

**Rolf Kloepfer, Karl-Dietmar Möller (Hrsg.): Narrativität in den Medien.- Münster: MAkS Publikationen 1986, 254 S., DM 21,-**

Aus den Beiträgen eines semiotischen Kolloquiums hervorgegangen, versammelt der vorliegende Band neun überarbeitete Referate der Teilnehmer zum Thema Erzählhaftigkeit, Erzählformen und Erzählstrukturen in verschiedenen Medien, von denen hier der Roman, die unterschiedlichen Bilder vom biblischen bis zum Reklame-Bild, der Film, Werbespots und Populärmusik (Chansons) sowie die Boulevardpresse angesprochen werden. Ausgangspunkt der Überlegungen war

eine vorläufige Definition von Erzählen als der "Einheit zweier, sich wechselseitig befruchtender Geschichten, der erzählenden und lesend mitschaffenden sowie der erzählten, welche ihrerseits die Vermögen des Rezipienten stimuliert" (S. 13). Das setzt jene aktive Beteiligung und möglicherweise kreative Sinnerzeugung voraus, die ein potentieller Rezipient leisten muß, um implizite Informationen aus den narrativen Strukturen und der Zeichenhaftigkeit ihres Diskurses zu filtern.

Der gemeinsame Nenner der Referate erschließt sich also am ehesten über jene Metaebene der Kommunikation, die besagt, daß Bilder und die in ihnen angelegten Erzählungen nicht nur Geschichte(n) machen, sondern qua Abrufung bereits vorhandener Geschichten im Gedächtnis des Rezipienten die Erinnerung an bereits bekannte Geschichten auslösen. Die im Bild auf diese Weise kodierten und gebündelten Informationen können systematisch im Einzelbild wie in Texten vorhanden sein. So mag die Wirkungsfähigkeit eines Bildes, das ein historisch-politisches Ereignis darstellt (z.B. den brennenden Reichstag 1933), abhängig davon sein, inwieweit der zeitgeschichtliche Ereigniskomplex gegenwärtig ist; schlimmstenfalls bleibt ein solches Bild im Vorfeld als Ereignis der Kriminalgeschichte (Brandstiftung) stecken (Klaus Kanzog: 'Die implizite Geschichte des Bildes'), was hieße, den 'richtigen' Kontext erst durch eine Photomontage herstellen zu können, die weitere zeitgeschichtliche Informationen bereithält.

Was für das Einzelbild gilt, verkompliziert sich für ungleich komplexere narrative Konstruktionen wie den Spielfilm, z.B. den amerikanischen Film Noir und seine Vorliebe für psychologische Probleme und jene 'Subjektivität' der Erzählhaltung, die vielfach durch die sogenannte Voice-Over-Technik, die 'körperlose' Erzählstimme aus dem Off, verknüpft war. Wenn Christine N. Brinckmann in ihrem Beitrag 'Der Voice-Over als subjektivierende Erzählstruktur des Film Noir' behauptet, daß der Voice-Over, gekoppelt mit langen Rückblenden, das Eigentliche, das Zentrum des Films darstellt, so kann eine solche Behauptung jedoch nicht ganz unwidersprochen bleiben. Brinckmanns These setzt voraus, daß sich "die Subjektivierungsansätze primär auf der Tonspur vollziehen" (S. 106), wohingegen der visuelle Stil neutral, gar mit dem der anderen Sequenzen identisch ist. Das ist filmhistorisch unzutreffend. Von den zitierten Filmen (S. 117 f) sind mehrere im Gegenteil vor allem mit visuellen Mitteln darauf bedacht, eine subjektivierende Erzählstruktur herzustellen. Wegen des Bekanntheitsgrades sei hier Orson Welles' 'The Lady from Shanghai' (1947) herangezogen: Auch Welles benutzt in geringem Maße den Voice-Over, der jedoch seiner Kamerastrategie und seiner Lichtführung stets untergeordnet ist: Vielmehr wird die psychische Disposition seines Protagonisten vor allem durch verkantete Kameraeinstellungen, lange Plansequenzen und jenes Halbdunkel des Chiaroscuro vermittelt, die im Bild selbst eine Welt subjektiver Verzerrungen und psychischer Disproportionen vermitteln, und in diesem Fall ist noch nicht einmal die berühmte Sequenz angesprochen, die im Finale in dem geschlossenen Vergnügungspark und dessen Spiegelkabinett spielt, eine Sequenz, die ausschließlich visuell funktioniert und für die Voice-Over gar nicht denkbar wäre.

Interessanter erscheinen mir jene Referate, die versuchen, die impliziten Informationen narrativer Diskurse durch die benutzten Bild-Metaphern aufzuzeigen (Vittoria Borsò-Borgarello: 'Metaphorische Verfahren in Literatur und Film'), weil hier jene Ambivalenz kultureller Zuweisungen von Bedeutung eine Rolle spielt, die, durch interkulturelle Unterschiede bedingt, verschiedene, oft auch gegensätzliche Bedeutungen des Bildes ermitteln kann. Möglich ist das auch in der bei uns zuwenig beachteten Kunstform des französischen Chansons (der Beitrag von Elisabeth Bügler und Ulrike Wallis), hier am Beispiel von Jacques Brel entwickelt, aber auch übertragbar auf die Chansonniers von Georges Brassens und Yves Montand bis zu Juliette Gréco und Georges Moustaki. Narrativität und zeichengelenkte Beteiligung des Rezipienten sind vielfältig; ihre Strategien kaum verallgemeinerbar: Das macht den Reiz und den Widerspruch des anregenden Sammelbandes aus.

Hans Gerhold