

Schuss und Gegenschuss ist Krieg – Teil I: Überlegungen zu metaphorischen Prozessen im Film

Ansgar Thiele, Bonn (ansgar.thiele@film-ist-kultur.de)

Abstract

Is there such a thing called ‘cinematographic metaphor’? And what are the differences between metaphor in film and in verbal language? What might be the heuristic value of the concept of cinematographic metaphor? The present study deals with these questions and tries to trace the history of this metaphorical concept from Eisenstein to Metz and recent works of synthesis. The – often rather broad and varying – definitions of the cinematographic metaphor are confronted with sceptical positions beginning with Arnheim’s early writings. In a final section, a delimitation of the concept is attempted which highlights the specificity of the concept of cinematographic metaphor. An extreme case of imagery is identified as a binary process of assimilation and conterdetermination of given contiguous and ‘metonymic’ signs.

Kennt das audiovisuelle Medium des Films Metaphern? Was ist der Unterschied zwischen filmischen und sprachlichen Metaphern? Welchen heuristischen Wert könnte ein Konzept filmischer Metaphorik haben? Diesen und ähnlichen Fragen geht die Untersuchung nach. Sie gibt zunächst einen Überblick über Forschungspositionen zum Konzept der filmischen Metapher, von Eisenstein zu Metz und übergreifenden Monographien der jüngeren Zeit. Deren – oft recht breiten – Definitionen filmischer Metapher werden dann einige eher skeptische, wenn nicht offen ablehnende Positionen gegenübergestellt, beginnend mit Arnheims frühen Schriften. In einem abschließenden Abschnitt wird eine Abgrenzung des Konzepts versucht, die die Spezifik filmischer Metaphorik herausarbeitet. Als ein Extremfall filmischer Metaphorik wird der binäre Prozess einer Analogisierung/Konterdetermination ‘metonymischer’ Zeichen identifiziert.

1. Aufblende

ARGUMENT IS WAR. So zumindest benennen George Lakoff und Mark Johnson eine in der westlichen Kultur zentrale konzeptuelle Metapher. Wissenschaftliche Debatten werden demnach rekurrent als kriegerische Auseinandersetzung konzeptualisiert.¹ Dieses metaphorische Konzept ist in einer größeren Zahl konventionalisierter metaphorischer Ausdrücke realisiert und bildet zugleich die Grundlage für weitere, kreative Realisierungen. Die von Lakoff und Johnson entwickelte kognitive Metapherntheorie geht davon aus, dass menschliches Denken zu großen Teilen metaphorisch strukturiert ist. Anders als frühere

¹ Vgl. Lakoff/Johnson (1980:4-6). Vgl. als Beispiele für Ausdrücke, die diese konzeptuelle Metapher realisieren, ebd.:4: „Your claims are *indefensible*. He *attacked every weak point* in my argument. His criticisms were *right on target*. [...] I’ve never *won* an argument with him. You disagree? Okay, *shoot!*“

Metaphertheorien behandelt sie Metaphorik nicht als rein sprachliches, auf der Ebene des Textes oder einzelnen Wortes angesiedeltes Phänomen, sondern als Phänomen des Denkens.²

Dennoch ist zu fragen, in welchem Verhältnis metaphorische Prozesse im Film zur 'Bildlichkeit' sprachlicher Metaphern stehen. Was geschieht mit einem metaphorischen Konzept wie ARGUMENT IS WAR unter den Bedingungen von Audiovisualität? Die Frage, ob es im Medium des Films Metaphern geben könne und welche Spezifika, Formen und Funktionen metaphorischer Prozesse im Film gegebenenfalls zu identifizieren seien, ist strittig. Die Positionen, die bis in die aktuelle Diskussion hinein vertreten werden, reichen von einer fundamentalen Ablehnung des Begriffs der 'Filmmetapher' bis zu seinem sehr umfassenden und freimütigen Gebrauch ebenso gemeinsprachlich wie in Teilen der Fachwissenschaft. Die Auseinandersetzung um filmische Metaphorik³ steht dabei in Abhängigkeit einerseits von der jeweiligen Konzeption des Mediums Films in Analogie oder Differenz zum sprachlichen Zeichensystem, andererseits von den jeweils zugrunde gelegten Metaphernkonzepten.⁴ Ihr Ziel ist zumeist weniger die intermediale Erprobung der Metaphertheorie als die Frage nach dem Bedeutungsaufbau im Film.⁵ Der erste Teil dieses Aufsatzes versucht einen Überblick über diese Debatte und eine Definition des Begriffs. In einem später erscheinenden zweiten Teil soll dann, anhand der Analyse von Jean-Luc Godards *Notre musique* (Frankreich 2004), dem Film eines Regisseurs also, dessen Stil als ausgesprochen metaphorisch gilt, die Tragfähigkeit dieser Überlegungen erprobt werden.⁶

2. Champs métaphoriques

2.1 Champ

Niederschließung von Arbeitern durch die zaristische Armee. Schlachten von Rindern im Schlachthof. Sergej Eisenstein montiert die Einstellungen dieser beiden Szenen in *Streik*

² Vgl. Lakoff/Johnson (1980:6): „The most important claim we have made so far is that metaphor is not just a matter of language, that is, of mere words. We shall argue that, on the contrary, human *thought processes* are largely metaphorical.“

³ Zur Terminologie s.u.

⁴ Vgl. zur Auseinandersetzung mit filmischer Metaphorik Whittock (1990:2, 24-25, 37, 44, 70-96); Gerstenkorn (1995:12, 175).

⁵ Immerhin Whittock (1990:4) formuliert ein Interesse an Metapher *und* Film: „[...] this book is as much about metaphor itself as about the figurative possibilities of cinema.“

⁶ Vgl. Gerstenkorn (1995:147, 165-173).

(*Stačka*, UdSSR 1924) durcheinander. Eine auf intellektuelle Synthese angelegte Montage von kontrastierenden, nicht zu einem gleichen Handlungszusammenhang gehörenden oder, wie hier, von diegetischen und extradiegetischen Einstellungen ist, im Anschluss an Theorie und Praxis Eisensteins, gewissermaßen als Archetyp spezifisch filmischer Metaphorik angesehen worden.⁷ Sie ist bei Eisenstein Sonderfall einer dialektisch angelegten Montage (und filmischen Form allgemein):

„Meiner Ansicht nach ist [...] Montage nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der im Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke ENTSTEHT (‘dramatisches Prinzip’)“ (Eisenstein⁵2003:280 [Hervorhebung in der Vorlage]).⁸

In seinem Aufsatz *Dickens, Griffith und wir* (1942) bewertet Eisenstein Beispiele wie das oben angeführte zwar als naive oder exzessive Frühformen metaphorischer Montage (Eisenstein 2005:356-357, 363-364). Zugleich aber entwirft er die Opposition eines stärker metaphorisch geprägten sowjetischen und eines eher an naturalistischer Repräsentation orientierten amerikanischen Montagestils (ebd.:364-366). Er erläutert sein Konzept filmischer Metaphorik besonders anhand des seiner Ansicht nach gescheiterten Versuchs metaphorischer Darstellung in Griffiths *Intolerance* (USA 1916).

„Griffith bleibt überall beim nur *Darstellenden und Gegenständlichen* stehen und bemüht sich nirgends, durch *Gegenüberstellung* der Bildausschnitte zum *inneren Sinn* und zum *Bildlichen* vorzudringen. [...]. Griffith hatte nämlich nicht begriffen, daß Metaphern und bildliche Darstellungsweise allein in das Gebiet der *Montage-Gegenüberstellungen* gehören und nicht in den *darstellenden Montagetebildern* zu suchen sind.

Daraus erklärt sich der Mißerfolg bei der refrainartigen Wiederholung der Einstellung, in der wir Lillian Gish, eine Wiege schaukelnd, sehen. Durch die Wiedergabe dieses Motivs aus Walt Whitman [...] *in einem einzelnen Bild* und nicht in einer *bestimmten Ordnung oder in einer harmonischen Wiederholungsfolge des Montageausdrucks* war es nicht möglich, die Wiege als Symbol für *ewig neu entstehende Epochen zu abstrahieren*; und so blieb sie unweigerlich der *alltägliche Gebrauchsgegenstand*, der beim Publikum Spott, Verwunderung oder gar Ärger hervorrief“ (ebd.:352).

⁷ Vgl. Martin (²1962:90-91), Whittock (1990:57).

⁸ Der Bezug zur „japanischen Hieroglyphik“, in der ihm zufolge „zwei selbständige ideographische Zeichen [...] nebeneinandergestellt zu einem Begriff *explodieren*“, z.B. „Auge + Wasser = weinen“ (ebd.), zeigt, dass es ihm hier noch nicht um einen eigentlich metaphorischen Prozess geht. Vgl. zu Eisensteins Theorie filmischer Metaphern Whittock (1990:70-79, 102-107). Lotman (1977:63) stellt einen Zusammenhang zwischen Eisensteins Filmsprache und der Metaphorik des Futuristen Majakowskij her: „Der planvolle Aufbau dieser Filmsprache war unmittelbar von den Gesetzen menschlichen Sprechens und den poetischen Sprachexperimenten der Futuristen, besonders Majakowskij, beeinflusst.“

Zur gleichen Zeit betont Boris M. Ejchenbaum, ein Vertreter des russischen Formalismus, die enge Abhängigkeit filmischer von sprachlicher Metaphorik.

„Die Filmmetapher ist eine Art visuelle Realisierung der Sprachmetapher. Als Material für Filmmetaphern können selbstverständlich nur geläufige Sprachmetaphern verwendet werden; der Zuschauer versteht sie gerade deswegen sofort, weil sie ihm vertraut sind [...]“ (Ejchenbaum⁵2003:134).

Zu seinen Beispielen gehören der Ausdruck sozialen Ranges durch die Wahl einer hohen oder niederen Kameraperspektive in Grigorij Kozincevs und Leonid Traubergs *Der Mantel* (*Šinel* UdSSR 1926) und die Szene eines Billardspiels in *Teufelsrad* (*Čertovo koleso* UdSSR 1926), einem anderen Film der beiden Regisseure, in der der Fall einer Billardkugel den beginnenden Fall des Protagonisten markiere (ebd.:134).

Eisenstein wie Ejchenbaum ziehen Konzepte der „inneren Rede“ heran, um die Funktionsweise metaphorischer Prozesse zu erklären. Ejchenbaum sieht sprachgeleitete filmische Metaphorik als Beleg dafür, dass die Rezeption eines Films eine Art inneren Monolog des Rezipienten voraussetze (ebd.:133-135).⁹ Eisenstein geht in seinem Essay *Film Form: New Problems* (1935) von einem engen Zusammenhang zwischen einer den bildlich-sinnlichen Strukturen eines prälogischen, mythisch-allegorischen Denkens folgenden inneren Rede und künstlerischen Prozessen aus.¹⁰

Marcel Martin beschäftigt sich in seinem 1955 zum ersten Mal veröffentlichten Buch *Le langage cinématographique* auch mit metaphorischen Prozessen im Film (1962:89-104). Er setzt an mit einer grundsätzlichen Bemerkung zur filmischen Bedeutungskonstitution: „Tout ce qui est montré sur l'écran a [...] un sens et, le plus souvent, une signification seconde qui peut n'apparaître qu'à la réflexion: on pourrait dire que toute image *implique* plus qu'elle n'*explique* [...]“ (ebd.:89). Dem *contenu apparent* oder *explicite* des Filmbilds stehe ein *contenu latent* oder *implicite* gegenüber (ebd.:90). Diese zweite, symbolische Bedeutungsschicht des Bildes werde wesentlich über Metaphern und Symbole (in einem engeren Sinn) realisiert (ebd.:90).

„D'une façon générale, l'usage du symbole dans le film consiste à remplacer un individu, un objet, un geste, un événement par un *signe* [...] ou à faire naître une signification seconde soit du rapprochement de deux images (*métaphore*), soit

⁹ Vgl. Eisenstein (1949: bes. 129-137); vgl. ferner (mit weiteren Literaturangaben) Carrol (1996a:191-194).

¹⁰ Vgl. Whittock (1990:77, 102-107).

d'une construction arbitraire de l'image ou de l'événement leur conférant une dimension expressive supplémentaire (*symbole* proprement dit)“ (ebd.:90).

Seine Definition der Metapher schließt an Eisensteins Montage-Theorie an:¹¹

„J'appelle métaphore la *juxtaposition* par le moyen du montage de deux images dont la confrontation doit produire dans l'esprit du spectateur un choc psychologique dont le but est de faciliter la perception et l'assimilation d'une idée que le réalisateur veut exprimer par le film“ (ebd.:90).

Während das erste dieser Bilder im Allgemeinen der Handlung entstamme, könne das zweite auch von dieser unabhängig sein (ebd.:90). Er unterscheidet zwischen drei Typen der Metapher, den *Métaphores plastiques*, den *Métaphores dramatiques* und den *Métaphores idéologiques*, je nach dem, ob eine Analogie auf der Ebene der Repräsentation, der Handlung oder übergreifenden Ideen eines Films zugrunde liegt.¹² Anhand des Beginns von *Modern Times* analysiert er das psychologische Funktionieren filmischer Metaphern als Interaktion von Bedeutung (*sens*) und Tonalität (*ton*) der beiden Bilder (ebd.:94).

Das filmische Symbol definiert Martin wie folgt:

„Il y a symbole proprement dit lorsque la signification ne surgit pas du choc de deux images, mais réside *dans l'image elle-même*; il s'agit de plans ou de scènes appartenant toujours à l'action et qui, en plus de leur signification directe, se trouvent investis d'une valeur plus profonde et plus large [...]“ (ebd.:94).

Er unterscheidet zwischen einer *Composition symbolique de l'image* (ebd.:95-97) und einem *Contenu latent ou implicite de l'image* (ebd.:97-102). Erstere definiert er als Bild

„où le réalisateur aura rassemblé plus ou moins arbitrairement deux fragments de réalité pour faire jaillir de leur confrontation une signification plus large et plus profonde que leur simple contenu matériel“ (ebd.:95).¹³

¹¹ Die Kritik bei Mitry (1965:24), es handele sich hierbei weniger um eine adäquate Definition der Metapher als des „effet-montage“, vernachlässigt den Kontext, der durchaus auf die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den Einstellungen eingeht.

¹² Die *Métaphores plastiques* „sont fondées sur une ressemblance ou une analogie de structure ou de tonalité psychologique dans le contenu purement représentatif des images“ (Martin 1962:90). Als Beispiel nennt Martin u.a. die Gegenüberstellung eines feisten Frauengesichts und einer Pute in Eisensteins *Generallinie* (*Generalnaya Liniya/Staroye i novoye UdSSR* 1929) (ebd.:91). Die *Métaphores dramatiques* „jouent un rôle plus direct dans l'action en apportant un élément explicatif utile à la conduite et à la compréhension du récit“ (ebd.:91). Als Beispiel nennt er u.a. die bereits zitierte Konfrontation der Niederschießung von Arbeitern mit einer Schlachthofszene aus Eisensteins *Streik* (ebd.:91). Die *Métaphores idéologiques* haben zum Ziel „de faire naître dans la conscience du spectateur une idée dont la portée dépasse largement le cadre de l'action du film et qui implique une position plus vaste sur les problèmes humaines“ (ebd.:92). Als Beispiel nennt er u.a. die Gegenüberstellung einer Schafherde und einer Menschenmenge am U-Bahnschacht zu Beginn von Chaplins *Modern Times* (USA 1936) (ebd.:92).

¹³ Im Einzelnen differenziert er dabei zwischen der Konfrontation von Figur und Dekor (ebd.:95), Figur und Gegenstand (ebd.:95-96), zwei gleichzeitigen Handlungen (ebd.:96), visueller Handlung und Ton (ebd.:96) und

Letzteren bezeichnet er als Bild

„qui a son rôle propre dans l'action et qui peut sembler ne recéler aucune implication non évidente, mais dont le contenu se trouve prendre plus ou moins clairement, au-delà de sa signification immédiate, *un sens plus général*“ (ebd.:97).¹⁴

Wenn er eine auf den ersten Blick unauffällige, nicht artifiziell wirkende Symbolik bevorzugt, räumt er doch die Existenz unterschiedlicher Stile filmischer Symbolik ein, bis hin zu ausgesprochen literarischen, in ihrer Gesamtheit weniger realistischen als symbolischen Filmen (ebd.:103-104).

Eric Rohmer lehnt die auf Eisenstein zurückgehende Konzeption einer auf Montage basierenden Metaphorik ab. Wesentliches Kennzeichen der filmischen Metapher ist ihm zufolge – in gewisser Nähe zu dessen Überlegungen zu den Korrespondenzen zwischen Kunst und mythischem Denken – der Bezug auf universelle analogische Strukturen. In seinem 1955 in den *Cahiers du Cinéma* erschienenen Artikel hebt er zunächst die poetische Kraft filmischer Realitätsdarstellung hervor, die jede aufgesetzte literarische Metaphorik erübrige:

„Le cinéma, nous dispensant de nommer, rend toute métaphore littéraire inutile. La beauté d'une vague captée en couleurs par l'écran large rend, plus que jamais, superfétatoire tout artifice de style“ (Rohmer 1955:5).

Eine spezifisch filmische Metaphorik könne demgegenüber eben darin bestehen, mit Hilfe sorgfältiger, geradezu mathematischer Konstruktion universelle Ordnung aufscheinen zu lassen.

„Il semble que chaque geste, chaque regard quelle que soit sa fonction momentanée doive, en même temps, s'insérer dans un système de lignes de forces à l'avance soigneusement construit. C'est ainsi qu'au cinéma je conçois la figure. Il ne s'agit point par artifice de montage ou tout autre procédé extérieur de rapprocher arbitrairement une forme d'une autre. Est au contraire pleinement métaphorique ce qui, dans le particulier suggère, ou même, plus exactement, découvre la présence des grandes lois de l'Univers. Et par là, j'entends [...] cette harmonie préétablie, ce parallélisme constant que les anciens se plaisaient à célébrer, entre les phénomènes des divers ordres naturels, végétal ou minéral, ou humain, solide, liquide ou céleste, spirituel ou matériel“ (ebd.: 6).

zum Dekor gehörenden, das Bild implizit kommentierenden Texten (Aufschriften auf Schildern, Wänden o.ä.) (ebd.:97).

¹⁴ Er unterscheidet, analog zu seiner Klassifikation der Metapher, zwischen *symboles plastiques, dramatiques* und *idéologiques*.

In seinen Beispielen legt Rohmer besonderen Wert auf die Verbindung ästhetisch verdichteter Realitätsdarstellung und metaphorischer Aussage, der kunstvoll-kunstlosen „interférence entre le monde matériel et celui de l’esprit“ (ebd.: 9):

„Cette scène de *Tabou* [*Tabu* USA 1931 Regie: Friedrich Wilhelm Murnau] où le vieux prêtre tranche la corde à laquelle s’agrippait son poursuivant: c’est que, par le truchement de la vague qui rapproche un instant la barque avant de l’emporter irrémédiablement, la nature semble sanctionner le geste de l’homme et fait éclater enfin la présence de ce Destin dont nous avons senti, tout le long de l’histoire, le poids mystérieux [...]“ (ebd.:9)¹⁵.

Roman Jakobson hat Eisensteins Opposition eines sowjetischen und eines amerikanischen Montagestils in verschiedenen – eher sporadischen – Beiträgen ausgebaut. Bereits in einem kurzen Artikel von 1933 stellt er Metapher und Metonymie als „deux genres fondamentaux de la composition cinématographique“ einander gegenüber (Jakobson 1973:71). In seinem berühmten Aufsatz *Deux aspects du langage et deux types d’aphasies* (1956) unterscheidet er zwischen metonymischen und metaphorischen Formen der Montage (Jakobson 1963:63). Die dort angerissenen Gedanken entwickelt er in einem späten Interview weiter:

„Au début, quand le cinéma a commencé à se libérer de la tradition théâtrale, avec les œuvres de Griffith et autres, il s’est agi surtout de développer les énormes possibilités qu’ouvrait la métonymie; ensuite, quand le cinéma se fut affirmé comme indépendant, il fut possible d’introduire aussi des éléments qui sont pour ainsi dire secondaires, complexes, qui requièrent une réorganisation plus vaste de la matière cinématique, comme précisément la métaphore“ (Jakobson 1973:62).

Als Vertreter eines metaphorischen Stils benennt er Eisenstein, Chaplin, Kurosawa und Resnais (*L’année dernière à Marienbad* (Frankreich/Italien 1961) sei „[u]n film métaphorique du début à la fin et où la différence entre métaphore et métonymie disparaît“ (ebd.:63)). Während im französischen, italienischen, japanischen und skandinavischen Kino metaphorische Tendenzen an Bedeutung gewinnen, seien der amerikanische und sowjetische Tonfilm sowie allgemein dokumentarische Filme eher metonymisch als metaphorisch organisiert (ebd.:63-64).¹⁶

Christian Metz’ *Le signifiant imaginaire* (1977) enthält die erste ausführlichere systematische Auseinandersetzung mit Metaphorik im Film. Metz greift darin Jakobsons Überlegungen auf, dessen Dichotomien Metapher/Metonymie und Paradigma/Syntagma er in einer Typologie entfaltet (Metz 1977:208-235). Vier Fälle werden unterschieden, „métaphore mise en

¹⁵ Vgl. zu Rohmer auch Gerstenkorn (1995:122-126).

¹⁶ Vgl. zu Jakobson auch Gerstenkorn (1995:10-11).

syntagme“, „métaphore mise en paradigme“, „métonymie mise en paradigme“ und „métonymie mise en syntagme“, wobei ebenso auf der Ebene der Referenz (Metapher und Metonymie) wie auf der diskursiven Ebene (Paradigma und Syntagma) die Prinzipien der Vergleichbarkeit und Kontiguität einander gegenüber stehen (ebd.:224-229). Die beiden Formen der Metapher definiert er dementsprechend wie folgt:

„1. *Comparabilité référentielle + contigüité discursive*, c'est-à-dire métaphore mise en syntagme: deux éléments filmiques – deux images, deux motifs de la même image, deux séquences entières, ou une image et un son, un bruit et une parole, etc. –, deux éléments présents l'un et l'autre dans la chaîne, s'associent par ressemblance ou par contraste (à moins qu'ils ne créent cette ressemblance ou ce contraste par leur association). [...]

2. *Comparabilité référentielle + comparabilité discursive*. C'est la métaphore mise en paradigme. Les éléments filmiques s'associent de la même façon qu'en 1, mais ils se posent comme les termes d'un choix; dans la chaîne du film, l'un remplace l'autre, en même temps qu'il l'évoque. Un seul des deux y figure; le terme métaphorisant n'accompagne plus le terme métaphorisé, il l'évince (et le 'représente' d'autant plus)“ (ebd.:227-228).

Wenn Metonymie nicht wie Metapher auf „comparabilité référentielle“, sondern auf „contigüité référentielle“ beruht, so schließt Metz Mischformen ausdrücklich nicht aus (ebd.:228-232). „Beaucoup de métaphores filmiques reposent plus ou moins directement sur une métonymie ou sur une synecdoque sous-jacente“ (ebd.:239). Die Bestimmung eines Motivs als metonymisch oder metaphorisch sei zudem nur für den jeweiligen Einzelfall, nicht aber für den gesamten Film möglich (ebd.:230). Nicht zuletzt als Alternative zu einer rhetorischen, wortzentrierten Theorie der Metapher, die die Annahme filmischer Metaphorik blockiert, setzt Metz sich im Folgenden mit der psychoanalytischen Dimension von Metapher und Metonymie auseinander (ebd.:257-278). Anknüpfend an Freud, Lacan und Lyotard untersucht er den Bezug von Metapher und Metonymie zum (unbewussten) Primär- und (bewussten) Sekundärprozess und zu den psychischen Prinzipien der Verdichtung (*condensation*) und Verschiebung (*déplacement*). Wie zuvor legt er ein besonderes Augenmerk auf Dynamik und Wechselverhältnisse der polaren Kategorien. Im Anschluss an Lacan relativiert er so die Freudsche Trennung von Unbewusstem und Bewusstsein (ebd.:279-286, 313-329). Gerade im Bereich des Films sei eine klare Abgrenzung konventionalisierter, dem Sekundärprozess und seinen Codes zuzuordnender Figuren schwer möglich, seien vielmehr je spezifische Grade der „secondarisation“ kennzeichnend (ebd.:263-269, 183-200). Wenn er mit Lacan eine Affinität von Metapher und Verdichtung, Metonymie und Verschiebung konstatiert, betont er doch zugleich die Möglichkeit einer *condensation-*

métonymie (ebd.:296-300) und eines *déplacement-métaphore* (ebd.:335-340). Die ausführliche Interpretation einer Sequenz aus Orson Welles' *Citizen Kane* (USA 1941), die die abrupte Abreise von Kanes zweiter Frau Susan von seinem Anwesen Xanadu schildert, bildet das Beispiel für letzteres:

„Un fondu ultra-rapide suscite le gros plan d'un cacatoès qui pousse un cri strident [...] et qui s'envole aussitôt de la véranda où il se tenait, découvrant Susan qui la traverse précipitamment pour quitter Xanadu (on voit que le prétexte métonymique est fort mince). C'est la métaphore d'un envol [...], d'un essor subit, cacophonique, compulsif [...]: véritable à-coup syntagmatique pour le spectateur, comme pour le mari [...]. Et puis le cacatoès, malgré son air de sottise (comme Susan encore), semble par la violence acariâtre de son cri vouloir provoquer Kane et le narguer; c'est un peu de la puissance du héros [...] qui vient de s'envoler: affleurement discret des résonances phalliques que notre culture associe au thème de l'oiseau. A travers cette multiplicité d'associations superposées (dont je n'indique ici que quelques-unes), la métaphore opère un certain travail de condensation“ (ebd.:337).¹⁷

Auch Gilles Deleuze geht in seinen Überlegungen zur Metapher, die er im Rahmen seines filmphilosophischen Entwurfs *Cinéma* anstellt, von Jakobsons Unterscheidung von Metapher und Metonymie aus (Deleuze 1985:208-211). Die Annahme, Kino sei eher metonymisch als metaphorisch, weist er allerdings vor dem Hintergrund seiner Definition des kinematographischen Bildes als „image-mouvement“ (und nicht: „énoncé“) zurück:

„[L'image cinématographique] peut aussi bien *fondre* le mouvement en le rapportant au tout qu'il exprime (métaphore qui réunit les images) que le diviser en le rapportant aux objets entre lesquels il s'établit (métonymie qui sépare les images)“ (ebd.:208).

Er definiert die Metapher als „fusion affective“ auf der Grundlage gemeinsamer „Schwingungen“ (*harmoniques*, wörtl. 'Obertöne') zweier Bilder (ebd.:208-209). In Anlehnung an Eisensteins Differenzierung zwischen zwei Formen affektiver Komposition unterscheidet er *métaphore extrinsèque* und *métaphore intrinsèque* (ebd.:209-210). Haben im ersten Fall zwei Bilder die gleichen Schwingungen, suggeriert im zweiten Fall ein Bild ein abwesendes zweites, dessen Schwingungen es aufnimmt (ebd.:209).¹⁸ Die metaphorische Verbindung von Bild und Konzept beschreibt Deleuze als dialektische Bewegung:

¹⁷ Vgl. für eine scharf ablehnende Darstellung von Metz Whittock (1990:85-96).

¹⁸ Deleuzes Beispiele sind zwei Einstellungen aus Eisensteins *Streik*, in der die in einer Pfütze gespiegelten Beine eines Spions des Chefs mit zwei Fabrikschlöten, die in eine Wolke ragen, konfrontiert werden, und eine Szene aus Buster Keatons *Navigator* (USA 1924), in der ein junges Mädchen Buster Keaton aus seinem Taucheranzug befreit, als handele es sich um eine Kaiserschnittgeburt – für Deleuze „la plus belle métaphore de l'histoire du cinéma“ (1985:209).

„Mais, dans les deux cas, la composition [...] intègre la pensée dans l'image: [...]. Le circuit complet comprend donc le choc sensoriel qui nous élève des images à la pensée consciente, puis la pensée par figures qui nous ramène aux images et nous redonne un choc affectif. Faire coexister les deux, joindre le plus haut degré de conscience au niveau le plus profond d'inconscient: l'automate dialectique. Le tout ne cesse pas d'être *ouvert* (la spirale), mais c'est pour intérioriser la suite des images, aussi bien que pour s'extérioriser dans cette suite. L'ensemble forme un *Savoir*, à la manière hégélienne, qui réunit l'image et le concept comme deux mouvements dont chacun va vers l'autre“ (ebd.:209-210).

Noël Carrol, der sich in verschiedenen Aufsätzen mit metaphorischen Prozessen im Film auseinandergesetzt hat, versucht, statt von vornherein einen weiten Metaphernbegriff zugrunde zu legen, in Analogie zu sprachlicher Metaphorik, „a central case – if not the most central case – of film metaphor“ zu identifizieren (Carrol 1996b:212). Als zentrales Kriterium der Filmmetapher arbeitet er die Spannung zwischen räumlicher Identität (*homospatality*) und physischer Unvereinbarkeit (*physical noncompossibility*) heraus (ebd.:213):

„[...] a film metaphor is a visual image in which physically noncompossible elements co-habitate a homospatially unified figure which, in turn, encourages viewers to explore mappings between the relevant constituent elements and/or the categories or concepts to which the constituent elements allude“ (ebd.:215-216).¹⁹

Als Beispiel dieser Metapher nennt er die Überblendung einer Maschine und des mythischen Monsters Moloch in Fritz Langs *Metropolis* (Deutschland 1927) (ebd.:212). Neben der Überblendung könnten auch Make up, Formen der Animation oder digitalen Manipulation entsprechende „composite figures“ hervorbringen (ebd.:213). Im Folgenden befasst er sich, ähnlich wie in einem zweiten Aufsatz zu auf sprachliche Bilder rekurrierenden „verbal images“ im Film (Carrol 1996a), ausführlicher mit den Bedingungen metaphorischer Prozesse im Film.

Inzwischen sind auch mehrere monographische Untersuchungen der Frage filmischer Metaphorik nachgegangen. N. Roy Clifton gibt in seinem Buch *The Figure in Film* unter anderem einen Überblick über Formen filmischer Metaphorik (Clifton 1983:86-99). Zunächst grenzt er Metapher und Vergleich voneinander ab. Während bei letzterem die beiden miteinander konfrontierten Elemente ihre jeweilige Bedeutung behielten, bedinge erstere ihre Verschmelzung:

„In the *metaphor* [...] the two members blur into one, the image and the meaning beyond it being taken in at the same moment, as if the image had lost its own identity“ (ebd.:86).

¹⁹ Vgl. auch die zweite, weiter spezifizierte Fassung dieser Definition ebd.:218.

Für seine Definition der Metapher nimmt er auf Richards Bezug, dessen Konzept er indessen auf metaphern- wie filmtheoretisch etwas unglückliche Weise 'vereinfacht'. Eine filmische Metapher ist, Clifton zufolge, „an image on the screen, enriched by a gloss or glaze added by the director“ (ebd.:87).²⁰ Im Folgenden geht er zunächst auf „Dead or Background Metaphors“ (ebd.:88) ein. Zu seinen Beispielen gehören die (bereits erwähnte) Wahl hoher oder niederer Kameraposition zum Ausdruck von Rang, das Schließen einer Tür zur Markierung eines Endes, das Aufsteigen von Vögeln nach dem Tod einer Figur, die weggewehrten Blätter eines Tageskalenders, die das Vergehen der Zeit symbolisieren, oder die von einer fahrenden Lok aus aufgenommenen Schienen zur Darstellung eines Ortswechsels (ebd.:88-89). Die nicht weiter kommentierten Beschreibungen von Einzelbeispielen schließen sich an, die zunächst die Mittel (ebd.:90-96),²¹ dann die Zwecke (ebd.:96-101)²² filmischer Metaphorik illustrieren sollen.

Die erste umfassende Monographie zur Metapher im Film hat Trevor Whittock 1990 vorgelegt. Er setzt sich dabei ebenso mit neuerer Metapherntheorie (u.a. Richards, Lakoff/Johnson, Ricœur) und der Forschung zu filmischer Metaphorik (besonders Eisenstein, Clifton, Metz) auseinander wie mit den unterschiedlichen Formen filmischer Metaphern (*cinematic metaphors*)²³ selbst. Seine Definition der Metapher folgt einer „imaginative theory of metaphor“:

„Central to it [an imaginative theory of metaphor] is the notion of *seeing as* – that is, the reconsideration of one thing in terms of some other taken from a different domain. To perceive or conceive of one thing in terms of another is to restructure and amend the tenor of the metaphor in terms of the vehicle; and it has been urged

²⁰ Vgl. Richards (1996:36-40). Cliftons Ausgangsdefinition der Metapher hatte noch näher bei Richards' Konzept einer Interaktion zwischen den als *vehicle* und *tenor* bezeichneten zwei Seiten einer Metapher gelegen, auf das er auch explizit Bezug nimmt: „The two parts of a metaphor are [...] an image on the screen, and some event or idea compared with it, together giving a visible form to an attitude or comment“ (Clifton 1983:87). Dieser Bezug wird allerdings in der oben zitierten endgültigen Definition verunklärt. Cliftons *image* entspricht hier in etwa Richards' *vehicle*, sein *gloss* ist hingegen nicht so sehr mit Richards' *tenor* zu identifizieren, sondern eher mit der Bedeutung, die in der Interaktion zwischen *tenor* und *vehicle* entsteht. Der für Richards zentrale Aspekt der Interaktion ist bei Clifton unterbelichtet. Und auch die Unterscheidung von Filmbild und Hinzufügung des Regisseurs ist wenig weiterführend. Vgl. zur Kritik an Cliftons Metaphernbegriff ferner Whittock (1990:79-85).

²¹ Im Einzelnen nennt Clifton „Inclusion in the Frame“, „Angle“, „Lighting“, „Replacement“, „Movement“, „Succession or Montage“, „Parallel Action“, „Sound“, „Manipulation“, „Dream“.

²² Clifton beschäftigt sich hier mit Vermittlung von „Character“, „Situation“, „Abstractions“, „Inner States“, „The Part That Stands for the Whole“, „Repetition“.

²³ Whittock spricht von „cinematic metaphors“, lehnt aber die Diskussion, was denn spezifisch sei für das Medium Film als essentialistisch und angesichts der Hybridität von Medien unangemessen ab (ebd.:130). Zu dieser Frage vgl. demnächst Teil 2 dieses Aufsatzes.

that this is an interpllicit action in which properties attributed to both tenor and vehicle interact to produce an emergent concept. A person attempting to interpret the metaphor seeks this concept, and posits schemata that satisfy the conditions set up by seeing the tenor in terms of the vehicle“ (Whittock 1990:126).

Metaphorik ist für Whittock mithin ein kognitives Phänomen. Die Interpretation der Metapher mit der sie kennzeichnenden Interaktion zwischen Elementen unterschiedlicher semantischer Bereiche wird hier auf der Ebene der Schemata von Wahrnehmung und Denken konzeptualisiert. Anders als Lakoff und Johnson, die er gleichwohl zustimmend referiert (ebd.:113-118), legt Whittock den Akzent indessen nicht auf bestehende Schemata und metaphorische Konzepte, sondern betont die Neuheit der bei der Interpretation einer Metapher gebildeten Schemata (ebd.:126-127).²⁴ Wesentlich für die Funktionsweise filmischer Metaphorik ist nun die spezifische Form der Bedeutungskonstitution im Film. Whittock betont in diesem Zusammenhang die zweifache, denotative und konnotative, Natur des Filmbildes²⁵.

„The designation of the image then comprises both its denotation and its connotations. The dual nature of the film image offers scope for metaphorical manipulation. [...] Anything that establishes double designation within the film image lends itself to cinematic metaphor. Mise-en-scène can be as much a source of metaphors within the image as movie photography“ (ebd.:30-31).

Anders als die Sprache verfügt der Film aber weder über ein Lexikon noch eine Syntax im engeren Sinn, sondern lediglich über (seltene) visuelle Klischees (ebd.:32, 40). Damit wird der Kontext des Filmbildes für dessen Bedeutung (*signification*)²⁶ – und gegebenenfalls seinen metaphorischen Charakter entscheidend.

²⁴ Vgl. zu Whittocks Anwendung der Schema-Theorie auf den Bereich der Metaphorik (u.a. in Auseinandersetzung mit David E. Rumelhart: „Some Problems with the Notion of Literal Meaning“, in: Andrew Ortony (ed.) (1979): *Metaphor and Thought*, Cambridge.) Whittock (1990:108-113, 126-128). Es ließe sich allerdings – zumindest – fragen, ob mit der Annahme metaphorischer ‘Einmal-Schemata’ nicht gerade ein wesentliches Verdienst der Theorie Lakoffs und Johnsons aus dem Blick gerät, nämlich den Bezug auch der meisten ‘kreativen’ metaphorischen Ausdrücke zu bestehenden metaphorischen Konzepten herausgestellt zu haben. Vgl. zur Definition der Metapher bei Whittock ferner ebd.:5-19, 25-27.

²⁵ Whittock definiert das Filmbild, „the primary unit of film meaning“ (ebd.:20), das er – entgegen gebräuchlicher Terminologie – vom *frame* (Einzelbild, Bildkader) unterscheidet, wie folgt: „the film image should be thought of as any simple object or event, normally perceived and regularly identified as a single entity, that is presented on either the screen or the sound track. [...] The frame held at the end of Truffaut’s *The 400 Blows* (*Les Quatre cent coups*) [Frankreich 1959] possesses three images: Antoine Doinel, the seashore, and time frozen“ (ebd.:21).

²⁶ Whittock definiert *signification* wie folgt: „Every film image acquires meaning over and above its designation by reason of its being placed in a context among other images. This further component of meaning we may call the *signification* of the image“ (ebd.:32). Vgl. ferner zur Abgrenzung von Saussures Begriff der *signification* ebd.:145-146, Anm. 27.

„Signification becomes the basis for a metaphor within an image because a tension that demands a figurative resolution has been set up. There is, perhaps, a clash between the object filmed and the manner of its filming. Or between how it has been filmed and more expected ways of filming it“ (ebd.:35).

Für Whittock stellt dieser Fall nur eine mögliche Form filmischer Metaphorik dar. Ihm zufolge sind unterschiedliche Grade der Deutlichkeit und Betonung der Metapher und des Widerspruchs zwischen *tenor* und *vehicle*, figurativer und nichtfigurativer Bedeutung bis hin zur Koexistenz beider möglich (ebd.:42-45). Einen wesentlichen Einfluss auf die Praxis filmischer Metaphorik haben die Besonderheiten der Filmrezeption. Whittock arbeitet zwei Strategien heraus, die im Laufe der Filmgeschichte in unterschiedlicher Weise wirksam geworden seien: Erlaubte der gegen Ende der Stummfilmzeit und dann wieder beim Publikum des Autorenfilms seit den 1960er Jahren erreichte Rezeptionsstand einen extensiven Gebrauch filmischer Metaphorik, konstatiert er für den Mainstream des westlichen Kinos einen Metaphereneinsatz, der auch eine nichtfigurative Rezeption ermöglicht (ebd.:41-42).

„We must appreciate, therefore, that in western mainstream cinema the metaphors employed tend to be embedded in nonfiguratively presented material, and that metaphorical and literal levels of meaning are made to coexist to a far greater degree than is the case in literary modes“ (ebd.:42).

Für seine Typologie filmischer Metaphern wählt er einen rhetorischen Zugang (ebd.:49-69). Er unterscheidet (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) insgesamt zehn Haupttypen der Metapher, die hier kurz zitiert werden sollen:

„Explicit comparison (epiphor): *A* is like *B*“;²⁷ „Identity asserted: *A* is *B*“;²⁸ „Substitution: *A* replaced by *B*“;²⁹ „Juxtaposition (diaphor): *A/B*“;³⁰ „Metonymy (associated idea substituted): *Ab* so *b*“;³¹ „Synecdoche (part replaces whole): *A* stands for (*ABC*)“;³² „Objective correlative: *O* stands for (*ABC*)“;³³ „Distortion

²⁷ Zwei ähnliche Gegenstände werden markiert nebeneinander platziert, eine Gemeinsamkeit zweier Gegenstände wird filmisch hervorgehoben oder durch die filmische Inszenierung wird Ähnlichkeit konstruiert (ebd.:51-52).

²⁸ Eine Identifikation wird durch den Kontext, durch eine verzerrende Darstellung oder durch die eine Zuordnung verhindernde Präsentation einzelner gemeinsamer Aspekte erreicht (ebd.:52-54).

²⁹ Vor dem Hintergrund von durch den Film oder den Kontext aktivierten Erwartungsrahmen findet eine Ersetzung statt (ebd.:54-57).

³⁰ Auf der Ebene der Montage oder der *Mise en scène* werden Elemente konfrontiert, deren Kombination eine figurative Interpretation erforderlich oder wahrscheinlich macht (ebd.:57-59).

³¹ Eine zumindest eine gewisse Spannung oder „illogicality“ (David Lodge) implizierende metonymische Ersetzung wird vorgenommen, sei es auf der Grundlage real (*received metonymy*) oder kontextuell (*contextual metonymy*) gegebener Bezüge (ebd.:59-61).

³² Ähnlich wie im Falle der Metonymie ist hier angesichts der Häufigkeit auch nichtmetaphorischer Synekdochen im Film eine Markierung durch Inkongruenz oder Wiederholung erforderlich (ebd.:61).

(hyperbole, caricature): *A* or *A'*;³⁴ „Rule disruption: *ABCD* becomes *AbCD*“;³⁵
Chiming (parallelism): *a/par* : *B/pg*“.³⁶

Zu jeder dieser Metapherntypen führt er Beispiele an, die ebenso dem Bereich der *Mise en scène* wie der kinematographischen Vermittlung und Montage entstammen.

Jacques Gerstenkorns Monographie beschränkt sich ausdrücklich nicht auf die Untersuchung von Metaphern im engeren Sinn, sondern behandelt diese im weiteren Kontext eines „*champ métaphorique*“, das als „*un ensemble d'opérations aimantées par un principe commun: le travail de la ressemblance*“ definiert wird (Gerstenkorn 1995:7).³⁷ Eine ausführlichere Untersuchung der „*relation métaphorique*“ bildet den zweiten Hauptteil der Arbeit (ebd.:105-181). Dabei beschäftigt Gerstenkorn sich zunächst, unter anderem mit Bezug auf Ejchenbaum und Rohmer, mit der Bedeutung von metaphorischen Konzepten im Film und ihrem Bezug zu konventionellen sprachlichen Metaphern im Allgemeinen, dann mit einzelnen metaphorischen Konzepten wie der Analogie von Mensch und Tier oder Seelenzuständen und Naturphänomenen im Besonderen (ebd.:111-126). Er behandelt die mal deutliche, mal eher dezente Markierung metaphorischer Prozesse, etwa durch Überblendung, Doppelbelichtung, Kamerabewegung, Blickrichtung, alternierende oder parallele Montage (ebd.:140-144). Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die „*Topologie diégétique*“ der metaphorischen Beziehung (ebd.:144-147).

„*La relation métaphorique peut rapprocher deux diégèses distinctes (ou davantage comme dans Intolérance): on obtient alors une analogie polydiégétique. Elle peut consister, comme on vient de le voir, en l'insertion d'un référent extradiégétique dans le récit: l'analogie est hétérodiégétique. Enfin si les référents appartiennent à une même diégèse, l'analogie est homodiégétique. [...] l'appartenance des référents à l'univers du récit conduit à prendre en considération leur distance spatiale, temporelle ou logique au sein même de la diégèse*“ (ebd.:146).

³³ In diesem Spezialfall einer kontextuellen Metonymie wird ein spezifischer Gegenstand mit einem bestimmten Charakter oder einem Ereignis oder einer Situation, in die er involviert ist, assoziiert (ebd.:62-63).

³⁴ Tritt auf der Ebene der *Mise en scène* oder der filmischen Umsetzung auf. „For a true metaphor of the distortion type the mutated image must create a perspective of the object such that our sense of what category it belongs to is affected“ (ebd.:63, vgl. 63-64).

³⁵ Eine soziale oder filmische Konvention, ein bewusst gesetztes oder unbewusstes Strukturschema des jeweiligen Films wird in einer Weise verletzt, die eine figurative Rezeption nahelegt (ebd.:64-66).

³⁶ Eine formale, häufig visuelle Ähnlichkeit wird als Grundlage einer metaphorischen Konfrontation zweier Ideen genutzt (ebd.:66-68).

³⁷ In seiner Hinführung zur Frage filmischer Metaphorik geht Gerstenkorn vor allem von Jakobson und Metz aus (ebd.:7-14). Eine darüber hinausgehende, systematischere Auseinandersetzung mit neuerer Metaphertheorie findet, sieht man von einem Verweis auf Lakoff und Johnson ab (ebd.:111, 119), weder hier noch im Weiteren statt.

Ein (häufiger) Sonderfall der diegetischen Verankerung und Motivierung der Analogie ist ihre Kennzeichnung als subjektive Wahrnehmung (z.B. wenn in *The Gold Rush* (USA 1925) Big Jim Charlie als Hähnchen halluziniert) (ebd.:149, vgl. 147-150).

Ein wichtiges Verdienst der Untersuchung Gerstenkorns stellt seine umfangreiche Typologie von Figuren der Ähnlichkeit (*figures d'analogie*) im Film dar (ebd.:15-103). Im Bereich der Metapher im engeren Sinn unterscheidet er zwischen „*métaphores iconiques*“ (ebd.:20-25), „*greffes métaphoriques*“ (ebd.:25-29) und „*condensations allégoriques*“ (ebd.:29-32). Erstere können sowohl homodiegetisch (z.B. überkochende Milch statt einer durch den Kontext suggerierten Sexszene) als auch extradiegetisch (z.B. Rinderkopulation und Vulkanausbruch in Eisensteins *Generallinie*) sein. Motive dieser Art sind von unterschiedlicher, gegebenenfalls im Laufe eines Films wechselnder Intensität. Eine Funktion ist die Umgehung der Zensur. Beim zweiten Metapherotyp enthält der Referent nur einzelne Indizien auf einen anderen Referenten. Die letztgenannte Form filmischer Metaphorik ist die zumeist markierte, an exponierter Stelle auftretende Verkörperung einer Idee durch ein Bild. Als eine im Film besonders wichtige Form der Analogie führt Gerstenkorn die auf einer doppelten Referenz beruhende Syllepse an (z.B. die Szene in Chaplins *The Gold Rush*, in der er Schnürsenkel wie Spaghetti isst) (ebd.:33-47), die entweder als „*syllepse-stratagème*“ auf die Initiative einer Person zurückgeht (ebd.:35-37) oder sich als „*syllepse par accident*“ einem Zufall verdankt (ebd.:37-47). Auch letztere kann dennoch durchaus einen tieferen Zusammenhang enthüllen, wie in *Modern Times*, wenn der arbeitslose Charlie, als er ein Fähnchen aufhebt, für den Anführer einer Demonstration streikender Arbeiter gehalten wird (ebd.:44-45). Als eine weitere Kategorie werden die „*Jeux d'échos*“ angeführt (ebd.:49-68). Neben den „*Echos dans un même plan*“ (z.B. Protagonistin und Kunstdruck eines Mädchenporträts von Matisse in Rohmers *Pauline à la plage* (Frankreich 1983)), zu denen Gerstenkorn ebenso „*Echos iconiques*“ wie „*Identifications et comparaisons verbales*“ und „*Interactions verbo-iconiques*“ zählt (ebd.:50-56), sind dies vor allem „*Montages métaphoriques*“ (ebd.:56-62), darunter der als „*Analogie par montage*“ (und nicht – wie meist – als Metapher) klassifizierte Typ von Montagefolgen nach der Art von Chaplins bereits zitierter Gegenüberstellung von Schafen und Menschen zu Beginn von *Modern Times* (ebd.:56-58), ferner auch Beispiele metaphorischen Geräuscheinsatzes (z.B. Schrei/Musik) umfassende „*Raccords métaphoriques*“ (ebd.:58-60) und „*Séquences métaphoriques*“ (ebd.:60-62). Die „*Jeux d'échos*“ umfassen schließlich auch „*Echos à distance*“, die zugleich eine wichtige Kategorie der „*jeux de réponse*“ darstellen „*qui contribuent, par répétition, symétrie, contraste,*

métonymie autant que par analogie à la construction du récit filmique“ (ebd.:68). Formen metaphorischer *mise en abyme*, die einzelne Elemente des Textes oder Dekors, Sequenzen oder auch erheblich umfangreichere Passagen eines Films umfassen können, behandelt Gerstenkorn unter der Bezeichnung „Cristallisations“ (ebd.:69-84). Zuletzt setzt er sich mit „Films métaphoriques“ auseinander (ebd.:85-103), die zur Gänze von metaphorischer Montage bestimmt sind („Compositions sérielles“ wie *Intolerance* von Griffith oder Resnais’ *La vie est un roman* (Frankreich 1983), mit jeweils drei aufeinander bezogenen, ineinander verschachtelten Handlungssträngen) (ebd.:86-95), über prägende „Structures métaphoriques“ bzw. Syllepsen verfügen (wie Hitchcocks *Vertigo* (USA 1958)) (ebd.:95-102) oder, als „Films fables“, zu Parabeln oder Allegorien gesellschaftlicher Realitäten werden (z.B. Resnais’ *L’année dernière à Marienbad* oder Tarkowskij’s *Stalker* (UdSSR 1979)) (ebd.:102-103). Nach einer exemplarischen Behandlung der metaphorischen Stile von Abel Gance in *Napoléon* (Frankreich/Italien 1927), Charles Chaplin in *Modern Times* und Jean-Luc Godard in *Passion* (Frankreich/Schweiz 1982) (ebd.:151-173) kommt Gerstenkorn in seiner Zusammenfassung (ebd.:75-181) zu dem Schluss, dass „les cellules analogiques prolifèrent dans la diégèse, comme si des légions de métaphores-caméléons envahissaient à l’insu de la conscience rhétorique les tissus filmiques“ (ebd.:176). Die Logik des Spielfilms beruhe gleichermaßen – wenn auch in stark wechselndem Umfang – auf der kausalen Logik der Narration wie auf einer metaphorischen Logik (ebd.:177). „D’une façon plus générale, le principe métaphorique devient volontiers actif dès lors que la diégèse met en crise l’identité d’un personnage ou d’une collectivité“ (ebd.:181).

Das Konzept filmischer Metaphorik hat, überblickt man diese Skizze seiner Entwicklung, von den Anfängen der Filmtheorie bis zur Gegenwart eine beachtliche Karriere gemacht. Sporadische Bemerkungen über ein, wenn auch auffälliges, Einzelphänomen sind vor allem seit den 1970er Jahren zu Theorien systematisiert worden, die metaphorischen Prozessen in ihren vielfältigen Erscheinungsformen eine zentrale Bedeutung für das Medium Film und seine Bedeutungskonstitution zusprechen.

2.2 Contre-champ

Doch auch die Kritik an diesem Konzept, die mit seiner Entstehung einsetzt, ist nicht verstummt. Die Rede von filmischer Metaphorik wird als unangemessene – oder seinerseits metaphorische (Mitry 1965:25) – Übertragung eines auf sprachliche Phänomene gemünzten

Begriffs zurückgewiesen, sofern nicht eine entsprechende metaphorische Filmpraxis selbst abgelehnt wird.³⁸

Für die frühere Kritik filmischer Metaphorik ist die Frage charakteristisch, inwieweit metaphorische Verfahren zu filmisch und künstlerisch überzeugenden Ergebnissen führen. Rudolf Arnheim stellt in *Film als Kunst* (1932) literarische und filmische Metapher einander gegenüber:

„[...] der Schriftsteller kann für noch so realistische Beschreibungen Metaphern verwenden, weil nämlich der Anschauungsgehalt eines solchen bildlichen Ausdrucks nicht in die Handlungssituation selbst mit eingeht. Schreibt der Dichter: 'Sie ging durch den Saal leichtfüßig wie eine Gazelle', so wird der Leser niemals zu der störenden Vorstellung kommen, daß außer dem Mädchen noch unmotivierterweise eine Gazelle durch den Saal laufe. Will aber der Filmkünstler dasselbe sagen, so muß die Gazelle leibhaftig mit ins Bild – in welcher Sphäre sollte sie denn sonst auftreten! Das Wort gibt dem Dichter die Möglichkeit an die Hand, zugleich Tatsachen zu beschreiben und gedanklich-abstrakte Verbindungen zu knüpfen. Bild und Ton aber ist ein Gestaltungsmaterial von so viel stärkerem sinnlichen Gehalt, daß man Dinge, die nur begrifflich, nicht einer realen Situation nach zusammengehören, nicht zusammen zeigen kann“ (Arnheim:1974:297).

In seiner Auseinandersetzung mit dem Asynchronismus im Tonfilm, in deren Kontext diese Passage steht, weist Arnheim metaphorische Koppelungen von Bild und Ton in naturalistischen Filmen dementsprechend zurück (ebd.:297-302). Möglich erscheinen ihm solche Verbindungen hingegen in 'grotesken' (also komischen) und symbolischen Filmen. Doch auch hier fordert er eine enge, nicht nur theoretische, sondern sinnliche Einheit des Disparaten.³⁹ In ähnliche Richtung geht sein Kapitel zum „geistigen Gehalt“ des Films (ebd.:209-220). Symbole im engeren Sinn, als konventionelle, nicht notwendig durch die Anschauung motivierte Repräsentation eines meist abstrakten durch einen konkreten Gegenstand oder Vorgang, lehnt er hier für den Film als unkünstlerisch ab (ebd.:219-220).

³⁸ Vgl. Whittock (1990:2): „Considerable hostility to the suggestion that metaphors exist in films has come from two quarters: from literary critics who consider that this extension of the concept of metaphor would empty it of all precision; and from film theoreticians who believe such applications arise from misunderstanding the true nature of the film medium.“

³⁹ Er führt als positives Beispiel die Kombination marschierender Arbeiterkolonnen mit dem Geräusch stampfender Maschinen in Dziga Vertovs *Enthusiasmus* (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa* UdSSR 1931) an (Arnheim 1974:298) und hält disparate Koppelungen von Ton und Bild im Groteskfilm für ein ausbaufähiges Verfahren (ebd.:296-297). „Denn es bedeutet ja einen prächtigen Einfall, wenn Maschinenrhythmen und Marschgesang, das Klappern des Krangreifers und menschliches Sprechen vereinigt werden, weil hier zwischen gegenständlich disparaten Dingen eine sinnlich schlagende Einheit aufgezeigt wird“ (ebd.:302). Vgl. ferner die ausführliche kritische Behandlung eines Beispiels von Pudowkin ebd.:299-302, das er wie folgt abschließt: „Ein loses Aufeinanderlegen von nur gedanklich Zusammengehörigem, das keinerlei sinnliche Verbindung eingeht [...], ist ein Hirnprodukt – der Sinnlichkeit echter Kunst feindlich“ (ebd.:302).

Auch in weiterem Sinn symbolhafte Darstellung kann vor ihm nicht bestehen, wenn die Verbindung von Realität und Abstraktion zufällig, nicht durch die Handlung gerechtfertigt ist.

„In einem ‘naturalistischen’ Film muß die symbolbeladene Szene derart erfunden sein, daß sie nicht nur diesen Gehalt auf verständliche Weise veranschaulicht, sondern auch in der Handlung und der Welt, die der Film darstellt, ungezwungen gerechtfertigt ist“ (ebd.:217).

Zu den positiven Beispielen filmischer Symbolik, die er gibt, gehören die Schlusszene aus Chaplins *Woman of Paris* (USA 1923), in der zwei frühere Partner, deren Lebenswege sich trennen, auf einer Landstraße unerkant aneinander vorbeifahren, eine Szene aus Pudowkins *Letzten Tagen von St. Petersburg* (*Konets Sankt-Peterburga* UdSSR 1927), die das dramatische Ankämpfen halbverhungelter Bauern gegen den Wind mit sich gleichmütig drehenden Windmühlenflügeln konfrontiert (ebd.:213-214), und die (bereits zitierte) Szene aus Chaplins *The Gold Rush*, in der dieser einen Stiefel wie eine vornehme Mahlzeit verspeist (ebd.:210-212). Wenn Arnheim das Verfahren der Koppelung von inhaltlich-sachlich kontrastierenden Gegenständen über das Aufzeigen formaler Ähnlichkeiten sehr genau – und als spezifisch optisches Verfahren positiv – beschreibt, so sieht er hierin doch anscheinend keinen metaphorischen Prozess (ebd.:211-215).⁴⁰

Béla Balász evoziert eine Szene aus Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (*Bronenosets Potjomkin* UdSSR 1925), die statt der Soldaten, die über Verwundete und Tote der Treppe von Odessa steigen, nur ihre Stiefel zeigt, und eine Einstellung aus Eisensteins *Oktober* (*Oktyabr* UdSSR 1927), die den Kampf um das Winterpalais allein in seinen Auswirkungen auf einen prächtigen Kristalleuchter darstellt.

„Die stampfenden Stiefel und der zitternde, schwankende, stürzende Kronleuchter sind vollkommen realistische Bilder, sind Großaufnahmen eines wirklichen, realen Vorgangs – sie sind *keine Allegorien*, nur darum ausgedacht, um ‘etwas anderes’ zu bedeuten. Es sind *keine Symbole*, die etwas bedeuten, aber selber keine *eigene* Bedeutung haben. Sie sind nur Rakkurse (Physiognomien)⁴¹ der Realität, durch welche diese eine ganz bestimmte Bedeutsamkeit bekommt.

Solange die Metapher nur auf diese Weise entsteht, ist sie ein Ausdrucksmittel der realistischen Kunst. Sie ist eine der tiefsten, poetischen Gestaltungsmethoden der Filmkunst. Es ist mitklingender Beziehungsreichtum. Hingegen Einstellungen oder Bildverbindungen (Montagen), die nur etwas bedeuten, was ‘dahintersteckt’,

⁴⁰ Für das Beispiel aus *The Gold Rush* hebt er so auch die Unterstreichung des Kontrasts zwischen Armut und Reichtum als wesentlichen Inhalt hervor (ebd.:211).

⁴¹ Vgl. zum Begriff ‘Rakkurs’ ebd.:223 Anm. 10: „‘Einstellung’, gleichzeitig im wörtlich-technischen wie im übertragenen ideologischen Sinne gebraucht.“

ohne einen eigenen realen Sinn zu haben, *sind keine Kunst, sondern Bilderrätsel*, [...]“ (Balász⁵2003:222-223).

Wenn metaphorische Montagen verworfen werden, ist eine mit der Realität in Einklang stehende Metaphorik ausdrücklich erwünscht.

Kracauer wendet sich in seiner *Theorie des Films* (1960) gegen Bildsymbolik und eine Vernachlässigung der physischen Realität zugunsten von intellektueller Bedeutung oder formalen Bezügen bei Ruttman, Griffith, Eisenstein und Pudowkin (Kracauer 1964:276-278). Auch den Symbolismus surrealistischer Filme kritisiert er scharf (ebd.:255-257):

„In filmischen Filmen werden die Symbole nicht nach surrealistischer Art von außen den Bildern auferlegt [...], sie sind vielmehr ein Nebenprodukt – oder eine Folgeerscheinung, wenn man so will – von Bildern, deren Hauptfunktion es ist, die äußere Welt zu durchdringen“ (ebd.:257).

Wurde von den genannten Theoretikern der Begriff der Metapher oder – nicht immer klar unterschieden – des Symbols durchaus gebraucht, tritt in der Folge eine Auseinandersetzung mit der Begrifflichkeit selbst in den Vordergrund.

Auch Jean Mitry wendet sich im Rahmen seiner umfangreichen *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963-1965) gegen konventionelle Symbolik und die bloße Illustration vorgängiger Konzepte im Film (Mitry 1965:25-26, 383-385). Mindestens ebenso große Aufmerksamkeit aber widmet er terminologischen Klarstellungen. Ausgehend von einer Definition der Metapher als Bedeutungsübertragung aufgrund eines impliziten Vergleichs spricht er dem einzelnen Filmbild, das immer nur das bedeuten könne, was es zeige, metaphorisches Potential ab (ebd.:24-25). An späterer Stelle kommt er, auf der Grundlage der Jakobsonschen Gegenüberstellung von Metapher und Metonymie, zu einem ähnlichen Ergebnis:

„[...] *la métaphore filmique* – ou ce qu’on appelle ainsi – *n’est pas autre chose qu’une forme particulière de métonymie* contrairement à ce qui se passe en expression verbale où métaphore et métonymie sont fondamentalement différentes quoique ayant l’une et l’autre des significations substitutives. De ce fait, tout ce qui apparaît au cinéma comme étant une fonction paradigmatique n’est qu’un effet particulier du plan syntagmatique“ (ebd.:447).

Wenn es filmische Metaphorik im engeren Sinn Mitry zufolge nicht gibt, schließt er Formen übertragener Bedeutung nicht aus. Durch seinen Kontext kann das Filmbild symbolische Bedeutung erlangen. Das wirklich filmische Symbol ist dabei, im Unterschied zu den oben genannten konventionellen Symbolen, „symbole momentané, contingent, et nullement symbole ‘en soi’“ (ebd.:26). Es muss nicht im Widerspruch zu einer realistischen Darstellung stehen (ebd.:26-27).

„[...] si elle [l'image] peut être interprétée comme un symbole, cela n'est pas obligatoire et le spectateur qui n'aura pas saisi l'allusion n'en comprendra pas moins la suite. La connotation est implicite, nullement explicite (elle ne doit jamais l'être) mais elle donne à la situation une résonance et des prolongements qui font la qualité même de l'œuvre, son style“ (ebd.:381).⁴²

Im Weiteren unterscheidet Mitry zwischen „relations *comparatives* (ou analogiques)“ und „relations *implicatives*“ (ebd.:381). Während die Verbindung der beiden Gegenstände im ersten Fall eher assoziativ bleibt, findet im zweiten „une sorte d'implication suggestive“ statt (ebd.:382). In einem (der angemahnten Präzision vielleicht nur bedingt förderlichen) weiteren Sinn führt Mitry hier auch den Begriff der Metapher wieder ein und bezeichnet den ersten Fall als „une simple allusion métaphorique“ (ebd.:382), während er in letzterem eine „substitution métaphorique“ verwirklicht sieht (ebd.:383).

Christian Metz unternimmt, zehn Jahre vor *Le signifiant imaginaire*, in seiner ausführlichen, programmatischen Besprechung von Mitrys Buch (1966) eine Systematisierung und terminologische Revision der dortigen Überlegungen zu filmischer Metaphorik. Neben einem (insgesamt zustimmenden) Referat seiner Konzeptionen der Konnotation und des Symbols, widmet sich Metz Mitrys Differenzierung von *relation comparative* und *relation implicative*, die er umbenennt in „juxtaposition à valeur comparative“ et „juxtaposition à valeur métaphorique“, selon que la ressemblance suggérée évolue plutôt, sur le plan sémantique, vers la comparaison ou vers la métaphore“ (Metz 2003b:77). Er schlägt vor, diese Unterscheidung durch die Opposition *diégétique* vs. *non-diégétique* und gegebenenfalls weitere Kriterien wie die Zugehörigkeit der miteinander konfrontierten Elemente zu einer oder mehreren Einstellungen zu ergänzen (ebd.:77-78).

Unter der – dem Gestus ihrer Auseinandersetzung durchaus entsprechenden – Überschrift „Begriffsklärungen: Terminologische Fehlentscheidungen in der Filmwissenschaft“ befasst sich Anke-Marie Lohmeier mit dem Begriff der Filmmetapher. Ihr Ausgangspunkt ist die rhetorische Unterscheidung zwischen Worttrope und Gedankenfigur bzw. (in strukturalistischer Reformulierung) Metasemem und Metalogismus (Lohmeier 1996:300-301). Metasememe wie Metaphern, Metonymien oder Synekdochen „beruhen auf kalkulierten Verstößen gegen das Lexikon, verändern die im Wörterbuch verabredeten Standardbeziehungen zwischen Signifikanten und Signifikaten“ (ebd.:302). Ikonische Zeichen können als auf Ähnlichkeit beruhende, motivierte Zeichen keine Metasememe, sondern

⁴² Vgl. ähnlich auch Mitry (1963:371-373).

lediglich Metalogismen bilden (ebd.:302-307). Durch die Einfügung eines ikonischen Zeichens in einen 'falschen' ikonischen Kontext „wird nicht das Verhältnis von Signifikanten und Signifikaten, sondern das Verhältnis von *Zeichen und Referenten, Zeichen und Wirklichkeit*“ gestört (ebd.:305). Zudem sei der die Metapher kennzeichnende Prozess der Prädikation nur mit klassifikatorischen Zeichen, nicht aber mit Individuelles bezeichnenden ikonischen Zeichen möglich (ebd.:308).

„Nichts hindert einen Filmmacher, ein Ding in einen Kontext zu verfrachten, der gegen alle 'Determinationserwartungen' verstößt, die mit dem Ding verbunden sind, nur: daraus kann beim besten Willen keine Metapher entstehen, weil es sich bei diesen nebeneinander im Raum befindlichen Dingen um je besondere Individuen handelt, die einander nicht präzisieren können dergestalt, daß Merkmale des einen zum Prädikat des anderen würden“ (ebd.:309).

Für die gleichfalls als metalogisch eingestufte filmische Nachbildung konventioneller sprachlicher Metaphern schlägt die Autorin den Begriff 'tropischer Topos' vor (ebd.:309-311). Des weiteren setzt sie sich mit dem Begriff des Index und der Konnotation für die Bezeichnung uneigentlicher Bildbedeutungen auseinander. Sie definiert erstere als Verweise auf nicht optische oder akustische Sachverhalte. In Bezug auf letzteren stellt sie klar, dass die Konnotationen, die Bilder evozieren, nicht selbst als uneigentliche Bildbedeutungen, sondern lediglich „als potentielle Sinnsignale, als 'Scharniere' zwischen eigentlichen und uneigentlichen Bildbedeutungen“ aufzufassen sind (ebd.:313, vgl. 312-313). Im Anschluss an diese Terminologiekritik entwickelt sie ein alternatives Modell als metalogisch verstandener uneigentlicher Bilderrede (ebd.:313-363). Sie unterscheidet dabei zwischen drei für den Film relevanten metalogischen Redeformen, Allegorie, Symbol und Vergleich. Allegorie und Symbol werden beide als Beziehungen zwischen einem sichtbaren 'eigentlichen' Gegenstand und einem unsichtbaren allgemeinen oder abstrakten 'uneigentlichen' Sachverhalt definiert (ebd.:348, 352), während der Vergleich auf der Konfrontation zweier Sachverhalte durch die Montage beruhe (ebd.:359-360). In der von Lohmeier gewählten mengentheoretischen Formulierung ist das symbolische Improprrium eine konventionelle Menge und das symbolische Proprium ein Element dieser Menge (ebd.:352-353). Demgegenüber teilen das allegorische Proprium und Improprrium gemeinsame Merkmale, die die Bildung einer allegorischen Menge erlauben (ebd.:348-349).⁴³ Vergleiche können in symbolische

⁴³ Als Beispiel für ein Symbol nennt Lohmeier (1996:352-353) die Gegenüberstellung von Haus und Strandlandschaft, die in Gustav Gründgens' *Der Schritt vom Wege* (Deutschland 1939) auf die Opposition von Kultur und Natur verweise. Als Beispiel für eine Allegorie führt sie die rekurrenten Rahmungen durch Spiegel-

Vergleiche, deren Elemente auf etwas Allgemeines referieren, und allegorische Vergleiche, bei denen Merkmale des einen Elements als Prädikate des anderen dienen, unterteilt werden (ebd.:361-363).⁴⁴ Für die Rezeption von Metalogismen sind metalogische Formsignale wie defizitäre oder redundante Informationsvergabe (u.a. Wiederholungen) (ebd.:317-322), und verschiedene Formen metalogischer Sinnsignale entscheidend. Als allegorische Sinnsignale kommt die Reproduktion konventioneller sprachlicher Polysemien und tropischer Topoi sowie die Aktivierung von Konnotationen infrage. Angesichts der Konventionalität des symbolischen Impropriums genügt hier die Auswahl des Propriums und die prononcierte Inszenierung seines mengenbildenden Merkmals (ebd.:353-354). Ein Vergleich wird durch eine „systematische Montage“, die „handlungslogisch sinnlose Verbindung“ zwischen zwei Einstellungen, sowie formale und thematische Rekurrenzen suggeriert (ebd.:360). Lohmeier zufolge entspricht dem Symbol ein Realitätsmodell, das die Ordnung der Dinge als gültige Ordnung und Sinnordnung bestätigt, wohingegen der Allegorie eine Infragestellung dieser Ordnung entspricht. Während ersteres den französischen poetischen Realismus eines René Clair, Marcel Carné oder Jean Renoir prägte, sei letzteres erst in der Nouvelle vague wirklich zur Geltung gekommen (ebd.:354-358).

2.3 Fusions

Es ist nun an der Zeit, eine Einschätzung des Konzepts der Filmmetapher zu versuchen. Ist das der antiken Rhetorik entstammende Konzept der Metapher auf den Film anwendbar? Welchen Nutzen kann es für die theoretische Auseinandersetzung mit Film und Metaphorik haben? Was schließlich ist die Spezifik metaphorischer Prozesse im Film?

Festzuhalten ist zunächst, dass die Annahme filmischer Metaphorik mit einer kognitiven oder konzeptuellen Theorie der Metapher vereinbar ist. Sind Denken und Erfahrung des Menschen wesentlich von metaphorischen Konzepten geprägt, dann ist es naheliegend, ja geradezu unausweichlich, dass auch der Film metaphorische Strukturen aufweist.⁴⁵ Der Kritik eines

oder Türrahmen in Fassbinders *Fontane Effi Briest* (BRD 1974) an, die die mangelnde Freiheit der Personen verbildlichten (ebd.:349).

⁴⁴ Die Angriffsfahrt der Potemkin in der Schlusssequenz des *Panzerkreuzer Potemkin*, deren Einstellungen über die vorwärtsdrängende Kraft des Schiffes einen Begriff revolutionärer Entschlossenheit evozieren, ist Beispiel für erstere (ebd.:361-362), Schafherde und Menschenmenge in *Modern Times* ein Beispiel für letztere.

⁴⁵ Vgl. Whittock (1990:116): „For if metaphors occur at the level of thought, then metaphors are bound to occur in films as well as in written texts. [...] In the very planning and shooting, the categories and the metaphors that help construct many of the categories are necessarily involved.“

filmischen Metaphernbegriffs liegt demgegenüber zumeist – wie sich gerade an Lohmeiers Argumentation gut nachvollziehen lässt – eine rhetorische Konzeption zugrunde, die Metaphorik als Phänomen des Einzelwortes, die Metapher als Wort-Trope auffasst.⁴⁶

In der Tat verfügt der visuelle Code des Films, der in den Untersuchungen zu filmischer Metaphorik zumeist im Vordergrund steht, nicht über dem Wort analoge Einheiten. Weder die einzelne Einstellung noch das Einzelbild (*frame*) noch der abgebildete Gegenstand sind dem sprachlichen Lexem vergleichbar. Anders als die Sprache verfügt der visuelle Code des Films weder über ein Lexikon noch eine Syntax. Das Filmbild referiert (im Allgemeinen) auf je individuelle Realitäten, zu denen es in einem mehr oder weniger prononcierten Verhältnis der Ähnlichkeit steht. Obwohl die Herstellung eines Films eine zumeist sehr weitgehende Gestaltung von Realität impliziert – nicht umsonst bedarf es eines ganzen Drehtages, um zwei oder drei Minuten eines Spielfilms herzustellen – erzielt das Filmbild einen ausgeprägten Realitätseffekt, eine Wirkung der Unmittelbarkeit und Präsenz. Dies bedeutet indessen nicht die Abwesenheit von Konventionen und schon gar nicht, dass Schemata der Wahrnehmung und des Denkens bei seiner En- und Decodierung keine Rolle spielten. Auch im ikonischen Zeichen verbinden sich schließlich, wie im sprachlichen Zeichen, Denotation und Konnotation.⁴⁷

Metaphorische Prozesse im Film können ebenso wie solche der Sprache als Konterdetermination eines Textes durch seinen Kontext, als eine, vor allem die Ebene der Konnotationen aktivierende, Interaktion oder Projektion semantischer Bereiche beschrieben werden. Die interagierenden semantischen Bereiche behaupten dabei indes – man denke an Arnheims Gazellen-Beispiel – einen größeren Realitätsgehalt. Semantische Interaktion wird dadurch nicht blockiert: ikonische Zeichen referieren nicht nur auf Individuelles, sondern zugleich auf allgemeine Schemata der Wahrnehmung.⁴⁸ Metaphorische Prozesse gewinnen

⁴⁶ Bezeichnenderweise wählt Lohmeier (1996:307-308) unter den von Harald Weinrich vorgeschlagenen Metapherdefinitionen denn auch die als „ein Wort in einem konterdeterminierenden Kontext“ (Weinrich 1976:320) und nicht etwa deren Erweiterung „Eine Metapher ist ein Text in einer konterdeterminierenden Situation“ (Weinrich 1976:341). Vgl. für einen Überblick über die Theorien der Metapher auch Osthus (2000:75-114).

⁴⁷ Vgl. Whittock (1990:29-32); Gerstenkorn (1995:112-113). Zu den Grundlagentexten der Filmsemiotik gehören Eco (1972:195-262) und Metz (2003a). Für eine kritische Auseinandersetzung v.a. mit Ecos Theorie des ikonischen Zeichens vgl. Lohmeier (1996:1-23).

⁴⁸ Hier liegt der Fehler der Argumentation Lohmeiers (1996:6-7, 12, 307): So sehr ein Foto ihrer Katze ‘Minka’ eben diese individuelle Katze bezeichnen mag und eben die Individualität dieser Katze die Herstellung der Aufnahme motiviert haben mag, aktiviert es doch zugleich – und erst recht bei allen, denen es nicht beschieden

dadurch jedoch besondere Auffälligkeit, eine Deutlichkeit, die ebenso bewusst gemieden wie gesucht werden kann. Stehen Realitätsgehalt und Individualität des Filmbildes der Herausbildung konventioneller metaphorischer Koppelungen eigentlich entgegen, fallen Klischees umgekehrt desto deutlicher ins Auge. Trotz starker Realitätswirkung ist die Orientierung der metaphorischen Projektion im Allgemeinen deutlich: in narrativen Filmen entscheidet zumeist der Narrationszusammenhang darüber, was als *tenor* (Richards ²1996:37) oder bildempfangendes Feld (Weinrich 1976:284) der Metapher anzusehen ist (Whittock 1990:31).⁴⁹

Ausgehend von den Klassifikationsversuchen Metz' und Gerstenkorns sollen nun die Bandbreite, die Spezifik, aber auch die Grenzen dessen herausgestellt werden, was sinnvollerweise als filmische Metaphorik zu bezeichnen wäre. Unterschieden sei zunächst hinsichtlich der Relationierung der beiden semantischen Bereiche. Metz (1977:227-228) differenziert hier zwischen syntagmatisierter und paradigmatisierter Metapher (*métaphore mise en syntagme* und *métaphore mise en paradigme*).⁵⁰ Ein Beispiel für erstere ist die Konfrontation zweier analog gesetzter Bilder durch die Montage, wie sie uns etwa bei Eisenstein, Pudowkin oder Chaplin begegnet ist. Bezeichnenderweise sind derartige metaphorische Koppelungen sowohl als Paradebeispiel wie als Grenzfall filmischer Metaphorik angesehen worden. Einerseits sind sie besonders auffällig, stehen in ihrer geradezu begrifflichen Verwendung visueller Zeichen sprachlicher Bedeutungskonstitution nahe.⁵¹ Andererseits fällt ihre Integration zumindest in einen realistischen, narrativen Film schwer, tendieren sie, sucht man eine sprachliche Analogie, eher zum Vergleich als zur Metapher.⁵² Eine dezentere, besser integrierbare Form dieses Typs metaphorischer Koppelung ist etwa die Konfrontation zweier Gegenstände innerhalb einer Einstellung (Metz 1977:227).

ist, dieses einzigartige Tier zu kennen – das Wahrnehmungsschema 'Katze' und mit diesem verbundene Konnotationen. Vgl. ferner Carrol (1996b:219).

⁴⁹ Carrol (1996b:219-221) betont demgegenüber den stärker symmetrischen Charakter der filmischen Metapher.

⁵⁰ Die Unterscheidung zwischen „*métaphore intrinsèque*“ und „*métaphore extrinsèque*“ bei Deleuze (1985:209-210) entspricht dieser Unterscheidung insofern nicht ganz, als hier eher die Ausdehnung der Metapher auf eine oder mehrere Einstellungen und der Grad der Deutlichkeit angesprochen zu sein scheint, mit dem die Elemente der Metapher präsentiert werden: einer metaphorischen Assoziation zweier Einstellungen stellt er eine Einstellung gegenüber, in der durch die Art der Inszenierung eine zweite Bedeutung suggeriert wird.

⁵¹ Vgl. Balász (⁵2003:222-223); Lotman (1977:63).

⁵² Vgl. Metz (2003b:75-77); Lohmeier (1996:359-363); vgl. aber auch Cliftons (1983:86) Versuch, filmische Metapher und Vergleich zu unterscheiden. Das Argument, der Film kenne kein *comme* bei Mitry (1963:371-372; 1965:24) und Metz (2003b:75) scheint mir, etwas formalistisch, eine allzu enge Analogie zwischen Bild und Sprache zu suchen.

Bei der paradigmatisierten Metapher werden demgegenüber nicht zwei gleichermaßen präsenzte Elemente des Films analog gesetzt. Die Verknüpfung zweier semantischer Bereiche geschieht hier vielmehr durch die Konterdetermination eines Elementes durch seinen Kontext. Die Nähe zur sprachlichen Metapher scheint hier größer als beim ersten Typ. Der Umstand, dass filmische nicht in gleicher Weise wie sprachliche Metaphorik durch eine Syntax gestützt wird, macht allerdings Kompensationen erforderlich. Eine deutlichere Markierung der Metapher ist erforderlich, um ihre Erkennbarkeit zu gewährleisten. Eine Möglichkeit dafür ist der Rückgriff auf stark konventionalisierte Substitutionen, bis hin zu einer eher symbolischen als metaphorischen Visualität (man denke an die bereits erwähnte Ersetzung einer durch den Kontext suggerierten Sexszene durch Flammen oder überlaufende Milch oder das Auffliegen eines Vogels als Zeichen für den Tod eines Protagonisten).⁵³

Als weiteres Kriterium kommt der Bezug der metaphorischen Phänomene zu den narrativen Ebenen des Films in Frage. Metaphorik kann homodiegetisch, polydiegetisch oder heterodiegetisch eingeführt werden (Gerstenkorn 1995:146).⁵⁴ Identifizierbarkeit und Motiviertheit der metaphorischen Relation stehen hierbei in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis. Gehört der *vehicle* wie in den oben zitierten Beispielen nicht der Handlung des Films an, ist er also extra- bzw. heterodiegetisch, ist eine leichte Identifikation der Metapher gewährleistet, deren narrative Motivierung hingegen problematisch bleibt. Eine Motivierung kann durch die Zuordnung zu zwei verschiedenen Erzählsträngen oder -ebenen geschehen. Recht häufig ist die Subjektivierung metaphorischer Prozesse, wenn einer der beiden gekoppelten semantischen Bereiche – im Extremfall als Halluzination o.ä. – der subjektiven Perspektive einer handelnden Figur zugeordnet wird (Gerstenkorn 1995:147-150).

Besteht bei homodiegetischen Metaphorisierungen, bei denen die gekoppelten semantischen Bereiche der gleichen Erzählebene angehören, kein Problem narrativer Motivation, ist ihre Erkennbarkeit, ja ihr Status als Metapher nicht gleichermaßen gesichert. Sollte bereits im Falle der Subjektivierung von einer Metapher im engeren Sinn nur gesprochen werden, wenn eine wirkliche Koppelung und Interaktion zweier semantischer Bereiche vorliegt – und nicht etwa die subjektive Perspektive als bloß falsch von vornherein entwertet wird –, so gilt dies erst recht für den Fall vollständiger narrativer Integration. In ihrer syntagmatisierten Variante grenzen homodiegetische Metaphorisierungen an das Feld nicht metaphorischer

⁵³ Vgl. Metz (2003b:228); Clifton (1983:89).

⁵⁴ Vgl. Metz (2003b:77-78).

Verwechslungen und Täuschungen.⁵⁵ Besonders die Kategorie paradigmatisierter homodiegetischer Metaphorisierungen lässt weitere Grenzen der Metaphorik erkennen. Die Erzählwelt des Films ist in viel größerem Ausmaß als die sprachlicher Texte als eine durch Kontingenz und Kontiguität bestimmte, – wenn man so will – metonymisch organisierte Realität interpretierbar. Jenseits der in narrativen Filmen auf den ersten Blick dominierenden Handlungslogik scheinen die Relationierungen semantischer Bereiche weit weniger festgelegt als im sprachlichen Text. Es entsteht ein vergleichsweise locker strukturiertes semantisches Feld, in das sich metaphorische Prozesse in ihrer Binarität von Analogisierung/Konterdeterminierung erst einschreiben müssen. Nicht Konterdetermination aktualisiert hier Analogie, sondern Konterdetermination und Analogie werden zugleich, als zwei Seiten eines Prozesses, aktualisiert. So zumindest könnte der (auch in der metaphernskeptischen Literatur) häufig genannte Typus mit einer realistischen Lektüre kompatibler, das Verständnis der Handlung nicht weiter behindernder Metaphorisierungen interpretiert werden. In diesem Fall sind es formale Markierungen des Films oder, außerfilmisch, konventionelle sprachliche Metaphern, die neben einer nicht metaphorischen die Möglichkeit einer metaphorischen Interpretation des entsprechenden Zeichens nahelegen.⁵⁶ Dieser Bereich filmischer Metaphorisierungen kann als besonders fragil gelten. Dort wo Analogie in den Hintergrund tritt und einer nur mehr arbiträr-konventionellen Koppelung Platz macht, wäre eher von Symbol als Metapher zu sprechen. Wo Konterdetermination nachlässt, geht Metaphorik in primär formalen analogischen und assoziativen Strukturierungen auf, in den nicht immer auch semantisch umsetzbaren Paradigmatisierungen⁵⁷ des Films. Wo schließlich Koppelung selbst nicht mehr belegbar ist, wird ein zugleich nicht metaphorisch und metaphorisch interpretierbares zu einem nur noch nicht metaphorisch zu deutenden Zeichen.

Gerade dieser Bereich homodiegetischer paradigmatisierter Metaphorisierungen kann, angesichts seines quantitativen und strukturellen Gewichts, als Fundament der metaphorischen Prozesse im Film angesehen werden. Hier besteht zudem ein besonders enger Zusammenhang zu kognitiven metaphorischen Schemata. Dass ein Bereich filmischer

⁵⁵ Vgl. Gerstenkorns Kategorie der Syllepse (1995:33-47).

⁵⁶ Vgl. Lohmeier (1996:317-322, 348-354), die „Allegorie“ und „Symbol“ als wichtigste derartige Phänomene benennt. Carrol (1996a) geht, auf der Grundlage von Ejchenbaum, besonders ausführlich auf an sprachliche Bilder angelehnte filmische Metaphorisierungen und ihre Identifikation aufgrund von „Warranting/Facilitating Conditions“ (ebd.:197) ein.

⁵⁷ Im Sinne von Jakobsons Bestimmung der poetischen Funktion der Sprache.

Metaphorik, der besonders enge Verflechtungen mit den Metaphern der Sprache aufweist und in seiner Bedeutung für den Film am ehesten deren zentraler Rolle in sprachlichen Texten entspricht, zugleich durch wesentlich größere Instabilität und Vagheit seiner Elemente gekennzeichnet ist, dürfte allerdings gleichfalls kennzeichnend sein.

Die hier entsprechend dem Schwerpunkt filmwissenschaftlicher Forschung in den Mittelpunkt gerückten auf der Ebene des visuellen Codes situierten metaphorischen Prozesse sind allerdings nicht die einzige, wahrscheinlich nicht einmal die wichtigste Form von Metaphorik im Film. Dies wird in der Analyse von Godards *Notre musique* herauszuarbeiten sein.

(Fortsetzung folgt)

Bibliographie

- Arnheim, Rudolf (1974): *Film als Kunst* [1932], Frankfurt/Main 1974.
- Balász, Béla (2003): „Zur Kunstphilosophie des Films. 1938“, in: Albersmeier, Franz-Josef (ed.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart, S. 201-223.
- Carrol, Noël (1996a): „Language and Cinema: Preliminary Notes for a Theory of Verbal Images“, in: ders.: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, S. 187-211.
- Carrol, Noël (1996b): „A Note on Film Metaphor“, in: ders.: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, S. 212-223.
- Clifton, N. Roy (1983): *The Figure in Film*, London – Toronto – Newark.
- Deleuze, Gilles (1985): *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris.
- Eco, Umberto (1972): *Einführung in die Semiotik*, Jürgen Trabant (ed.), München.
- Eisenstein, Sergej M. (2003): „Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form. 9. April 1929“, in: Albersmeier, Franz-Josef (ed.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart, S. 275-304.
- Eisenstein, Sergej M. (1949): „Film Form: New Problems [1935]“, in: ders.: *Film Form. Essays in Film Theory*, Jay Leyda (ed.), San Diego – New York – London, S.122-149.
- Eisenstein, Sergej M. (2005): „Dickens, Griffith und wir (1942)“, in: ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Felix Lenz/Helmut H. Diederichs (eds.), Frankfurt/Main, S. 301-366.
- Ejchenbaum, Boris M. (2003): „Probleme der Filmstilistik (1927)“, in: Albersmeier, Franz-Josef (ed.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart, S. 97-137.
- Gerstenkorn, Jacques (1995): *La métaphore au cinéma. Les figures d'analogie dans les films de fiction*, Paris.
- Jakobson, Roman (1963): „Deux aspects du langage et deux types d'aphasies [1956]“, in: ders.: *Essais de linguistique générale*, Paris, S. 43-67.

- Jakobson, Roman (1973): „Entretien sur le cinéma avec Adriano Aprà et Luigi Faccini [1967]“, in: Noguez, Dominique (ed.): *Cinéma: Théories, lectures (= Revue d'Esthétique 26)*, S. 61-68.
- Jakobson, Roman (1973): „Décadence du cinéma [1933]“, in: Noguez, Dominique (ed.): *Cinéma: Théories, lectures (= Revue d'Esthétique 26)*, S. 69-76.
- Kracauer, Siegfried (1964): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Karsten Witte (ed.), Frankfurt/Main (= ders. 1960: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York).
- Lakoff, George/Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*, Chicago – London.
- Lohmeier, Anke-Marie (1996): *Hermeneutische Theorie des Films*, Tübingen.
- Lotman, Jurij M. (1977): *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankfurt/Main.
- Martin, Marcel (²1962): *Le langage cinématographique*, Paris.
- Metz, Christian (1977): „Métaphore/métonymie, ou le référent imaginaire“, in: ders.: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, S. 177-371.
- Metz, Christian (2003a): *Essais sur la signification au cinéma*, 2 t., Paris.
- Metz, Christian (2003b): „Problèmes actuels de théorie du cinéma (1966). À propos de: Jean Mitry, Esthétique et psychologie du cinéma, Tome II (Les formes), 1965, Paris, Editions Universitaires“, in: ders.: *Essais sur la signification au cinéma*, 2 t., Paris, t. II, S.35-86.
- Mitry, Jean (1963): *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 Vol., Vol. I: *Les structures*, Paris.
- Mitry, Jean (1965): *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 Vol., Vol. II: *Les formes*, Paris.
- Osthus, Dietmar (2000): *Metaphern im Sprachenvergleich. Eine kontrastive Studie zur Nahrungsmetaphorik im Französischen und Deutschen*, Frankfurt/Main.
- Richards, Ivor Armstrong (²1996): „Die Metapher“, in: Haverkamp, Anselm (ed.): *Theorie der Metapher*, Darmstadt, S. 31-52.
- Rohmer, Eric (1955): „Le celluloid et le marbre III. De la métaphore“, in: *Cahiers du Cinéma* 51, S. 2-9.
- Weinrich, Harald (1976): *Sprache in Texten*, Stuttgart.
- Whittock, Trevor (1990): *Metaphor and Film*, Cambridge.