

Hans J. Wulff

Visuelle Reflexivität, Transition, Punktuerung: Blenden und Überblendungen als Mittel der filmischen Rede

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand... Strukturen des Films als Erlebnispotentiale*. Festschrift für Peter Wuss zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Jörg Frieß, Britta Hartmann u. Eggo Müller. Berlin: Vistas 2001, S. 139-159 (= Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. 42,60.).

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-100>.

1. Markiertheit und das Paradigma der Blenden

Die Markiertheitstheorie, die ursprünglich aus dem Prager Strukturalismus stammt, sieht die Glieder eines Oppositionspaars als *markiert* und *unmarkiert* an. Ist ein Glied markiert, ist es *merkmalhaltig*, ist es unmarkiert, dagegen *merkmallos*. So ist in der Opposition "Nominativ vs. Akkusativ" der Akkusativ der merkmalhaltige Kasus, weil er das Vorhandensein eines Bezugsgegenstandes zu einer Handlung kennzeichnet, während der Nominativ dieses Merkmal nicht aufweist, d.h. er signalisiert weder das Vorhandensein noch die Abwesenheit eines Bezuges. Für unmarkierte Einheiten gilt außerdem, dass sie durch einfachere Mittel ausgedrückt werden und häufiger vorkommen, während markierte Formen durch kompliziertere Mittel ausgedrückt und seltener verwendet werden.

Metz hat in den 80er Jahren die Überlegungen zur Markiertheit auf das Kino zu übertragen versucht. Ihm geht es dabei vor allem um die Untersuchung autoreferentieller Rückbezüge, die im Film auf die Tatsache verweisen, dass er Element einer kommunikativen Beziehung zwischen der aussagenden Instanz eines Films und dem Adressaten ist. Nicht die allgemeine Tatsache, dass der Film erzählt wird und darum Träger eines intentionalen Impulses ist, interessiert dabei. Metz versucht vielmehr, solche Elemente als Spuren der Tätigkeit des Aussagens zu sichern, die sich im Material der filmischen Oberfläche manifestieren und die gemeinhin als Elemente der filmischen Form, nicht aber der filmischen Kommunikation interpretiert werden. In einem Interview mit Dominique Blüher und Margrit Tröhler sagte er: Das Aussagen [eines Films] hinterläßt Spuren, aber es ist im wesentlichen mit dem Film verschmolzen und trägt den Text. So können wir eigentlich nur einen ganz kleinen Teil des Aussagens *direkt* wahrnehmen. Die Sprachwissenschaftler nennen solche Spuren *marques* (Merkmale, englisch *markers*). Um Mißverständnisse zu vermeiden, ziehe ich es aller-

dings vor, sie Konfigurationen (*configurations*) zu nennen (1990, 54; Herv.i.O.).

Es soll im folgenden um die semiotischen Qualitäten der Blenden und insbesondere der Überblendungen gehen – und dass sie zu den Mitteln der filmischen Markierung (oder *Punktuerung*, wie es früher hieß) rechnen, scheint evident zu sein. Wie es bei Metz im obigen Text weiter heißt, bilden "die Schwarzabblende oder die Überblendung, überhaupt jede lokalisierbare Interpunktion des Films" (ebd.) tatsächlich eine Ausnahme, weil ihnen die Bezeichnung *Markierung* zu Recht zukomme: Hier hat man es mit isolierbaren Elementen der äußeren filmischen Gestalt zu tun, die neben allen anderen Leistungen auch die Tatsache, dass man es mit *Film* zu tun hat, visuell anzeigen.

Cohen-Séat (1962, 69) stellte 1962 eine Stufenfolge der Zeichen des Films auf. Die kinematographische Einstellung bildet das elementarste, ihr folgt die Sequenz (bei ihm traditionell *Bild* genannt); davon trennt er "eine gewisse Anzahl von künstlichen Zeichen [...] und ganz allgemein alle speziellen Verfahren, die beim Film der Interpunktion oder der mechanischen Überleitung dienen". Er unterscheidet:

- (1) Trickblenden;
 - (a) Wischblenden;
 - (b) Fächerblenden;
 - (c) Spiralblenden;
 - (d) Rasterblenden;
- (2) Überblenden oder Durchblenden;
 - (a) Abblenden;
 - (b) Aufblenden.

Sicherlich – die Liste ließe sich erweitern [1]. Doch sei festgehalten, was im folgenden zu bedenken sein wird: Cohen-Séat nimmt den Schnitt und seine Alternativen nicht als unbedeutende Qualitäten der filmischen Ausdruckssubstanz, sondern als Zeichen eigener Dignität und als Elemente eines gemeinsamen

Paradigmas aller Mittel, durch die im Film Einstellungen miteinander verknüpft werden können. Der Schnitt ist dabei die unmarkierte Grundform, der eine ganze Reihe anderer Formen gegenüberstehen, sich durch einen eigenen Wert auszeichnen und eine eigene *valeur* im Saussureschen Sinne haben [2]. Aus diesen wenigen Vorüberlegungen gewinne ich eine These, die ich in diesem Artikel entfalten, illustrieren und mit Material unterfüttern will: *Für die filmische Signifikation ist der Schnitt ebensowenig wie die Blenden eine Bruchstelle zwischen Einstellungen; insbesondere die Blenden sind nicht kontingent und auch kein störender Einbruch der Bildkontinuität, sondern ein spezifisches Mittel, die Form des Ausdrucks zu artikulieren, auf die Gemachtheit der Bilder zu reflektieren und der filmischen Rede eine ganz eigene fast metasprachliche Qualität zu geben.*

Terminologie und Geschichte des Blendens sind uneinheitlich und bislang noch kaum im Zusammenhang dargestellt worden. Der folgende Absatz versammelt Bruchstücke einer noch zu schreibenden Begriffs- und Sachgeschichte. *Überblendung* resp. der englische Begriff *dissolve* [3] ist schon 1914 Teil der kinematographischen Fachsprache (Shapiro 1983, 218). Eine Geschichte der filmischen Blenden ist nicht geschrieben, liegt nicht einmal in Ansätzen vor, aber es deuten sich einige Grundlinien der Entwicklung an: Schon in der Frühzeit des Films wird man sich der Probleme bewusst, eine Szene in eine andere Szene übergehen oder sie überhaupt ausklingen zu lassen. Noch ist die *Aufblende* unbekannt, die *Abblende* ist aber schon als Technik etabliert, eine Szene zu beenden [4]. Historisch haben sich nach Bordwell (1985, 44) zwischen 1917 und 1921 die Paare von *Auf-/Abblende* und *Iris-In/Iris-Out* als Szenen-Markierungen etabliert. Zwischen 1921 und 1928 kam die Iris-Blende, deren größte Verbreitung zwischen den Jahren 1914 und 1919 gelegen hatte (Salt 1984, 154f), außer Gebrauch und wurde durch die *Überblendung* als verbreitetste Form der Transition ersetzt. In der Tonfilmära wurden *Auf-/Abblenden* und *Überblendungen* dann zu Indikatoren zeitlicher Ellipsen. *Wischblenden* hatten ihre Hochphase zwischen 1932 und 1941, es gab sie aber schon deutlich eher (Salt 1984, 155). Die Filme und vor allem die Fernsehsendungen der sechziger Jahre haben manchmal exzessiv mit *Trickblenden* gespielt. Die Technik der Blenden entwickelt sich aber rasend schnell

und ist erst jüngst durch die Strategien der elektronischen Bildbearbeitung noch einmal um eine ganze Reihe von Formen erweitert worden. Wollte man heute eine Systematik der verschiedenen Formen des Übergangs von einem zum anderen Bild geben, so böte sich die folgende Gliederung an (wobei keine Vollständigkeit angestrebt ist, es geht ausschließlich um die Illustration des Prinzips der Klassifikation):

1. harter Schnitt
2. Öffnen bzw. Schließen der Blende
 - 2.1 Aufblende
 - 2.2 Abblende
 - 2.3 Überblendung
3. Schieblenden
 - 3.1 Wischblende
 - 3.2 Vorhangblende
4. Klappblenden
 - 4.1 einfache Klappblende
 - 4.2 Jalousieblende
5. Masken-Blenden
 - 5.1 Irisblende
 - 5.2 Kastenblende
 - 5.3 andere
6. Mechanische Blenden
 - 6.1 Objekt-Blenden
 - 6.1.1 Fettblende
 - 6.1.2 Rauchblende
 - 6.2 Kamera-Blenden
 - 6.2.1 Unschärfeblenden
 - 6.2.2 Reißschwenks
7. Elektronische Blenden
 - 7.1 Bildrotationen
 - 7.2 Klapp- und Flugblenden

Zwischen den verschiedenen Blendentypen gibt es eine ganze Reihe von *Kombinationen*: Eine sich öffnende Irisblende kann mit einer Aufblende verbunden sein, eine Klappblende mit einer Unschärfeblende kombiniert, Überblenden können mit Schärfenblenden verbunden sein, etc.

2. Funktionale Rahmen und Ebenen des Textes

Segmentale, *innersequentielle* und *suprasegmentale* oder *punktuierende* Verwendung sollen als zwei grundlegend verschiedene Funktionskreise des Blendens scharf gegeneinander kontrastiert werden. Sie sind zwar technisch vergleichbar, weil sie oberflächlich die gleiche Mischung zweier Bilder realisieren. Sie sind semiotisch aber ganz unterschiedlich be-

stimmt und operieren in ganz verschiedenen textuellen Bezugsrahmen. Die erste produziert Bedeutungen durch die Konfrontation der beiden beteiligten Bilder; die zweite modelliert den Binnenraum einer Sequenz, grenzt diese oft markant gegen den Kontext anderer Sequenzen ab, markiert vielleicht eine Sequenz im Rahmen des gesamten Films als einzigartig. Die dritte dagegen setzt Teiltexthe in ein Verhältnis zueinander, markiert die Besonderheit der Beziehungen zwischen Bildern, von denen das erste einem ersten, das zweite dagegen einem zweiten Großsegment der filmischen Erzählung oder Form zugehört.

2.1 Segmentale Blenden

Ein erster Funktionskreis sind die hier sogenannten *segmentalen Blenden*, die einen abrupten Übergang anzeigt, ohne auf Details einzugehen. Dick nennt diesen Typus “no sooner said than done” (1978, 32) und gibt ein Beispiel aus Max Ophüls’ *CAUGHT* (GEFANGEN, USA 1948): Man sieht eine Frau, die das Bild eines Models im Nerzmantel betrachtet, Blende: Man sieht dieselbe Frau, einen Nerzmantel tragend. Die abrupte Gegenüberstellung eines Vorher und eines Nachher wird durch die Blende gemildert – es ist aber deutlich, dass es darum geht, in der Komparation von nur zwei Bildern einen längeren Prozeß zusammenzufassen und eine *markante Transition* einer Person, eines Objekts, einer sozialen Beziehung oder eines Environments zu präsentieren.

Auch die von Dick (1978, 33ff) sogenannten *metaphorischen Überblendungen* gewinnen Bedeutung aus der Kollision der beiden beteiligten Bilder. Eine Metapher liege dann vor, schreibt Dick, “[w]hen two images, on the surface innocuous and ordinary, blend in such a way that their union constitutes a symbolic equation” (ebd., 33). Es handele sich um eine Synekdoche resp. eine Metonymie, eine Art indirekter Bezeichnung, in der der Teil für ein umgreifenderes Ganzes stehe. Ein Beispiel entstammt *THE TWO MRS. CARROLLS* (USA 1947, Peter Godfrey), in dem Humphrey Bogart einen Heiratsschwindler und Frauenmörder spielt. Ein Opfer entdeckt einen Brief, der ihn als verheirateten Mann entlarvt; er lügt, er werde bald eine Scheidung erreichen, kauft dann aber das Gift, um die Frau zu ermorden. Das Bild des Briefes und das Bild des Giftpäckchens werden überblendet – und es entsteht daraus eine Metapher: “Mrs. Carroll + package = death” (ebd.).

Schließlich gibt es eine *textsemantische* oder *dramaturgische* Blende. Derartige Blenden stehen nicht isoliert, sondern entfalten ihr symbolisches Potential im umgreifenden Horizont der Geschichte. Sie können vorausdeuten und rekapitulieren – z.B. wird das Bild eines Soldaten mit einer Schmutzlandschaft überblendet, vorwegnehmend, dass der Mann später im Schmutz des Schlachtfeldes sterben wird (wie in *KING AND COUNTRY*, Großbritannien 1964, Joseph Losey). Dick (1978, 34f) erwähnt ein Beispiel aus *COLORADO TERRITORY* (USA 1949, Raoul Walsh): Die Hände des gejagten Verbrecherpaares greifen im Tod ein letztes Mal nacheinander – Blende – eine Glocke in einem Glockenturm. Das Bild der Glocke weist zurück auf eine viel frühere Szene, in der der Mann Geld in einer alten Kirche verborgen hatte, und auf eine spätere, in der ein Priester das Geld findet und zur Restaurierung der Kirche verwendet.

Ein Sonderfall sind schließlich die Überblendungen, die ein Bild in ein anderes transponieren, das ihm ähnlich ist. Ein berühmtes Beispiel ist das *match dissolve* [5] aus Kubricks 2001: *A SPACE ODYSSEY* (USA/GB 1968), in dem aus einem Knochen ein Raumschiff wird. Erwähnt sei auch das Ende von Alfred Hitchcocks *THE WRONG MAN* (USA 1956): Der zu Unrecht Verdächtige betet vor einem Altar, das Bild zeigt ihn *en face*; das Bild des wahren Täters, der direkt auf die Kamera zugeht, legt sich darüber, bis am Ende die beiden Gesichter zu einem verschmelzen. Für das *match dissolve* steht die Ähnlichkeit der beiden Bilder im Vordergrund – doch auch hier sind die Bilder der Blende meist im weiteren Kontext der Erzählung gebunden und interpretiert. Das *match dissolve* ist kein *l’art pour l’art*, keine blinde Formenspielerei, sondern eine um die grafische Ähnlichkeit der Bilder angereicherte Form der Bild-Signifikation.

2.2 Innersequentielle Blenden

Der zweite Typus sind *Sequenzen, die aus Überblendungen bestehen*. Sie unterscheiden sich von den beiden anderen, weil sie nicht nur zwei Bilder als Terme einer Beziehung verbinden und sich auch nicht aus der Markierung der großen Gliederungen der Erzählung herleiten, sondern weil das Blenden hier im mikrotextuellen Umfeld der Sequenz oder Szene eingesetzt wird. Wiederum lassen sich sehr verschiedene Typen unterscheiden:

- Im einen Fall dient die Überblendung dazu, gleichzeitige subjektive Sichten eines Geschehens zum Ausdruck zu bringen. Ein Beispiel ist die Liebesszene in Robert Altmans *IMAGES* (Irland 1971), in der ein tatsächliches Liebesspiel mit Bildern eines erinnerten und eines dritten imaginierten Beischlafs durchgesetzt wird – im Rahmen eines Films, in dem das Zusammenbrechen der einheitlichen Realitätswahrnehmung der Protagonistin behandelt wird.

- Im anderen Fall wird dem subjektiven Zeiterlebnis ein visueller Ausdruck verliehen – eine Liebesszene, die einzelne Phasen des Liebesspiels per Überblende zeigt, artikuliert dann auch die subjektiv erlebte Kontinuität des Geschehens, wenn man so will: das Ausbleiben zeitlicher Demarkationen und das Erlebnis eines zeitlich undimensionierten Erlebensflusses. Derartige Sequenzen sind Metonymien der profilmischen Situation.

- Im dritten Fall ist die Überblendung ein sequenzspezifisches Mittel, einzelne Einstellungen thematisch miteinander zu verknüpfen. Metz nennt eine Sequenz aus *SCARLETT EMPRESS* (USA 1934, Josef von Sternberg) als Beispiel für ein derartiges "Syntagma der zusammenfassenden Klammerung": Die Passage zeigt "das schreckliche und faszinierende Bild [...], das sich die zukünftige Herrscherin, damals noch ein kleines Mädchen, über das zaristische Rußland macht (die an riesige Glockenschwengel gebundenen Gefangenen, der Henker mit seinem Beil etc.)" (1972, 174).

- Im vierten Fall dient eine meist kurze Überblendungssequenz dazu, narrativ bedeutsame Information zu bündeln. In *CONVOY* (USA 1978, Sam Peckinpah) findet sich eine Fahrt durch die Wüste als eine Folge von Doppelbelichtungen, in denen Lkws aus der Tiefe des Raums nach vorn fahren, so dass sich ihre Bewegungen zu kreuzen scheinen; räumlich entsteht ein synthetisches Verhältnis von vorn und hinten, zugleich verkürzt die Bildfolge die Fahrt durch die Wüste und intensiviert den Erlebniseindruck (was durch die unterlegte Walzermusik zusätzlich unterstrichen wird) [6].

In allen Beispielen ist die Einheit der Sequenz auch durch die ungewöhnliche Art, die einzelnen Bilder durch Überblendungen miteinander zu verknüpfen, angezeigt. Die Qualität der Konjunktion ist durchgängig, die Sequenz selbst als besondere vom Kontext abgehoben. Wiederum ist also eine differentielle

Qualität eine der formalen Charakteristiken der Blenden. In diesem Fall ist sie aber nicht bezogen auf die Markierung einer Segmentgrenze, sondern kommt als Qualität dem Segment selbst zu.

Noch ein zweiter Fall scheint in den Funktionskreis sequentiellen Blendens hineinzugehören, gemeint sind einzelne Blenden, die im Innern einer Sequenz verwendet werden: Eine Überblendung, die mitten in einer Sequenz einen geringfügigen Zeitsprung anzeigt, überrascht bis heute und verstößt gegen die eigentlich immer noch geltende stillschweigende Regel, dass Überblendungen Sequenzen ineinander überleiten.

Ein Beispiel findet sich in *JULES UND JIM* (Frankreich 1961, François Truffaut): eine Kutschfahrt in mehreren Bildern, von denen zwei, die ein nur minimaler Zeitsprung trennt, durch Überblendung verbunden sind.

Ein anderes, ironisch-spielerisches Beispiel stammt aus Hitchcocks *YOUNG AND INNOCENT* (GB 1938): Erica ist an Robert vorbeigefahren, ohne ihn mitzunehmen; die auf dem Kühler montierte Kamera zeigt, wie das Mädchen noch einmal kurz zurückblickt, bevor sie entschlossen nach vorne sieht und Gas gibt – Abblende zum Szenenwechsel – Aufblende auf das gleiche Bild: Robert sitzt doch neben Erica.

Gunning (1984, 106) erwähnt Porters Film *WHAT HAPPENED IN THE TUNNEL* (1903), der schon eine ähnliche Rezeptionsüberraschung konstruiert, den Zuschauer ähnlich nasführt: Eine Abblende maskiert einen Kuss, der im Tunnel geraubt wird – das zweite Bild aber zeigt, dass die Frauen im Abteil die Plätze getauscht haben und der Mann nun die falsche küsst.

Es ist deutlich, dass die Beispiele gerade auf der Geltung der oben genannten Regel beruhen, wonach die Blende als Mittel der Anzeige von Segmentgrenzen diene. Die rezeptive Bewegung, die die Beispiele auslösen, ist immer ähnlich: Die Antizipation eines Verlaufs des Geschehens wird nahegelegt, eine Struktur suggeriert – und sie erweist sich als unzutreffend, die Erwartung wird enttäuscht. Hier werden makrostrukturelle Einheiten vorgetäuscht, die sich als falsche Hypothesen herausstellen. Das Spiel basiert darauf, dass die Blenden eine Zeitordnung anzeigen, die nur im Kopf des Zuschauers gilt und die Szenen allzu schnell schließt. Die Ellipse ist nicht leer, sondern mit einer höchst interessanten Aktion

gefüllt. Das Spiel betrifft auch die Ausbalancierung des Verhältnisses von Repräsentation und Indikation, von Explizitheit der Darstellung und Aktivität des Zuschauers. Kurz: Die Beispiele verwenden die Regeln suprasegmentalen Blendens reflexiv und spielerisch, unterstreichen eher die Geltung des Funktionskreises des suprasegmentalen Blendens denn dass sie den innersequentiellen Formen der Blenden-Bildverknüpfung zugehörten.

2.3 Suprasegmentale Blenden

Eine Analyse der Blenden kann sich nicht in einer Klassifikation der technischen Typen erschöpfen, die im Lauf der Filmgeschichte entwickelt worden sind – dies wäre ein nur äusserliches Ergebnis und gäbe keinen Aufschluß über die textuellen und semiotischen Leistungen, die sie erbringen. Es sind zunächst relativ schlichte Funktionen und Codifizierungen, auf die man in Lehr- und Handbüchern stößt (vgl. z.B. Lindgren 1948, 67) und die oft intuitiv einsichtig sind (und meist suprasegmentales Blenden als wichtigsten Anwendungsbereich ausweisen): Eine *Aufblende* eröffnet eine Szene, eine *Abblende* beendet sie. *Überblendungen* verbinden zwei Szenen und ermöglichen – ähnlich wie das Paar von Abblende und Aufblende – Handlungs-, Zeit- und Ortsprünge und den Übergang in eine andere Realitäts- oder Zeitstufe der Erzählung [7]

Die segmentalen und innersequentiellen Verwendungen der Blenden sind in der Filmgeschichte recht spät aufgetreten. Auch dies kann man als ein Indiz dafür ansehen, sie von den punktuierenden Verwendungen scharf zu trennen. *Historisch* war die Überblendung im Kino der 30er und 40er Jahre recht eindeutig kodifiziert als Mittel, mit dem Szenenübergänge, Flashbacks und subjektive Bilder markiert, also große segmentale Einheiten vom Rahmen einer umgreifenden ersten Realität der Erzählung abgehoben wurden. Die Überblendung war sehr häufig in Gebrauch. Heute ist sie sehr viel unbedeutender geworden, ist aber immer noch im konventionellen Gebrauch. Es gab auch Sonderformen – zwischen den späten 20ern und den frühen 50ern war es z.B. üblich, eine Szene mit einem Bild eines Gebäudes, eines Objekts oder Symbols zu eröffnen und dann auf die eigentliche Handlung zu überblenden (Bordwell 1985, 44), eine Form, die im Fernsehen wieder aufgekommen ist, um nach einer Werbeunterbrechung anzuzeigen, dass das Programm fortgesetzt wird.

Nun besteht ein Unterschied zwischen solchen Markierungen, die die Segmente des Textes voneinander abgrenzen, und solchen, die den Text überhaupt einrahmen. Goffman unterscheidet für das Theater zwischen *Spiel* und *Spektakulum* – das Spiel ist die diegetische Einheit der Erzählung, das Spektakulum ist dagegen die Einheit der Aufführung, zu der die Vorbereitungen der Zuschauer ebenso zählen wie die Übergänge in den anschließenden Restaurant-Besuch. Eröffnungs- und Schlußvorhang markieren den Übergang vom Spektakulum zum Spiel, und die Zwischenvorhänge setzen das Spiel zeitweise aus – die Einheit des Spektakulums bleibt dagegen erhalten (der Pausenvorhang ist eine “Klammer innerhalb des Spiels”, wie Goffman sagt [1980, 296]). Ähnlich könnte man auch beim Film die Aufblende am Beginn und die Abblende am Schluß auf die Ebenen des Textes hin orientieren: So, wie Blenden im Binnenverlauf des Films Segmente gegeneinanderstellen und in eine zeitliche Ordnung bringen, so operieren Blenden am Anfang und Schluß auf einer anderen Ebene der Textkonstitution: Das “Spiel” wird gegen die Rahmensituation abgesetzt [8]. Darum ist auch eine Erklärung, die Bordwell anbietet, schief: Er (1985, 44) weist auf die Analogie von Blenden zum Bühnen-Vorhang als *Indikator der Aktgliederung* von Stücken, aber auch zur Kapitelgliederung von Büchern hin. Die dreifache Bindung des Blendens in fundamentale Gliederungen des Textes kann in dieser einfachen Darstellung nicht mehr erfaßt werden.

(1) Das Bordwellsche Argument überzeugt auf einer ersten Linie: Blende und Vorhang trennen Stücke des Textes, die in sich geschlossen sind und die gleichermaßen relative semantische Autonomie teilen, das Kapitel und der Akt oder die Szene des Theaterstücks sind in dieser Hinsicht in der Tat vergleichbar. (2) Vorhang und Blende sind aber auch Manifestationen von Tätigkeiten und gehen insofern über die reine Markierung von Segmenten hinaus. *Das Blenden* ist eine Handlung, so dass man entsprechend von einer *aktionalen Markierung* der Szene sprechen könnte. Das Öffnen des Vorhangs wäre als äquivalente Aktion anzusehen (vielleicht könnte man das notwendige Umblättern einer Buchseite dem an die Seite stellen). (3) Die dritte Dimension der Blenden und des Vorhangs schließlich – die *Markierung der Grenze zwischen Spiel- und Umgebungsrealität* – wird allerdings durch die Kapitelgliederung kaum berührt. Sie ist von anderer Art.

3. Semiotische Qualitäten des Blendens

Es sei noch einmal neu angesetzt. Blenden verbinden Einstellungen, *Konjunktion* scheint eine ihrer primären Leistungen zu sein. Ein schlichter Effekt, der kaum etwas sagt. *Konjunktionen* sind nun aber von besonderem Interesse, wenn sie nicht innerhalb von Szenen oder Sequenzen, sondern zwischen solchen gesetzt sind. Dann dienen sie häufig dazu, die Textgliederung zu markieren und auch technisch auszuweisen. Gerade Überblendungen vollziehen aufgrund ihrer Qualität als Konjunktionen dabei eine doppelte Operation am visuellen Material:

- (1) Eine Konjunktion setzt zwei Glieder voraus, die sich voneinander unterscheiden. Die Blende verbindet zwei Bilder und impliziert und akzentuiert darin ihre *Differenz*.
- (2) Eine Konjunktion setzt aber auch voraus, dass die beiden Glieder von gleicher Art sind und in ähnlicher semantischer Höhe bestimmt werden – sie mischen also gleichzeitig die Bilder und setzen sie als vergleichbar. Das läßt sich gut begründen: Die Elemente einer filmischen Konjunktion sind vom gleichen Stoff der filmischen Rede genommen (ähnlich Monaco 1977, 192# im dt. Text raussuchen, mache ich!#)), und sie sind darüber hinaus von ähnlicher Art [9].

Es geht aber nicht um die Verbindung zweier Einstellungen, eine solche Annahme würde eine theoretische Annahme aus einer reinen Oberflächenbeobachtung machen. Manchmal sind Blenden Operationen am unmittelbaren Material der Bilder, sie in Beziehung zueinander setzend, so dass sie Überraschungen, Metonymien oder auch Symbole bilden. Manchmal verbinden Blenden makrostrukturelle Einheiten des Textes – Erinnerungsblöcke, imaginierte Sequenzen, neuerdings sogar ganze Realitäten [10]. Manchmal auch überdeckt die Überblendung Stücke der Erzählung, die ausgespart werden, so dass Zeit- und Ortssprünge, aber auch Wechsel zwischen dramatischen Figuren möglich werden. Von den Typen des Blendens war ja oben schon die Rede. Eine Vielfalt von Funktionen also, die in zahlreichen Beschreibungen durch simple Reihung verdeckt wird. Monaco hält z.B. fest:

it [das Mittel der Überblendung] is commonly employed to segue or lead into a flashback, it is also used in continuity montage with the jump cut, while at the same time it can represent the

passage of long periods of time, especially when it is sequential (1977, 192).

Offenbar lassen sich Überblendungen also in einer ganzen Reihe von sehr unterschiedlichen Bedingungen mit sehr unterschiedlichem Material verwenden.

3.1 Zeit, Transition, Metamorphose

Blenden stehen zwischen zwei Bildern; der Fortgang der Zeit bleibt bestehen. Doppelbelichtungen zeigen zwei Bilder gleichzeitig, schaffen eine Synchronie der beiden beteiligten Bilder. Blenden dagegen lassen die Zeit der Exposition laufen, zeigen erst das eine, dann das andere Bild. Gleichzeitigkeit ist nicht angestrebt, die beiden Bilder stehen *nachzeitig* hintereinander. Nun spricht Metz davon, dass zwei ähnliche *takes* in der Überblendung im durativischen oder frequentativen Sinne (Metz 1981, 120; 1972, 173ff) miteinander verbunden würden. Beide Bestimmungen sind problematisch: Die beiden durch die Blende verbundenen Stücke stehen gelegentlich in einer zeitlichen Verbindung, die aber nur im Sonderfall von der Art *Dauer* oder *Wiederholung* ist. Und manchmal läßt sich das Verhältnis der beiden Elemente gar nicht als zeitliches bestimmen. Der letzte oben genannte Fall – die Folge von Blenden, die eine einheitliche Handlung wie eine Schwertausbildung, den Bau einer ganzen Reihe von Häusern oder die wiederkehrende Verrichtung von Alltagstätigkeiten zeigt – etabliert allerdings eine Zeit- und Sinnbeziehung zwischen den Bildern, die durch Durativität und Frequentativität beschrieben werden kann. Das Zeitverhältnis zwischen den beiden Bildern einer Blende ist kompliziert und nicht den Blenden selbst abzulesen, sondern muß aus dem weiteren Kontext erklärt werden. So stehen nebeneinander:

- (1) Der *Fortgang der Zeit* bleibt bestehen, weil die Bildern einen Prozess repräsentieren, der das Zeitverhältnis der Bilder erschließt [11] Dazu rechnen auch längere Prozesse, die repetitiv oder durativ sind.
- (2) Die beiden Bilder sind *gleichzeitig*, allerdings zeitlich nicht genau bestimmbar. Dieses gilt für alle deskriptiven Sequenzen (z.B. Bilder einer nächtlichen Stadt).
- (3) Die beiden Bilder sind *gleichzeitig*, wobei allerdings nur das eine der beiden Bilder in der diegetischen Realität verankert ist, das andere ist vom ers-

ten *abhängig* oder umgekehrt (wie z.B. im Falle von Erinnerungen und Träumen).

Die Bestimmung des Zeitverhältnisses der beiden Elemente ist darum wenig aufschlußreich, weil es nur im Rückgriff auf Kontextanalyse vorgenommen werden kann. Darum soll auf den widersprüchlich scheinenden Doppelaspekt von *Verbindung* einerseits und *Unterscheidung* andererseits zurückgegangen werden: Dieser ist es, der die Überblendungen so schwer beschreibbar macht. Aumont et alii (1992) etwa gruppieren sie unter solche Relationen zwischen Einstellungen, die

[...] may have the effects of liaison and/or its opposite, disjunction. In addition, they have the larger effects of punctuation and demarcation. By way of example, we can cite the very classic case of the “dissolve,” which as we know is a figure that usually marks an overlapping between two different episodes of a film. This demarcating quality is extremely stable, which becomes all the more remarkable since the figure of the dissolve has been associated with various significations throughout film history (49).

Nicht nur wird eine makrostrukturelle Segmentgrenze mittels der Überblendung angezeigt, sondern auch eine Beziehung zwischen den Segmenten (oder zwischen den Bildern) etabliert. Die Frage ist allerdings, ob die beiden Funktionen nicht unmittelbar zusammengehören und das vorgeblich hierarchische Verhältnis doch ein gleichrangiges ist: Indem zwei Elemente miteinander in Beziehung gesetzt werden, wird ihre Unterschiedlichkeit zentral; wenn sie also abgegrenzt werden, kann dieses aus der Verbindung der Stücke impliziert werden. Die Überblendung signalisiert die Differenz ebenso wie die Kontinuität.

Besonders auffallend ist dieser Doppelaspekt in den schon erwähnten Überblendungen, in denen die Bilder einander ähneln (*match dissolves*): Der graphischen Analogie kontrastiert die Verschiedenheit der Objekte. Dies kann

- auf einer semantischen Relation beruhen (aus dem Mond wird die Sonne),
- aus der Narration heraus motiviert werden (aus dem Gesicht des Vampirs wird die Sonne),
- aus einem Moduswechsel herrühren (wie dem zwischen Realbild und imaginiertem Bild),
- Elemente unangemessen koordinieren (aus dem küssenden Paar werden Herr und Hund [wie in Jim

Hensons Märchenserie THE STORYTELLER]) und so einen visuellen Witz artikulieren,

- die dramatische Spannung noch einmal resümieren (auf das Gesicht des geisteskranken Mörders wird der Totenschädel der Mutter überblendet [am Ende von PSYCHO]),

- eine künstliche neue Entität suggerieren – die beiden Frauen in Bergmans PERSONA oder in Michael Lehmanns LÜGEN HABEN LANGE BEINE (1996) werden in einer langsamen Überblendung miteinander gemischt, so dass ein synthetisches neues Gesicht erscheint; etc.

Ein Standardfall ist die Verwandlung von Protagonisten im Horrorfilm (aus dem Menschen wird ein Werwolf, aus Dr. Jekyll Mr. Hyde etc.), die oft in einer Reihe von Überblendungen realisiert ist. Ein sehr verbreiteter Fall von *match dissolves* sind Überblendungen,

- die einen Protagonisten als jungen Mann, dann als alten Mann zeigen (als einzelne Überblendung oder in einer gleitenden Folge mehrerer Überblendungen), ähnlich wird manchmal die allmähliche Auflösung des Vampirs am Ende einer Vampirgeschichte in einer Folge von *match dissolves* gezeigt, wie er in der Sonne verschrumpelt;
- andere Überblendungen des hier benannten Typs zeigen den Protagonisten bei der Verrichtung der gleichen Tätigkeit erst im Sommer, dann im Winter (dann bei Regen, dann im Nebel, dann bei Nacht etc.) [12]. Die Verschiedenheit wird aufgelöst als das Vergehen von Zeit; die Gleichheit dagegen beruht auf der graphischen Ähnlichkeit und der Identität des Objekts. Dem Vergehen von Zeit kann die Gleichheit der Tätigkeit gegenüberstehen. Der propositionale Gehalt einer *match dissolve* (oder einer Serie derselben) kann dabei durchaus unterschiedlich sein. *Zeit* spielt immer eine Rolle, das sei festgehalten, und das allgemeine Verhältnis von Gleichheit und Verschiedenheit muß in jedem Fall interpretiert werden.

In Morins *Der Mensch und das Kino* (1958) wird die Überblendung ganz in den Funktionskreis der *Metamorphose* gestellt: “Bei Méliès läßt die Metamorphose [abgebildeter Gestalten] die Überblendung entstehen”, heißt es (ebd., 195). In der Geschichte des Films tritt dieser ursprüngliche, magische Impuls, der mit der Überblendung verbunden war, zurück, nutzt sich ab. Was bleibt, ist ein syntaktischer Zweck, ein Durchgang durch die Zeit und die Moda-

litäten, und: der Hinweis auf eine “wesenhafte Verbindung zwischen zwei Einstellungen” (ebd.).

Die Überblendung schafft einen graphischen Strom der Bilder, der sie trotz ihrer Verschiedenheiten kompositionell aneinander bindet. Dies läßt sich auch beschreiben als eine dem Fluss der Bilder korrespondierende Bewegung der Rezeption, in der das erste Bild versinkt, seine Struktur wird wichtig, der Bildsektor, in dem der Akteur sich befunden hat; ein zweites Bild überlagert das erste, von der Struktur kann zum Inhalt fortgeschritten werden, es ist ein anderer als der des ersten Bildes. Überblendungen pulsieren zwischen dem, was die Bilder zeigen, und der kompositionellen Gestalt, in der sie es tun. Das bindet Energien, vermittelt die Abfolge der Bilder über ihre semiotische Gestalt.

Ein Problem ist die *Dauer* von Überblendungen: Sehr kurze Blenden sind oft dem Schnitt äquivalent, wogegen sehr lange Überblendungen fast zu Doppelbelichtungen werden können [13]. Die Untersuchung der “Normallänge” mittelt zwischen beiden. Wird eine Überblendung sehr lang gezogen, wechselt ihr Status: Und es ist interessant, dass sich damit der Charakter des Bildes verändert. Offenbar ist dies auch für die Rezeption von Belang, weil eine beginnende Überblendung – wenn der Kontext es nahelegt – zunächst als interpunktierendes, eine Segmentgrenze markierendes Mittel aufgefaßt werden kann; wird sie aber nicht in angemessener Zeit vollendet, muß das Bild umgedeutet werden, die Bildschichten müssen dann als simultan gesetzte Einheiten angesehen werden. Nun stehen die Bilder im gleichzeitigen Nebeneinander einer assoziativen Beziehung und bilden nicht mehr zwei Darstellungen eines zeitlichen Verlaufs.

Insbesondere Überblendungen dienen oft dazu, den *Rhythmus* eines Films zu verlangsamen, Ruhe einkehren zu lassen, die Bewegung der Gefühle (der Personen auf der Leinwand ebenso wie die der Zuschauer) zu mildern. In *RAINING STONES* (GB 1993, Ken Loach) folgt einem Mord und der verzweifelten Flucht des Mörders zu einem Priester eine kurze Passage von Überblendungen – die nächtliche, ruhig daliegende Stadt, die schlafende Frau des Täters – die die Anspannung aus dem Geschehen nehmen und die Lösung (der Priester wird die Beichte abnehmen und die Tat decken) vorbereiten helfen. Das Beispiel zeigt, wie Blenden *tonale Qualitäten* im Text entfalten – das hat etwas zu tun mit der zeitli-

chen Gestaltbildung selbst, mit dem “Ausklingen” einer szenischen Ganzheit, mit der “Aufweichung” von großen Übergängen und ähnlichem [14].

Die rhythmischen Qualitäten wohnen nun nicht der Überblendung selbst inne, sondern sind koordiniert mit der *Dauer* der Überblendungen und natürlich mit *inhaltlichen Kategorien*. Schnelle Überblendungen suggerieren einen scharfen dramatischen oder thematischen Kontrast zwischen zwei Szenen, vielleicht auch einen Zeitsprung, langsame Überblendungen dagegen lassen Kontrast und Zeitsprung weniger scharf erscheinen. Einige Beispiele mögen die Vielfalt der Formen vorstellen:

- In *IL POSTINO* (Italien 1995, Michael Radford) findet sich ein kurzes Dialogstück, in dem die Antwort des Mädchens als Überblendungsfolge dreier Bilder realisiert ist – ob zu Zwecken der Emphase, der Subjektivierung oder der Entrealisierung, ist recht unklar. Das Beispiel ist mißlungen, integriert sich überhaupt nicht, ist ein deutlicher Bruch des Rhythmus. Deutlich ist allerdings der intentionale Impuls, der die Antwort herausheben möchte aus dem Kontext der Szene, zeigen möchte, dass eine Verzauberung geschieht, eine magische Anziehungskraft zwischen den Akteuren zu wirken beginnt.

- Chris Markers *JA JETÉE* ist auch ein Experiment, in dem die Tendenz von Bildfolgen erkundet wird, sich zur Bewegungszusammenfassung zu synthetisieren. Der Film kulminiert in der langen Folge von Überblendungen von Phasenphotographien eines schlafenden Mädchens, das im Höhepunkt der Sequenz tatsächlich die Augen öffnet.

- Am Ende des *showdowns* von *TERMINAL VELOCITY* (TÖDLICHE GESCHWINDIGKEIT, USA 1994, Deran Sarafian) findet der letzte Kampf zwischen Held und Gegenheld unmittelbar vor einem Windmastenpark statt, deren rhythmischer Geräusch den Grundrhythmus der Szene markiert. Am Ende nimmt der Held die vorgeblich sterbende Heldin noch einmal in den Arm. Es folgt eine sehr langsame Überblendung auf einen anderen Windpark, die Rotorblätter drehen sich deutlich langsamer, eine akustische Blende schiebt ihr Geräusch über das andere, schnellere. Die rhythmische Spannung wird dem Geschehen entzogen, die Beruhigung für den Schluß kann sich ausbreiten.

- In Jarmuschs *GHOST DOG* (1999) wird der Anfang und das Ende einer Bewegung als Jump Cut aufeinander überblendet; es entsteht ein eigener, ganz synthetischer Bewegungsrhythmus.

Diese Beobachtungen sprechen für mikrostrukturelle Funktionskreise der Blenden: es handelt sich um eine Leistung, die vor allem auf die Ordnung einer Szenenwahrnehmung ausgerichtet ist. Nun bezeichnet man im Englischen die Überblendung gelegentlich als *soft transition* und gibt in der Redeweise einen Hinweis auf einen Aspekt der Konjunktion, der weiter geht, als nur eine reine Anreihung von Elementen zu erfassen: Es geht auch um einen *Übergang* (eine *Transition*) eines ersten Teiltexes in einen anderen. Offenbar sind die semiotischen Effekte und Fundamente des Blendens weiter auszuloten, nicht auf die Steuerung von Wahrnehmung zu reduzieren.

3.2 Bilder zeigen

Oben war schon die Rede davon, dass die segmentmarkierende Blende wie ein Theatervorhang eine große szenische Einheit der Handlung von den anderen trenne und dem Zuschauer signalisiere: Hier beginnt / hier endet ein Akt des Spiels. Sicherlich ist der Vergleich nicht wörtlich zu nehmen – vielmehr sind es die *funktionalen Äquivalenzen* zwischen Theatervorhang und Spiel resp. Überblendung und Szene, die in einer semiotischen Analyse aufgedeckt werden müssen. So, wie der Vorhang den Blick auf die Bühne freigibt, ebnet die Blende den Blick auf das Bild. In der Aufblende geht es ja darum, ein Bild kontinuierlich aus der Unsichtbarkeit in die anschauliche Präsenz des Kinobildes hinübertreten zu lassen. Eine sich öffnende Irisblende etabliert den vollen Gegenstand erst über eine topikale Eingrenzung des Bildfeldes. Ähnlich kann man eine Einstellung in extremer Unschärfe beginnen lassen – das eigentliche Objekt der Wahrnehmung wird erst durch das Ziehen der Schärfe zum Vorschein gebracht. Auch hier beginnt der Wahrnehmungsakt des Filmstücks mit einer Uneigentlichkeit, der Gegenstand der Wahrnehmung wird erst konstituiert, und diese Operation am Objekt selbst wiederum ist Gegenstand der Wahrnehmung. Derartige Blendentechniken zeigen, was sie zeigen – aber sie zeigen auch, dass sie zeigen. Die Erzählung dreht sich nach wie vor um ihren Gegenstand, das Bild zeigt am Ende, was es zu zeigen gilt. Aber es macht den so natürlich scheinenden Bezug des Bildes zu dem, was es zeigt, uneigentlich, es zeigt die Vermitteltheit dessen, was am Ende zu sehen ist: durch die Apparatur des Kinos, durch Masken, Kamera oder das Bild selbst.

Blenden enthalten so ein *reflexives Moment*, sie verweisen auf die Tatsache der Darstellung durch den Film und auf die Filmwahrnehmung selbst. In diesem Sinne schrieb schon Balázs in seinem *Der Geist des Films*:

Beim Blenden wird die Arbeit der Kamera sichtbar. Es ist keine naiv objektive Darstellung des Gegenstandes mehr. Die Kamera wirft ganz von sich aus, aus ihrem eigenen Mechanismus, etwas ins Bild, was mit der tatsächlichen, natürlichen Erscheinung der Dinge nichts zu tun hat. Das Blenden ist ein rein subjektiver, also ein rein geistiger Ausdruck der Kamera. Darum hebt die Blende das Bild gleichsam aus dem natürlichen Raum und aus dem natürlichen Zeitablauf heraus, darum wirkt es *nicht wie gesehen, sondern wie gedacht*. Wenn im Film Erinnerungsbilder oder Visionen "auftauchen", so pflegt man sie auf- und abblenden zu lassen (1984, 94; Herv.i.O.).

Eine topikal verwendete, sich öffnende Kastenblende exponiert ein Bild, indem es einen Präferenzgegenstand aus der Gesamtkomposition herauslöst, auf diese Weise Bezug herstellend auf den Wahrnehmungsakt und die analytischen Qualitäten des Bildes darin. Die Manipulation des Bildes untersucht das Feld des Wahrnehmbaren und zeigt das, was zum Verständnis der Szene oder der Handlung nötig ist. Eine rein mechanisch verwendete, zum Bildmittelpunkt hin sich schließende Irisblende enthält diesen topikalen Bezug nicht, reflektiert aber dennoch auf die technische Verfaßtheit des Films, insbesondere auf die Trennung von Bild und Bildträger. In der Aufblende: Das Bild fehlt noch, obwohl der Bildträger schon etabliert ist. Der Bildträger ist die Fläche, auf der das Bild erscheinen wird. Der Bildträger siedelt auf der Grenzlinie zwischen der Kinosituation und dem Wahrnehmungsfeld des Bildes. Das Bild ist ein Gegenstand, der immer im Kino steht. Doch die äußere Situation des Kinos sinkt in der Wahrnehmung des Films ab, sie wird zum reinen Hintergrund. Wenn dann aber auf den Bildträger abgeblendet wird, tritt die Tatsache, dass das Bild die Illusion eines anderen Raumes gibt, wieder in den Vordergrund – und versinkt mit der nächsten Aufblende. Blenden organisieren eine Bewegung zwischen den beiden Ebenen der Rezeption im Kino (oder auf dem Fernseher).

Doch sei zur formalen Beschreibung der Blenden zurückgekehrt. Siegrist (1986, 176) hält fest, dass die metaphorische Rede von einer “filmischen Interpunktion” problematisch sei, weil sie nur in Extremfällen obligatorisch sei. Es fehle also eine Grammatik, die Interpunktionszeichen als Markierung syntaktischer Teilsegmente ableitbar mache. Insbesondere die Funktionsanalogien zwischen Blenden und Interpunktionszeichen seien nur schwer am Material festzumachen, denn:

(a) “dank der Kombinierbarkeit ihrer Grundtypen sowie der Variierbarkeit ihrer Dauer, ihrer allfältigen Bewegung und Form” (ebd.) verfüge sie über ein weit größeres Zeicheninventar als die sprachliche Interpunktion;

(b) die “Designationen” (ebd.) der Blenden seien kaum kodifiziert;

(c) die Anwendungsfreiheit der Blenden führe zu einer funktionalen Polysemie bzw. zu einer “semantischen Polyfunktionalität”.

Siegrists Einwand argumentiert vom Element aus, dem eine spezifische Bedeutung oder funktionale Leistung zugeordnet ist, so dass auch die Rede von einem “Inventar der filmischen Mittel” sinnvoll wäre. Er übernimmt also die linguistische Vorstellung eines Lexikons selbständiger Einheiten und untersucht nicht *Kontexte*, in denen Mittel verwendet werden [15].

Die Polysemie, die er den Blenden attestiert, resultiert daraus, dass sie gegenüber der “Nullform” der Einstellungsverbindung – dem harten Schnitt – auf jeden Fall eine Markierung des Übergangs vollziehen. Grundlegend für eine Untersuchung der Funktionen der Blenden wäre dann eine rein formale Differenz, die eine Blenden-Verbindung von der normalen, nicht-markierten Schnitt-Verbindung abhebt. Worin sich diese Differenz semantisch manifestiert, ist so nicht abhängig von der Blende, sondern ist eine Gliederung des Inhalts. Richtig ist, dass Blenden makrostrukturelle Segmentationen des Inhalts im Ausdrucksbereich des Films anzeigen. Problematisch ist aber die Annahme, dass die Gliederungen des Inhalts als “Designationen” den Blenden selbst zugeordnet werden könnten. Die “Normalform”, auf die hin immer die Kontraste orientiert sein müssen, ist nun durchaus variierbar – von Film zu Film, aber auch von Stil zu Stil. Es wäre denkbar, dass ein Film aus sehr langen Einstellungssequenzen besteht – dann ist der harte Schnitt ein sehr auffallendes Mittel, um einen Szenenwechsel zu akzentuieren. Es wäre denkbar, dass ein Film durchweg hart geschnit-

ten ist und nur eine einzige Sequenz, deren Bilder durch Überblendungen ineinander übergehen, sich allein schon auf Grund dieser formal-technischen Differenz vom Rest abhebt.

Entgegen der Auffassung, die die Blenden rein ausdrucksseitig zu bestimmen versucht, schreibt Siegrist ihnen einen “ikonisch-semantischen Eigenwert” (1986, 176) zu, der sie von den Satzzeichen unterscheidet. Die Regelinduktion sei allerdings deshalb so schwierig, weil in der filmischen Praxis “eher nach dem ästhetischen Prinzip der Abwechslung als nach dem semantischen ihres [der Blenden] möglichen Ausdruckswerts” (ebd.) verfahren werde. Worin dieser Eigenwert besteht, das unterläßt Siegrist allerdings auszuweisen. Die Argumentation erscheint darum zirkelschlüssig: Weil die Blenden als Zeichen im vollen Sinne des Wortes angesehen werden, also eine Koordination von Ausdruck und Inhalt sein sollen, sie aber polyfunktional verwendet werden, wird ihnen Polysemie unterstellt. Hier dagegen soll so argumentiert werden, dass die Gliederung des Inhalts (die *Textsemantik*) das Primäre ist, der im Ausdrucksbereich *markiert* wird. Blenden sind *Markierungsmittel*, die einen semantischen Kontrast – der Modalität, der Zeit, des Raumes, der szenischen Einheit etc. – anzeigen. Ihnen selbst kommt kein semantischer Eigenwert zu, sie werden rein formal gesetzt.

Metz spricht einmal vom “verständlichen Überblenden” (1972, 64), und er bezieht sich darin darauf, dass dem Zuschauer der textsemantische Ort, an dem eine Überblendung gesetzt wird, einsichtig sein muß. Es geht gerade hier um die Intelligibilität der filmischen Rede, als wir es mit formalen Mitteln des Vortrags zu tun haben. Offenbar setzt Metz eine sinngebende und -kontrollierende Instanz der Rede voraus, die den Einsatz der Blende als Teil der filmischen Rede überhaupt erschließbar macht. Blenden werden nicht ohne Anlaß gesetzt, heißt das, und die Anlässe bestehen in der Gliederung eines Feldes oder eines Gedankens, aus dem die Blenden *nicht* deduziert werden können. Blenden sind keine Mittel der filmischen Abbildung in einem ersten Sinne, sondern werden vielmehr als Mittel der *Hervorhebung und Verdeutlichung* verwendet. Darin ähneln sie ebenso den sprachlichen Techniken der Groß- und Kleinschreibung (die Lesehilfen sind), der Interpunktionszeichen (die grammatische Glieder an der schriftlichen Ausdrucksfläche diskriminieren) wie den phonetischen und paralinguistischen Mitteln, die

dem ausgesagten Inhalt ein *Profil* verleihen. Wenn man dieser Metapher folgen will, ist die filmische Ausdrucksgestalt als ein *topikales Relief* anzusehen, in dem die markanten hervorgehobenen Stellen ebenso wie die flacheren durch ein Ensemble von Mitteln angezeigt werden. Hinter dem Einsatz von Blenden arbeitet eine *semantische Geste*, in der das Wichtige vom Unwichtigen getrennt wird, die Teile der Rede aneinander gefügt werden etc. Der semantische Wert wohnt aber nicht den Mitteln selbst inne, sondern leitet sich ab aus der Konzentration auf das, von dem die Rede ist. Die Metapher der semantischen Geste stammt von Jan Mukarovsky, der damit abzielte auf die

grundlegende *semantische Intention des Kunstwerks*, die der Autor durch einen bestimmten Typ des kompositionellen Aufbaus bezeichnet, durch die Einheit seiner formalen und bedeutungsmäßigen Elemente im Prozeß des Hervortretens der Bedeutung aus der Dynamik der lebendigen Werkgestalt (Chvatik 1987, 181; Herv.i.O.).

Nimmt man diesen Entwurf ernst, kehrt sich die Perspektive der Analyse um: Das Primum ist dann die Bedeutung oder sogar der Prozeß, in dem die Bedeutung im informationellen Prozeß der Rezeption hervorgebracht wird (vgl. ebd., 182). Die Bedeutungsintention kann dem Text primär unterstellt werden, so dass sich die Lektüre (und in ihr: die Analyse) der Mittel, durch die sich die Intention manifestiert, *durch die Mittel hindurch* auf das orientiert, zu deren Zweck die Mittel gesetzt sind. Es soll hier nicht davon abgelenkt werden, dass in der Kodifizierung von Darstellungsmitteln, in der Herausbildung von Gebrauchsregeln den einzelnen filmischen Mitteln gewissermaßen Funktionen zuwachsen, die sie auf eine Stufe mit dem selbständigen Symbol zu stellen scheinen. Eine Blende wäre dann z.B. mit zwei elementaren Funktionsbedeutungen belegt: Sie bedeutet entweder einen Übergang zeitlicher oder modalen Art. Es sei aber auf die Fähigkeit des Menschen hingewiesen, auch den neuartigen Gebrauch von Mitteln oder auch gänzlich neue Mittel durchaus entziffern zu können, wenn sie im Gefüge des Werks (oder des Rezeptionsprozesses) erkennbare Funktionsrollen innehaben. Auch Metz wies darauf hin, dass die (konventionellen) Funktionen von Blenden *gelernt* werden müssen:

[...] die narrative Dynamik einer Handlung, die wir immer gut verstehen, weil sie zu uns in Bil-

dern der Welt und unserer selbst spricht, bringt uns zwangsläufig [!] dazu, das Überblenden oder die Doppelbelichtung zu verstehen, wenn auch nicht gleich beim ersten Film, wo wir sie sehen, so doch beim dritten oder vierten (1972, 64).

Weil wir im Verstehen des Films ganz bei den Stoffen sind, von denen die Rede ist (um Karl Bühlers Rede von der "stofflichen Steuerung des Sprechenden" auf den Film zu übertragen), läßt sich die Leistung der filmischen Mittel aus dem stofflich-semantischen Bezug erschließen.

Wie schon gesagt: Analytisch ist diese Überlegung folgenreich und kann begründen, warum Siegrists Versuch, das sprachliche Verhältnis von Wort und Satz, von Lexem und Proposition auf die Beschreibung des Verhältnisses von Blende und Kontext zu übertragen, angezweifelt werden muss. Filmische Mittel wie die Blenden werden *kontextgebunden* eingesetzt, und sie dienen dazu, *makrostrukturelle Teilganze* des Films voneinander abzuheben, die Grenzstelle zwischen ihnen in der zeitlichen Abfolge der Bilder zu markieren. Welche Funktion aber das technische Mittel der Blende hat: das läßt sich nur durch Kontextanalyse feststellen.

Anmerkungen

[1] Vgl. dazu Opl (1990, 191), der einschließlich des harten Schnitts elf verschiedene Einstellungsverbindungen auflistet; Siegrist (1986, 176) zählt dagegen zehn verschiedene Typen auf. Ähnliche Listen finden sich in zahlreichen Einführungen, ohne dass ihnen allerdings größere Aufmerksamkeit gewidmet würde.

[2] Die paradigmatische Einheit von Schnitt und Blenden hat nicht immer so bestanden. Verwiesen sei z.B. auf die Filme von Méliès, die um die Jahrhundertwende ausnahmslos die Überblende als Mittel der Bildverknüpfung verwendeten, gleichgültig, ob die Handlung im zweiten Bild fortgesetzt wurde oder nicht; vgl. dazu Salt 1983, 46, 52f. Das Paradigma der Bildverknüpfung ist darum als historisch veränderliche Konvention zu beschreiben, das Ensemble der semiotischen Leistungen wohnt den Mitteln keineswegs naturgemäß inne. Man denke auch an solche Gegenüberstellungen, die andere als technische Mittel als Elemente eines Paradigmas der Bild- und Szenenverbindung ansehen - in denen der harte *Schnitt* als Mittel, Kontinuität zwischen Bildern anzuzeigen, ausgewiesen wird, die *Parallelmontage* als Mittel, die Gleichzeitigkeit der beiden Bildfolgen auszuweisen, und die *Blende* als Strategie, eine definitive Separation der beiden verbundenen Filmstücke vorzunehmen; vgl. dazu etwa Beaver 1994, 115.

[3] Später manchmal auch als *lap dissolve* oder als *cross dissolve* bezeichnet, daneben findet sich auch der Begriff des *mixes*; in der eher theoretischen Literatur ist von *superimpositions* die Rede.

[4] 1914 wurde die Abblende noch allgemein als *fade* bezeichnet; vgl. Shapiro 1983, 218. Noch heute versteht man unter der umgangs- und fachsprachlichen Bezeichnung *fade* meist eine Abblende; vgl. dazu Dick 1978, 30. Erinnerung sei daran, dass das Doppel von Ab- und Aufblende sich in der Frühzeit wohl deutlich später entwickelte als die Überblendung (vgl. Salt 1984, 53, passim) und im Englischen terminologisch bis heute von der Überblendung getrennt ist (*fade-in* bzw. *fade-out* gegenüber *dissolve*).

[5] Im Englischen gelegentlich auch *form dissolve*. Eine deutsche Bezeichnung ist mir nicht bekannt.

[6] Monaco (1977, 191).

[7] Eine Sonderform sind Überblendungen, die mehrere Bilder miteinander verbinden, die aber selbst keinen anderen Wert haben, als eine repetitive und durative Zwischenzeit zu signifizieren. Die Bilder der Folge von Überblendungen stehen so in einem unbestimmten Zeitverhältnis zueinander, die Bildfolge verbindet die Bilder vor der kleinen Sequenz mit denen danach, die wieder ein klares Zeitverhältnis haben und in denen die Prozesszeit des Alltags wieder normal voranschreitet. Ein Beispiel stammt aus dem James-Bond-Film *Dr. No* (GB 1962, Terence Young): Die Akteure haben Spuren des "Drachen" entdeckt, der die Insel gegen alle Eindringlinge bewachen soll, und wandern weiter in das Innere der Insel hinein, sichernd und auf die Begegnung mit dem Ungetüm wartend. Zwischen der Entdeckung der Spuren und der Begegnung steht eine kleine Sequenz, die nur drei pulsierend aufeinander überblendete Bilder der Akteure umfasst, in dieser minimalen Ausdehnung schon die Langsamkeit des Vergehens der Zeit und die Dauerhaftigkeit der Wachsamkeit gleichermaßen darstellend.

[8] Der Verweis auf den Bühnenvorhang findet sich im Zusammenhang mit Blenden ähnlich bei Dick 1978, 31. Allerdings weist er einzig auf die im Film analoge Möglichkeit hin, durch den Vorhang Handlungszeit zu überspringen. Vgl. dazu des weiteren Siegrist 1986, 178, der darauf hinweist, dass in der Frühzeit des Kinos die Ab-/Aufblende als kinematographisches Gegenstück des Bühnenvorhangs angesehen gewesen sei. [#Evtl. bei Odin 1980: "L'Entree du spectateur..." Ich kenne Odins Text nicht, wenn das einschlägig ist, setz ihn dazu [oder nicht?].#]

[9] Für die sprachlichen Konjunktionen sind die formalen semiotisch-semantischen Anforderungen an die Glieder der Verbindung sehr viel genauer untersucht. Beispielsätze wie: *Er aß sein Würstchen mit viel Appetit und Senf* oder *Er hatte ein Tier und einen Kampfhund an der Leine*, die die Strukturforderungen der Konjunktion *und* illustrieren, haben in der filmischen Signifikation durchaus Äquivalente – ein Bild im referentiellen und eines im metonymischen Gebrauch lassen sich z.B. nicht unvermittelt verknüpfen.

[10] Jan Sellmer machte mich darauf aufmerksam, dass neuere Filme, in denen die Protagonisten die Realität oder Realitätsstufe wechseln und in Spiel- oder Medienrealitäten übergehen, weiterhin die traditionellen Markierungspotenzen der Blende nutzen und häufig kaleidoskopartige, symmetrische und oft farbige Blenden als Symbolisierungen des Grenzübertretts verwenden.

[11] Manchmal wird der Überblendung bei chronologischem Verhältnis der Bilder ein *geringer Zeitsprung* zugeordnet, dem Doppel von Ab- und Aufblende dagegen ein *größerer*. Dagegen signalisiere eine Wischblende eher einen Orts- denn einen Zeitsprung; vgl. dazu etwa Maltby/Craven 1995, 303.

[12] Ein schönes Beispiel findet sich in *CONAN, THE BARBARIAN* (*CONAN DER BARBAR*, USA 1982, John Milius).

[13] Grundsätzlich gilt: Überblendungen können jede beliebige Länge haben. In der Regel dauern sie etwa eine halbe Sekunde und werden über 10-12 Bildfelder realisiert (Katz 1998, 431). Je länger Überblendungen sind, desto größer sind die tonalen und atmosphärischen Konsequenzen: Sehr lange Blenden fügen der Erzählung einen besonderen lyrischen und melancholischen Ton hinzu; ein Beispiel ist Robert Mulligans Film *THE SUMMER OF '42* (USA 1971), der die Liebesgeschichte zwischen einem Fünfzehnjährigen und einer Kriegerwitwe erzählt (Beaver 1994, 115). Die sehr kurzen Formen werden oft *weicher Schnitt* genannt. Sie werden meist nicht als Blenden, sondern als Schnitte wahrgenommen. Darunter versteht man Blenden über ein bis zehn Bildfelder, mittels derer man Übergänge zu glätten versuchte. Katz (1988, 431) erwähnt das Beispiel von verwackelten Naturaufnahmen, die mittels weichen Schnitts in eine kontinuierlich wirkende Bildfolge umgesetzt werden können.

[14] Hier scheinen Analogien zu den Zeitkünsten, insbesondere der Musik sinnvoll zu sein. Auch solche affektiven Bewegungen wie das "Einstimmen" auf etwas, das kommen soll, hängen vielleicht mit der gleitenden Bewegung zwischen den Bildern einer Blende zusammen.

[15] *Kontextanalyse* ist die einzig angemessene Form, die Untersuchung der signifikativen Potenz der filmischen Mittel zu betreiben. In dieser Rigorosität ähnlich: Dick 1978, 33. Vgl. außerdem neben Möller 1978 und 1986 auch Wulff 1999.

Literatur

Aumont, Jacques / Bergala, Alain / Marie, Michel / Vernet, Marc (1992) *Aesthetics of Film*. Austin: University of Texas Press.

Balázs, Bela (1984) *Schriften zum Film. 2. Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Beaver, Frank (1994) *Dictionary of Film Terms. The Aesthetic Companion to Film Analysis*. New York: Twayne.

- Blüher, Dominique / Tröhler, Margrit (1990) Sensibilisierung für die Konstruktion der Filme. [Interview mit Christian Metz.] In: *Film-Bulletin* 32,2, S. 47-55.
- Bordwell, David (1985) The classical Hollywood style, 1917-1960. In: David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, S. 1-84.
- Chvatik, Kvetoslav (1987) *Mensch und Struktur. Kapitel aus der neostrukturalen Ästhetik und Poetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Cohen-Séat, Gilbert (1962) *Film und Philosophie. Ein Essai*. Gütersloh: Bertelsmann.
- Dick, Bernard F. (1978) *Anatomy of Film*. New York: St. Martin's Press.
- Goffman, Erving (1980) *Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Gunning, Tom (1984) Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Film. In: *Iris* 2,1, S. 101-112.
- Katz, Steven D. (1998) *Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films. Das Handbuch*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- Lindgren, Ernest (1948) *The Art of the Film. An Introduction to Film Appreciation*. London: George Allen & Unwin.
- Maltby, Richard / Craven, Ian (1995) *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford/Cambridge: Blackwell.
- Metz, Christian (1972) *Semiologie des Films*. München: Fink.
- (1981) *Essais sur la signification au cinéma*. 2. 3me tirage Paris: Klincksieck.
- Möller, Karl-Dietmar (1978) Schichten des Filmbildes und Ebenen des Films. In: *Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik. Zur Ikontheorie des Filmbildes*. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik, S. 69-117 (papmaks. 7.).
- (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MakS Publikationen (Film: Theorie und Geschichte. 1.).
- Monaco, James (1977) *How to read a film. The art, technology, language, history, and theory of film and media*. New York: Oxford University Press.
- Morin, Edgar (1958) *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Klett.
- Opl, Eberhard (1990) *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*. München: Ölschläger.
- Salt, Barry (1983) *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword.
- Shapiro, Fred R. (1983) Movie Words: Antedatings of Cinematic Terms. In: *American Speech* 58, 1983, S. 216-224.
- Siegrist, Hansmartin (1986) *Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken*. Tübingen: Niemeyer.
- Wulff, Hans J. (1999) *Mitteilen und Darstellen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.