

V FOTOGRAFIE UND FILM

David Boyd: Film and the interpretive process: a study of Blow-Up, Rashomon, Citizen Kane, 8 1/2, Vertigo and Persona.- New York, Bern, Frankfurt/Main, Paris: Peter Lang 1989 (Ars Interpretandi, Vol.1), 236 S., sFr 67,30

In der Einleitung thematisiert Boyd das Verhältnis von Film und Interpretation ausgehend von Susan Sontags berühmtem Essay "Against Interpretation", in dem Film als Kunstform firmiert, die sich der Interpretation durch ihre anti-symbolischen Qualitäten entziehe. Nicht so sehr der Zwang des 'publish or perish', die 'deformation professionelle' der im Wissenschaftsbetrieb Beschäftigten, sondern vor allem "the changing nature of films themselves" (S.2) seien für die Zunahme von Film-Interpretationen verantwortlich. Einerseits sei das Verstehen schon eines konventionellen Films ganz undenkbar ohne interpretative Prozesse (mögen sie auch unbewußt bleiben); andererseits aber gebe es eine Klasse von Filmen, die den Zuschauer unabweisbar vor die Notwendigkeit eines interpretativen Zugangs stellen: "films in which the problems of interpretation direct and dominate not only the affective dimension, the relationship of film and viewer, but also the diegetic dimension, the relationship of character and character within the fictive narrative" (S.5). Diese Filme rechnet Boyd zum "cinema of interpretation" (ebd.), und die von ihm untersuchten Beispiele gehören allesamt ihm zu.

Boyd stellt das 'cinema of interpretation' in den Zusammenhang anderer Kunstformen, namentlich der Prosa, wobei auch in den Einzeluntersuchungen die Ergebnisse insbesondere der Literaturwissenschaft häufiger herangezogen werden. Innerhalb des Gebietes reflexiver Kunstformen ist nach Boyd das 'cinema of interpretation' vor allem durch zwei "interpretive metaphors" (S.8) gekennzeichnet: "The more obvious and the more common involves the attempt to choose among various contradictory accounts of a single narrative event, the effort, by viewer and character alike, to determine what 'really' happened in the park in *Blow-Up*, for instance, or in the woods in *Rashomon*. And the second involves an implicit analogy between personal identity and textual unity between the mystery of Charles Foster Kane and that of *Citizen Kane*, of Guido Anselmi and *8 1/2*, of Elisabeth Vogler and *Persona*" (S.8f.).

Die beiden Typen des 'cinema of interpretation' diskutiert Boyd in ihrer Beziehung zu konventionellen Filmformen und grenzt dabei den erstgenannten zunächst gegen die 'mystery story' ab. *Rashomon* etwa nutze zwar die 'detective story metaphor', doch "insofar as the film is seen as a fiction of interpretation, it invites us to compare our own interpretive situation with the one which it portrays" (S.11). Diese Relation zwischen der Interpretation des Films und der im Film versuchten Interpre-

tation - oder die zwischen dem "interpreter" und dem "interpretant" (der Photograph in Antonionis Film, der Reporter in dem von Welles etc.) - spielt in den folgenden Einzeluntersuchungen eine herausragende Rolle. Die Filme, in denen "the analogy between personal identity and textual unity" (S.12) wirksam würde, scheinbar in der Lage, einige der Probleme der erstgenannten Form zu vermeiden, führten ebenfalls auf eine Folge von widersprüchlichen Lesarten, letztlich auf einen hermeneutischen Zirkel. Diesen Befund wendet Boyd allgemein: "These gaps which we repeatedly encounter in attempting to view various films as fictions of interpretation ultimately expose much more, though, than the inherent limitations of the particular interpretive metaphors involved in those films. They also point towards those unresolved theoretical dilemmas that continue to underlie most of our interpretations of fictive texts, of whatever kind: first, the unavailability of a prior reality in which to ground our interpretation of the text (the problem, in other words, of the referentiality of fiction); and second, the impossibility of explicating one part of the text by reference to another, since everything within the text is equally in need of interpretation (the problem of the hermeneutic circle)" (S.14). Diese Skizze macht bereits in der Einleitung das Anliegen Boyds deutlich: Seine Interpretationen fassen die Filme selbst als Fiktionen über interpretative Akte, die jeweils zu keiner endgültigen Lösung des fraglichen Tatbestandes führen; daher sei der Interpret des Films seinerseits nicht in der Lage, eine befriedigende, nämlich 'endgültige' Lesart zu erstellen. "Films and the interpretive Process" meint also jenes Spiel zwischen der Filmhandlung und dem Zuschauer, in dem der jeweilige Film immer erneut befragt wird und in dem er immer neue und einander widersprechende Antworten zu geben scheint. Ersichtlich ist das Dilemma dieses Vorgehens die Verwandlung jedes Gezeigten in ein Bedeutendes, jedes Abbildes in ein Zeichen für etwas anderes. Und notgedrungen kommt Boyd am Ende des Buches zu dem Schluß: "possibly the most significant similarity among the films which we have discussed here as 'fictions of interpretation' is simply the frequency with which their various interpretative dramas end in failure" (S.195). Diese Demonstration jedoch, darf man sagen, ist intendiert; denn der Prozeß der Interpretation ist endlos, insbesondere dann, wenn nicht nur die Bedingungen des Interpretierten, sondern auch jene des Interpreten in ihn einzugehen haben, wie es das Schlußwort demonstriert.

Das unvermeidliche Ende des Buches, in dem sich so seinerseits ein Spiel mit dem Leser ausmachen läßt, mag unbefriedigt lassen: Es ist absehbar, ist bereits mit der Fragestellung gegeben - nämlich mit der Verknüpfung von Interpretation (ihren Ergebnissen, den Einsichten über den Film) und Interpretieren (der Prozeß, in dem die Ergebnisse gewonnen werden und in dem sie nichts Festes sind, sondern nur Stationen). In den einzelnen Untersuchungen zu den sechs Filmen finden sich jedoch

viele interessante und eingängige Beobachtungen, die nicht unbedingt ihr Ende in der Relativität jeglicher Interpretation haben. Hier ist es auch möglich, die von Boyd vorgelegten Lesarten mit widersprechenden Beobachtungen zu konfrontieren. Und es sind Beobachtungen, die nicht auf einer anderen Lesart beruhen (und daher sozusagen 'neben' jener, in der die Filme als 'interpretive dramas' erscheinen, stehen bleiben müßten), sondern die sich innerhalb dieser Untersuchung der reflexiven, 'interpretativen' Struktur bewegen und daher Boyds Ergebnisse zu korrigieren vermögen. So endet Boyds Behandlung von Antonionis Film *Blow-Up* mit einer Betrachtung der berühmten Schlußsequenz. In seiner Lesart steht sie im Zusammenhang mit der Weigerung des Films, "to close down the interpretive possibilities it opens up, to point us a way out of the dilemma. It present us, rather, with a clear choice between two incompatible interpretive directions. Either the encounter in the park serves to expose the limitations of the 'solipsist-narcistic syndrome' and points towards the existence of an objective dimension of experience in which things actually happen quite indifferently to the viewer's eye, in which men are really killed and corpses can really be touched. Or else the impossibility of validating the reality of the discovery in the park serves to substantiate the solipsist hypothesis, demonstrating once again that nothing is but thinking makes it so" (S.46f.). Nun ist dieses Dilemma, welches der Film dem Zuschauer anbiete, nicht das Dilemma des Zuschauers, sondern allenfalls eines, welche in der Story des Films eine Rolle spielt (hier zeigt sich die auch sonst auffällige Kurzschlüssigkeit, die in der Übertragung der Widersprüche in der Fiktion auf ihren Interpreten besteht). Immerhin, so Boyd, der Protagonist der Films fälle eine klare Entscheidung: "When Thomas returns the invisible ball, he clearly signals his final capitulation, his decision to join in the game, to accept the perceptions of those around him [...]. And when he subsequently 'hears' the ball bouncing, his loss of access to a separate reality, an objective reality, is apparently complete" (S.47). Die Beschreibung dieser Szene ist inakkurat; unterschlagen bleibt, daß der Photograph Thomas den Blick senkt, während der Ton weiterhin ein 'Tennisspiel' signalisiert - was innerhalb der Fiktion das Sich-Lösen aus dem 'game' indiziert. Die Interpretation dieser Szene durch den Zuschauer kann nicht auf Boyds Weise vorgenommen werden: "What is left in question at the end ist not the action, but rather the tone, not the nature of Thomas's choice, but whether we are meant to endorse that choice or condemn it" (S.47). Die Verdammung wie die Zustimmung zu der Wahl eines Protagonisten der Fiktion kann nicht Aufgabe der Interpretation sein, moralische Entscheidungen stehen nur in der Realität unter unserem Urteil, nicht in (und auch nicht infolge) der Narration. Dies ist eine Schwäche der Argumentation Boyds, daß er im Zuge der Interpretation dauernd versucht ist, die ästhetische Fiktion als Antwort auf Lebensprobleme oder Lösungsvorschläge für ein theoretisches Dilemma zu begreifen. Zudem aber, und das ist

ebenso wichtig, verfehlt er den Sinn des Filmes auch als eines 'drama of interpretation', weil er weder sieht, daß im pantomimisch aufgeführten Tennisspiel *innerhalb* der Fiktion eine Reflexion der Beziehung Zuschauer-Vorstellung vorliegt, noch daß im 'Verschwinden' des Protagonisten ("as Thomas walks away from the illusory tennis game, he himself simply vanishes as completely as the corpse has earlier disappeared"; S.48) ein deutlicher Hinweis auf den filmischen Charakter dieser Beseitigung liegt. Es wird hier von der totalen Einstellung mit Thomas auf dem grünen Rasen überblendet auf eine Einstellung, in der nur der Rasen zu sehen ist. Auf diese Weise allein wird die Liquidation der Hauptfigur durch den Film hervorgehoben - und dies hat dann durchaus andere Konsequenzen für den reflexiven Charakter dieses Films, als Boyd annimmt.

Der Mangel an genauer filmischer Analyse, die zugunsten der Implikationen der Story vernachlässigt wird, macht sich auch an anderen Stellen bemerkbar. In seiner Behandlung von *Citizen Kane* verwendet Boyd ein gut Teil Aufmerksamkeit für die Bedeutung des Wortes "Rosebud", ohne jedoch im geringsten darauf einzugehen, daß Welles hier eine Art MacGuffin benutzt hat. Immerhin wird dieses Wort, das angeblich letzte Wort der Hauptfigur, nur für den Zuschauer gesprochen - in der Fiktion ist im Moment des Todes und des letzten Wortes niemand bei Kane. Man dürfte daher mit Recht fragen, ob sich nicht der Regisseur Welles mittels dieses recht rüden Verfahrens lustig machen wollte über die Interpretation, die es für entscheidend hält (und zwar sowohl für die Konsistenz der Story wie auch für den Zuschauer selbst), ob dieses Wort die Hauptfigur 'erklären' kann oder nicht.

Schließlich sei noch auf ein Beispiel in der Behandlung von *Vertigo* verwiesen, in dem eine Figur des Films und sein Regisseur in Beziehung gesetzt werden: "Elster and Hitchcock even use much the same technique as storytellers, weaving together stories of the canny and the uncanny: in the first half of the film, that is, Elster interweaves the stories of Scottie's acrophobia and Madeleine's obsession; in the second, Hitchcock similarly twists together the stories of Scottie's repetition of Madeleine's obsession with the past and of his unwitting repetition of Elster's transformation of Judy into Madeleine" (S.168f.). Nun reflektiert *Vertigo* sicherlich das Verhältnis eines Regisseurs (Elsters) zu seiner Inszenierung (der Mord, der nicht als solcher erscheint), auch das des Zuschauers dieser Inszenierung (Scottie Ferguson) zu ihrer, unbefriedigenden, Lösung - doch ganz sicher ist der Regisseur (und, womöglich, der 'storyteller') dieses Verhältnisses Mr. Alfred Hitchcock. Daß Boyd hier eine Figur (und eine Hälfte des Films) als Analogie zu dem Regisseur (und der zweiten Hälfte des Films) begreift, ist offenkundig die Folge der Lust an den Wegen des Interpre-

tierens. Doch geht, wie in diesem Beispiel, die Kohärenz der Interpretation verloren, wenn nicht mehr geschieden wird, was ihr Gegenstand ist und was nicht.

Rainer Rother (Hannover)