

Zur Untersuchung des Films als Erzählmedium hat die neuere Filmtheorie zwei Paradigmen ausgebildet, ein struktural-semiotisches — ausgehend von den Arbeiten des Franzosen Christian Metz und ein formal-funktionalistisches — ausgehend von den Überlegungen des Amerikaners David Bordwell. Die Theoretiker der ersten Richtung orientieren sich an der französischen Narratologie und können demnach als Neostrukturalisten bezeichnet werden. Der Kreis um Bordwell knüpft an die Tradition der russischen Formalisten an und lässt sich folglich als Neoformalismus charakterisieren. Die Neostrukturalisten zerlegen die Filmerzählung in ihren Analysen in unterscheidbare Komponenten, um deren Relationen deutlich zu machen. Die Struktur der Filmerzählung offenbart sich zum einen durch die Klassifikation ihrer Komponenten in einer systematischen Terminologie, zum anderen durch Identifikation ihrer Erzähl- oder Äußerungsinstanz, der filmischen Enunziation. Demgegenüber versucht der Neoformalismus eine funktionale Einordnung der filmischen Ausdrucksmittel; die Bestimmung der formalen Charakteristika des Films erfolgt im Hinblick auf ihre rezeptionsästhetische Wirkung, wobei sehr unterschiedliche Verfahren funktionsäquivalent sein können. Während die Neostrukturalisten den 'Ursprung' der Filmerzählung (die Enunziation) fokussieren, um ihre Gemachtheit auszustellen, konzentriert sich der Neoformalismus auf ihr 'Ziel' (den Zuschauer), um ihr Funktionieren herauszuarbeiten. Meine Arbeit versucht beide Ansätze in einer Synthese zusammenzuführen: Die darin aufgezeigte Struktur der Filmerzählung soll in ihrer Funktion zu beschrieben werden. Dabei wird davon ausgegangen, dass —

im Sinne der Neostrukturalisten — die Filmerzählung innerhalb ihrer Fiktionslogik von einer narrativen Instanz produziert wird. Gleichzeitig soll die Filmerzählung im Hinblick auf im Text angelegte Rezeptionspostulate untersucht werden und — im Sinne einer neoformalistischen Filmanalyse — die Funktions- und Wirkungsweise filmischer Mittel aufgezeigt werden.

Darüber hinaus strebt meine Arbeit eine weitere Verbindung von bisher weitgehend disparaten Forschungsrichtungen an. Deren Disparatheit entspringt hingegen weniger einer wechselseitigen kritischen Abgrenzung, sondern liegt vielmehr ihrem unterschiedlichen institutionellen Status zugrunde. Während sich die Filmwissenschaft im englischsprachigen Raum schon seit den achtziger Jahren als eigene universitäre Disziplin etablieren konnte, bleibt sie im deutschsprachigen Raum zumeist an Literatur- oder Theaterwissenschaft angeschlossen. Folglich entspringen die filmnarratologischen Modelle jeweils unterschiedlichen Forschungstraditionen und Erkenntnisinteressen. Aufgrund ihrer rein filmwissenschaftlichen Perspektive legen die Beiträge aus dem englischsprachigen Raum den Akzent auf technisch-visuelle Aspekte filmischen Erzählens, versäumen aber diese in größere narrative Zusammenhänge einzuordnen. So bringt etwa der amerikanische Filmwissenschaftler Edward Branigan filmische Erzählperspektive vor allem mit optischen *point of view*-Strukturen in Verbindung, in dem er aufzeigt, welche Blickachse der Kamera einen subjektiven bzw. einen objektiven Eindruck des Bildgeschehens vermittelt. Dabei vernachlässigt er die Bedeutung der handlungslogischen Erzählperspektivierung, die der Film auf seiner Makroebene aufbaut. Die deutschsprachigen Ansätze zur Filmnarratologie, die häufig auf literaturwissenschaftliche Erzähltheorie aufbauen und aus einem — anfangs normativ wertenden — Interesse an der Literaturverfilmung entstanden sind, orientieren sich an linguistischen Modellen und übergehen oftmals medial bedingte Eigenheiten filmischen Erzählens. So wird es beispielsweise für Klaus Kanzogs filmphilologischen Ansatz zum methodischen Problem, dass er den filmischen 'Erzähler' mit der Kameraperspektive gleichsetzt. Diese Reduktion übersieht – neben anderen theoretischen Problemen –, dass neben den von der Kamera in Szene gesetzten Filmbildern auch andere Zeichensysteme des Films

eine Erzählfunktion übernehmen können. Etwa kann der eingespielte Musiktext eine ganz andere Geschichte als das visualisierte Filmbild erzählen, ein *voice over*-Erzähler das Bildgeschehen kommentieren, ein eingeblendeter Schriftzug zusätzliche Informationen erteilen, eine bestimmte Montagetechnik narrativ eingesetzt werden etc. Während die genuin filmwissenschaftlichen Ansätze aus dem anglophonen Raum die technischen Möglichkeiten und Bedingtheiten filmischen Erzählens fokussieren, konzentrieren sich die deutschsprachigen, literaturwissenschaftlich inspirierten Beiträge darauf, wie sich transmediale Erzählstrukturen im Film manifestieren. Darüber hinaus soll die narrative Kapazität des Films nicht nur anhand der technisch-visuellen bildlogischen Perspektive auf der Mikroebene der einzelnen Einstellung, sondern auch anhand der narrativen Handlungslogik auf seiner Makroebene beschrieben werden. Dabei wird die Arbeit alle semiotischen Systeme des Films berücksichtigen und ihre Funktionalisierung für die Erzählung aufweisen.

Zur Unterscheidung der an der Filmerzählung beteiligten pragmatischen Vermittlungsinstanzen scheint das sogenannte kommunikationstheoretische Modell am besten geeignet. Dabei wird das fiktionsexterne Kommunikationsniveau (Autorenkollektiv des Films und Rezipient der Filmerzählung) von der fiktionsinternen Kommunikation unterschieden, die sich zwischen der narrativen Vermittlungsinstanz der Filmerzählung sowie der Ebene der Figuren und Ereignisse innerhalb der Diegese aufspannt. Dabei können sowohl die Erzählebene als auch die Rezipientenebene vom Text explizit aufgebaut werden oder implizit nur durch Rückschlüsse rekonstruierbar sein. Das Augenmerk soll in meiner Arbeit auf der fiktionsinternen Kommunikation und dem Plausibilisieren einer fiktiven Vermittlungsinstanz für den Film liegen. Es ist also eine Hauptthese meiner Arbeit, dass man auch im Film zwischen dem Kommunikationsniveau der (impliziten oder expliziten) Vermittlungsinstanz der Filmerzählung und ihrem fiktiven (impliziten oder expliziten) Rezipienten und der Ebene von Figuren und erzählter Welt unterscheiden muss. Als Unterscheidungskriterium dient die Tatsache, dass es sich aufgrund der narrativen Vermittlung um eine eingebettete Kommunikationssituation handelt. Das Einbettungsverhältnis lässt sich als Subjekt-Objekt Relation beschreiben,

weil die Figuren und ihre Handlungen von einer auf einer übergeordneten Ebene situierten Erzählinstanz vermittelt werden. Die Erzähltheoretikern Mieke Bal definiert eingebettete Kommunikationssituationen anhand dreier Kriterien: *insertion*, *subordination* und *homogeneity*. Um zu gewährleisten, dass es sich im Fall des Films tatsächlich um einen vermittelten Text handelt – was von einigen Filmnarratologen bestritten wird – sollen diese Kriterien in meiner Arbeit auf das Erzählen im Film angewendet werden.

Nachdem die Existenz einer narrativen Vermittlungsinstanz solchermaßen plausibilisiert werden konnte, soll sie im Folgenden mit den multimedialen Vermittlungskanälen des Films ins Verhältnis gesetzt werden, die zur Übermittlung seiner Geschichten zur Verfügung stehen. Die Ausdrucksmittel des Films werden in meiner Arbeit einzeln aufgeführt und in ihrer narrativen Kapazität beleuchtet. Dazu zählen die visuellen Kanäle des Films – *mise-en-scène*/Bild, Kamera, Montage und Schrift – sowie die auditiven des Tons, der Musik und der Sprache. Aufgrund seiner Plurimedialität kann der Film die Kopräsenz narrativer Instanzen nutzen, indem zum Beispiel neben dem visuellen Präsentator des Bildmaterials parallel ein auditiver *off*-Sprecher eingesetzt wird, der das Geschehen kommentiert. Ein Film im Stil des 'transparenten' Hollywoodkinos wird versuchen, die multimedialen Kanäle des Films so zu orchestrieren, dass sie beim Rezipienten eine einheitliche Wirkung hervorrufen und jede 'Illusionsstörung' vermeiden. Ein avantgardistischer Film wird zumindest einige der multimedialen Kanäle des Films gegenläufig anordnen und so selbstreflexiv seinen Status als fiktiven Film ausstellen. Im Hinblick auf die Gesamtheit der Erzähltechniken, die dem Film zur Verfügung stehen und die zum Teil anderen, historisch vorgängigen Erzählmedien entlehnt sind, nehmen die genuin filmischen Gestaltungsmittel eine Sonderstellung ein. Der französische Filmwissenschaftler Christian Metz definiert die Gesamtheit filmischer Erzählmöglichkeiten als 'filmische' und die medienspezifischen Möglichkeiten als 'kinematographische' Codes. Die mediale Spezifik des Films lässt sich als Oszillation zwischen *diégésis* und *mimesis*, sprich einer Mischung aus narrativen und dramatischen Formen der Vermittlung bestimmen. In

Anlehnung an Platon lässt sich hier zwischen *diégésis* als erzählerischem Modus und *mimêsis* als darstellendem Modus unterscheiden.

Auch filmische Erzählperspektive bezieht sich auf alle Zeichensysteme des Films, das heißt Kameraführung, Montage, Schrift etc. können alle potenziell an der Entwicklung einer bestimmten Erzählperspektive mitwirken. Die besonderen Möglichkeiten filmischen Erzählens werden aber erst genutzt, wenn die einzelnen Vermittlungskanäle doppelt kodiert werden, das heißt, wenn statt ihrem Zusammenwirken zu einer Erzählperspektive eine simultane, doppelt fokalisierte Geschehensvermittlung erreicht wird (Unterschied zwischen "handlungslogischer Fokalisierung" und "bildlogischer Fokalisierung").

C Exemplarische Filmanalyse: Quentin Tarantinos *Kill Bill* (2003/2004)

Theorie und Praxis sollen sich in meiner Arbeit wechselseitig erhellen: Das vorgelegte Kategoriensystem filmischen Erzählens soll anhand der Filmanalyse von Quentin Tarantinos *Kill Bill* (2003/2004) in seiner Anwendbarkeit überprüft werden, die praktische Analyse soll der Illustration der erzähltheoretischen Überlegungen dienen.

D Medientheorie als Narratologie: Der Film im Spektrum der Erzählmedien

Zusammenfassung und Ausblick: Erkenntnisse über die mediale Spezifik des Films sollen helfen, ihn im Spektrum narrativen Medien zu verorten.