

Juri Lotman

## Die Natur der Filmerzählung<sup>1</sup>

Dem Begriff «Film» liegt die Vorstellung von laufenden Bildern zugrunde, genauer: die Vorstellung von einer Erzählung mit Hilfe laufender Bilder. Sieht man vom Trickfilm ab, dann ist im Film die Fotografie das «Bild». Die Fotografie ist nicht lediglich die technische Grundlage des Films; der Film hat von ihr ein sehr wichtiges Merkmal – den Platz im System der Kultur – übernommen. Fotografie und Film stehen im Bewußtsein der Zuschauer stets nebeneinander, insbesondere im Hinblick auf ein so überaus wichtiges Merkmal wie die Beziehung zur Realität. Von allen Arten der Wiedergabe von Realität in der Kunst genießen sie die höchste Reputation, was Glaubwürdigkeit, dokumentarischen Charakter und Echtheit anbelangt. Gerade hier wirkt sich die naive Identifikation von Leben und dessen Darstellung am meisten aus.

Zwischen der Fotografie als Verfahren, das Leben in unbeweglichen Aufnahmen festzuhalten, und der dynamischen Kunst des Films besteht indes ein tiefer Unterschied. Und gerade die Formulierung «bewegliche Erzählung mit Hilfe unbeweglicher Darstellungen» birgt einen Widerspruch.

Wir haben es hier mit einer zweifachen Transformation zu tun (dabei sei betont, daß es nicht um den technischen und nicht um den optischen Aspekt geht, sondern um die Wechselbeziehung zwischen der Natur und den Möglichkeiten der verschiedenen Kunstgattungen). Den ersten Schritt macht die Fotografie: Einerseits formt sie die dreidimensionale, räumliche Realität in die zweidimensionale Illusion der Räumlichkeit um. Die mit allen Sinnesorganen wahrgenommene Realität wird dabei zur visuellen Fotorealität, das Objekt zur Darstellung des Objekts. Gleichzeitig verwandelt sich die unablässige Bewegtheit und Unbegrenztheit der Wirklichkeit in deren angehaltenes und begrenztes Teilstück.

Der moderne Tonfilm unterzieht die ihm zugrundeliegende Fotografie einer tiefgreifenden Umwandlung: Nicht nur die Illusion der Räumlichkeit, zu der noch der Ton hinzukommt, wird erheblich gesteigert, sondern – und das ist wohl am bedeutsamsten – das Unbewegliche wird wieder beweglich und der

1 A.d.Red.: Zuerst erschienen (russisch) als «Priroda kinopowestwowanija» (Die Natur der Filmerzählung), in: *Nowoje literaturnoje obosrenie* [Moskau], 1992, H. 1, S. 42–53 als Vorabdruck aus dem Buch von Juri M. Lotman und Juri G. Tsivian *Dialog s ekranom* (Dialog mit der Leinwand). Tallinn 1994.

Rahmen, der den begrenzten Text aus der unbegrenzten Welt «ausschneidet», bedeutend mobiler.

Dadurch, daß in ihm die Darstellung beweglich ist, gelangt der Film in die Klasse der «erzählenden» (narrativen) Künste, wird er fähig zu berichten, Sujets zu übermitteln. Doch der Begriff der Beweglichkeit hat hier einen besonderen Sinn. Bestimmend ist hier das Faktum der Ablösung von Bildern durch andere Bilder, der Verknüpfung verschiedener Darstellungen. Daß diese Verknüpfung mit Hilfe sich bewegender Darstellungen realisiert wird, ist ein weitverbreitetes, aber kein obligatorisches Merkmal. Die Natur des Erzählens besteht darin, daß der Text syntagmatisch aufgebaut ist, das heißt durch Verknüpfung der einzelnen Segmente in zeitlicher (linearer) Aufeinanderfolge. Diese Elemente können verschiedener Natur sein: Es kann sich um Sequenzen von Worten, musikalischen oder grafischen Phrasen handeln. Die fortschreitende Entfaltung der durch irgendein Strukturprinzip verknüpften Episoden macht gerade das Gewebe des Erzählens aus.

Unter diesem Aspekt ist es wichtig hervorzuheben, daß auch eine folgerichtige Sequenz unbeweglicher Darstellungen einen Bericht formen kann. Als Beispiele können illustrierte Ausgaben, Bücher aus Bildchen und Comics dienen, in denen das Sujet mit Hilfe kleiner folgerichtiger Sequenzen unbeweglicher Zeichnungen erzählt wird. Es gibt keinerlei Grund, diese Möglichkeit aus dem Arsenal des Films auszuschließen. Wir wollen an ein Beispiel erinnern.

Der 20. September 1961 war für den polnischen Film ein schwarzer Tag: Bei einem Autounfall kommt einer der talentiertesten polnischen Regisseure, Andrzej Munk, ums Leben. Der Tod traf ihn mitten in der Arbeit an dem Film *PASAZERKA* (*DIE PASSAGIERIN*, Polen 1963), nach einem Roman von Zofia Posmysz-Piasecka). Die Handlung des Films sollte sich auf zwei Zeitebenen entfalten: An Deck eines Luxusliners, der den Atlantik überquert, begegnen sich zwei Passagierinnen und erkennen einander wieder. In den Kriegsjahren hatte sie das Schicksal in Auschwitz zusammengeführt. Die eine von ihnen, die Polin Marta, war Gefangene, die andere, die Deutsche Liza, SS-Aufseherin. Die Auschwitz betreffenden Filmteile waren im wesentlichen abgedreht, doch der gesamte «heutige» Part – er aber sollte nach Roman- und Drehbuchsujet großen Raum einnehmen – existierte lediglich in Form von Vorarbeiten. Witold Lesiewicz (der zweite Regisseur), Zofia Posmysz (Koautor des Drehbuchs) und der an der Filmarbeit beteiligte Schriftsteller Wiktor Woroszyński faßten einen kühnen Entschluß: Im Bewußtsein, daß für den ums Leben gekommenen Regisseur ein adäquater Ersatz nicht zu finden war, beschlossen sie, den Film nicht zu Ende zu drehen, sondern den abgedrehten Teil mit unbeweglichen Fotografien, die im Zuge der Vorbereitungen entstanden waren, zu komponieren.

Der gesamte umrahmende Teil bestand aus stehenden Bildern, zu denen Munks bei der Vorbereitung des Films entstandene Fotografien geworden waren, und einem als Voice-over gesprochenem Text, den Wiktor Woroszyński verfaßt hatte.

Wie so oft in der Kunst erwiesen sich die zufälligen und zudem tragischen Umstände als günstig für die Entstehung eines Meisterwerks: Sie beförderten den Kontrast zwischen dem tragischen Lager-Part, der auf der komplexen Polyphonie langsamer, quälend-trauriger Panoramabilder aufbaut, auf Episoden voller tragischer Dynamik, die von einem komplizierten, sich unter extremen Bedingungen abspielenden menschlichen Drama berichten, und der Gruppe der stehenden Bilder, die den Zuschauer durch ihre erstarrte Fragmentarität, aufflammend wie eine Kette unbeweglicher Explosionen, ganz unmittelbar erschüttern. Dieser Aufbau, Resultat der tragischen Umstände bei der Entstehung des Films, hat dessen Gepräge gegenüber dem ihm zugrunde liegenden Roman und Szenarium verändert: Die direkte publizistische Anklage ging zurück, die philosophische Tiefe nahm zu. Für uns ist in diesem Fall jedoch wichtig, daß sich die Gruppe der stehenden Bilder in Kombination mit dem Text des Sprechers als fähig gezeigt hat, einen narrativen Text zu schaffen. Das Merkmal der Bewegung der Filmbilder hat sich nicht als obligatorisch erwiesen: Die Bewegung wurde als zuckendes, stockendes Springen von einem unbeweglichen Filmbild zum anderen realisiert. Die Bewegung der Ereignisse kam im Bewußtsein der Zuschauer zustande, aber auf der Leinwand lösten unbewegliche stehende Bilder einander ab.

Man kann auch ein anderes, bereits erwähntes Beispiel anführen: Der estnische Trickfilmer Rein Raamat hat einen seiner Trickfilme als Reihe durchblätterter Kinderzeichnungen aufgebaut. Eine Sequenz unbeweglicher Bildchen bildete das Sujet und erwies sich als ebenso fähig, als Mittel des Erzählens zu dienen, wie ein unaufhörlich sich bewegender Trickfilmstreifen.

Für die Erzählung ist folglich eine Gruppe miteinander verknüpfter Bilder (Fotografien) notwendig. Das Wort «Gruppe» bedeutet, daß es mindestens zwei (möglichst mehr) sein müssen. Wie kommt jedoch die Verknüpfung zustande? Was veranlaßt uns zu der Meinung, die uns gezeigte Aufeinanderfolge von Filmbildern sei bewußt hergestellt und nicht deren zufällige Anhäufung?

Der einfachste Fall ist es, wenn die Einheit mit Mitteln außerhalb der Filmbilder erzeugt wird: Voice-over, Musikbegleitung. Für uns kommt es jedoch darauf an, die Mechanismen innerhalb der Filmbilder zu verstehen, die die einzelnen Darstellungen zu einer Phrase verbinden. Als «niederste Stufe» des Erzählens bezeichnen wir die Verknüpfung zweier Filmbilder. Den Montage-Effekt kann man als eine der Verknüpfungsformen von Filmbildern auf niederster Stufe ansehen. Eine andere Methode könnte man als Reim bezeichnen:

In zwei benachbarten Filmbildern wird ein und dasselbe Detail wiederholt, eingeschlossen jedoch jeweils in einen anderen Kontext, so daß die typische Reimsituation der Annäherung des Verschiedenen und Abgrenzung des Ähnlichen entsteht. Ein triviales und mehrfach in verschiedenen Filmen wiederkehrendes Verfahren: Der Schrei der Frau, die den Leichnam entdeckt hat, geht über in das Pfeifen der Lokomotive, die den Mörder mit sich nimmt.<sup>2</sup> In Wim Wenders' Film *PARIS, TEXAS* (England/Frankreich/BRD 1984) schaut der Held (Travis) durch ein Fernglas auf die oberen Etagen einer gigantischen Bank, die Kamera verweilt bei der wehenden Flagge der Vereinigten Staaten, und dann sieht man sogleich in Großaufnahme die Schulter eines schlafenden Jungen, des Sohnes des Helden, auf dessen Jäckchen eben jene Flagge aufgenäht ist.

Wenn sich irgendein Detail nicht in zwei, sondern in einer größeren Zahl von Fällen wiederholt, entsteht eine rhythmische Reihe, die ein mächtiges Mittel zur Sinnanreicherung darstellt und zugleich die einzelnen Filmbilder zu einer in sich zusammenhängenden Reihe verknüpft. Anna Achmatowa sagte einmal zu Lidia Tschukowskaja: «Um zum Kern der Sache vorzudringen, muß man die Nester der sich in den Versen eines Dichters ständig wiederholenden Bilder untersuchen: In ihnen verbergen sich die Persönlichkeit des Autors wie auch der Geist seiner Dichtung. Wir, die wir durch die strenge Schule der Puschkin-Forschung gegangen sind, wissen, daß «Wolkenkette» bei Puschkin dutzendweise vorkommt.»<sup>3</sup> Achmatowa spricht hier davon, daß die in den Tiefen des Dichterbewußtseins verborgenen individuellen Assoziationen in Form «sich ständig wiederholender Bilder» hervortreten, die dem Dichter gleichsam «entschlüpfen». Doch vom Standpunkt des Auditoriums verknüpfen gerade diese Wiederholungen das heterogene Material zu einem einheitlichen Text.

Ein wichtiges Element der Grammatik des Films ist der Ursache-Folge-Zusammenhang zwischen zwei Filmbildern: Im ersten Bild öffnet sich eine Tür oder wird ein schießender Mensch gezeigt, im zweiten durchschreitet jemand die geöffnete Tür oder sehen wir einen fallenden Körper. Den Fällen, in denen sich der Ursache-Folge-Zusammenhang auf irgendeine Weise komplizierter gestaltet, liegt dennoch dieses simple Relationsmodell «Ursache – Folge» zu-

2 Dieses Verfahren (die so genannte Schock-Montage) hat Hitchcock 1929 erfunden (unser Beispiel entstammt seinem Film *THE 39 STEPS* [DIE 39 STUFEN, England 1935]).

3 Man könnte hier einen charakteristischen Irrtum anmerken, der das Interesse für Achmatowas Gedanken nicht verringert, sondern im Gegenteil erhöht: «Wolkenkette» findet sich bei Puschkin nicht dutzendweise, sondern nur dreimal – in den Gedichten *Wie lichten sich bereits die Wolkenketten fern*, *Der Nordwind* und *Der erschlagene Ritter*. Doch selbst das reichte aus, damit sich im feinen Gehör der Dichterin eine Reihe bildete, die eine Masse von Texten organisiert, in denen dieses Bild nicht anzutreffen ist. Daher der Erinnerungslapsus.



*STAGECOACH (Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek)*

grunde. So erstreckt sich in John Fords Film *STAGECOACH* (*HÖLENFAHRT NACH SANTA FÉ*, USA 1939) in der Episode des Duells der beiden Cowboys (wir sprachen bereits über diese Szene) die Distanz zwischen Ursache und Folge über mehrere Filmbilder. Das langsame, unheilrohende Näherkommen der Gegner (wobei man uns gleichsam zu verstehen gibt: Ringo Kid, der sympathische Held, wird umkommen; unsere Erfahrung als Kinogänger aber sagt uns: Der Held eines Westerns darf nicht sterben) läßt die Spannung wachsen. Der Regisseur spielt mit dem Zuschauer und erschwert die Vorhersage der kommenden Filmbilder, um so klarer ist jedoch, daß zwischen dem, was wir sehen, und dem, was passiert, ein Zusammenhang besteht. Die Spannung klebt die Filmbilder zu einer Phraseneinheit zusammen. Die Episode wird durch ein weiteres Filmbild unterbrochen, das die Handlung in einen Saloon versetzt. Die dort versammelten Leute warten fieberhaft auf den Ausgang des Duells. Es ertönen Schüsse, und der Ursache-Folge-Zusammenhang der Episoden stellt darauf ein, daß im Saloon jetzt der Sieger erscheinen wird. Die Türen klappen auf, und in der vom Licht von draußen grell erleuchteten Türöffnung erscheint die Figur des Feindes von Ringo Kid. Der Zuschauer zieht natürlich den Schluß,

daß letzterer getötet wurde. Doch der scheinbare Sieger, der zwei Schritte in Richtung Theke gemacht hat, fällt der Länge nach hin; er war tödlich verwundet. Und dann erscheint der wahre Sieger, Ringo Kid, in der Tür.

Diese Übertragung des Resultats der Handlung aus dem benachbarten Filmbild in mehr oder weniger entfernte, mit der die Verzögerung zwischen Handlung und Resultat realisiert wird, unterstützt zugleich die Bildung fest verknüpfter Syntagmen, der filmischen Phrasen innerhalb der Filmerzählung. Das ist etwas, das der «Verzögerung» nahekommt, über die Viktor Schklowski als ein Gesetz des Erzählens schrieb (vgl. Sklovskij 1969, 63 ff).

Im Kino stellen wir jedoch keine Überlegungen an, sondern sehen. Das hängt damit zusammen, daß die Logik, die unser Denken nach ihren Gesetzen organisiert, welche die genaue Gerechtigkeit von Ursachen und Folgen, Prämissen und Konklusionen erfordern, im Film oft dem Alltagsbewußtsein mit dessen spezifischer Logik Platz macht. Beispielsweise wird der klassische logische Trugschluß *post hoc, ergo propter hoc* (danach, also auf Grund dessen) im Film zur Wahrheit: Der Zuschauer nimmt die zeitliche Aufeinanderfolge als eine ursächliche wahr. Das wird in den Fällen besonders fühlbar, in denen der Autor (wie das zum Beispiel Buñuel getan hat) logisch nicht zusammenhängende oder sogar absurd unverknüpfte Stücke vereint: Der Autor klebt einfach unzusammenhängende Bruchstücke aneinander, und vor dem Zuschauer erhebt sich eine Welt zerstörter Logik, da er von vornherein angenommen hatte, die Kette der ihm gezeigten Bilder müsse nicht nur zeitlicher, sondern auch logischer Konsequenz gehorchen.

Diese Überzeugung beruht auf der Präsomption einer Sinngebung; der Zuschauer ist sich sicher, daß das, was er sieht, 1) ihm gezeigt wird, 2) ihm mit einem bestimmten Ziel gezeigt wird, 3) einen Sinn hat. Folglich muß er, wenn er das Gezeigte begreifen will, dieses Ziel und diesen Sinn verstehen. Es dürfte einleuchten, daß diese Vorstellungen aus der Übertragung von Fertigkeiten auf den Film resultieren, die in der sprachlichen Sphäre erworben wurden – von Fertigkeiten des Hörens und Lesens; das heißt, wenn wir einen Film als Text wahrnehmen, übertragen wir auf ihn unwillkürlich die Eigenschaften des uns am meisten gewohnten – verbalen – Textes. Ein Beispiel: Wenn wir aus dem Fenster eines fahrenden Zugs schauen, fällt es uns nicht ein, die von uns gesehenen Bilder zu einer einheitlichen logischen Kette zu verbinden. Wenn wir zunächst Kinder beim Spiel gesehen haben und sodann Autokarambolagen oder sich verlustierende junge Leute an unseren Augen vorüberzogen, dann werden wir diese Bilder nicht zu Ursache-Folge- oder irgendwelchen anderen logischen oder künstlerisch sinnhaften Reihen verknüpfen, falls wir nicht um jeden Preis aus ihnen einen Text vom Typ «So ist das Leben» herstellen wollen. Genau

so wie wir uns beim Blick aus dem Fenster ja auch nicht fragen: «Weshalb diese Berge?». Indes sind in einem Gespräch über Film derlei Fragen ganz und gar am Platz. So trifft in Claude Chabrols Film *LA FEMME INFIDÈLE* (*DIE UNTREUE FRAU*, Frankreich/Italien 1969) der verdächtige, aber nicht überführte Verbrecher mehrmals mit zwei Untersuchungsrichtern zusammen. Die Einstellung ist so aufgebaut, daß der Verbrecher im Vordergrund mit dem Rücken zum Zuschauer aufgenommen ist, der erste der beiden Untersuchungsrichter hingegen mit dem Gesicht zum Verbrecher und zu den Zuschauern. Das Gesicht des zweiten ist, quasi auf Grund einer Nachlässigkeit des Regisseurs oder wegen der «Natürlichkeit» im Aufbau des Arrangements, durchweg vom Leinwandrand abgeschnitten, so daß der Zuschauer nur einen Teil von ihm sieht. Doch dieses beharrlich den Verbrecher anstarrende «Auge ohne Gesicht» wird zur (im realen Leben absurden) Voraussetzung für den Rückschluß, daß das Verbrechen aufgedeckt werden wird.

Auf diese Weise birgt der Film, den wir auf der Leinwand sehen, obgleich wir uns dessen nicht bewußt sind, einen tiefen und im Grunde unlösbaren Widerspruch: Er ist sowohl eine Erzählung über die Realität als auch diese Realität selbst. Doch Erzählung und sichtbare Realität gehorchen nicht nur verschiedenen, sondern auch einander ausschließenden Strukturprinzipien. Die sichtbare Realität kennt nur die Gegenwart, die Zeit «solange ich sehe», und reale Modalitäten. Aber für den Aufbau einer Erzählung über Ereignisse ist ein System für den Ausdruck der Zeiten unabdingbar, braucht es nicht nur den Indikativ, sondern auch irrealen Modi. Das Verhältnis des Sprechenden zur Erzählung wird natürlich mit den Mitteln des Mechanismus der Sprache ausgedrückt, während es für die Ausarbeitung adäquater Mittel in der Filmsprache spezieller Anstrengungen bedurfte.

Das lief darauf hinaus, daß man dem Film, sobald er mit der Notwendigkeit des Erzählens konfrontiert war, die Aufgabe stellte, die Struktur der natürlichen Sprache zu imitieren. Die Grammatik der natürlichen Sprache wurde als Norm angesehen, nach deren Vorbild man die Grammatik der narrativen Struktur der Filmsprache aufzubauen beabsichtigte. Dies erinnerte an den Prozeß der Erstellung der Grammatiken für die «barbarischen» europäischen Sprachen zu der Zeit, als die lateinische Grammatik als Ideal und einzige Grammatiknorm schlechthin galt: Die Aufgabe beschränkte sich darauf, in den nationalen Sprachen Kategorien zu finden, die sich entsprechend der Struktur des Lateins anordnen ließen.

Dieser Prozeß führte zur Bereicherung der Filmsprache und hatte zur Folge, daß heute praktisch alles, was mit Worten geschildert, auch in der Sprache der Filmerzählung übermittelt werden kann.

Die Erweiterung der grammatischen Zeit wurde durch die gedankliche Versetzung des Helden in eine andere Zeit erreicht. In seinem Poem *Poltawa* schuf Puschkin, als er den ins Gefängnis geworfenen und die Hinrichtung erwartenden Kotschubej beschrieb, die lyrischen Zeilen:

Ums Morgenrot wird man ihn richten,  
Doch graut ihm vor dem Tod mitnichten;  
Ihn jammert nicht, was ihn betraf.  
Was ist ihm Tod? erwünschter Schlaf.  
Er wird ins blutige Grab sich legen.  
Die Ruhe lockt. Doch Gott! Weswegen  
Zu Füßen jenes Bösewichts  
Wie eines Tieres wortlos Leben  
Vom Zaren selber um ein Nichts  
Dem Feind des Zaren hingegeben,  
Ehrlos zu werden wie ein Wicht,  
Die Freunde ziehn zum Blutgericht,  
Und Flüche hören noch im Scheiden,  
Und unterm Henker kniend den  
Verräter gar noch lächeln sehn,  
Und muß man schon den Tod erleiden,  
Niemand zu haben, niemand, dem  
Die Rache zu am Henker käm!...

Und sein Poltawa sah er wieder,  
Sein Haus, der Freunde Heiterkeit,  
Sein Kind und ihre frohen Lieder,  
Ruhm, Glanz und Reichtum früherer Zeit,  
Das alte Haus, drin er geboren,  
Wo Glück und Arbeit sich ihm wies,  
Ach alles, was er nun verloren,  
Was er freiwillig selber ließ,  
Warum? –

Der Schlüssel knirscht im Schlosse,  
Die Tür zu dem Verlies kreischt schwer,  
Jäh schreckt er auf: «nun kommt wohl er,  
Auf meinem Blutgang der Genosse,  
Der letzte mit dem Kreuze, naht,  
Der große Löser aller Sünder,

Der Seele Arzt, des Heilands Kunder,  
Zu leiten mich den letzten Pfad,  
Mir heiliges Brot und Wein zu geben,  
Zu lindern meiner Seele Not,  
Daß ich gewann das ewige Leben  
Und furchtlos litte meinen Tod! (Puschkin 1949, 394–395)

Das ist ein fertiges Drehbuch. Die Darstellung Kotschubejs im Kerker wird als Handlung wahrgenommen, die in der Gegenwart vor sich geht, seine Erinnerungen hingegen, die in den Film mit einer der üblichen Methoden (zum Beispiel durch Überblendung, durch Verknüpfung der träumerischen Pose des Helden mit plötzlich erklingender lyrischer Musik usw.) Eingang finden, als Vergangenheit in der Gegenwart. Die Rolle des Zeitumschalters kann ein Traum spielen (vgl. Andrej Tarkowskis *IWANOWO DETSTWO* [*IWANS KINDHEIT*, UdSSR 1962], wo das Verfahren bedeutend komplizierter ist: Geträumt wird nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die nicht realisierte, mögliche Zukunft – es ändert sich nicht nur die Zeit, sondern auch der Modus; da es klar ist, daß Iwan, der Held des Films, sein nichtgelebtes Leben nicht träumen kann, wird hierbei offenbar der Zuschauer zum Subjekt des Traums: Er ist es, der sich in seinen Gedanken in die fiktive Zukunft versetzt).

Auf diese Weise gelangen kombinierte – temporale und aspektbezogene – Verbkategorien auf die Leinwand. Die vom Mitwirkenden der Filmhandlung als heutig und real (selbst wenn sie historisch Vergangenes darstellt) wahrgenommene Zeit soll der Zuschauer für Gegenwart halten. Die für die Filmhelden nichtfiktive Gegenwart ist für die Zuschauer eine fiktive Gegenwart; <fiktiv>, weil der Zuschauer dank historischen Kostümen, Dekorationen und Sujet vor der völligen Ineinssetzung von Filmzeit und eigener realer Epoche bewahrt bleibt, <Gegenwart>, weil der Zuschauer während der Filmvorstellung den Zustand eines Menschen, der seine kommenden Geschichtserfahrungen nicht kennt, psychologisch durchleben soll. Wenn zum Beispiel in dem englischen Film über das Leben Thomas Mores *A MAN FOR ALL SEASONS* (*EIN MANN ZU JEDER JAHRESZEIT*, 1966, Fred Zinnemann) nach der Hinrichtung des Helden die Stimme des Sprechers als Voice-over aufzählt, wann und unter welchen Umständen Heinrich VIII. und die anderen Peiniger Mores ums Leben kamen, dann klingt das wie eine Prophezeiung. Dabei ist folgendes interessant: Grammatisch ist der Text des Sprechers Vergangenheitstempus, weil er, an die Zuschauer des 20. Jahrhunderts gerichtet, über Ereignisse der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts berichtet. Wahrgenommen wird er jedoch als Futur, weil er im Hinblick auf die Ereignisse des Films davon erzählt, was nach dessen Ende

geschah. Diese prophetische Vorhersage in der grammatischen Form des Vergangenheitstempus ist für die Zeitwahrnehmung im Film außerordentlich charakteristisch.

Wie man unschwer sieht, besteht der Konflikt, in dem einander einerseits Gegenwartstempus und indikativer Modus, andererseits Vergangenheitstempus und Futur sowie alle Arten irrealer Modi gegenüber treten, im Aufeinandertreffen von Filmwelt und sprachlich-grammatischer. Eine der Grundeigenschaften des Films – die Illusion der Realität, das Streben, im Zuschauer ständig das Empfinden der Echtheit des auf der Leinwand Geschehenden zu erneuern, die Suggestion, vor ihm stünden nicht die Zeichen der Dinge, sondern die Dinge selbst – gerät in Widerstreit mit der Forderung nach Schaffung einer Grammatik, ohne die eine Erzählung nicht möglich ist. Doch die Grammatik organisiert nicht die Realität, sondern die Sprache.<sup>4</sup> Die Grammatik hat ihre eigene Realität, von deren Standpunkt die Wunschformen<sup>5</sup> des Verbs ebenso real sind wie die Indikative. Die Ausarbeitung der Mittel der Filmerzählung ist von diesem Konflikt geprägt, trägt die Spuren der Transformation der sichtbaren und gegenständlichen Bilder in Zeichen der grammatischen Kategorien. Die bedingte (konventionelle) Natur der grammatischen Mittel der Filmerzählung zeigt sich darin, daß diese sich nicht auf irgendwelche Eigenschaften realer Objekte stützen, sondern auf einer bloßen stillen Übereinkunft zwischen dem Regisseur und den Zuschauern beruhen. Der Zuschauer muß einfach lernen, daß eine bestimmte Stelle des Filmstreifens *in diesem Falle* zum Beispiel die Irrealität der Handlung bedeutet.

So werden in dem englischen Film *IF... (IF..., 1968, Lindsay Anderson)*, der von der Innenwelt Halbwüchsiger auf einem College handelt, Bilder des realen Lebens und des Wünschens und Denkens des einen oder anderen Helden abwechselnd und ohne irgendwelche Zeichen, die die einen Filmabschnitte von den anderen unterscheiden, gezeigt. Vonnöten ist ein Zuschauer, der die äußerlich gleichen, aber nach ihrer Modalität verschiedenen Stücke des Filmstreifens auseinanderzuhalten vermag. Wenn zum Beispiel die Halbwüchsigen auf dem Dach mit Maschinengewehren in Stellung gehen, bereit, das Feuer auf die zur sonntäglichen Visite erschienenen und wie auf einem Gemälde in einer Reihe

4 Die Autonomie der Sprachstruktur von der Realitätsstruktur schließt deren wechselweises Aufeinandereinfließen nicht aus, sondern impliziert es, und zwar insbesondere die Tatsache, daß wir die Realität durch die Struktur der Sprache, in der wir über die Realität nachdenken, wahrnehmen.

5 Wunschmodus (Optativ) meint «die modale Bedeutung der Möglichkeit (Wahrscheinlichkeit) der Realisierung des Gewünschten, ausgedrückt in Form einer Bedeutungsnuance des Konjunktivs» (Achmanowa 1966, 248).

über den Rasen laufenden Eltern zu eröffnen, dann muß der Zuschauer sich in der ironischen Stilistik des Regisseurs auskennen und verstehen: Vor das, was er sieht, ist in Gedanken ein «wenn» zu setzen. Die bedingt-konventionelle Natur der grammatischen Struktur wird hier deutlicher bloßgelegt als in dem amerikanischen Film *BLESS THE BEASTS & CHILDREN* (*DENKT BLOSS NICHT, DASS WIR HEULEN*, 1971) von Stanley Kramer, in dem das Bild der Mutter, die auf den Jungen – den Helden des Films – wie auf ein Jagdziel schießt, im Zusammenhang mit einem Traum eingeführt und folglich äußerlich motiviert ist.

Für den Ausdruck des Potentialis – des «möglichen» Modus, der als «modale Form» definiert wird, «die die Idee der Möglichkeit oder Realisierbarkeit im Gegensatz zum nichtrealen Modus *dartut*, welcher die Idee der nichtrealisierbaren Hypothese ausdrückt»<sup>6</sup> (wir weisen darauf hin, daß unter dem Aspekt der Filmerzählung diese beiden Erzählungen nicht real, da nicht realisierbar, sind) – verwendet man in der Regel zwei aufeinanderfolgende Versionen ein und derselben Episode. Dabei zeigt sich die formal-sprachliche Natur eines solchen Aufbaus darin, daß der Zuschauer die Versionen nicht als zeitlich aufeinanderfolgende, sondern als gleichzeitig existierende Möglichkeiten wahrnimmt (wahrzunehmen lernen soll!). In dem Film *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (*LETZTES JAHR IN MARIENBAD*, Frankreich 1961) von Alain Resnais und Alain Robbe-Grillet erfahren wir überhaupt nicht, welche der Versionen das reale Ereignis widerspiegelt. Anders ist das Wechselverhältnis von Indikativ und Potentialis in Eldar Rjasanows *SABYTAJA MELODIJA DLJA FLEJTY* (*VERGESSENE MELODIE FÜR FLÖE*, UdSSR 1987) aufgebaut. Auch hier entfalten sich vor uns auf der Leinwand in jeder zentralen Episode des Sujets nacheinander zwei diametral entgegengesetzte Versionen. Der Schlüssel für die Verteilung der grammatischen Kategorien ist der Charakter des Helden. Wir begreifen schnell, daß der Held ein schwacher Mensch ist, der die ganze Zeit wünscht, das eine zu tun, tatsächlich aber etwas ganz anderes macht. Dabei souffliert ihm seine gute, aber furchtsame Natur ehrenhafte Handlungen, der Umgang in der Welt der Bürokratie jedoch heuchlerische und verlogene. Wenn der Held in ergreifende oder dramatische Situationen gerät und sich als ehrlicher und tapferer Mensch beweist (zum Beispiel in der Episode mit dem Verzicht auf die Dienststellung, der Rückkehr zur geliebten Frau, der Bereitschaft, in Armut zu leben), weiß daher der Zuschauer, daß man hier so etwas wie «es wäre gut», dachte er» oder «einen Moment lang hatte er den Wunsch» einschieben sollte, und daß wir, wenn er eine stumpfsinnige amtlich-bürokratische Rede hält, die reale Handlung vor uns haben.

6 Marouzeau 1960, 222.

Indes führt der Konflikt zwischen naiv-realistischem und formal-grammatischem Herangehen zur Schaffung von etwas drittem, das typisch für die Film-erzählung ist. Einerseits erhalten wir die Möglichkeit, die naiv-illusionistische Psychologie der Filmwahrnehmung zu überwinden, und das macht den Weg beispielsweise für Ironie frei wie überhaupt für vielfältige Formen der Pragmatik des Filmtextes (des Verhältnisses des Regisseurs und der Zuschauer zur Filmwelt). Andererseits läßt es die sichtbar-konkrete Natur des Films nicht zu, die formalen Kategorien *ausschließlich* als formale wahrzunehmen. Wenn wir uns einen Text wie etwa «Verrecken sollt ihr», dachte er über seine Frau und Schwiegermutter» vorstellen, dann wird der Effekt dieser groben Gedanken und Ausdrücke ganz und gar nicht der Episode aus Pietro Germis *DIVORZIO ALL'ITALIANA* (*SCHEIDUNG AUF ITALIENISCH*, Italien 1961) gleichkommen, in der Mutter und Schwiegermutter des Helden vor unseren Augen von einer Maschinengewehrsalve niedergemäht werden (Optativ), oder der grauenhaften Passage, in der der Held aus ihnen Seife kocht. In der in keiner Weise herausragenden tschechischen Filmkomödie *KRÁL KRÁLU* (*SEINE MAJESTÄT –KOLLEGE KÖNIG*, CSSR 1963, Martin Fric) gibt es folgende Episode: Ein Terrorist schenkt seinem Feind, den er vernichten soll, einen Füllfederhalter, in dem sich eine Sprengladung befindet. Der jagt nichts ahnend in seinem Luxusauto die Chaussee entlang und überholt eine alte tschechische Bäuerin, die an einem Strick eine widerspenstige Ziege über die Straße zieht. Das Auto erschreckt die Ziege, die sich losreißt und davonläuft. «Zerbersten sollst du», knurrt die Alte im Zorn. Und sogleich ertönt eine ohrenbetäubende Detonation, vom Auto bleibt nur ein Krater. «Das habe ich nicht gewollt», flüstert die Alte. Hier werden uns gewissermaßen die Unterschiede der irrationalen Handlung in Sprache und Film demonstriert. Gleichwohl ist das Irreale im Film stets sehr viel realer als im verbalen Text.

Für die Differenzierung der realen Handlung und der verschiedenen Modalitäten des Irrationalen können die Konfrontation von Farb- und Schwarzweißaufnahmen wie auch die verschiedenen Möglichkeiten genutzt werden, die sich durch die Kamera mit kurzer Brennweite und das Filmen mit der Handkamera ergeben. Ein Meister der feinen Nuancierung von realer Handlung und Potentialis war der bekannte sowjetische Kameramann Sergej Urusewski, der zum Beispiel in dem Film *LETJAT SHURAWLI* (*DIE KRANICHE ZIEHEN*, UdSSR 1957, Michail Kalatosow) beeindruckende Bilder von Boris' nicht stattgefundenen Hochzeit schuf. Die Irrationalität der Handlungen ist sowohl inhaltlich – durch die parallelen Bilder des sterbenden Boris – als auch formal motiviert: durch die leichte Verschwommenheit der Darstellung und die beschleunigte Aufnahme des einen Teils des Filmstücks und die Schnellig-

keit der Bewegungen im anderen; die gesamte Vision vor dem Tod ist in einem anderen Rhythmus gehalten.

Die nächste Ebene des Erzählens ist die phrasenübergreifende. Hier treten die Gesetze der Rhetorik in Kraft: Bestimmte Stücke des Filmtextes – die Filmphrasen – gehen strukturelle Wechselbeziehungen des Parallelismus, der Gegenüberstellung, des Kontrasts, der Gleichsetzung ein, wodurch supplementäre Sinngebungen entstehen. Die Korreliertheit der Stücke wird in der Regel durch Wiederholungen am Beginn der Filmphrasen (Anaphern) begleitet und dem Zuschauer signalisiert. Beispielsweise bezeichnet in Ingmar Bergmans *DET SJUNDE INSEGLET* (*DAS SIEBENTE SIEGEL*, Schweden 1957) die wiederholte Szene des Schachspiels zwischen Ritter und Tod die Gliederung des Films in korrelierte Sujetstücke.

Das nächste Konfliktbündel ist das Wechselverhältnis zwischen dem Gesicht, das wir auf der Leinwand sehen und das dem realen Schauspieler gehört, und dem Helden als Erzähleinheit, als Sujetelement. In unserem gewöhnlichen Verständnis sind diese beiden Begriffe so eng verbunden, daß ihre Aufgliederung künstlich erscheint. In Wirklichkeit sind dies jedoch zwei widerstreitende Kräfte. Das Gesicht des Schauspielers gehört der realen Welt an, ist das Gesicht eines Menschen, der einen Vor- und Familiennamen und ein eigenes, außerhalb des Films verlaufendes Leben hat, das zumeist den Zuschauern sehr gut bekannt ist. Die Zuschauer sind es gewohnt, dieses Gesicht auch in anderen Filmen zu sehen. Sie verknüpfen die verschiedenen Rollen, die dieser Schauspieler gespielt hat, zu einer fiktiven Persönlichkeit, die ein eigenständiges Sein hat. Besonders bemerkbar wird das am Schicksal der Filmstars. Damit sich jedoch eine Erzählung ergibt, müssen die Textstücke nach den Gesetzen der Sujetbildung gebaut sein – so wie die Filmphrasen nach den Gesetzen der Syntagmatik (der Verkettung der Filmbilder in der Filmphrase). Wenn dort die Gesetze der Wiederholbarkeit und Vergleichbarkeit der Elemente der Filmbilder wirken, so hier die der Wiederholbarkeit der handelnden Personen und ihrer Einbezogenheit in typenhafte Sujetkollisionen, die vom Zuschauer wiedererkannt werden.

Wir wollen in Gedanken ein Experiment durchführen: Während der Vorführung eines Films legen wir zwischen dessen Teile eine Büchse mit einer Rolle aus einem anderen Werk. Die Zuschauer bemerken natürlich sofort den Fehler, da es auf der Leinwand zu einer Verletzung der Sujetlogik kommt und die bis dahin handelnden Personen ohne jede Erklärung durch andere ausgetauscht werden. Wir können uns jedoch die beiden folgenden Situationen vorstellen: Es wird ein Teil aus einem anderen Film eingeschoben, in dem dieselben Schauspieler in einem anderen Sujet mitspielen; es wird ein Teil aus einem anderen Film eingeschoben, in dem dieselben Rollen von anderen Schauspielern gespielt

werden. Es liegt auf der Hand, daß wir es in jedem dieser Fälle mit unterschiedlichen Verletzungen des Erzählmechanismus zu tun haben werden. Im ersten Fall bleibt das visuell-stoffliche Element der Filmsprache erhalten und wird jener Teil der Erzählstruktur zerstört, der auf den Film aus der Erfahrung des verbalen Erzählens übertragen worden ist. Im zweiten Fall bleibt der verbale Suetteil erhalten, und es fällt nicht schwer, einen solchen Film nachzuerzählen. Doch ihn sich anzuschauen dürfte nicht leicht sein. Wir geben ein Beispiel, in dem die Nichtentsprechung dieser beiden Sujetschichten in ein bewußtes künstlerisches Prinzip überführt worden ist.

In Luis Buñuels Film *CET OBSCUR OBJET DU DÉsir* (*DIESES OBSKURE OBJEKT DER BEGIERDE*, Frankreich 1977) will der Held unbedingt das Mädchen, in das er verliebt ist, besitzen. Das Mädchen heißt Conchita. Die Rolle der Conchita spielen jedoch zwei äußerlich sehr verschiedene Schauspielerinnen, die zwei – mit Bedacht ausgewählte – unterschiedliche Typen präsentieren. Und die Charaktere, die diese Schauspielerinnen erschaffen, sind verschieden: Im einen Fall scheitern die Absichten des Helden an der übermäßigen Keuschheit der jungen Frau, im anderen an ihrer ebenso maßlosen Verderbtheit. Der Held verliert ständig die Orientierung, der Zuschauer ebenfalls. Doch der Zuschauer lernt nach einer bestimmten Zeit sich zu orientieren und die Unterschiede im Äußeren wie auch zum Beispiel so offensichtliche Widersprüche nicht zu beachten wie in der Episode, in der Conchita (die eine Schauspielerin), als sie zur Tür hereinkommt, eine weiße Handtasche hat, während sie (die andere Schauspielerin) den Raum mit einer schwarzen Handtasche wieder verläßt. Wir negieren das uns Gewohnte <ein anderes Äußeres, folglich eine andere handelnde Person> und akzeptieren die Spielregel <ein anderes Äußeres, doch dieselbe handelnde Person>. Wie aber identifizieren wir diese beiden jungen Frauen als eine einzige handelnde Person? Der springende Punkt ist natürlich nicht nur der, daß sie ein und denselben Namen tragen. Wichtiger ist, daß die Beziehungen, die sie zu den anderen handelnden Personen, zum Raum, zur umgebenden Welt haben, ein und dieselben sind. Sie nehmen im Suet ein und denselben Platz ein, und in der Entwicklung des Sujets knüpfen sie an einander an. Auf diese Weise bilden die <literarische> Schicht der Erzählung, die mit Worten nacherzählbar ist und in bestimmtem Sinne mit dem Drehbuch übereinstimmt, und die rein filmische Schicht, die man sich visuell vorstellen, aber nicht mit Worten nacherzählen kann, eine komplizierte Zwei-Einheit, die dem Filmsuet zugrunde liegt.

Folglich haben wir es im Film mit zwei gleichwertigen Möglichkeiten des Erzählens zu tun. Jede Geschichte, jede Erzählung kann man im Film auf zweierlei Art übermitteln: durch eine stockende Reihe von Darstellungen und durch eine einzige ununterbrochene, sich in sich nicht verändernde Einstellung. Der

Grenzfall des ›stockenden‹ Erzählens ist ein Film, der aus unbeweglichen Fotografien besteht. Der Grenzfall des ununterbrochenen Erzählens ist ein Film, der aus einer einzigen Einstellung besteht; Alfred Hitchcocks *THE ROPE* (*COCKTAIL FÜR EINE LEICHE*, USA 1948) ist das Lehrbuchbeispiel für eine solche fortlaufende Einstellung. Zwischen diesen beiden Polen liegt ein weiter Bereich stilistischer Möglichkeiten. Der Regisseur trifft die Wahl. Ihm steht es frei, an welche der beiden mächtigen Traditionen der Filmstilistik er anknüpft. Hinter jeder dieser Traditionen steht eine bestimmte Weltsicht, jede von ihnen vertritt einen eigenen Typ filmischen Denkens.

1992

*Übersetzung: montage/av*

## Literatur

- Achmanowa, Olga (1966) *Slowar lingwistitscheskich terminow* [Wörterbuch der linguistischen Termini]. Moskwa: Sowetskaja enziklopedija.
- Marouzeau, Jules (1960) *Slowar lingwistitscheskich terminow / Lexique de la terminologie linguistique*. Moskwa: Isdatelstwo inostranoj literatury.
- Puschkin, Alexander (1949) *Ausgewählte Werke 2*. Hg. und aus dem Russischen übertragen von Johannes von Guenther. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Šklovskij, Viktor (1969) Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren [1919]. In: *Texte der russischen Formalisten I*. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hg. v. Jurij Striedter. München: Fink, S. 36–121.