

Schuss und Gegenschuss ist Krieg – Teil II Jean-Luc Godards *Notre musique*

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

Abstract

Godard is known as a director who is very much attracted by the possibilities of metaphor in film. The following second part of the study treats various forms of metaphorical expression in his film *Notre musique* (France 2004), focussing on the metaphorical interaction between verbal and visual elements and differences in the degree of metaphorization. It reveals the utmost importance of metaphorical processes for the overall semantic structure of the film as for its most basic operations.

Godard ist als ein Regisseur mit einem ausgesprochen metaphorischen Stil bekannt. Der folgende zweite Teil der Untersuchung zu Metaphern im Film behandelt verschiedene Formen metaphorischen Ausdrucks in seinem Werk *Notre musique* (Frankreich 2004). Der Akzent liegt dabei auf metaphorischen Beziehungen zwischen der sprachlichen und der visuellen Ebene des Films sowie auf den unterschiedlichen Graden der Metaphorisierung, die anzutreffen sind. Die außerordentliche Bedeutung metaphorischer Prozesse ebenso für die Mikro- wie die Makrostruktur des Films tritt dabei deutlich hervor.

3. *Fondu enchaîné*

Seit der Frühzeit der Filmtheorie findet eine Auseinandersetzung mit – und um – Metaphorik im Film statt.¹ Eisensteins Ansatz einer durch Montage realisierten Metaphorik (Eisenstein 2005) und Ejchenbaums Betonung der Abhängigkeit filmischer von konventionalisierten sprachlichen Metaphern (Ejchenbaum⁵2003:133-134) steht die Skepsis metaphorischen oder symbolischen Bedeutungen im realistischen Film bei Balász (⁵2003:222-223) und Arnheim (1974:297-302) gegenüber. Während Rohmer (1955) filmische Metaphorik als eine ästhetisch verdichtete Realitätsdarstellung beschreibt, die universelle analogische Ordnung aufscheinen lässt, bekräftigt Kracauer (1964:257), dass Symbolik in wirklich filmischen Filmen allenfalls Nebenprodukt einer Durchdringung physischer Realität sein könne. Für die weitere Entwicklung des Konzepts ist Roman Jakobsons Opposition von Metapher und Metonymie wichtig, die er selbst, ausgehend von Eisenstein, auch auf den Film bezieht (Jakobson 1963, 1937). Von dieser Opposition nimmt die terminologische Kritik an der Anwendung des

¹ Dazu ausführlicher der erste Teil dieses Aufsatzes.

Metaphernbegriffs auf den Film bei Jean Mitry (1965) – und in seiner Folge Christian Metz (2003) – ihren Ausgang; einige Jahre später folgt Metz' eingehende Untersuchung zur Metaphorik im Film – der bis dahin systematischste und umfangreichste Text zu diesem Thema überhaupt –, in der er, im Zusammenhang seiner psychoanalytischen Filmtheorie, die Jakobson'schen Dichotomien von Metapher und Metonymie, Paradigma und Syntagma zu einer Typologie ausbaut (Metz 1977:208-235). Zwar hält, zumal bei den Verfechtern eines rhetorischen Metaphernbegriffs, die Kritik am Konzept der Filmmetapher an (z.B. Lohmeier 1996). In neuerer Zeit aber sind, meist auf Grundlage der Interaktionstheorie der Metapher oder der kognitiven Metaphertheorie, erstmals auch monographische Studien zur Metapher im Film entstanden (Whittock 1990, Gerstenkorn 1995). Metaphorik wird, etwa bei Gerstenkorn (1995:75-181), zu einem zentralen Element der Bedeutungskonstitution im Spielfilm aufgewertet.

Allerdings beschränkt sich die Auseinandersetzung mit Metaphorik im Film bislang meist auf dessen visuelle oder kinematografische Codes. Allenfalls werden (wie bei Arnheim 1974: 297-302) auditive Codes einbezogen oder (wie bei Ejchenbaum ⁵2003: 133-134) Zusammenhänge zwischen dem visuellen Code und bestehenden metaphorischen Konzepten der Sprache hergestellt. Der sprachliche Code des Films hingegen wird kaum angemessen berücksichtigt.²

Dies widerspricht einem Grundzug der Bedeutungskonstitution im Film, der Verknüpfung visueller, akustischer und (visuell oder akustisch präsentierter) sprachlicher Codes, und läuft der üblichen Rezeption von Filmen massiv zuwider. Der kognitive Prozess der Filmrezeption³ verwendet nicht nur Schemata der visuellen Wahrnehmung, sondern rekonstruiert Handlung wesentlich aufgrund von Titel, Dialog, Off-Kommentaren, Zwischentiteln, Schriftinserts oder der Handlungswelt zugehörigen Texten. Es bedarf mithin keines Konzepts der inneren Rede, um die Bedeutung sprachlicher Metaphorik für das Verstehen eines Films hervorzuheben. Filmische Metaphorik steht – und dies nicht erst seit der Einführung des Tonfilms – fast

² Vgl. Gerstenkorn (1995:50): „On prête trop peu d'attention, lorsqu'on évoque les formes d'expression métaphorique dans le film, au poids considérable des analogies verbales.“ Auch Gerstenkorn geht allerdings auf mögliche Zusammenhänge zwischen visueller Metaphorik und Metaphern der im Film präsenten Sprache nicht weiter ein.

³ Vgl. Bordwell (1985: 30-40), der sich allerdings gegen eine Modellierung der Filmrezeption nach dem Muster sprachlichen Verstehens ausspricht (ebd. 30): „[...] I do not treat the spectator's operations as necessarily modeled upon linguistic activities. I shall not speak of the spectator's 'enunciating' the story as the film runs along, nor shall I assume that narrative sense is made according to the principles of metaphor and metonymy.“

immer im Kontext von Sprache und sprachlichen Metaphern. Gerade die Konfrontation metaphorischer Prozesse der verschiedenen Codes dürfte als entscheidendes Charakteristikum metaphorischer Bedeutungskonstitution im Film anzusehen sein.

Eine Behandlung metaphorischer Prozesse im Film, die dieser Annahme Rechnung trägt, sollte prinzipiell bei jedem Film möglich sein. Sie wird im Folgenden an Godards *Notre musique* (Frankreich 2004) erprobt. Damit steht das Werk eines Regisseurs im Mittelpunkt der Untersuchung, dessen Stil als ausgesprochen metaphorisch gilt.⁴ Gerade ein Filminterview mit Godard zu diesem Film trägt bezeichnenderweise den Titel ‚‘Notre musique‘ Brève rencontre avec Jean-Luc Godard ou le cinéma comme métaphore‘.⁵

4. Notre musique

4.1 Champs de guerre

Eine einsekündige stumme Handkamera-Einstellung, mit weißen, bläulichen, roten, grünen Farbflecken, vielleicht aufgeschichtete Leichen. Eine von einem fahrenden Panzerwagen herab aufgenommene Einstellung, knapp vier Sekunden lang, grau-schwarz, grün, im Vordergrund, diagonal ins Bild ragend, das Geschütz des Fahrzeugs, im Mittelgrund entgegenkommende Autos, Straßenrand, dahinter eine von Bäumen begrenzte Wiese. Abblende, Anfangstitel. Mit dem Filmtitel NOTRE MUSIQUE (0:00:20) Einsetzen einer atonalen, in Akkorden und Einzeltönen dramatisch schreitenden Klaviermusik (bis 0:01:00). Dann blitzen Explosionen auf in kontraststarkem Schwarzweiß (0:01:07). Der Anfang des Films konfrontiert Bilder des Krieges mit einer Isotopie der Musik, die akustisch gestützt wird durch Klänge, deren dissonanter Charakter zugleich der Kriegsthematik konventionell entspricht.⁶

⁴ Gerstenkorn (1995: 147) kennzeichnet Godards Kino (gemeinsam mit dem Eisensteins, Resnais' und Greenaways) als „un cinéma saisi par le démon de la rhétorique [...], où la relation métaphorique ne s'autorise d'aucune contiguïté diégétique immédiate.“ Im Zusammenhang seiner Analyse von Godards *Passion* (Frankreich 1982) bemerkt er: „la poétique de Godard se prête à des lectures inépuisables“ (165).

⁵ Libanon 2005, Regie: Ghassan Salhab. Das vierzigminütige Interview, das 2006 im Rahmen einer Godard-Retrospektive im Pariser Centre Pompidou gezeigt worden war, war dem Verf. nicht zugänglich.

⁶ Zum Verhältnis von Musik und Bild in diesem Teil des Films hat Godard sich in einem Interview geäußert: „En fait, pour ces séquences d'ouverture, je suis parti moins des images que de la musique, celle d'un compositeur allemand, Hans Otte. J'ai mis ensuite les images comme commentaire de cette musique“ (Kantcheff 2005).

Die Stimme einer jungen Frau setzt ein (0:01:10): „Ainsi, dans le temps des fables, après les inondations et les déluges, il sortit de la terre des hommes armés qui s’exterminèrent.“. Der Text ist der Einstellung eines in grellroten Flammen und dunklem Rauch explodierenden historischen Schiffs unterlegt, auf die ein Schwarzbild mit dem Titel ROYAUME 1 ENFER folgt (0:01:15). Der so betitelte erste Teil des Films (bis 0:09:29) enthält eine Kompilation von meist singulären, allenfalls wenige Sekunden langen, durch gelegentliche Schwarzblenden skandierten Einstellungen in Schwarzweiß und Farbe, teils fiktional, teils dokumentarisch, Videomaterial offensichtlich, grobkörnig, unscharf, mit grell verzerrten Rot-, Pink-, Grün- und Blautönen. Dominierendes Thema sind Krieg und Gewalt. Den ansonsten stummen Bildern sind Klaviermusik und weitere, von derselben Frauenstimme vorgetragene Texte unterlegt. Durch die Texte und Wechsel in der Klaviermusik ist der Einstellungsfluss in vier, auch inhaltlich unterschiedene Abschnitte geteilt.⁷

Bereits die Kombination von Titel und Thema dieses ersten Teils von *Notre musique* realisiert ein konventionelles metaphorisches Konzept, die Verknüpfung irdischer und jenseitiger Zustände, hier die Kopplung von Krieg und Hölle. Die Isotopie des Jenseits wird außer im Titel auch in den Off-Kommentaren aufgerufen, so wenn das Vaterunser zitiert oder (in der zweiten Sequenz in materieller, in der vierten in eher philosophischer Form) der Tod erwähnt wird. Sie wird indessen nicht weiter explizit konkretisiert. Auch eine Isotopie des Krieges und der Gewalt ist in den Off-Texten zu belegen. Ihr können die Worte und Wortverbindungen „homme armé“, „s’exterminer“, „trancher la tête“, „mort“, „offenses“, „survivant“ zugeordnet werden. Das Lexem „guerre“ selbst fehlt indessen.⁸ Auf der visuellen Ebene dominieren Darstellungen von Krieg und Gewalt. Eine gewisse Beziehung zu einer Isotopie der Religion, des Jenseits oder der Hölle könnte allerdings für eine Einstellung der dritten Sequenz

⁷ 1. Sequenz (0:01:10-0:03:18): mit dissonanten Klavierakkorden unterlegt, historische und moderne Kampfszenen, u.a. zwei Einstellungen aus einem Western mit Indianern und einem Samurai-Film; 2. Sequenz (0:03:19-0:06:18): Text: „Ils sont terribles ici, avec leur manie de trancher la tête des gens. Ce qui m’étonne: c’est qu’il puisse y avoir encore des survivants“, mit gebrochenen Klavierakkorden unterlegt, weniger Dissonanzen, kleine Terzen als ein häufigeres Intervall, abrupt abgebrochen, (v.a. modernes) Kriegsgerät steht stärker im Vordergrund, z.T. auch Zeitlupen; 3. Sequenz (0:06:19-0:08:10): Text: „Pardonne-nous nos offenses, comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensé. Oui, comme nous les pardonnons, pas autrement“, einzelne, durch Pausen getrennte dissonante Akkorde, Bilder der Opfer von Krieg und Gewalt gewinnen an Bedeutung; 4. Sequenz (0:08:11-0:09:29): Text: „On peut imaginer la mort de deux façons: l’une, comme étant l’impossible du possible, l’autre, comme le possible de l’impossible. Or, je est un autre“, ruhige, konsonante Akkorde, ruhigere Bilder, zuletzt Einstellungen aus dem Jugoslawienkrieg, die dem Film *Sjećaj li se Sarajeva/ Do you remember Sarajevo* von Sead und Nihad Kresevljčković sowie Nedin Ali Kadić (Bosnien/Herzegowina 2002) entstammen, dessen Titel auch eingeblendet wird.

⁸ Vgl. zu den Zitaten die vorausgehende Anmerkung.

konstatiert werden, die Nonnen zeigt, die sich zur Buße oder demütigen Begrüßung auf den Boden werfen (0:08:02).⁹ Vor allem aber setzen – durch die erwähnten Farbverschiebungen besonders akzentuierte – Bilder von Feuer, Explosionen oder vulkanischen Eruptionen eine traditionelle Höllenikonographie um (0:01:44, 0:02:59, 0:03:32, 0:03:49, 0:04:11 pass.). Wenn keine christlichen Höllendarstellungen im Bild wiedergegeben werden, nimmt so doch die Darstellung des Krieges entsprechende visuelle Assoziationen auf.

Bei aller Dominanz der Kriegsthematik in den Bildern des ersten Teils sind doch auf der Ebene der einzelnen Einstellungen auch Brüche zu erkennen. Neben den bereits erwähnten Nonnen wäre eine Einstellung zu Beginn der vierten Sequenz zu nennen, die Schlitten fahrende Kinder zeigt, während der Off-Kommentar auf Todesvorstellungen zu sprechen kommt (0:08:12). Fällt hier in erster Linie Diskrepanz ins Auge, die allenfalls durch die Annahme gemindert werden könnte, die Einstellung sei wie die folgenden auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien entstanden, lassen zwei Einstellungen der ersten Sequenz ein deutlicher ambivalentes Verhältnis zu ihrem visuellen und auditiven Kontext erkennen. Auf den oben zitierten Text und den Titel ROYAUME 1 ENFER folgt nach der kurzen SchwarzweißEinstellung einer Flut zunächst die Einstellung eines Pinguins, der in die Meeresbrandung geht (0:01:24), dann, nach einer Schwarzblende, eine Einstellung mit Affen, die aus einem Fluss springen (0:01:28). Erst danach setzt, mit einem Bild von aus einem Fluss an Land watenden Soldaten (0:01:31), die Folge der Kriegsszenen ein, die diesen Teil prägen. Divergenzen und Analogien verbinden sich hier auf der Ebene der Semantik wie der Form. Die durch den visuellen Kontext der beiden Einstellungen konstituierte Isotopie des Krieges steht einer realistischen Interpretation der Tierdarstellung entgegen. Die divergenten Einstellungen sind verbunden über eine Isotopie des Wassers, die sich vom brennenden Schiff bis zu den watenden Soldaten durchzieht und mit „les inondations et les déluges“ auch im Off-Kommentar präsent ist. Wenn diese gegenüber der Isotopie des Krieges nur sekundäre Bedeutung erlangt, mag sie doch weitere Analogien stützen. Vor allem dürfte Anthropomorphisierung greifen. Die Nennung der „hommes armés“ im unmittelbar vorausgehenden Off-Text lenkt das Augenmerk auf die Gestaltähnlichkeit von Mensch und Pinguin. Gestaltanalogie, biologische Verwandtschaft und die Ähnlichkeit der Bewegung und Bewegungsrichtung (sowie grünblaubraune Farbgebung und Zeitlupe) in den beiden folgenden Einstellungen leisten der (im übrigen ja recht konventionellen)

⁹ Sie illustriert darüber hinaus den im Off-Text angesprochenen christlichen Vergebungsgedanken.

Anthropomorphisierung der Affen Vorschub. Der Grad der semantischen Kopplung der in der Montage verbundenen menschlichen und tierischen Sphäre kann dennoch fraglich bleiben. Angesichts der vergleichsweise lockeren Strukturierung dieses Teils von *Notre musique*, die eine relative Autonomie der einzelnen Einstellungen auch in ihrem Realitätsgehalt¹⁰ bedingt, scheint mir die Konfrontation der heterogenen Bilder neben einer – durchaus auch als komisch deutbaren – Aktualisierung metaphorischer Valenzen nicht zuletzt der Durchbrechung von Illusion und logisch-thematischer Kohärenz und der Fokussierung von Medialität zu dienen.¹¹ Sie weist damit auch auf die Heterogenität der folgenden Einstellungen voraus: der Divergenzen ihres Status (fiktional vs. dokumentarisch), des historischen Moments, dem sie entstammen und den sie inszenieren (Vergangenheit vs. Gegenwart), und ihrer visuellen Qualitäten (Schwarzweiß vs. Farbe, Differenzen der Körnung, der Schärfe etc.) - eine Kontrastivität, die unterhalb der durch das Thema und die Musik suggerierten Homogenität eine Dynamik der Ambivalenzen und semantischen Wechselwirkungen in Gang setzt.

4.2 Champ/ Contrechamp

Kontrastivität prägt den Film ebenso in seiner Makro- wie in seiner Mikrostruktur. Seine drei Teile stehen in deutlichem Kontrast zueinander, was den Realitätsstatus ihrer Bilder, ihren narrativen Charakter, ihre räumliche und zeitliche Dimension, ihren visuellen Stil und schließlich auch die metaphorischen Prozesse, die sie prägen, anbelangt.

Wenn ihre Titel Kohärenz suggerieren, so handelt es sich denn auch um eine Kohärenz des Gegensätzlichen. Der zweite und dritte Teil des Films sind, intertextuell motiviert durch die Unterteilung von Dantes *Divina Comedia* in die Reiche *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* (und durch entsprechende christliche Jenseitsvorstellungen), als ROYAUME 2 PURGATOIRE (0:09:30-1:08:52) und ROYAUME 3 PARADIS (1:08:53-1:15:15) betitelt.

Waren im ersten Teil dokumentarische und fiktionale Bilder zu einem Panorama der allzu irdischen ‘Hölle’ von Krieg und Gewalt kombiniert worden, so führt der zweite Teil reale und fiktive Personen aus Anlass einer internationalen Buchmesse, der *Rencontres Européennes du*

¹⁰ Vgl. zum größeren Realitätseindruck des Filmbilds im Vergleich zum sprachlichen Text das im ersten Teil des Aufsatzes zitierte Gazellen-Beispiel Rudolf Arnheims (1974: 297).

¹¹ Der metaphorische wäre hier somit zugleich ein metafiktionaler Prozess. Vgl. zu Formen und Verfahren der Metafiktion Wolf (1993: 220-259).

Livre, in Sarajewo zusammen. Neben Jean-Luc Godard und den Schriftstellern Juan Goytisolo und Mahmoud Darwish treten zwei junge Frauen, die israelische Journalistin Judith Lerner (Sarah Adler) und die französische Jüdin Olga Brodsky (Nade Dieu), auf, ferner ein Dolmetscher, Ramos Garcia (Rony Kramer), und zwei Indianer (George Aguilar, Leticia Gutiérrez). Anders als im ersten Teil des Films ist nicht sofort ein vorherrschendes Thema identifizierbar. Was genau das (metaphorische) Purgatorium des Titels ausmacht, bleibt zunächst unbestimmt – wobei allerdings eben jene größere Unbestimmtheit zugleich als eines seiner Charakteristika identifiziert werden mag.

Die durch ein dominantes Thema gestiftete Einheit des ersten Teils ist nun durch einen lockeren narrativen Zusammenhang ersetzt. Eine lose Folge von Begegnungen, Gesprächen und Straßenszenen bestimmt die Handlung des zweiten Teils. Sie beginnt am Flughafen von Sarajewo, wo Godard und der Dolmetscher Garcia den Schriftsteller Goytisolo, die Journalistin Judith Lerner und C. Maillard (Jean-Christophe Bouvet) in Empfang nehmen.¹² Auf die Taxifahrt in die Stadt folgt eine Sequenz in der französischen Botschaft, mit deren Botschafter Judith Lerner ein Gespräch führt. Eine Sequenz in der zerstörten Bibliothek von Sarajewo schließt sich an, in der neben dem aus einem Buch vorlesenden Goytisolo auch zwei Indianer auftreten. Dann führt Judith Lerner ein Interview mit Machmoud Darwich (an dem erneut auch die Indianer teilnehmen). Im Mittelpunkt des zweiten Teils steht ein Vortrag Godards zu der kinematografischen Konvention von Schuss und Gegenschuss. Judith Lerner unternimmt einen Ausflug zur Brücke von Mostar. Hier erscheinen die Indianer in Kostüm und mit Pferd. Die folgenden beiden Einstellungen zeigen Olga Brodsky, die Nichte des Dolmetschers Garcia, die bereits zuvor bei einigen Straßenszenen und als Zuhörerin Godards zu sehen war, wie sie aus unscharfem Hintergrund auf die Kamera zu- und wieder von ihr weggeht. Ein Gespräch zwischen Olga und Garcia über den Suizid schließt sich an, dann eine Unterhaltung Godards mit Maillard und dem Philosophen Jean-Paul Curnier. Die in Sarajewo spielende Handlung endet am Flughafen, wo Godard eine DVD mit einem Film Olgas überreicht bekommt. In einer auf drei Wochen nach dem Ende der Buchmesse datierten Sequenz erhält Godard, der in seinem Garten arbeitet, ein Telefonat, in dem Garcia ihm vom Suizid Olgas in einem Kino in Tel Aviv berichtet.

¹² Vgl. zum Folgenden das Sequenzprotokoll im Anhang.

Dieser narrative Zusammenhang und – in stärkerem Maße als zuvor – die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität werden zur Folie auch der metaphorischen Dynamik. Es können hier nicht annähernd alle sprachlichen oder visuellen Metaphern dieses Teils behandelt werden. Vielmehr sollen einige besonders auffällige Passagen analysiert werden, die auch ein Licht auf die Bestimmung der diesen Teil grundierenden Metapher des Purgatoriums werfen können.

Bereits der am Flughafen spielende Rahmen der Handlung setzt metaphorische Akzente. Ein Leuchtschild der Flughafenhalle mit einem Fragezeichen, das in einer aufsichtigen Totalen der ersten Flughafensequenz auf der linken Seite des Bildes zu sehen war, erscheint in einer analogen Totalen der zweiten Flughafensequenz, entsprechend der Leserichtung westlicher Texte, auf der rechten Seite des Bildes (1:04:58). Ein zum Handlungsraum gehörendes konventionelles Zeichen gewinnt so durch seine Position in der Einstellung und der Einstellungsfolge die Valenz eines extradiegetisch die Handlung nicht nur rahmenden, sondern modalisierenden Symbols, es lässt gewissermaßen die gerahmte Handlung als Frage erscheinen (und suggeriert damit eine semantische Offenheit, die der formalen Rahmung zuwiderläuft).

Koexistieren in diesem Fall metaphorische und nicht metaphorische Deutung, tritt an anderer Stelle Metaphorik stärker in den Vordergrund. Die epilogartige Sequenz in Godards Garten, die den zweiten Teil abschließt, nimmt nicht nur den Paradiesgarten des folgenden Teils vorweg (1:06:35-1:08:52).¹³ Die telefonische Nachricht vom Suizid Olgas ist mit drei durch lange Schwarzblenden unterbrochene Kamerafahrten entlang blühender Blumenbeete unterlegt. Die letzte dieser Einstellungen zeigt Fuchsien mit hängenden roten Blüten, die deutlich dunkler aufgenommen sind, als die vorangehenden Einstellungen, bevor die Kamerabewegung bei einer Pflanze mit zwei großen weißen Blüten innehält. Gefühle sind hier entsprechend einem konventionellen metaphorischen Konzept mit Farbwerten und räumlicher Situierung verknüpft.¹⁴ Eine kurze grellbunte, durch einen Kasch partiell abgedeckte Videoeinstellung, die eine Kamerafahrt hin zu einer auf der Straße (nicht: einem Kino) liegenden Frauenleiche zeigt, schließt die Sequenz ab.

¹³ Es wäre auch möglich, die Sequenz mit einem anderen berühmten in einem Garten situierten Ende in Verbindung zu bringen, dem Schluss von Voltaires *Candide*, wenn der Protagonist, nach unzähligen Schrecknissen beschließt, „il faut cultiver notre jardin“ (Voltaire 1979: 233).

¹⁴ Vgl. Lakoff/Johnson (1980: 15): „HAPPY IS UP; SAD IS DOWN“ sowie Lakoff/Turner (1989:89): „DEATH IS DARKNESS“.

Die in der zerstörten Bibliothek Sarajewos spielende Sequenz (0:25:29-0:32:54) dürfte diejenige Passage des zweiten Teils sein, die sich am weitesten von der Realität löst. Sie tut dies primär mit Mitteln der *Mise en scène*. In dem durch den Krieg stark beschädigten Gebäude inszeniert Godard eine Art imaginärer Bibliothek. In einem großen Saal, an dessen Wänden brennende Öfen stehen, befindet sich ein einzelner Tisch, an dem eine Art Leihbetrieb abgewickelt wird. Indessen gibt es keine Bücherregale, sondern nur auf dem Tisch selbst und in einem neben ihm stehenden Kasten abgelegte Bücher sowie einen großen Bücherstapel im Raum, auf den anscheinend ausgesonderte Bücher geworfen werden. Auch angesichts der brennenden Öfen ist die Konnotation der Büchervernichtung sehr präsent. Dieser Raum der (gefährdeten) Bücher ist aber zugleich ein Raum gesprochener Literatur: Goytisolo liest, statt von Zuhörern von Steinquadern umgeben, aus einem Buch; er, eine Frau in seiner Begleitung und die beiden Indianer, die später hinzutreten, rezitieren längere Texte. Dass dabei auch der Beginn von Baudelaires Gedicht *Correspondances*¹⁵ vorgetragen wird (0:28:05), dürfte als metafiktionaler Hinweis auf den metaphorischen Gehalt der Bibliothekssequenz selbst zu verstehen sein. Passend zum Zitat der „piliers vivants“ und „fôrets de symboles“ schwenkt die Kamera über Pfeiler, Säulen und Gerüste der Bibliothek, die auf diese Weise (gewissermaßen in einer Metapher zweiter Ordnung) der ihrerseits als Architektur und Zeichenuniversum konzeptualisierten Natur Baudelaires angeglichen werden. Die metaphorischen Elemente des zweiten Teils stehen im Kontext einer von Figuren der Konfrontation und Hybridisierung geprägten Realität. Sarajewo selbst ist, wie gerade die Bibliothekssequenz illustriert, Kriegsschauplatz, in den noch die Erinnerung des vergangenen Konflikts eingeschrieben ist. Juan Goytisolo, der sich während des Bosnienkriegs im belagerten Sarajewo aufgehalten und darüber auch verschiedene Texte verfasst hatte,¹⁶ ist ein lebender Repräsentant dieser Erinnerung. Die Anwesenheit der Indianer, des Palästinensers Darwish – Autor unter anderem eines im Film zitierten Textes *La Palestine comme métaphore* (Godard/Frodon 2004:20) – und der beiden jungen israelischen Frauen verweisen auf weitere Konfrontationen. In dem zweisprachig, auf Hebräisch und Arabisch, geführten Interview zwischen Judith Lerner und Mahmoud Darwish (0:33:54-0:40:31), in dem es unter anderem um seine Suche nach dem Dichter Trojas, Dichtung und Politik, Palästina und Israel geht,

¹⁵ Vgl. Baudelaire (1972: 38).

¹⁶ U.a. verfasste er im Anschluss an seine Sarajewo-Erfahrungen den Roman *El sitio de los sitios* (Madrid 1995).

wird das Thema der Konfrontation besonders verdichtet und zugleich überwunden. Nicht die Verfestigung gegensätzlicher Identitäten, sondern ihre dialogische Vermittlung und Hybridisierung stehen im Zentrum des zweiten Teils. Der Übersetzer Ramon Garcia stellt sich zu Beginn als ägyptischer Jude vor, der in Israel Militärdienst geleistet hatte, in Frankreich lebt und neben der hebräischen und französischen Sprache auch das Russische, Spanische und Portugiesische beherrscht (0:10:50-0:12:38). Olga Brodsky ist eine französische Jüdin russischer Herkunft (1:07:17). Judith Lerner ist ebenso in Tel Aviv wie in New York zuhause (0:20:49, 0:22:51). Die durch ihre Kleidung herausgehobenen Indianer – die im Übrigen in der Bibliothek einen Text von Darwish rezitieren (Godard/Frodon 2004: 20) – sind zentrale Figuren dieses Themas räumlicher, kultureller (und semantischer) Dezentrierung.¹⁷ Dialog und Übersetzung spielen eine große Rolle. Und auch den häufigen Aufnahmen der Straßenbahnen Sarajewos kann, angesichts dieser rekurrenten Isotopie der Vermittlung von Oppositionen, metaphorische Bedeutung zugesprochen werden. Einem (schon konventionellen) Symbol der Überwindung von Gegensätzen, der Rekonstruktion der zerstörten Brücke von Mostar, ist eine ganze Sequenz gewidmet (0:50:51-0:55:23). Sie gipfelt in zwei offensichtlich imaginären Einstellungen, die die Indianer im Kostüm und mit Pferd vor der Kulisse der Brücke zeigen (0:55:13-0:55:23).

Unmittelbar auf diese Sequenz folgen zwei Einstellungen, die das Thema der Dualität und Verknüpfung von Heterogenem in seiner medialen Dimension reflektieren. In diesen Einstellungen, in denen Olga auf eine statische Kamera zu- und dann wieder von ihr weggeht (0:55:27-0:57:15), perspektiviert der kinematografische Code der Schärfe/Unschärfe ebenso die Darstellung Olgas, wie den stark metaphorischen poetischen Text, den sie als Off-Kommentar zu den ohne synchronen Ton aufgenommenen Einstellungen spricht.¹⁸ Während

¹⁷ Elias Sanbar – von dem übrigens die Idee stammt, in *Notre musique* Indianer auftreten zu lassen (Godard/Frodon 2004: 20) – interpretiert diesen Aspekt in einem Gespräch mit Godard wie folgt: „*Notre Musique* est une œuvre nomade. Parce que rien dans ce film n’est à sa place. Les Peaux-Rouges ne sont pas chez eux. Juan Goytisolo n’est pas en Catalogne. Mahmoud Darwish n’est pas en Palestine. La journaliste israélienne n’est pas à Tel-Aviv ... Même Sarajevo n’est pas à sa place. La bibliothèque est l’un des seuls points de fixité, mais elle est détruite. Tout est déplacé, même les mots qu’on y entend. [...] Or, beaucoup [...] pensent que pour être au cœur de la réalité, il faut être sur place. Ce film montre qu’on peut entendre mieux encore ce qui se passe dans un lieu quand celui-ci est déplacé“ (Kantcheff 2005: 2).

¹⁸ „C’est comme une image. Et qui viendrait de loin. Ils sont deux, côte à côte. À côté d’elle, c’est moi. Elle, je ne l’ai jamais vue. Moi, je me reconnais. Mais de tout cela, je ne me souviens pas. Cela doit se passer loin d’ici. Ou plus tard. J’en ai rien à foutre. L’état de notre pauvreté se précise. [...] Le paysage est jonché de fils de fer, le ciel rouge l’est d’explosions. Puisque cette ruine n’a pas épargné la notion même de culture, il faut avoir le courage de la congédier. Il faut se débrouiller avec peu. Quand la maison brûle déjà, il est absurde de vouloir sauver les meubles. S’il reste une chance à saisir, c’est celle des vaincus.“

konventionelle Schärfenführung auf den Protagonisten ausgerichtet ist, bleibt Olga während mehr als dreißig Sekunden außerhalb des Schärfenbereichs (0:55:27-0:56:04). Dann hält sie, bis zu einer Naheinstellung an die Kamera herangekommen, inne, sieht erst zur Seite, blinzelt nach oben, bevor sie schließlich frontal in die Kamera blickt und ohne Ton ein Wort artikuliert. In der folgenden Einstellung verlässt sie den Schärfenbereich in die Richtung, aus der sie gekommen war. Nicht Referentialität wird hier fokussiert, sondern Medialität. Eben dies scheint auch der Text anzusprechen: „C’est comme une image. Et qui viendrait de loin.“ In einem Vergleich wird dann die alltägliche Szene der Betrachtung eines längst vergessenen Fotos evoziert – und sogleich wieder irrealisiert –, das die Sprecherin neben einer Unbekannten zeigt. Diese Szene einer Gegenüberstellung erlangt Bedeutung jenseits des Episodischen nicht nur, insofern sie als Vergleich eingeführt ist, sondern besonders durch die Konfrontation der (durch Isotopien der Visualität, der Distanz und Vagheit verbundenen) Ebenen von Bild und Text, die beide um so nachhaltiger von ihrer jeweiligen Referenz löst. In den folgenden Sätzen, die an den ersten Teil von *Notre musique* gemahnende Bilder der Zerstörung entwerfen, wird eine recht pessimistische Sicht der Möglichkeiten auch medial-kulturell gestützter Vermittlung angedeutet. Die unmittelbare Präsenz der ungewöhnlichen Einstellungen allerdings kann als starkes Gegengewicht zu derartigen Zweifeln gesehen werden.

Die Konfrontation des Heterogenen und dessen Verbindung im verbalen, visuellen und kinematografischen Bild kommt auch im Vortrag Godards zur Sprache, um dessentwillen er nach Sarajewo gereist war. Diese zentrale Sequenz, ziemlich genau in der Mitte von *Notre musique* (0:40:54-0:49:53), kann als eine *Mise en abyme* des ganzen Films verstanden werden. Der Beginn des Vortrags ist in einer statischen Totalen gefilmt. Godard setzt sich, in der Bildmitte, frontal zur Kamera, vor ihm die Stuhlreihen seines Publikums, zieht sofort ein vergrößertes Foto aus einer Mappe, das er hochhält: Häuserruinen, dann das Foto einer mittelalterlichen Mariendarstellung, dann eine Person mit Totenkopfmaske. Godard beginnt mit Überlegungen zum Bild, die dessen Präsenz – durchaus im Einklang mit dem metaphorischen Konzept einer Kopplung von Immanenz und Transzendenz, das den Film grundiert – in einen metaphysischen Kontext stellen. „Oui, l’image est bonheur. Mais près d’elle le néant séjourne. Et toute la puissance de l’image ne peut s’exprimer qu’en lui faisant appel“ (0:43:01). Eine langsame Kamerafahrt entlang der Zuschauerreihen beginnt, dazu Klaviermusik. Ein junger Mann filmt mit einer Videokamera. Olga sitzt unter den Zuschauern. Schließlich wendet sich Godard dem Thema der Montage zu, genauer dem

Montageschema von Schuss und Gegenschuss. Im Vordergrund werden zwei Fotos gezeigt, dahinter, unscharf, Godard.

„Le champ et le contrechamp sont des figures très connues du cinéma. Mais si vous regardez attentivement ces deux photographies du film de Hawks, vous verrez qu’en fait, il s’agit de deux fois la même. C’est parce que le réalisateur est incapable de voir la différence entre une femme et un homme. Le pire c’est quand il s’agit de deux choses semblables. Par exemple de deux photographies d’actualité qui représentent un même moment d’histoire. On voit alors qu’en vérité, la vérité a deux visages.“ (0:44:33).

Weitere schwarzweiße Fotos und farbige Reproduktionen von Gemälden werden gezeigt und herumgereicht, sind zum Teil auch bildfüllend zu sehen. Eine Naheinstellung zeigt Godard von hinten, wie er zwischen zwei Fotos von durch das Wasser watenden Menschen hin- und herwechselt.

„Par exemple, en 1948, les israélites marchent dans l’eau, vers la terre promise. Les palestiniens marchent dans l’eau vers la noyade. Champs et contrechamps. [...] Le peuple juif rejoint la fiction, le peuple palestinien le documentaire.“ (0:46:18).

In einer späteren Phase des Vortrags reflektiert Godard, ausgehend von einem Gespräch der Physiker Heisenberg und Borg beim Anblick Helsingors (Elseneur), des Schlosses von Hamlet, über das Verhältnis von Realem und Imaginärem.

„Elseneur le réel. Hamlet l’imaginaire. Champ et contrechamp. Imaginaire: Certitude. Réel: Incertitude. Le principe du cinéma: aller à la lumière et la diriger sur notre nuit. Notre musique.“ (0:48:17).

Das Montageschema von Schuss und Gegenschuss, der etwa bei der visuellen Auflösung von Gesprächen übliche Wechsel zwischen Einstellungen des einen und des anderen Gesprächspartners, wird hier als eine Metapher semantischer Kombinatorik gewählt. Differenz der Einstellungen, respektive ihres semantischen Gehalts wird gefordert, das Entdecken von Analogien eher als die fast schon schematische Kopplung konventioneller Symmetrien. In einem Interview zu *Notre musique* unterstreicht Godard gerade die Dissymmetrie des Verhältnisses von Israelis und Palästinensern als Analogie zum kinematografischen Schuss/Gegenschuss. „Cette dissymétrie constitue un véritable champ-contrechamp, une mise en relation plus porteuse de questions que les simples alternances qui prétendent mettre en équivalence deux termes“ (Godard/Frodon 2004:21). Es versteht sich, dass Godard hier nicht die übliche Montagepraxis des Mainstreamkinos beschreibt, sondern

eine Montage als heuristischen, letztlich metaphorischen Prozess.¹⁹ Schuss/Gegenschuss wird damit zur Meta-Metapher. Dass Godard eine derart gängige Montagekonvention zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen macht, grenzt ihn indes auch von den metaphorischen Montagen eines Eisenstein ab. Er suggeriert die Ausdehnung eines metaphorischen Prinzips bis hin zu den grundlegenden kinematografischen Codes.

Das Purgatorium Godards ist damit das eigentliche Reich der Metapher (und umgekehrt), Sarajewo als Ort vergangener und gegenwärtiger Konfrontationen wird zum Ort von Hybridisierung und Dialog, der nicht zuletzt medial gestützten, zwischen Realem und Imaginären changierenden Vermittlung und metaphorischen Kopplung des Heterogenen.

4.3 L’au-delà

Im ROYAUME 3 PARADIS betitelten dritten Teil des Films (1:08:53-1:15:15) stehen nicht länger Gegensätze im Vordergrund. Realität erscheint bis auf ironische Rudimente reduziert. Zunächst dominiert eine Isotopie der Natur. Olga durchschreitet einen lichten, von einem Bach durchströmten Wald. Eine flüsternde Stimme rezitiert noch einmal den ersten Teil des Textes der Sequenz 2.12. Olga trifft auf amerikanische *Marines*, mit denen ein letztes Mal die im ersten Teil des Films dominante Isotopie des Krieges aktualisiert wird. Hier aber obliegt den Soldaten ein friedliches Wächteramt. Sie gewähren Olga Einlass in ein durch Maschendraht abgegrenztes Gelände, in dem an Waldrand und Meeresufer junge Menschen jonglieren, lachen, mit einem imaginären Volleyball spielen oder lesen (ein Titel: David Goodis, *Sans espoir de retour*).²⁰ Schließlich begegnet Olga einem jungen Mann, der mit ihr einen Apfel teilt. Die letzte Einstellung des Films zeigt Olgas Gesicht in Nahaufnahme, wie sie die Augen öffnet, blinzelt, sie zuletzt schließt (1:14:41-1:15:15).²¹ Dem Bild ist eine

¹⁹ Vgl. Witt (2000: 49-50): „Beneath the surface of Godard’s vision of micro- and macro-montage hovers a singularly resonant model, that of metaphor theory. At the macro level, the definition of the cinematograph as Art serves to position it squarely as metaphor, the perpetually inventive *bricoleur* at the slippery juncture of reality and its representation. At the micro-level, the montage/rapprochement of the constituent elements of an Image reproduces the dynamic interplay activated by the productive conjunction of the components [...] in the metaphorical process.“

²⁰ Frodon (2004: 19) weist auf die intertextuelle Dimension dieser Sequenz: es handele sich um ein „paradis assez cinéphile pour que ses sous-bois straubien mènent à des rivages habités par des clowns felliniens et des bienheureux qui semblent sortis de *Fahrenheit 451*.“

²¹ Vgl. zur Geste des Augenschließens auch Godards Vortrag: „Chercher à voir quelque chose. Chercher à se représenter quelque chose. Dans le premier cas on dit: Regardez là, et dans le second: Fermez les yeux“ (0:44:00).

weibliche Off-Stimme unterlegt: „Il faisait assez beau et clair. On y voyait très loin, mais pas jusqu’où Olga était parti.“

Deutlich sind Bezüge zur traditionellen Ikonographie des christlichen Paradieses zu erkennen, das als (von Engeln) bewachter Garten vorgestellt wird. Der Apfel, in den Olga beißt, wäre dann als Reminiszenz an die Frucht der Erkenntnis zu verstehen – deren Verzehr allerdings bekanntermaßen gerade den Sündenfall darstellte, der zur Vertreibung aus dem Paradies führte. Ebenso der Biss in den Apfel wie die Besetzung des himmlischen Wächteramts mit amerikanischen Soldaten signalisiert eine komische, parodistische Tendenz. Der Abschluss des Godardschen Tryptichons erweist sich so als heiter-allegorische Relektüre des biblischen Mythos.

Nun kann auch der metaphorische Titel des Films noch einmal behandelt werden. Entgegen einem ersten Eindruck, würde es zu kurz greifen, ihn lediglich mit den Bildern und Klängen jener irdischen Hölle des Beginns zu assoziieren. Vielmehr läge es nahe, ihn gerade als Bezeichnung für die heterogene Einheit der drei Reiche des Films zu interpretieren, ihrer je spezifischen Kombinationen von Realität und Fiktion und der sie prägenden Formen der Kopplung heterogenen semantischen Materials, sei es im nicht aufgelösten Kontrast, in der Metapher oder der Allegorie. Dass diese Verbindung als Musik verstanden werden soll, mag suggerieren, welche Bedeutung einer nicht mehr begrifflichen, medialen Präsenz dabei zukommt.²²

5. Conclusions

Mit Godards *Notre musique* ist ein ausgenommen metaphernreicher Film analysiert worden, in dem Metaphorizität wesentliche, auch strukturelle Funktion erhält. Nicht zuletzt wird das Montageschema des Schuss/Gegenschuss als ein metaphorischer Prozess konzeptualisiert. Metaphorisierung erhält damit eine wichtige Rolle im Kontext der langjährigen Reflexion Godards über die Möglichkeiten der Montage (Frodon 2004: 8). Umgekehrt wird die Reichweite metaphorischer Prozesse so auch auf basale kinematografische Codes ausgedehnt. Wenn metaphorische Prozesse unterschiedlicher Ausprägungen und Grade so in allen Bereichen filmischer Bedeutungskonstitution eine Rolle spielen können, erweist sich dennoch

²² Godard (2004: 22) beantwortet die Frage nach dem Titel wie folgt: „‚Notre musique‘, c’est ce qui est à nous, c’est notre façon d’être“.

die Interaktion der verbalen und visuellen Codes gerade im Bereich der Metaphorik von entscheidender Bedeutung.

Sequenzprotokoll

- 0 Titelsequenz (0:00:00-0:01:09)

- 1 Royaume 1 L'enfer (0:01:10-0:09:29)
 - 1.1 Kriegsszenen (0:01:10-0:03:18)
 - 1.2 Kriegsszenen, u.a. mit modernem Kriegsgerät (0:03:19-0:06:18)
 - 1.3 Kriegsszenen, besonders auch Opfer der Gewalt (0:06:19-0:08:10)
 - 1.4 Der Jugoslawienkrieg und seine Opfer (0:08:11-0:09:29)

- 2 Royaume 2 Purgatoire (0:09:30-1:08:52)
 - 2.1 Straßenszenen in Sarajewo (0:09:39-0:10:09)
 - 2.2 Unterhaltung am Flughafen (0:10:09-0:13:05)
 - 2.3 Fahrt in die Stadt (0:13:05-0:16:34)
 - 2.4 Beim französischen Botschafter (0:16:34-0:25:29)
 - 2.5 In der Bibliothek von Sarajewo (0:25:29-0:32:54)
 - 2.6 Olga Brodsky in der Stadt (0:32:54-0:33:54)
 - 2.7 Interview zwischen Judith Lerner und Mahmoud Darwish (0:33:54-0:40:31)
 - 2.8 Olga in der Stadt (0:40:31-0:40:54)
 - 2.9 Vortrag Godards (0:40:54-0:49:53)
 - 2.10. Straßenszenen (0:49:53-0:50:51)
 - 2.11 Judith bei der Brücke von Mostar (0:50:51-0:55:27)
 - 2.12 „C'est comme une image“ (0:55:27-0:57:15)
 - 2.13 Straßenszenen (0:57:15-0:57:54)
 - 2.14 Gespräch Olgas und Garcías über Suizid (0:57:54-1:01:28)
 - 2.15 Gespräch Maillards und Godards (1:01:28-1:03:56)
 - 2.16 Straßenszenen (1:03:56-1:05:03)
 - 2.17 Am Flughafen (1:05:03-1:06:34)
 - 2.18 Godard im Garten (1:06:35-1:08:52)

- 3 Royaume 3 Paradis (1:08:53-1:15:15)
 - 3.1 Olga in der Natur (1:08:59-1:10:59)
 - 3.2 Olga in einem von *Marines* bewachten Paradies (1:10:59-1:15:15)

Bibliographie

Primärquelle

Notre musique, Frankreich 2004, Regie, Drehbuch, Montage: Jean-Luc Godard, Kamera: Julien Hirsch, 76 Min., Produktion: Alain Sarde, Ruth Waldburger, DVD: Optimum Releasing (Großbritannien) 2005.

Sekundärliteratur

Arnheim, Rudolf (1974): *Film als Kunst* [1932], Frankfurt/Main.

Balázs, Béla (2003): „Zur Kunstphilosophie des Films. 1938“, in: Albersmeier, Franz-Josef (ed.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart, S. 201-223.

Baudelaire, Charles (1975): *Les fleurs du mal. Édition de 1861*, Claude Pichois (ed.), Paris.

Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*, Madison.

Deleuze, Gilles (1985): *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris.

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.

Frodon, Jean-Michel (2004): „Jean-Luc Godard. Parmi nous“, in: *Cahiers du Cinéma* 590, S. 20-22.

Gerstenkorn, Jacques (1995): *La métaphore au cinéma. Les figures d'analogie dans les films de fiction*, Paris.

Godard, Jean-Luc/Frodon, Jean-Michel (2004): „Juste une conversation. Jean-Luc Godard et *Notre Musique* [Interview, 19.4.2004, Paris]“, in: *Cahiers du Cinéma* 590, S. 20-22.

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“, in: Noguez, Dominique (ed.): *Cinéma: Théories, lectures (= Revue d'Esthétique 26)*, S. 69-76.

Kantcheff, Christophe (ed.) (2005): „Jean-Luc Godard – Elias Sanbar [Interview, 16.1.2005, Le Havre]“, in: *Politis* (= <http://www.politis.fr/article1213.html>).

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/Turner, Mark (1989): *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago.

Lohmeier, Anke-Marie (1996): *Hermeneutische Theorie des Films*, Tübingen.

Metz, Christian (2003): „Problèmes actuels de théorie du cinéma (1966). A 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.

- Metz, Christian (1977): „Métaphore/métonymie, ou le référent imaginaire“, in: ders.: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, S. 177-371.
- Mitry, Jean (1965): *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 Vol., Vol. II: *Les formes*, Paris.
- Rohmer, Eric (1955): „Le celluloid et le marbre III. De la métaphore“, in: *Cahiers du Cinéma* 51, S. 2-9.
- Voltaire (1979): *Candide*, in: ders.: *Romans et contes*, Frédéric Deloffre/Jacques Van den Heuvel (eds.), Paris, S. 145-233.
- Whittock, Trevor (1990): *Metaphor and Film*, Cambridge.
- Witt, Michael (2000): „Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph“, in: Temple, Michael/Williams, James S. (eds.): *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Amsterdam, S. 33-50.
- Wolf, Werner (1993): *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte. Mit Schwerpunkt auf englischen illusionsstörenden Texten*, Tübingen.