

RAYMOND BELLOUR

Der unauffindbare Text ¹

Daß der Film ein Text im Sinne Barthes' ist, bedarf keiner Erklärung. Daß man sich ihm als solchem mit einem ähnlichen Interesse zuwenden kann oder muß wie dem literarischen Text, bedarf ebensowenig der Erklärung. Nur ist letzteres schon weniger selbstverständlich. Wir werden gleich sehen, warum.

Der Filmtext ist nämlich ein unauffindbarer Text. Trotz des verlockenden Wortspiels geht es mir hier nicht um die besonderen Schwierigkeiten, einen konkreten Film zu finden, und nicht um die spezifischen Bedingungen, die ihn als Text konstituieren: das heißt den Schneidetisch oder den Projektor, die es erlauben, auf einem Bild anzuhalten. Diese Schwierigkeiten sind immer noch sehr groß: Sie wirken nur allzu oft entmutigend und erklären auch weitgehend, weshalb die Filmwissenschaft noch vergleichsweise wenig entwickelt ist. Man kann sich jedoch vorstellen, daß der Film eines Tages dieselbe Stellung einnehmen wird wie heute das Buch oder besser wie die Schallplatte hinsichtlich des Konzerts. Auf Grund welcher Veränderungen dies geschehen wird, ist schwierig abzuschätzen. Doch angenommen, es werden an jenem Tag noch filmwissenschaftliche Studien betrieben, so werden sie zweifellos zahlreicher, phantasievoller, genauer und vor allem befriedigender sein, als die unsrigen es waren, von Angst und Zittern begleitet, bedroht von der andauernden Enteignung des Gegenstandes. Dennoch, so seltsam dies auch scheinen mag, wird sich die Situation des Filmanalytikers, selbst wenn er den Film besitzt, und zwar jeglichen Film, nicht grundsätzlich ändern.

Man besitzt den Text nicht (den „methodologischen Bereich“, die „Produktion“, die „Durchquerung“, um mit Barthes zu sprechen), wenn man das Werk besitzt, dieses „Bruchstück der Substanz“ ² Ich möchte mich hier weder mit dieser unbestreitbaren Tatsache länger aufhalten noch in die theoretischen Diskussionen einsteigen, die der Begriff des Textes ausgelöst hat, sondern beschränke mich darauf, zwei Dinge hervorzuheben. Einerseits ist die Fiktion des Textes nur vollständig zugänglich, wenn man das Werk materiell besitzt, denn nur so ist die Vielfalt der Vorgänge nachvollziehbar, die im Werk auftreten und die aus

1 Erstveröffentlichung unter dem Titel „Le texte introuvable“ in: *Ça/Cinéma* 2,7-8, 1975, S. 77-84.

2 Vgl. Barthes 1971; auch die folgenden Zitate beziehen sich auf denselben Artikel. [Eine deutsche Übersetzung dieses Aufsatzes liegt nicht vor.]

diesem eben einen Text machen. Andererseits nimmt man implizit eine textuelle Perspektive ein, wenn man ein Werk untersucht, ein Bruchstück daraus zitiert. Selbst wenn man dabei platt und oberflächlich bleibt, selbst wenn es in einer eingeschränkten, regressiven Weise geschieht, selbst wenn man nicht umhin kann, fortwährend den Text in sich einzuschließen: Der Text ist der Ort einer unbegrenzten Öffnung, wie Barthes, Blanchot folgend, betont hat. Durch eine angemessene und zugleich etwas irreführende Verschiebung, wie dies immer bei Verschiebungen der Fall ist, kann man vom Zitieren des Textes reden und das Werk „Text“ nennen, auch wenn man darüber hinaus wie Barthes dazu neigt, die literarische Erfahrung in der Gegenüberstellung von Werk und Text zu denken.

Am Rande dieser Begriffe, jedoch ohne ihnen auszuweichen, möchte ich hier nur einen grundsätzlichen und entscheidenden Aspekt hervorheben: Der Filmtext ist ein unauffindbarer Text, denn er ist nicht zitierbar. In diesem Sinne, und nur in diesem, ist der Begriff Text, wird er auf den Film angewandt, metaphorisch. Er umschreibt treffend das Paradox, das den filmischen Text prägt, und in diesem Maße nur ihn allein.

Entschließt man sich, ein Werk zu lesen, es zu untersuchen und darin die Prägung des Textes zu erkennen, was in einem gewissen Sinne Blanchots Auffassung von Literatur entspricht, so ist nichts naheliegender, nichts einfacher, als ein Wort, zwei Wörter, zwei Zeilen, einen Satz, eine Seite daraus zu zitieren. Bis auf die Anführungszeichen, die das Zitat kennzeichnen, ist dieses nicht zu erkennen; es paßt sich ganz natürlich in das Schriftbild ein. Trotz des Registerwechsels, der durch das Zitat herbeigeführt wird, unterbricht dieses das Lesen nicht. Das Zitat trägt im Verlauf des Kommentars sogar dazu bei, aus der Beschreibung oder der Analyse eine besondere Diskursform, im besten Fall einen neuen Text, entstehen zu lassen, durch eine Verdoppelung, deren Faszination das moderne Denken voll ausgelebt hat. Diese Wirkung ist selbstverständlich dem literarischen Werk eigen oder, allgemeiner noch, dem geschriebenen Werk und in reiner Form ausschließlich diesem. Sie hängt von der ungeteilten Übereinstimmung zwischen Gegenstand und Instrument der Untersuchung ab sowie von der absoluten, materiellen Deckungsgleichheit der Sprache [*langage*] in bezug auf sich selbst. Deshalb wage ich zu behaupten, daß einzig das geschriebene Werk als Grundlage für eine Theorie des Textes oder auf jeden Fall für die ersten Auswirkungen ihrer Praxis dienen konnte. Deshalb auch mißtraut Barthes all dem, was das Geschriebene nicht fassen kann, denn die Wirkung des Metasprachlichen ist darin per Definition stärker spürbar. Man spricht tatsächlich um so mehr „über“ einen Gegenstand, um so weniger man ihn in den materiellen Körper des Kommentars einbeziehen kann. Damit wird gleichzeitig die privilegierte Stellung des schriftlichen Ausdrucks in der Umwandlung des

Werkes zum Text betont. Die materielle Wirklichkeit eines Kommentars, der wiederum mehr oder weniger zum Text wird, stellt die nötige Vermittlung in dieser Umwandlung dar, welche letzten Endes gerne die bedingungslose Gestalt eines Spiels annähme. Denn sie strebt im Grunde eine vollständige Aussöhnung der Sprache [*langage*] mit sich selbst an sowie des Subjekts mit sich selbst, welches durch die sprachliche Veräußerung die Absolution erhalte, sich wieder mit seinem Begehren zu vereinen. Diese Vorstellung taucht zum ersten Mal, wenn auch noch ungenau, mit der Romantik und den Anfängen der Literaturkritik auf. Ein zweites Mal erscheint sie um die Jahrhundertwende in der ersten großen Erschütterung, die die Literatur und die Geisteswissenschaften gemeinsam betrifft, durch Nietzsche und Mallarmé, Freud und Saussure. Heute zeigt sie sich ein drittes Mal unter dem äußeren und inneren Druck, den – mit den Worten Barthes' – „der gemeinsame Einfluss des Marxismus, der Psychoanalyse und des Strukturalismus“ auf die Literatur ausübt. Kurz, die Literaturwissenschaft ermöglicht es, in einem Werk die Realität und die Utopie des Textes zu erkennen. Diese Bewegung hat jedoch zum Ziel, die Wissenschaft im Körper ihres Gegenstandes aufgehen zu lassen, so daß im Idealfall jegliche Abweichung zwischen der Wissenschaft und der Literatur, der Analyse und dem Werk aufgehoben ist.¹

Von dieser zugleich realen wie mythischen Ebene aus weist die scheinbar zweit-rangige Tatsache der Zitierbarkeit dem kinematographischen Text eine paradoxe Besonderheit zu. Der geschriebene Text ist der einzige, den man ohne Hemmung und ohne Einschränkung zitieren kann. Doch unterhält der filmische Text mit dem geschriebenen nicht dieselben Beziehungen wie der Text der Malerei, der Text der Musik, der Text des Theaters (und all die gemischten Texte und Zwittertexte, die aus ihnen entstehen). Der Text der Malerei ist in der Tat zitierbar: Das Zitat springt gewiß durch seine Heterogenität, durch seine Verschiedenartigkeit, in die Augen; gewiß treten zahlreiche praktische Schwierigkeiten auf im Zusammenhang mit

1 „Der Text beteiligt sich auf seine Weise an einer sozialen Utopie; vor dem Historischen (vorausgesetzt die Geschichte entscheidet sich nicht für die Barbarei) stellt der Text die Transparenz der sprachlichen Beziehungen her, wenn nicht jene der sozialen Beziehungen: Er ist der Raum, worin keine Sprache über eine andere herrscht, worin die Sprachen zirkulieren (die zirkuläre Bedeutung des Begriffs bewahrend) [...]; eine Theorie des Textes kann sich mit einer metasprachlichen Erklärung nicht zufrieden geben: Die Theorie umfaßt die Zerstörung der Metasprache oder zumindest ihre Infragestellung (denn manchmal kann man nicht umhin, provisorisch auf sie zurückzugreifen): Der Diskurs über den Text sollte selbst nur Text sein, Suche, Textarbeit, da der Text den sozialen Raum darstellt, der keine Sprache ausläßt, ausschließt, und kein aussagendes Subjekt in der Situation eines Richters, Meisters, Analytikers, Beichtvaters, Erklärers beläßt: Die Theorie des Textes muß mit einer Praxis des Schreibens zusammenfallen.“ [Barthes 1971; Übersetzung M.T.]

dem spezifisch materiellen Verlust, den das Werk durch den Reproduktionsvorgang erleidet: ein phänomenaler Verlust im doppelten Sinne des Wortes. Besonders das zwangsläufig reduzierende Format des Buches bringt eine unvermeidliche Entstellung mit sich, durch die verfälschten Proportionen zwischen dem Original und seiner Reproduktion. Dennoch ist das Zitat durchaus zufriedenstellend, da es auf bemerkenswerte Weise das Spiel zwischen dem Detail und dem Ganzen ermöglicht. Vom Standpunkt der Kritik her steht ihm sogar ein Privileg zu, das ausschließlich der Malerei eigen ist und das außerdem ihrem spezifischen Wesen entspricht: Man kann das Werk mit einem Blick sehen und aufnehmen. Das vermag die literarische Analyse nicht, es sei denn, sie befaßt sich mit kurzen Gedichten, die das Sehen dem Lesen voranstellen, wobei dies natürlich nie vollständig möglich ist (wie zum Beispiel in Ruwets [1972] oder in Lévi-Strauss' und Jakobsons [1992] Analysen der Sonette von Baudelaire). Selbst wenn sie sich in Grenzexperimenten wie *S/Z* von Barthes (1976) entscheidet, den „ganzen Text“ zu zitieren, kann sie immer nur die unvermeidliche Linearität des Geschriebenen wiedergeben.

Im Gegensatz dazu stellt der Musiktext für das Zitat ein doppeltes Hindernis dar. Erstens die Partitur: Sie ist gewiß ganz oder teilweise zitierbar, so wie der literarische Text. Doch sie setzt der Sprache eine ungleich größere Heterogenität entgegen als das Gemälde: Die besondere Kodierung der Partitur markiert durch ihren extrem technischen Charakter den Bruch zwischen Musiktext und Sprache. Nun könnte man sich aber eine Gesellschaft vorstellen, in der jeder die Musik lesen kann (war dies nicht der Fall in den Mikrogesellschaften der Aristokratie und des Bürgertums?). Ausschlaggebender für die schwierige Zitierbarkeit des Musiktextes ist also ein zweiter Grund: Der Musiktext ist aufgeteilt in Partitur und Vortrag. Der Ton kann aber nicht zitiert, er kann nicht beschrieben, nicht durch Sprache heraufbeschworen werden. Er ist nicht auf den Text reduzierbar, selbst wenn er – metaphorisch sowie tatsächlich durch die Vielzahl seiner Vorgänge – ebenso textuell ist wie der literarische Text. Bis auf den Unterschied, daß der Ton nur beim Hören wirklich empfunden werden kann und nie durch die Analyse oder die Lektüre, da man ihn in diesem Moment ja nicht hört oder höchstens noch virtuell. Schließlich stellt sich ein letztes Problem, und zwar kein geringes: Die Partitur bleibt sich gleich, während der Vortrag sich verändert. Eine gewisse moderne, mehr oder weniger zufallsbedingte Musik, in der Partitur und Vortrag immer stärker auseinanderfallen, steigert diese Gegebenheit ins Extreme, ohne jedoch das Verhältnis grundsätzlich zu verändern. Das Werk bewegt sich. Diese Bewegung erhöht in gewissem Sinne den Grad der Textualität des Musikwerkes, da der Text die Bewegung selbst ist, wie Barthes immer wieder betont. Doch paradoxerweise ist diese Bewegung nicht durch die Sprache faßbar, welche sich ihrer bemächtigen möch-

te, um sie hervorzuheben, indem sie sie verdoppelt. So gesehen ist der Musiktext weniger textuell, als es der Text der Malerei und stärker noch der literarische Text sind, deren Bewegung sich in gewisser Weise umgekehrt proportional zur Beständigkeit des Werkes verhält. Die Möglichkeit, sich wörtlich an den Text zu halten, ist in Wirklichkeit die Bedingung seiner Möglichkeit.

Der Theatertext zeugt, wenn auch auf unterschiedliche Weise, vom selben Paradox und von derselben Trennung. Auf der einen Seite gehört das Werk, der Text im üblichen Sinne des Wortes, eindeutig zur Problematik des literarischen Textes, auch wenn das Stück notwendig seine fehlende Aufführung in sich trägt. Auf der anderen Seite entsteht durch die Aufführung ein beweglicher Text, der ebenso offen und ebenso zufallsbedingt ist wie der Musiktext. Man spricht über eine Inszenierung, man schält deren Prinzipien heraus, man spürt ihre Neuigkeit, ihre Besonderheit; doch man kann sie weder wirklich beschreiben noch zitieren. Ihre unbestreitbare Textualität entzieht sich erneut dem Text durch ihre unendliche Bewegung, durch den allzu radikalen Unterschied zwischen dem Text, der ihr als Vorlage dient, und einer grundsätzlich uneingeschränkten Darstellbarkeit durch Körper und Stimme. Analog zur Schallplatte als der unveränderlichen Erinnerung eines Konzerts könnte man höchstens in Betracht ziehen, eine bestimmte Inszenierung mit Hilfe des einzigen geeigneten Reproduktionsmittels – dem Film – festzuhalten, was leider zu selten gemacht wird. Ein solches Vorgehen setzt, wenn auch nicht der Verschiedenartigkeit der Interpretationen, so doch wenigstens der inneren Veränderlichkeit des Werkes in jeder einzelnen Aufführung ein Ende. Die filmische Reproduktion drängt das Problem in Bezug auf das Theater zwar zurück, führt jedoch von vorneherein die paradoxe Eigenheit des Films wieder herbei.

Tatsächlich weist der Film die für ein Schauspiel bemerkenswerte Besonderheit eines beständigen Werkes auf. Das Drehbuch ist dann auch keineswegs mit der Partitur oder dem Theaterstück vergleichbar. Ersteres ist ein Vor-Text, ähnlich wie es Konzepte und Entwürfe für das geschriebene Werk und Skizzen für das Gemälde sind. Auf dieselbe Weise geht im Film die Ausführung in der Unveränderlichkeit des Werkes auf. Diese Unveränderlichkeit wiederum ist, wie wir gesehen haben, eine paradoxe Bedingung der Umwandlung des Werkes in den Text, insofern sie – und sei es nur durch den Widerstand, den sie darstellt – die Möglichkeit eines sprachlichen Durchlaufs begünstigt, der die zahlreichen Vorgänge, durch welche das Werk zum Text wird, entknotet und neu zusammenknüpft. Doch diese Bewegung, die den Film in die Nähe des Gemäldes und des Buches rückt, ist gleichzeitig sehr widersprüchlich: Der Filmtext hört nicht auf, der Sprache zu entweichen, die ihn konstituiert. Man kann einen Film nicht besser zitieren als ein musikalisches Werk oder eine Theaterinszenierung. Und

doch stimmt dies nicht ganz. Die Filmanalyse steht unter dem Einfluß dieses Paradoxes, das mit der genauen Begrenzung des Werkes zusammenhängt ebenso wie mit der gemischten Materialität, auf der der Film beruht.

Christian Metz (1973) hat gezeigt, wie sich fünf Ausdrucksmaterialien im Film verbinden, sobald er zu sprechen beginnt: der phonetische Laut, die schriftlichen Angaben, der musikalische Ton, die Geräusche, das photographische, bewegte Bild. Die beiden ersteren stellen bezüglich des Zitierens scheinbar kein Problem dar: Nichts ist leichter reproduzierbar als der Dialog eines Films. Meist täuschen sich die Verleger nicht darin, wenn sie behaupten, uns einen Film wiederzugeben, indem sie die Filmdialoge publizieren und mit dem Bild ein zweifelhaftes Spiel treiben, um dieses völlig trügerische Ding wiederzugeben, das man die Geschichte nennt. Doch offensichtlich geht dabei etwas verloren: Denn die schriftlichen Angaben beruhen ausschließlich auf dem Geschriebenen, während der Dialog zugleich auf dem Ton und dem Geschriebenen beruht (er wurde zuvor aufgeschrieben, und selbst wenn er improvisiert wird, kann man ihn nachher transkribieren, da er sich nicht verändert). Sobald man den Dialog zitiert, erleidet er also eine beträchtliche Einschränkung: Er verliert den Ton, das Volumen, den Klang, die Höhen und alles, was die Intensität der Stimme ausmacht. Dasselbe gilt für die Geräusche, außer daß ihre Reduktion auf das Signifikat weniger einfach ist, da es sich dabei nur um eine Übersetzung handeln kann, eine Art beschwörende Umschreibung. Hier sollte man unterscheiden zwischen einem motivierten Geräusch und einem arbiträren Geräusch. Das motivierte Geräusch kann immer mehr oder weniger evoziert werden, da es auf die Realität verweist. Das arbiträre Geräusch hingegen kann zur Partitur werden und sich so jeglicher Übersetzbarkeit entziehen, da es nicht einmal deren Kodierung besitzt (sofern wir uns der Einfachheit halber auf eine Musik beziehen, in welcher die Partitur noch wirklich entscheidend ist). Natürlich handelt es sich dabei nur um zwei Extreme, die sich sogar umkehren lassen: Ein willkürliches, aber einfaches Geräusch läßt sich eingrenzen, was bei einem motivierten, jedoch allzu komplexen Geräusch nicht möglich ist. Wie kann man zum Beispiel in *LA MORT EN CE JARDIN* (PESTHAUCH DES Dschungels / DER TOD IN DIESEM GARTEN, Luis Buñuel, Frankreich/Mexiko 1956) die Geräusch-Spur analysieren, die in diesem Film durch und durch motiviert ist, da sie ausschließlich aus Geräuschen des tropischen Regenwaldes besteht, jedoch so vielfältig ist, daß sie zur Musik wird. Oder denken wir an die Vogelschreie in *THE BIRDS* (DIE VÖGEL, Alfred Hitchcock, USA 1963), die Robert Burks mittels elektronischer Tonverfahren so orchestriert hat, daß sie in diesem Film ohne eigentliche Musik wie eine echte Partitur erscheinen. Die Geräusche stellen letztlich für die Textualität des Films ein um so größeres Hindernis dar, als sie zu den hauptsächlichen

Instrumenten seiner textuellen Beschaffenheit gehören. Der Musikton steigert diese Abweichung zwischen dem Text und dem Text selbstverständlich ins Extreme: Davon abgesehen, daß die Filmmusik durch das Phänomen der gemischten Materialität nicht das Werk, sondern eine innere Dimension des Werkes darstellt, begegnen wir hier wieder den Problemen des musikalischen Werkes. Ein nicht zu vernachlässigender Unterschied besteht dennoch. Während die Trennung zwischen Partitur und Vortrag, zwischen Kode und Ton, nie aufgehoben werden kann, erfaßt der Film den Musiktext, in einer seiner eigentlichen Virtualität entgegengesetzten Erstarrung, in der Unveränderlichkeit des Werkes, die den Film ausmacht.

Es bleibt das Bild, und mit ihm, ob zu recht oder nicht, das Wesentliche. Zunächst aus einem historischen Grund: Während dreißig Jahren hat es alleine mit der unerläßlichen Unterstützung der Zwischentitel den Film, alle Filme, ja das Kino repräsentiert (wenn man den zeitweiligen Beistand einer nicht zur materiellen Beschaffenheit des Werkes gehörenden Musik außer Acht läßt). Und zwar in einem derart starken Maße, daß das Bild heute noch allzu oft mit dem Kino gleichgesetzt wird, infolge einer groben Vereinfachung, deren Grundannahmen Metz herausgearbeitet hat. Die besondere Stellung des Bildes unter den Ausdrucksmaterialien des Films erlaubt es vielleicht, diese Übertreibung, wenn auch nicht zu entschuldigen, so doch zumindest zu verstehen. Hinsichtlich der Sprache [*langage*], von der es einen Widerhall erhalten kann, befindet sich das Bild tatsächlich auf halbem Wege zwischen der Semi-Transparenz der Zwischentitel oder der Dialoge und der quasi vollkommenen Undurchlässigkeit der Musik und der Geräusche. Logischerweise besitzt das bewegte Bild deshalb von allen Ausdrucksmaterialien den höchsten Grad an kinematographischer Spezifität. Durch das Zusammenspiel der verschiedenen Ausdrucksmaterialien entstehen zudem zahlreiche Verbindungen, die ihrerseits mehr oder weniger spezifisch kinematographisch sind. Zweifellos stellte bis vor kurzem das Beharren auf der Spezifität des Bildes oft nur einen bequemen Vorwand dar, um den Film vor jedem wirklich kritischen Unterfangen zu bewahren und über das Bild in Begriffen des Drehbuchs, das heißt der Inhalte, der Themen, zu verhandeln. Abgesehen von seinen ebenso negativen wie idealistischen Auswüchsen und Unzulänglichkeiten, drückte dieser Widerspruch in konfuser Weise etwas durchaus Wesentliches aus: ein höchst paradoxes Verhältnis des bewegten Bildes zur Sprache, welche versucht, innerhalb des Films den filmischen Text aufzudecken. Dies ist seit der Umwälzung durch die Filmsemiologie und die ersten wirklichen Textanalysen deutlich geworden. Es ist kein Zufall, wenn der einzige von Metz ausgearbeitete Kode in einer Syntagmatik der Bilder besteht und wenn die meisten Analysen sich mit einer Art Ungeduld und einer völlig erklärbaren

Faszination auf das textuelle Funktionieren des Bildes beschränkt haben, wenn man so sagen darf, um eine freiwillig auferlegte Einschränkung zum Ausdruck zu bringen, die selbstverständlich konstant über ihre Grenze hinausweist, da sie illusorisch ist.

Die Einschränkung und die Faszination rühren von dem Paradox her, das dem bewegten Bild innewohnt. Einerseits entfaltet sich das Bild wie ein Gemälde im Raum, andererseits taucht es in die Zeit ein wie eine Erzählung, die sich durch ihren in Einheiten gegliederten Ablauf mehr oder weniger dem musikalischen Werk annähert. In diesem Sinne ist das bewegte Bild unzitierbar, da der geschriebene Text nicht wiedergeben kann, was alleine dem Projektor möglich ist: Eine Bewegung, deren Illusion als Gewähr für ihre Wirklichkeit dient. Deshalb stellen die Reproduktionen, selbst in zahlreichen Photogrammen, immer nur eine Art radikales Unvermögen dar, der Textualität des Filmes gerecht zu werden. Trotzdem sind die Reproduktionen notwendig: Ausgerichtet auf die Bedürfnisse der jeweiligen Lektüre, entsprechen sie den Standbildern auf dem Schneidetisch, welche die extrem widersprüchliche Aufgabe haben, die Textualität des Films genau in jenem Augenblick zu eröffnen, in dem sie deren Entfaltung unterbinden. Wir haben es mit einem entsprechenden Vorgang zu tun, wenn wir in einem Buch auf einem Satz verweilen, um ihn nochmals zu lesen, um über ihn nachzudenken. Doch die Bewegung, die man anhält, ist nicht dieselbe. Man unterbricht zwar die Kontinuität, man fragmentiert den Sinn, aber man verändert nicht auf dieselbe Weise die materielle Beschaffenheit des Ausdrucksmittels. Das bewegte Bild macht das Kino zur einzigen zeitlichen Kunstform, die uns immer noch etwas sehen läßt, wenn sie ihrem Grundprinzip widerspricht, und zwar etwas, wodurch es überhaupt erst gelingt, ihre Textualität voll und ganz erfahrbar zu machen. Man kann ein Theaterstück nicht anhalten, außer wenn es verfilmt wurde, ebensowenig wie ein Konzert; und hält man eine Schallplatte an, hört man ganz einfach nichts mehr. Darum löst die Schallplatte (oder das Tonband), die als magisches Instrument der Musikanalyse verstanden werden könnte, trotz allem, was sie ermöglicht, nur scheinbar den grundlegenden Widerspruch des Tons. Das Standbild und das Photogramm sind Schattenbilder; sie lassen ganz offensichtlich den Film immerzu entfliehen, paradoxerweise entflieht er jedoch als Text. Die Sprache der Analyse ist natürlich für den Rest zuständig. Sie versucht die unzähligen textuellen Vorgänge zwischen den angehaltenen Schattenbildern zu verknüpfen, wie das jede Analyse tut. Der Filmanalyse haftet aber etwas Fatales an, das keine der anderen Analysen betrifft: weder die literarische Analyse, die unaufhörlich und frei die Sprache auf sich selbst zurückführt; noch die Analyse eines Gemäldes, die ihr Objekt ganz oder teilweise innerhalb des Kommentars wiederherzustellen vermag; noch

die Musikanalyse, die sich unwiderruflich spaltet in die exakte Partitur und die gänzlich andersgeartete Ausführung; und auch nicht die Analyse einer Theateraufführung, bei der diese Unterscheidung weniger vollständig und präzise ist. Die Filmanalyse muß tatsächlich von vorneherein den rhythmischen sowie den figurativen und aktantiellen Teil der Erzählung einbeziehen, von welchem die Photogramme nur Schattenbilder sind, notwendige zwar, aber angesichts dessen, was sie darstellen, völlig unzulängliche. Sie hört so nie auf nachzuahmen, zu evozieren, zu beschreiben; sie kann nur aus einer Art grundsätzlicher Verzweiflung heraus immer wieder versuchen, in wilde Konkurrenz mit dem Gegenstand zu treten, den zu verstehen sie sich bemüht. Indem sie ihn wieder und wieder zu fassen sucht, wird sie schließlich zum Ort einer fortwährenden Enteignung. Deshalb erscheinen die Filmanalysen, sobald sie etwas präziser sind, auch wenn sie aus den angeführten Gründen seltsam partiell bleiben, im Verhältnis zu dem, was sie abdecken, immer so lang – ganz abgesehen davon, daß die Analyse bekanntlich immer gewissermaßen unabschließbar ist. Deshalb sind solche Analysen so schwierig, genauer: so undankbar zu lesen, deshalb sind sie so redundant und kompliziert; ich würde keineswegs sagen unnötigerweise, doch gezwungenermaßen, als Preis für ihre eigentümliche Perversion. Deshalb scheinen sie immer etwas fiktiv: Sie spielen auf einen abwesenden Gegenstand an, doch da es darum geht, diesen präsent zu machen, können sie sich niemals die Mittel der Fiktion zugestehen, müssen sich aber ihrer bedienen. Die Filmanalyse hört nicht auf, einen Film aufzufüllen, welcher immerzu entflieht: Sie ist wahrhaftig ein Faß ohne Boden. Deswegen ist der Filmtext ein unauffindbarer Text; und er ist es zweifellos um diesen Preis.

Man könnte sich fragen – doch das würde von vorneherein bedeuten, sehr viel weiterzugehen und eine grundätzlich andere Perspektive einzunehmen –, ob es wirklich angebracht ist, sich dem filmischen Text über die Schrift anzunähern. Ich denke im Gegenteil an das wunderbare Gefühl der Offenbarung, das ich mindestens zweimal angesichts eines Zitates empfand. In beiden Fällen wurde der Film zum Mittel seiner eigenen Kritik eingesetzt. Dies geschah in den Sendungen über Max Ophüls beziehungsweise über Samuel Fuller, die im Rahmen der Reihe *CINÉASTES DE NOTRE TEMPS* ausgestrahlt wurden. Man sah und erkannte zwei der außergewöhnlichsten Kamerabewegungen der Filmgeschichte, der es daran nicht fehlt, wieder, während die Stimme im Off diese oder jene Besonderheit hervorhob. Die erste stammt aus der Ballszene in *LE PLAISIR* (*PLÄSIER*, Max Ophüls, Frankreich 1952), wo die „Maske“ immer stärker schwankend den immensen Saal durchquert, bis sie schließlich in einer Loge zusammenzubricht und wir unter der Maske des jungen Mannes einen Greis entdecken; die zweite Kamerabewegung, in *FORTY GUNS* (*VIERTIG GEWEHRE*,

Samuel Fuller, USA 1957) begleitet den Helden vom Hotel zur Post, wo er ein Telegramm aufgibt, und führt am Ende eines langen Dialogs in einer kontinuierlichen Erweiterung des Blickfelds das Zusammentreffen des Helden mit den „vierzig Gewehren“ herbei, die auf ihren Pferden plötzlich links aus dem Bild verschwinden. Hier besteht keine Abweichung mehr und auch kein Bedürfnis nach Erzählung. Ein echtes Zitat in seiner völligen Offenkundigkeit. Die geschriebene Sprache könnte niemals Vergleichbares hervorbringen. Doch diese unerwartete Zitierbarkeit, die der Film in Bezug auf den Film besitzt (ebenso wie der Ton in Bezug auf den Ton), hat selbstverständlich seine Kehrseite: Wird die gesprochene Sprache jemals dasselbe ausdrücken können wie die geschriebene Sprache? Und wenn ja, welche Veränderungen muß sie in Kauf nehmen? Was aussieht wie eine umgekehrte Antwort, verbirgt eine schwerwiegende Frage: Sie ist ökonomisch, sozial, politisch und zutiefst historisch relevant, da sie das ungeheuerliche Einverständnis von Schrift und abendländischer Geschichte betrifft, in der das Geschriebene abwechselnd und oft gleichzeitig eine befreiende und eine repressive Funktion einnimmt. Will das Werk, ob es aus Bildern oder Tönen besteht, einen Zugang zum Text finden, das heißt zur sozialen Utopie einer ungeteilten Sprache, kann es dann, muß es dann auf den Text verzichten, sich gar ganz von ihm befreien?

Aus dem Französischen von Margrit Tröhler und Valérie Périllard

Literatur

Barthes, Roland (1971) De l'oeuvre au texte. In: Revue d'Esthétique, 3.

– (1976) S/Z. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Jakobson, Roman / Lévi-Strauss, Claude (1992) „Die Katzen“ von Charles Baudelaire [1962] In:

Roman Jakobson: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982. Hrsg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 206-232.

Metz, Christian (1973) Sprache und Film. Frankfurt a.M.: Athenäum.

Ruwet, Nicolas (1972) Langage, musique, poésie. Paris: Seuil.