

DOMINIQUE BLÜHER/ FRANK KESSLER/ MARGRIT TRÖHLER

Film als Text

Theorie und Praxis der „*analyse textuelle*“

Als 1964 unter dem Titel „Le cinéma: langue ou langage?“ der erste Aufsatz von Christian Metz erscheint, steckt diese Frage eine Problematik ab, die bis zum Erscheinen von *Langage et cinéma* (Metz 1971) die semiologische Auseinandersetzung mit dem Film beherrscht: Es geht darum, die Tragfähigkeit der metaphorischen Redeweise von der „Filmsprache“ zu untersuchen und zu verstehen, aufgrund welcher struktureller Eigenschaften das Kino dazu in der Lage ist, Bedeutung herzustellen und zu vermitteln. Insoweit dabei einzelne Filme eine Rolle spielen, werden sie als Beispiel herangezogen, um einzelne Kodes zu bestimmen und zu beschreiben. Gegen Ende der sechziger Jahre entstehen erste Arbeiten, die sich mit dem von der Semiotik bereitgestellten Instrumentarium daran machen, die Perspektive umzudrehen und die Frage zu stellen, wie die Kodes in singulären textuellen Systemen zusammenwirken und je spezifische Bedeutungseffekte entstehen lassen. Christian Metz, der in seinem Buch von 1971 auch den theoretischen Rahmen der filmischen Textanalyse absteckt, beschreibt das Verhältnis dieser beiden Herangehensweisen so: „In *Langage et cinéma* sagte ich, daß man entweder einen Film in allen seinen 'Kodes' erforschen (Filmanalyse) oder einen 'Kode' durch mehrere Filme hindurch verfolgen kann (Filmtheorie)“ (Blüher/Tröhler 1990, 52).

Diese *analyses textuelles* verdanken sich außerdem noch verschiedenen Impulsen, die – wie Raymond Bellour rückblickend feststellt¹ – teilweise auch mit der allgemeinen theoretischen Entwicklung im Frankreich der sechziger Jahre verbunden sind. So wird der Begriff des Texts (und in engem Zusammenhang dazu stehend: „*discours*“ und „*écriture*“) in verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen (Literaturwissenschaft, Philosophie, Geschichte, Linguistik ...) zum Ausgangspunkt vielfältiger stimulierender Debatten. Entscheidend für die rasante Entwicklung der textuellen Filmanalyse ist jedoch die neue Möglichkeit, Filme am Sichtungstisch im Detail zu untersuchen. Die offenbar geradezu umwälzende Erfahrung, den Ablauf des Bildstreifens anhalten, umkehren und wiederholen zu können, läßt sich heute, im Zeitalter von Video und CD-ROM in ihrer ganzen Tragweite kaum mehr nachvollziehen. Die Kinosituation und

1 Siehe „Die Analyse in Flammen“ in diesem Heft.

das von ihr vorgegebene, kontinuierliche Ablaufen der Bilder auf der Leinwand ist nun endlich nicht mehr die einzige Form der Filmbetrachtung. Die Analyse beruht nicht mehr allein auf dem – sei es auch mehrmaligen – Sehen eines Films, sondern auf einer tatsächlichen *Sichtung* (*visionnement*) des Materials. Und dies hat weitreichende Konsequenzen: „Sichten, das bedeutet bereits einen Eingriff; man steht nicht mehr außerhalb des filmischen Ablaufs, man kontrolliert ihn“ (Marie 1980, 22).

Damit nähert die Filmanalyse sich der literarischen Textanalyse an, da nun auch der Film in kleinere Einheiten gegliedert, sodann detailgenau betrachtet und beschrieben werden kann. Es mag eine historische Koinzidenz sein, daß 1970 Roland Barthes' Buch *S/Z* veröffentlicht wird. Barthes' Analyse einer Balzac-Erzählung, die den Text in einzelne „Leseinheiten“, Lexien, aufteilt und diese in Funktion und Funktionieren einer Lektüre unterwirft – nicht als Interpretation im herkömmlichen Sinn, sondern um dessen organisierte Polysemie, seine „Pluralität“ herauszuarbeiten –, ist für die Filmanalyse gleichzeitig Vorbild und unerreichtes (weil letztlich unerreichbares) Ideal.

Diese Unerreichbarkeit ergibt sich zunächst schon einmal aus rein quantitativen Gründen: Eine der Vorgehensweise Barthes' entsprechende Vielschichtigkeit erwies sich angesichts der Komplexität des Bild- und Tonmaterials bereits auf der Ebene der Beschreibung als schlichtweg unpraktikabel, wollte man sie für einen ganzen Spielfilm durchführen.¹ Viele der überzeugendsten Beispiele filmischer Textanalysen, die in den sechziger und siebziger Jahren in Frankreich entstanden sind, behandeln deshalb eher einzelne Szenen und Sequenzen, sind also meist Mikroanalysen.² In dem detailgenauen Blick liegt oft ihre enorme Produktivität. Andererseits unterscheiden sie sich hierin grundlegend von der Arbeitsweise des Neoformalismus, der in einigen Punkten gleichfalls auf Barthes' *S/Z* rekurriert³, jedoch die „Form“ eines Films immer insgesamt zu erfassen versucht. Das Trennende zwischen beiden Verfahrensweisen ist dann, zumindest bei den jeweils besten Beispielen, weniger groß als die Rhetorik jenseits des Atlantiks es manchmal vermuten läßt.

1 Siehe hierzu Bellour, „Der unauffindbare Text“ und „Die Analyse in Flammen“. Das Problem der Filmbeschreibung wird im Zusammenhang der filmischen Textanalysen immer wieder diskutiert. Vgl. Marie 1980, 22, und ausführlicher Marie 1975. Aumont 1996, 196-220, greift die Problematik erneut auf.

2 Für eine Bibliographie französischsprachiger Textanalysen des Films vgl. Odin 1977. Für eine kritische Bestandsaufnahme vgl. Aumont und Marie 1988, 66-90

3 Vgl. z.B. Thompson 1981, 39-41, passim; 1995, 56

Darüber hinaus stellt sich das von Raymond Bellour in „Der unauffindbare Text“ diskutierte Problem, daß der filmische Text als solcher (vor allem aber in Hinblick auf das bewegte Bild) ein ungreifbarer, weil unzitierbarer Text ist. Dieser Artikel kann in gewisser Weise als ein Manifest der filmischen Textanalyse betrachtet werden. Bellour arbeitet hier mit großer Klarheit deren paradoxe Grundlage heraus: Erst dann, wenn – und nur um den Preis, daß – der Analysierende sich gegen das Grundprinzip des Kinos verhält, kann es ihm gelingen, dessen Textualität erfahrbar zu machen. Das Anhalten des Bildes ist also für Bellour geradezu die Bedingung der Möglichkeit filmischer Textanalysen. Die Arbeit des Analysierenden ist es, zwischen den Bildern die zahllosen Fäden, aus denen der filmische Text gewoben ist, miteinander zu verknüpfen – dazu verdammt, daß ihm sein Gegenstand unaufhörlich entgleitet.

Bellour legt hier den Finger auf eines der zentralen Probleme der Filmanalyse, das die Filmwissenschaft, ohne es je wirklich lösen zu können, mit immer neuen, immer ausgeklügelteren Beschreibungstechniken zu lösen versuchte: ausgefeilte Schnitt- und Einstellungsprotokolle, Grafiken, Transkriptionen, computergestützte Storyboards ... Bellour stellt aber auch die Frage, ob nicht die Möglichkeit, das bewegte Bild im Medium des bewegten Bildes zu zitieren, einen Ausweg aus dem Dilemma bieten könnte. Er verweist hier auf Fernsehsendungen, in denen der Kommentar den entsprechenden Filmausschnitten direkt unterlegt wird, bemerkt aber gleichzeitig, daß das gesprochene Wort eben doch anders funktioniert als das geschriebene und sich so notwendigerweise auch die Ausdrucksmöglichkeiten der Analyse verändern. Heute stellt sich diese Frage erneut und auf andere Weise: Inwieweit erlaubt es die CD-ROM, auf der Kombinationen von bewegtem Bild, Standbild, Schrift und gesprochenem Wort der Analyse völlig neue Perspektiven eröffnen, dieses Problem ad acta zu legen? Oder bringt der Medienwechsel für die Analyse nicht wieder neue, ähnlich gelagerte Schwierigkeiten mit sich. In diesem Sinn mag die von Bellour konstatierte Nicht-Zitierbarkeit des filmischen Textes ein zwar technisch, nicht aber ein theoretisch obsoletes Problem sein.

Daß der technische Fortschritt sich nicht automatisch positiv niederschlägt, zeigt sich für Bellour am Videorecorder. In einer Art Bilanz, die er zehn Jahre nach dem Erscheinen von „Der unauffindbare Text“ zieht, stellt er fest, daß dieses scheinbar ideale Werkzeug der Filmanalyse letztlich die einst geradezu als „magisch“ empfundene Gebärde, den Ablauf des Films anhalten und umkehren zu können, trivialisiert hat. Solange sie tatsächlich etwas Außergewöhnliches darstellte, konnte sie ein entscheidender Impuls für die Analyse sein. Dem durch diese Entzauberung nüchtern gewordenen Blick Bellours enthüllt sich die Filmanalyse als Gegenstand einer Illusion, insofern sie – wie auch hierzulande oft genug – als ein eigenständiger, seinen Zweck in sich selbst tragender Akt verstanden wurde. Von dieser Feststel-

lung aus betrachtet er dann, in welcher Weise die textuelle Filmanalyse weiterwirkt und wie sich bei verschiedenen Autoren eine filmanalytische Praxis abzeichnet, die nun integraler Bestandteil der theoretischen Arbeit ist.

Zwischen diesen beiden Artikeln, die die Periode der textuellen Filmanalyse in Frankreich in gewisser Weise einrahmen, liegen zahlreiche stimulierende Beiträge, die, mit genauem Blick auf die Filme, vielfältige Einsichten verschaffen in Strukturen und Funktionsweisen filmischer Texte. Thierry Kuntzels „Die Filmarbeit 2“ ist inzwischen zu einem Klassiker des Genres avanciert. Geschrieben zu einem Zeitpunkt, an dem die Psychoanalyse ihren Einzug in die Filmtheorie hält, werden Freuds Untersuchungen zur Traumarbeit hier zu einer Art Logbuch der Filmanalyse. Das Resultat ist jedoch keineswegs eine „psychoanalytische Lektüre“ des Films *THE MOST DANGEROUS GAME*. Die Freudsche Theorie stellt vor allem das Instrumentarium bereit, das es Kuntzel ermöglicht, den Prozeß der Bedeutungsproduktion begrifflich zu fassen. Wie in allen wichtigen Textanalysen ist hierbei die Reflexion über die Verfahrensweise des Analysierenden ebenso wichtig wie die Entschlüsselung der textuellen Mechanismen. Semiologie und Psychoanalyse greifen ineinander, um die Bedeutungsfülle der Anfangsszene von *THE MOST DANGEROUS GAME* zu beleuchten und dabei auch die Vielfalt intertextueller Bezüge und Anleihen herauszuarbeiten, aber gleichzeitig werden die Möglichkeiten und Grenzen dieser Herangehensweise abgesteckt. An einem Punkt kommt Thierry Kuntzel zu einer Feststellung, die die Möglichkeiten, aber auch die Gefahren dieser Art Textanalyse auf den Punkt bringt: „Textuelle Analyse heißt riskieren, daß die Anleihe illegitim ist.“ Das Risiko ist also das der Überinterpretation, der nicht mehr plausibel ableitbaren intertextuellen Verknüpfungen. Doch gerade weil Kuntzel dieses Risiko bewußt eingeht, weil er seine Vorgehensweise immer wieder reflektiert, bleibt seine Analyse stimulierend auch noch dort, wo man ihm vielleicht nicht mehr in alle Verästelungen seiner Argumentation folgen will. Die besten Beispiele der Textanalyse sind damit oft auch Gratwanderungen, die jedoch durch die Kraft ihrer theoretischen Reflexion abgesichert und vor dem Absturz in die Willkür der Interpretationen bewahrt werden.¹ Deshalb sollte man diese Lektüren von Filmen auch nicht umstandslos gleichsetzen mit den von David Bordwell (1989) so unnachgiebig gezeißelten „*readings*“. Bei aller Kritik muß auch Bordwell zugeben: „Textual analysts like Bellour, Kuntzel, Marie-Claire Ropars and others have revealed many aspects of narrative composition and stylistic functioning“ (1989, 267).

1 Die Aporien der Filmanalyse werden gut herausgearbeitet von Vanoye und Goliot-Lété 1992.

Die textuelle Analyse war in den siebziger Jahren ein wichtiger Motor für die Entwicklung der französischen Filmtheorie und übte darüber hinaus auch großen Einfluß aus auf die Filmwissenschaft in den Vereinigten Staaten und in Großbritannien. In Deutschland dagegen wurden diese Debatten kaum zur Kenntnis genommen. Die nun erstmals in deutscher Sprache veröffentlichten Artikel von Bellour und Kuntzel behandeln nicht nur die zentralen theoretischen Fragestellungen zum Begriff des filmischen Texts, die Analyse der Anfangssequenz von *THE MOST DANGEROUS GAME* läßt auch heute noch spüren, welcher Energieschub von Kuntzels Überlegungen einmal ausgegangen ist. Es mag sein, daß die textuelle Analyse in der Form, wie sie in den siebziger Jahren praktiziert wurde, „in Flammen aufgegangen“, „am Ende“ ist. Doch Texte wie die von Bellour und Kuntzel stellen auch heute noch eine theoretische und wissenschaftliche Herausforderung dar, an der sich abzuarbeiten nach wie vor lohnt.

Literatur

- Aumont, Jacques (1996) *A quoi pensent les films*. Paris: Séguier.
– / Marie, Michel (1988) *L'analyse des films*. Paris: Nathan.
Barthes, Roland (1970) *S/Z*, Paris: Seuil [deutsch Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976].
Blüher, Dominique / Tröhler, Margrit (1990) Gespräch mit Christian Metz. „Ich habe nie gedacht, daß die Semiologie die Massen begeistern würde“. In: *Filmbulletin* 32,2 (Heft Nr. 170), S. 51-55.
Bordwell, David (1989) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
Marie, Michel (1975) *Description / Analyse*. In: *Ça/Cinéma* 2,7-8, S. 129-155.
– (1980) *Analyse textuelle*. In: Jean Collet et al., *Lectures du film*, Paris: Albatros, S. 18-28.
Metz, Christian (1964) *Le cinéma: langue ou langage?* In: *Communications*, 4, S. 52-90 [deutsch als „Das Kino: 'Langue' oder 'Langage'?"]. In: *Semiologie des Films*. München: Fink 1972, S. 51-129].
– (1971) *Langage et cinéma*. Paris: Larousse [deutsch als *Sprache und Film*. Frankfurt a.M.: Athenäum 1973].
Odin, Roger (1977) *Dix années d'analyses textuelles de films. Bibliographie analytique. (= Linguistique et sémiologie 1/1977.)* Lyon: Université de Lyon II.
Thompson, Kristin (1981) *Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE: A Neoformalist Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
– (1995) *Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden*. In: *Montage/AV* 4,1, S. 23-62.
Vanoye, Francis und Goliot-Lété, Anne (1992) *Précis d'analyse filmique*. Paris: Nathan.