

Jonas Koch

Erklären und Verstehen fiktionaler Filme


Semantische und ontologische Aspekte

mentis
MÜNSTER

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft
der VG Wort

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier  ISO 9706

© 2015 mentis Verlag GmbH
Eisenbahnstraße 11, 48143 Münster, Germany
www.mentis.de

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zulässigen Fällen ist ohne vorherige
Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany
Einbandgestaltung: Anne Nitsche, Dülmen (www.junit-netzwerk.de)
Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten
ISBN 978-3-89785-992-0 (Print)
ISBN 978-3-89785-993-7 (E-Book)

Vorwort

Dieses Buch ist die überarbeitete Version meiner Dissertation, die im Herbst 2012 von der Universität Bremen angenommen wurde. Ihr Thema sind Erklärungen im Zusammenhang mit fiktionalen Werken und die Problematik der vielfältigen und häufig gegensätzlichen Zielsetzungen, die deren Produktion zugrunde liegen.

Meine Danksagungen beginnen bei jenen, die dem Produzenten dieses Werks viele derartige Probleme erspart haben: John Bateman und Tom Kindt haben meine Arbeit als Erstgutachter mit großem Verständnis, konstruktiver Kritik und hilfreichen Anregungen begleitet, ohne dass ich jemals einen nennenswerten Gegensatz zwischen ihren terminlichen oder inhaltlichen Erwartungen und der Eigendynamik meiner Überlegungen empfunden hätte. Auch die übrigen Mitglieder der Prüfungskommission mussten sich besonders intensiv mit diesen Gedanken beschäftigen. Herzlichen Dank dafür sage ich Jihae Chung, Felix Engel, Heinz-Peter Preußner und Uwe Spörl. Ein weiteres Diskussionsforum war die Bremer Doktorandengruppe *Textualität des Films*, deren Mitglied ich nicht ohne den Hinweis ihres ersten Leiters, Markus Kuhn, geworden wäre. Und diese Mitgliedschaft war verbunden mit einem dreijährigen Promotionsstipendium der Universität Bremen. Nach dessen Ablauf haben mir finanzielle Zuwendungen meiner Eltern sehr geholfen, die Promotionsarbeit konzentriert abzuschließen. Auch der VG WORT möchte ich danken für die Gewährung aller erforderlichen Druckkostenzuschüsse und dem mentis Verlag für seine Geduld und Kooperation. Ferner möchte ich mich Jennifer Henke und Janina Wildfeuer erkenntlich zeigen, die mich sicher durch das unübersichtliche Gebiet der Prüfungsmodalitäten gelotst haben. Für Randa Chahoud, Dennis Jacobsen und ihre kosmischen Kollegen nehmen mich nicht nur ihre rasend komischen Kurzfilme ein, sondern auch die schnelle und unkomplizierte Überlassung von Screenshots daraus.

Ein besonders herzlicher Dank geht an alle Freunde, die mich in der Promotionsphase und bei der Drucklegung dieses Buches unterstützt haben, vor allem an Charlotte Bretschneider, Anna Gerloff und Friedolin Dreesen, zu dessen unermesslichen Freundschaftsdiensten auch die Titelgrafik gehört.

Kaum zu ermessen ist auch der Aufwand für die Korrekturen des ersten Manuskripts meiner Dissertation, die ich allen, die daran mitgewirkt haben, hoch anrechne! David, meinem Bruder, danke ich ganz allgemein und besonders für seine technische Unterstützung.

Hans-Harald Müller schließlich, ohne dessen Vorbild, Ansporn und Freundschaft ich womöglich weder die Promotion noch das Studium abgeschlossen hätte, ist dieses Buch als Zeichen meiner Dankbarkeit und Verbundenheit gewidmet.

Hamburg, im November 2014

Jonas Koch

Einleitung

Ein Wiesel
saß auf einem Kiesel
inmitten Bachgeriesel.

Wißt ihr,
weshalb?

Das Mondkalb
verriet es mir
im Stillen:

Das raffinier-
te Tier
tat's um des Reimes willen.

Das ästhetische Wiesel
Christian Morgenstern

Die erste Strophe dieses Gedichts von Christian Morgenstern ist einerseits leicht zu verstehen: Offensichtlich sitzt ihr zufolge ein Wiesel auf einem rundgeschliffenen Stein in einem plätschernden Bach. Andererseits fragt man sich, was das an Land lebende und jagende Tier dorthin verschlagen haben könnte (und ob ein Kiesel nicht zu klein ist, um aus einem Bach hervorzuragen und einem Wiesel ausreichende Sitzfläche zu bieten). Die Antwort des Mondkalbs aber verblüfft und amüsiert, indem sie dieses Geschehen nicht etwa durch ein atypisches Jagdverhalten des Wiesels, eine plötzliche Flut oder dergleichen, sondern eben durch eine *ästhetische* Eigenschaft seines Gattungsnamens erklärt und somit Zusammenhänge zwischen fiktivem *Geschehen* und fiktionaler *Repräsentation* zum Vorschein bringt,¹ die zwar alle fiktionalen Werke prägen, aber normalerweise verborgen bleiben. Diese insofern paradox erscheinenden Zusammenhänge sollen in dieser Arbeit theoretisch erhellt und

¹ Ich verwende durchgehend ‚fiktiv‘ als ontologisches und ‚fiktional‘ als semiotisches Prädikat. Fiktiv sind also beispielsweise Sherlock Holmes, Einhörner und die Stadt Metropolis. Fiktional sind Doyles Romane, Bilder von Einhörnern und Fritz Langs METROPOLIS. Fiktiv *und* (fiktionaler Weise) fiktional ist der Film *Je vous présente Pamela*, der François Truffauts LA NUIT AMÉRICAINE zufolge unter chaotischen Umständen gedreht wird.

in ihrer interpretationspraktischen Bedeutung, vor allem für den fiktionalen Film, erläutert werden.

Auch der Filmrezipient stellt sich selbst, seiner Begleitung im Kino, den Benutzern einschlägiger Internet-Foren oder, als Filmwissenschaftler, den Teilnehmern an Seminaren und Tagungen häufig ähnliche Verständnisfragen: Warum hegt Ethan Edwards in *THE SEARCHERS* so einen abgrundtiefen Hass gegen die Comanchen? Weshalb beschließt Marion Crane in *PSYCHO*, mit dem gestohlenen Geld nach Phoenix zurückzukehren? Und wieso liegt auf dem Plattenspieler in Norman Bates' Jugendzimmer eine Aufnahme von Beethovens dritter Sinfonie *Eroica*? Was sollen die ungewöhnlichen Schwenkbewegungen in Hitchcocks *ROPE*? Durch die Beantwortung einer solchen Frage werden bestimmte Züge fiktionaler Filme *erklärt*. Und sofern eine solche Erklärung adäquat ist, gilt: Wer sie kennt, hat den Film in der relevanten Hinsicht *verstanden*. Wenn *wir* wiederum verstehen, wie solche Fragen entstehen, wie sie beantwortet werden und wann eine Antwort auf sie als angemessen und befriedigend gilt, verstehen wir also auch besser, wie Filme wirken und kognitiv verarbeitet und schließlich interpretiert werden. Eben dazu will diese Arbeit vor allem durch eine Erläuterung der *semantischen* und *ontologischen* Aspekte solcher Erklärungen einen Beitrag leisten. Denn schnell fällt auf, dass sich bereits diese wenigen beispielhaften Fragen grundsätzlich voneinander unterscheiden: Während die vierte Frage die spezifische Art der Darstellung eines Geschehens betrifft, scheinen die ersten drei auf dieses Geschehen selbst gerichtet zu sein. Nur die ersten beiden dieser Fragen werden aber angemessen mit der Angabe einer, hier jeweils psychologischen, fiktiven Ursache beantwortet; bei der dritten wäre eine Antwort wie ‚Weil Norman Bates diese Aufnahme hören wollte‘ gänzlich unbefriedigend, weil offenbar doch nicht nach der fiktiven, sondern anscheinend nach einer realen Ursache gefragt wird. Einen Film bzw. eines seiner Elemente zu verstehen, kann also durchaus Unterschiedliches bedeuten, weil auch er innerhalb des paradox wirkenden Spannungsfelds zu verorten ist, das Morgensterns *ästhetisches Wiesel* thematisiert. Mit einer ganz ähnlichen Pointe macht auch John Ford den „half-assed critic“ darauf aufmerksam, dass Faktoren, die auf der Ebene des fiktiven Geschehens unwirksam sind, sehr wohl zur Bestimmung dieser Fiktion beitragen: Auf die Frage, warum die Verfolgungsjagd in *STAGECOACH* so lange dauert und keiner der Apachen auf die Zugpferde der Postkutsche schießt, entgegnet er nonchalant: „If the Indians had done that, they would have stopped the picture“ (Ford [1971] 2011).²

² Zitierte und referenzierte Ausgaben werden nach dem Harvard-System ausgewiesen. Bei postum erschienenen Ausgaben wird ggf. zusätzlich das Jahr der Erstveröffentlichung (in eckigen Klammern) genannt. Hervorhebungen sind, wenn nicht anders angegeben, originalgleich.

Das bei Morgenstern und Ford scherzhaft zum Ausdruck gebrachte Verhältnis zwischen außer- und innerfiktionalen Determinanten fiktionaler Werke fiktionstheoretisch präzise zu bestimmen und interpretationspraktisch auszuwerten, ist eine komplexe Aufgabe. Einen Ansatz zur Klassifikation unterschiedlicher Erklärungsoptionen bietet der vor allem im Russischen Formalismus geprägte Begriff der *Motivierung*,³ dessen heuristischer Nutzen aber von systematischen Schwächen und forschungsgeschichtlichen Widrigkeiten begrenzt wird. So mangelt es häufig an einer Klärung und Abgrenzung von spezifischen poetologischen oder interpretationstheoretischen Voraussetzungen und insbesondere an einer Reflexion der semantischen und ontologischen Aspekte der explanatorischen Rede über Fiktionen und fiktionale Werke, die einer entsprechenden Theorie allererst Substanz und Sinn verleihen. Um solchen Mängeln abzuhelpfen, will ich den Begriff der Motivierung in dieser Arbeit in einen weiten theoretischen Rahmen stellen, der teils auch grundlegende fiktions- und medientheoretische Fragen umfasst.

Zunächst schlage ich, im *ersten* Kapitel, zur Bestimmung der Dimensionen fiktionaler Werke die Trichotomie von *Geschehen, Repräsentation und Gehalt* als Alternative zu den etablierten, aber begriffsgeschichtlich verworrenen, erzähltheoretischen Termini vor. Entscheidend ist dabei die eindeutige Bestimmung des *Gehalts* als einer abstrakten, propositionalen Bedeutung, die allererst eine ontologisch überzeugende Verbindung zwischen unterschiedlichen (filmischen, literarischen, bildlichen) Repräsentationen ein und desselben Stoffs ermöglicht und zugleich die Basis unserer explanatorischen Rede über diese Werke abgibt. Das *zweite* Kapitel klärt sodann, zuerst am leichter zu überblickenden Beispiel *sprachlich* vermittelter Fiktionen, das Verhältnis zwischen diesem Gehalt, dem fiktiven Geschehen und der fiktionalen Repräsentation und bietet allgemein fiktionstheoretische Grundlagen und Positionsbestimmungen, die auf die Untersuchung filmspezifischer Fiktionalität im *dritten* Kapitel hinführen. Dieses bestimmt den Filmgehalt als wesentlich pragmatisch vermittelte und mithin auf mehr oder weniger probabilistischer Basis zu rekonstruierende Bedeutung. Dass der fiktionale Gehalt von Filmen insofern spekulativer ausfällt als ein literarisch vermittelter, ist zu bedenken, wenn daraufhin, im *vierten* Kapitel, aufbauend auf diesen Grundlagen, eine allgemeine Theorie *fiktionaler Erklärungen* entfaltet wird. Allein aus der

³ Während sich im Russischen Formalismus eine systematische Unterscheidung zwischen Motivierung und Motivation zumindest andeutet (s. u. 5.1.1), werden die Begriffe in der deutschen Fachsprache meist synonym verwendet (das Englische hat hier nur eine Form der Verbalsubstantivierung); ich gebe ‚Motivierung‘ den Vorzug, weil dieser Ausdruck eine etwas geringere Tendenz dazu hat, im gemeinsprachlichen (psychologischen) Sinne von *Beweggrund* missverstanden zu werden. Als korrespondierendes Adjektiv gebrauche ich in Ermangelung einer morphologischen Alternative dennoch gelegentlich ‚motivational‘.

dort vorgenommenen semantischen und ontologischen Bestimmung unterschiedlicher Erklärungstypen ergibt sich dabei die intuitiv zunächst etwas sperrige, aber im letzten Abschnitt des Kapitels auch an konkreten Filmbeispielen belegte Konsequenz, dass die in unserer interpretativen Rede über fiktionale Filme häufigen Zurückführungen fiktiver Ereignisse auf fiktive Ursachen keinen autonomen Erklärungswert haben, sondern lediglich einen solchen, der aus einem mittelbaren und oft impliziten Zusammenhang mit einer außerfiktionalen Ursache resultiert. Insgesamt laufen die Erkenntnisse dieses Kapitels auf die für die gesamte Arbeit zentrale These hinaus, dass der Wert einer Erklärung, der Grad des Verständnisses und in Verbindung damit häufig auch die ästhetische Wertschätzung der Elemente eines fiktionalen Films nicht zuletzt von der Vielfalt möglicher Erklärungsoptionen abhängen. Um diese nicht nur ontologisch, sondern auch funktional zu klassifizieren, werde ich, im *fünften* Kapitel, die wichtigsten bisherigen Arbeiten zum Motivierungsbegriff in einem ersten Schritt kritisch rekapitulieren und, sofern möglich, innerhalb der Theorie fiktionaler Erklärungen verorten, um sie, in einem zweiten Schritt, dieser Kritik entsprechend zu modifizieren und zu erweitern. Mit diesen theoretischen Grundlagen und Begriffen dürften wir gut gerüstet sein für eine praktische Betrachtung der strukturellen Zusammenhänge zwischen Erklären und Verstehen: Im *sechsten* Kapitel erfolgt eine solche am Beispiel der oftmals irrtümlichen Hypothesenbildung und dadurch bedingten *surprise*-Effekte in Alfred Hitchcocks *PSYCHO*.

Kapitel 1

Geschehen, Repräsentation und Gehalt

Das Erklären fiktionaler Werke ist, wie man bereits an Morgensterns Gedicht und den übrigen Eingangsbeispielen sieht, eine komplexe Angelegenheit. Offenbar beziehen sich die dazugehörigen Fragen und Antworten auf unterschiedliche Ebenen oder Aspekte des jeweiligen Werks, die zu benennen mithin als Voraussetzung einer präzisen Analyse unseres explanatorischen Umgangs mit diesen Werken erscheint. Die dazu in der Erzählforschung entwickelten Begriffe sind dabei oft schon eher hinderlich als hilfreich: Das im Russischen Formalismus und insbesondere von Boris Tomaševskij geprägte Begriffspaar von Fabel (*fabula*) und Sujet (*sjužet*), dessen exakte Konzeption schwierig zu ermitteln und auf die sie hervorbringenden literaturtheoretischen und poetologischen Positionen zugeschnitten ist, erlangt in der modernen Erzähltheorie vor allem durch den erstmals 1966 erschienenen Aufsatz über die *Kategorien der literarischen Erzählung* von Tzvetan Todorov Bekanntheit. Todorov verfälscht die Begriffe jedoch leider sogleich, indem er sie mit der Dichotomie zwischen *histoire* und *discours* gleichsetzt, die er wiederum zweckentfremdet einer Theorie des Sprachwissenschaftlers Émile Benveniste entlehnt, mit der dieser eigentlich eine Anomalie des französischen Verbsystems beschreiben wollte. Da keiner dieser Transfers wirklich präzise ist,¹ knüpft Todorov auf diese Weise einen terminologischen Knoten,

¹ Der Sujetbegriff wird im Russischen Formalismus zwar schwankend (vgl. Schmid 2008: 245[b]), aber immer zur Bezeichnung einer Abstraktion oder Vorstufe der konkreten Form der Repräsentation verwendet. Tomaševskij expliziert das Sujet als Gesamtheit der Motive, d. h. der *Themen* von nicht weiter zerlegbaren Werkteilen (vgl. Tomaševskij [1931] 1985: 218[a]) „in derjenigen Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk vorliegen.“ (Tomaševskij [1931] 1985: 218[c], zu den mit dieser Definition verbundenen Problemen s. u. 5.1.1, Fn. 6) Deutlich zeichnet sich der thematische, sozusagen präformale Charakter des Sujets auch an der an einem anderen Ort von Tomaševskij präsentierten Liste von Operationen ab, die zur Bildung des Sujets erforderlich sind (vgl. Schmid 2008: 245[a]). Wenigstens bei Tomaševskij ist das Sujet also nicht die konkrete Form eines Werks, sondern eine Art Erzählschema, das in unterschiedlichen Werken und in unterschiedlichen Medien realisiert werden könnte. Letzteres ist aber eine Eigenschaft, die Todorov offensichtlich der *histoire* vorbehält (vgl. Todorov 1966: 126[g]), wohingegen er

um dessen Lösung sich gleichsam eine narratologische Spezialtheorie entsponnen hat.² Dabei geht es letztlich um allgemeine, weder literatur- noch fiktionsspezifische Fragen der Semantik und Semiotik, die daher auch einfacher und präziser im Bereich und Vokabular dieser Disziplinen beantwortet werden können. Die hier präsentierte Unterscheidung zwischen Geschehen, Repräsentation und Gehalt ist ein Versuch, anstelle der mehr oder weniger obskuren narratologischen Fachbegriffe allgemein verständliche und zudem präzisere Termini zu setzen, die gleichermaßen auf alle möglichen Formen im weitesten Sinne zeichenhaft vermittelter Informationen und mithin auch auf den fiktionalen Film angewendet werden können. Die entscheidende Rolle kommt dabei dem letzteren Begriff dieser Aufzählung zu – dem in der bisherigen Erzähltheorie bezeichnender Weise sträflich vernachlässigten Begriff des Gehalts.

das Sujet unter Berufung auf eine bewusst vereinfachende Explikation Tomaševskijs eben doch mit der konkreten Form der Darstellung gleichsetzt (vgl. Todorov 1966: 126f. und Schmid 2008: 246[a]) und somit seinem *discours*-Begriff assimiliert, der als „parole réelle adressée par le narrateur au lecteur“ (Todorov 1966: 138f.) expliziert wird. Mit Benvenistes Theorie und Begriffen hat all das jedoch genauso wenig zu tun wie mit Freges Unterscheidung zwischen Sinn und Bedeutung, auf die Todorov bezeichnender Weise mit „Sinn et Vorstellung“ (Todorov 1966: 126[b]) Bezug nimmt. (In der deutschen Übersetzung wird dieser Fehler übrigens nicht nur übernommen, sondern fast vollends der Bezug verdunkelt, indem ‚Frege‘ auch noch zu ‚Frage‘ vertippt wird (vgl. Todorov 1972: 264[b])). Benvenistes Begriffe nämlich heben jeweils ab auf mündliche oder schriftliche Texte – und mithin offenbar auf *discours* im Sinne Todorovs –, wobei grammatikalische Kriterien (insbesondere die verwendeten Verbformen und deiktischen Ausdrücke) für die Einstufung als *histoire* oder *discours* (i. S. Benvenistes) ausschlaggebend sind (vgl. Benveniste 1966: 238–43). Zur Kritik von Todorovs Gleichsetzungen vgl. auch Martínez und Scheffel 2003: 22f. und Schmid 2008: 245f.

² Anstatt die ohnehin schon große Verwirrung der Begriffe Tomaševskijs, Benvenistes und Todorovs aufzuklären, hat die strukturalistische Erzähltheorie sie durch die Einführung weiterer, nicht immer elementarer Begrifflichkeiten eher noch vermehrt: Gérard Genette z. B. hält an der *histoire* in Todorovs Sinn fest, spaltet den *discours* aber auf in den Text (*récit*) und den Akt, der ihn hervorbringt (*narration*) (vgl. Genette 1972: 65f. und die diese Begriffe auch nicht eben klarer voneinander abgrenzende deutsche Übersetzung (Genette 1998: 15f.)); Matías Martínez und Michael Scheffel setzen dagegen auf gemeinsprachliche Begriffe, die jedoch teilweise in einem speziellen Sinn aufzufassen sind. Problematisch erscheint mir dabei insbesondere, mit den Begriffen *Geschichte* – als Bezeichnung einer Ereignisfolge in kausal-temporalem Zusammenhang – und *Erzählung* – als Gesamtheit der „erzählten Ereignisse in der Reihenfolge ihrer Darstellung im Text“ (Martínez und Scheffel 2003: 25[g]) – auf die Ebene des Geschehens Bezug zu nehmen und mithin eine Vermengung dieser Ebene mit der Ebene der Repräsentation zu provozieren, auf die der gemeinsprachliche Sinn dieser Termini (wenigstens auch) hindeutet. (Zudem gelten für die letztere Explikation dieselben Bedenken wie für Tomaševskijs Sujet (s. u. 5.1.1, Fn. 6); gemeint scheint hier ein *Erzählschema* zu sein, das, in Analogie zum Handlungsschema, auch so benannt werden dürfte).