Karl Sierek

Chronotopenanalyse und Dialogizität

Prolegomena zu einer anderen Art der Laufbildbetrachtung[1]

Für Barbara Eppensteiner

Es wird viel Wind gemacht um Michail Bachtin. Vor allem in Großbritannien, den USA und Australien berufen sich neuerdings nicht nur Literaturwissenschaftler und Zeichentheoretiker auf ihn, auch Kulturtheorie und Filmwissenschaft reklamieren ihn in zunehmendem Ausmaß für sich. Ich möchte zwei Konzepte Bachtins umkreisen und versuchen, sie auf ihre Brauchbarkeit für filmtheoretische und -analytische Verfahrensweisen zu untersuchen: Chronotopik auf der einen Seite und Dialogizität bzw. Vielstimmigkeit auf der anderen scheinen mir für die film- und kinotheoretische Debatte von enormer Bedeutung zu sein. Durch ihre Berücksichtigung bei der Untersuchung von Laufbildern und ihren in ständigem Werden begriffenen Apparaten sowie diskursiven Verfahrensweisen ließen sich filmwissenschaftliche Defizite vor allem im Bereich der Methodologie der Filmanalyse abbauen.

Zunächst scheint Bachtins Beitrag zur texttheoretischen und literaturwissenschaftlichen Debatte eine schroffe Wende von den Theoremen der sowjetischen Formalisten der zwanziger Jahre und einer ebensolchen Überwindung linguistischer, synchron verfahrender Ansätze der Saussureschen Semiologie zu vollziehen. Statt Informationseinheiten in Satzform, also Propositionen, oder intentionalen Einheiten zu untersuchen, geht Bachtin in seinen historisch-texttheoretischen Arbeiten prinzipiell von größeren sinnvoll-abgeschlossenen Einheiten, also Äußerungen, aus. Seine Polemik gegen Saussure kann als durchaus aktuelle Parallele zu den immer weiter von der Filmolin-

---

[1] Der Text geht auf eine Vortrag im Rahmen des Symposions "Philosophie und Film" am Kulturwissenschaftlichen Institut im Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen, Essen, im Herbst 1994 zurück. Für die wertvollen Hinweise zu seiner Überarbeitung danke ich Peter Wuss und – bei einer heftigen Diskussion über Martin Jay im Wiener Salzamt – Gertrud Koch.

guistik sich entfernenden Ansätze neuer filmtheoretischer Paradigmen gesehen werden. Was er und seine Mitstreiter an Saussure als "abstrakten Objektivismus" (Volosinov 1975, 116) kritisierten, entspricht weitgehend den Einwänden, die etwa Gilles Deleuze gegen den frühen Christian Metz von *Sprache und Film* und seine Folgen ins Treffen führt. Bachtins *Bild-Suche* versteht die grundlegenden Einheiten eher als "Mannigfaltigkeiten" (Deleuze 1992, 10), die nicht zwangsläufig sprachlich regulär gebildet sein müssen. Damit berücksichtigt er die in jedem Präsentationssystem regierenden Momente der Unordnung und Widersprüchlichkeit, die dem jenseits kontinuierlicher Entwicklung liegenden Werden sozialer und historischer Formationen entsprechen können. Seine "Translinguistik" erkennt feste und in sich abgeschlossene Bezugssysteme immer weniger an: "Die einzig adäquate sprachliche Form eines wirklich menschlichen Lebens ist der unvollendete Dialog" (Bachtin, zit.n. Wegner 1988, 180). Keine normative und systematisierende Kraft raubt den Äußerungen als Singularitäten ihre ästhetische Sprengkraft.

*

"Bild-Suche" habe ich es genannt: Was heißt das? Zur analytischen Handhabe entwickelte Bachtin einen Bild-Begriff, der an den von Bergson in *Materie und Gedächtnis* (1919) entworfenen erinnert.[2] Auch er geht von einer Identität des Bildes mit Bewegung und Materie aus. Daraus leitet er ein Konzept ab, das allgemein genug ist, um den engen Horizont der Literaturtheorie seiner Zeit zu anderen kultur- und gesellschaftstheoretischen und -historischen Feldern zu weiten. Dieses Bild – als in die *Zeit* gesetzte Aussage – ist zunächst noch mit dem *Raum* verknüpft, in dem es erscheint. Deshalb schlägt Bachtin dafür den Begriff des Chronotopos vor. Von den Naturwissenschaften – genauer: der Relativitätstheorie – entlehnt, macht ihn Bachtin für die Literaturtheorie fruchtbar, weist aber ausdrücklich darauf hin, daß er auch in anderen Bereichen der Kultur von Nutzen sein könnte. In einem weiteren Schritt dynamisiert er diese Räumlichkeitsvorstellung so weit, daß sie in eine fundamentale Verzeitlichung mündet. Die Art, wie Bachtin diese Kategorie beschreibt, läßt deshalb sofort an ein Präsentationssystem denken, das er zwar nicht explizit vor Augen hatte, das jedoch etliche der grundlegenden Bestimmungen des Begriffs à la lettre umfaßt: den Film: "Der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen" (Bachtin 1986b, 263). Die bei ihm potentiell

---

2 Vgl. etwa 85ff, wo Bergson beschreibt, wie die Bewegung des Körpers als Bild die Wege für die Erstellung von Bildern bereitet.

angelegte Vorstellung vom Filmbild weitet sich über ein Äußeres und Ganzes aus. Sie verweigert sich der Idee der Geschlossenheit. Wer bei dieser texttheoretisch fundierten Verzeitlichung des Bildbegriffs an das Deleuzesche Zeit-Bild denkt, liegt nicht ganz verkehrt:

> Die neuen Bilder haben nichts Äußeres (kein hors-champs) mehr und gehen in kein Ganzes mehr ein; vielmehr haben sie eine Vorderseite und eine Rückseite, die sich umkehren, aber nicht übereinander legen lassen; sie verfügen gleichsam über die Fähigkeit, sich um sich selbst zu drehen (Deleuze 1991, 339).

Was Deleuze als "Bilder des Denkens" (1993, 217) beschreibt, nennt Bachtin aus der Perspektive seines translinguistischen Sprachbegriffs "das Bild einer Sprache" (1986a, 189). Es bildet – ja: bildet! – die Voraussetzungen für die Begriffsfindung, fürs Philosophieren. Vor diesem Hintergrund wird Kino nicht im Schnittpunkt zwischen Bild und Wirklichkeit gedacht; die laufenden Bilder bewegen sich im Feld vor dem Entwurf von Konzepten. Sie entwerfen eine andere, abweichende Art der Gedankenverknüpfung. In ihrer Immanenz, genauer: in der Entscheidung, sie zunächst immanent zu setzen, liegt die Möglichkeit, diese neuen Bahnungen der Chronotopik näher zu beschreiben. Ich will dies mit einem willkürlich gewählten Beispiel versuchen.

*

Das Ufer des Genfer Sees am Beginn von Godards HELAS POUR MOI (WEH MIR, Frankreich 1992) steht – aus dieser multiperspektiven Betrachtungsweise gesehen – nicht für sich. Es ist als solches keine wie auch immer geartete Einheit des Diskurses: Kein "Bild eines Seeufers", von dem ausgehend sich eine Erzählung entfalten wird. In einer Länge von knapp zwei Minuten spannt die Einstellung einen zeitlichen Bogen, der von einem stotternden Straßenkehrer im Bildvordergrund seinen Ausgangspunkt nimmt. Ein junges Paar weiter hinten im Bild wird – ohne es zu bemerken – von einem Mann beobachtet. Ein Passant mit einem Buch in der Hand quert das Bild in vertikaler Richtung nach rechts, grüßt und verschwindet. Lautes Vogelgezwitscher, der Straßenkehrer räumt den Vordergrund und gibt so den Blick nach hinten frei: auf den Spanner und das Paar, die Platanen und den See. Ein Voice-Over erzählt von der Schönheit der Frauen und der Erlösung durch die Engel: "Es gibt geheimnisvolle Begegnungen zwischen den verstorbenen Generationen und derjenigen, der wir selbst angehören." Mittlerweile ist das Paar in den Bildvordergrund gekommen. Der Mann: "Angelica!" Ebenso der Spanner: "Angelica!" Er fällt auf die Knie. Am See hinter seinem Rücken erscheint ein Schiff. Der Passant kehrt zurück: "Credo quia absurdum." Der

Richtungsvektor eines ankommenden Schiffs nach links führt den chronotopischen Bogen durch eine gegenläufige Bewegung einer Frau und eines Kindes, denen die Lateralfahrt der Kamera in der nächsten Einstellung folgt, weiter. Dort übernimmt die fahrende Kamera das kontinuierliche Fließen der Sicht und rhythmisiert sie durch die sichtverstellenden Platanen im Vordergrund. Erst diese Raummomente in die Zeit gesehen bilden den Chronotopos.

HELAS POUR MOI zeigt diese Elemente einer *Chronotopie des Zweifels am Prinzip der Kontiguität* zunächst für sich: unverbunden und erratisch. Ob im Bild oder im Ton, "Straßenkehrer", "Platane", "Blechtonnengeschepper", "Credo quia absurdum" etc. gehen keinen geordneten syntaktischen oder paradigmatischen Bund miteinander ein. Dies festzuhalten ist ein entscheidendes Moment chronotopischer Herstellung und Vorstellung, Produktion und Analyse von Laufbildern. Die diskursiven, narrativen und diegetischen Bruchstücke fließen nicht in einen festgeschriebenen Globalsinn ein. Sie zeigen sich als isolierte Ereignisse und weisen einen "Glauben" ans Bild auf, gerade *weil* ihre Verbindungen nicht "sinnvoll", sondern absurd sind. Noch verfügen sie über kein gemeinsames Dach erzählerischer Stringenz. Statt dessen gehen sie kurzfristig aufflackernde bipolare Bezugnahmen ein, die ebenso schnell wieder verschwinden, wie sie entstanden sind. Quer durch die verschiedenen diskursiven, diegetischen und materiellen Momente verbünden sich etwa:

- die lateral verlaufenden Richtungsvektoren von Straßenkehrer, Passant und der Kamerafahrt der nächsten Einstellung;
- das "Wir" aus dem Voice-Over und die Rufe "Angelica";
- die scheppernde Tonne und das leviathanische Schiff;
- die Ankunft desselben aus der Bildtiefe und die gleichlaufende Bewegung des Paars in den Bildvordergrund.

Es wäre im beschriebenen Fall eine unzulässige Verniedlichung und versöhnlerische Abwiegelung der Brisanz dieses Chronotopos, es zu einer Exposition zwecks Einführung eines zentralen Handlungsorts und der Vorstellung einiger Protagonisten nebst Beistellung des Hauptmotivs der Frage nach Glauben und Wissen herunterzudimmen. Die singulären Ereignisse dieses Chronotopos reiben sich in ihrer unversöhnlichen und unvereinnahmbaren Differenz aneinander. Ihr narrativer Raum bleibt, wenn überhaupt, ein *Versprechen*: Fehlleistung, Vorstellen eines begehrten Gegenstands und Aufschub auf Späteres in einem. Der Chronotopos verzeitlicht, insofern die

Gewißheit des Sehens ständig hinausgeschoben wird. Die Feststellung einer hermeneutischen "Wahrheit des Textes" weicht der Frage nach dem Status und der Funktion von Wissen, Sehen und Glauben. Um zu sehen und zu hören, ist eben beiderlei vonnöten: die Figuren, greifbar im Bild oder stimmlich dräuend von außen, *und* die Bewegungen, die diese hervorbringen: das Geräusch, die visuelle Ausformung sowie die Textproduktion seitens des Betrachters, der mit seiner imaginären und imaginierenden Produktivität beiderlei in ihrer differenziellen Stellungnahme zueinander in den Chronotopos bindet. Der Film – genauer: der Voice-Over – scheint diese chronotopische Bewegung, welche die Dingwelt der optoakustischen Verfahrensweisen und die Menschenbilder der diegetischen Figuren dialogisieren läßt, an anderer Stelle noch deutlicher sprechen zu lassen:

> Bestimmte Dinge, deren Existenz weder als beweisbar noch als wahrscheinlich gelten muß, bewegen sich durch Menschen, die fromm und gewissenhaft sind, und sie so behandeln, als würden sie existieren, ein wenig auf das Sein und auch auf die Möglichkeit des Entstehens zu.[3]

Die Chrontopenanalyse trägt folglich dazu bei, die konkrete Ausformung der Bilder der narrativen Figuren adäquat zu beschreiben. Sie weist nach, wie der Chronotop färbt oder bereichert, wie die Figurenbilder in ihn verwoben sind. Die anonyme Figur, die bramarbasierend durchs Bild läuft, der Spanner hinter dem Baum: sie gehen in den Chronotopos ein und in diesem auf. Das Umfeld, bestehend aus den Dekorelementen und den Modalitäten, mit denen diese ins Bild gesetzt sind, wird aufgewertet und als ebenbürtiger Partner der Rede mit der Figur verstanden. Umgekehrt beleuchten die Chronotopoi die Figur in ihrer jeweils dem Umfeld entsprechenden oder widersprechenden Gestik, Mimik und Aktion. Die diegetischen und diskursiven Formationen wie Meublage (Dekor), Kadrage (Komposition) und Montage (Schnitt) färben auf die konnotative Tönung der Figur ab. Diese tritt in einen Dialog mit dem Umfeld, verändert sich dadurch und wird aus ihm heraus gestaltet. Sie nimmt diese Wertungen, die ein bestimmter Chronotopos ihr aufgedrängt hat, in den nächsten Chronotopen mit, so daß schließlich die Wirkkräfte zweier oder mehrerer Raumzeitkomponenten ihrerseits in einen indirekten Dialog treten, der auf dem Rücken der Figur ausgetragen wird. Diese kann deshalb bisweilen in weitgehend divergente Sinnkomponenten oder Signifikationen zerfallen und sich je nach ihrem Stellenwert in einzelnen Chronotopen einnisten. Allerdings auch hier: nicht im Sinn der im statischen Gerüst der Linguistik auftretenden Greimasschen Aktanten, sondern als Verdichtungen und Verschiebungen raumzeitlicher Einheiten. Rachel oder vielmehr

---

[3] HELAS POUR MOI, Voice-Over der deutschen Synchronfassung.

jenes chronotopische Moment an ihr, dem der Spanner nachruft, ist hier eine Passantin, dort das fordernde Subjekt, das dem Film eine Serie radikaler Wendungen verpaßt.

Dieses Vorgehen kann im Lichte der Chronotopenanalyse nicht einfach als Stilprinzip gelten, das etwa das Werk des Autors Godards und nur dieses zu charakterisieren imstande wäre. Es findet – um willkürlich ein anderes Beispiel zu nehmen – auch in den Filmen von Robert Altman eine adäquate Textur. Die radikal gesetzten Ton-Bild-Kontraste etwa in HEALTH (GESUNDHEITSKONGRESS, USA 1979), die gegenläufige akustische und visuelle Informationen wie auf einem Teppich ohne narrative Stränge und diegetische Dichte anordnen, lösen die kausalen Knoten zwischen den unterschiedlichen materiellen Trägersubstanzen. Die gewöhnlich damit verbundene Bild-Ton-Hierarchie wird dadurch radikal abgebaut. Statt dessen mischen sie sich als Konglomerat verschiedener, gleichwertiger Stimmen mit je autonomen Geschichten ineinander.

*

Wie die Ablösung der narrativen Funktion von der diegetischen Figur durch die Chronotopenanalyse beschreibbar wird, wie sich damit diese Figur nicht mehr als konsistenter "Charakter" zeigen muß, so wird auch die in der neueren Forschung zur Bild-Ton-Beziehung als sakrosankt erachtete Dominanz des Visuellen gegenüber dem Ton infrage gestellt (vgl. Chion 1985). Klangereignisse, deren Herkunft nicht im Bild ausgewiesen werden, müssen nicht zwangsläufig einem Jenseits (dem "relativen" oder "absoluten" Off) zugewiesen werden. Denn die Kategorien "innen" und "außen" verlieren dann ihre theoretische und analytische Schärfe, wenn das Geschlossene und Ganze des visuell-diegetischen Raums selbst verlorengegangen ist. Sobald die diskursive Dominanz des Visuellen fällt, verliert der Ton als abhängige Variable des visuellen Referenzbereichs seine Funktion. Die Karten, welche von einer Dominanz egal welcher Zeichenagglomerate reden, werden neu gemischt. Bild und Ton finden ihr Bezugssystem nicht mehr in der Kadrage oder der (un)sichtbaren Diegese, sondern im Chronotopos. Und dieser geht vom Gleichbehandlungsgrundsatz von Bild und Ton aus.

Wie konsequent diese differentielle Gestaltung, wie prekär das Gleichgewicht von Entstehen und Zerfall dieses Chronotopos in HELAS POUR MOI angelegt ist, wird sich erst in den letzten Minuten erweisen. Gegen Ende des Films, recht eigentlich schon danach, nämlich in einem vorgezogen Abspann, wird dieses Prinzip der dialogischen Äquilibrierung des Optoakusti-

schen in einer Art von Resümee nochmals evoziert. Man sieht die Namenszüge der mitwirkenden Schauspieler; zu hören ist das Bellen eines Hundes. Unmittelbar danach erscheint in der Liste der Schauspieler: "et le chien Fido".

Während eine auf hierarchischen Bild-Ton-Relationen beruhende Hermeneutik an einer derartigen Konstruktion scheitern würde, erweist sich diese im Lichte der Chronotopenanalyse als Realisierung einer Wirkkraft, die nicht trotz, sondern *wegen* ihres isolierten akustischen Erscheinens diskursleitende Funktion übernehmen kann. Diese – in HELAS POUR MOI mehrmals vorgestellte – Konstruktion verschiebt das Bild-Ton-Verhältnis und erzielt einen vom Ton bestimmten – ja: bestimmten – Handlungsraum. Er beansprucht nicht nur Autonomie, sondern in diesem Fall sogar Dominanz über die bildgenerierte Diegese. Der Hund Fido ist ein Schauspieler wie seine zeitgleich aufgelisteten Kollegen. Sein Bellen und seine Erwähnung als handelnde Figur im vor die Koda gezogenen Nachspann erweist sich als ein Schlüssel zum gesamten textuellen Geflecht. Im Unterschied zu den anderen Schauspielern hat sein Bild zwar nur akustisch den Handlungsraum der Geschichte bevölkert, und der Hund hatte seinen Auftritt strenggenommen erst "nach" dem Film. Das aber tut – bei entsprechender Lesart – der Sache keinen Abbruch. Denn für die Chronotopenanalyse und die Textualität dieses Films zählt nicht, was sich sogleich als *sinnvoll*, sondern zunächst, was sich als *sinnfällig* gibt. Und dies ist weder mit einer literaturtheoretischen Orientierung an der hierarchisch strukturierten Begriffstriade "Diskurs/Narration/Diegese" noch mit einer daraus abgeleiteten Dominanz des Diegetisch-Visuellen zu erklären. Es wird erst beschreibbar durch den von Bachtin skizzierten differenziellen Begriff des Chronotopos.

*

Dem Sichtbaren wird seine epistemologische Last als Modus der Wahrnehmung genommen. Es kann sich statt dessen als kulturelle Trope etablieren. Das wichtigste dabei: Der Hegemoniestreit zwischen Wort und Bild, den Martin Jay in *Downcast Eyes* (1993) brilliant unter dem Label des "Anti/Okularzentrismus" untersucht hat, verliert seine – listig bis kämpferisch vorgetragenen – Spitzen. Jay arbeitet an diesem Projekt mit einem nachgerade bachtinianischen Konzept. Seine Kritik an der allgemeinen Tendenz französischer Theoriebildung zu einem beträchtlichen Mißtrauen gegen den "edelsten der Sinne" geht nicht vom plumpen Gegenteil aus. Dem "antiocularcentic discourse" stellt er keinen simplen Okularzentrismus entgegen. Er plädiert vielmehr für eine Auffächerung in vielfältige Konzepte

der Sichtbarkeiten, die er "ocular-*ec*centricity" nennt. Auf diese Weise gerät er flugs in das Feld einer pluralen Redeweise, für die im wesentlichen Bachtins Theoreme der Polyphonie stehen:

> When "the" story of the eye is understood as a polyphonic – or rather, polyscopic – narrative, we are in less danger of being trapped in an evil empire of the gaze, fixated in a single mirror stage of development, or frozen by the medusa, ontologizing look of the other (1993, 592).

Bachtin, der Okularexzentriker katexochen, entwickelt in diesem Licht eine ästhetische Kategorie, die als Dialogisierung von Raum und Zeit unabhängig vom Text und seinen Darstellungen in Schrift oder Bild entsteht. Multiperspektivität regiert sein Denken: Eine Äußerung *beleuchte* die andere, eine Sprache werde aus der *Sicht* einer anderen Sprache aktualisiert usf. (vgl. Bachtin 1986a, 199; Sierek 1993, 109). Diese Wechselwirkungen versteht Bachtin keineswegs als Metaphern. Er betont vielmehr die quer durch die Diskursfelder verlaufende Dynamik verschiedener Momente eines Textes: Semantik mit Syntax, Bild mit Wort, Text mit Leser, Äußerung mit Aussage. Unterscheidbare zeiträumliche Merkmale und Eigenschaften zeigen sich als differenzielle Aussagetypen, die in singulären Texten ebenso zerniert werden können wie in Genres oder in sozialhistorischen Manifestationen der Alltagskultur.[4] Damit stellt Bachtin einen Begriff zur Verfügung, mit dem die Spuren des Übergangs von dargestellten Elementen raumzeitlicher Dichte über erzählerische Abläufe bis zu diskursiven Verfahrensweisen beschreibbar werden und taxonomisch zu ordnen sind. Der Chronotopos erweist sich als eine kombinatorische Wirkkraft, welche die Erzählung (oder ihre Rudimente) regelt, in bestimmte Richtungen lenkt, behindert, beschleunigt oder herausfordert. Er stellt Ordnungen her, in denen sich die Geschichten falten und entfalten können und sich ihre Rudimente in die Zeit ergießen. Die in ihm wirkende Polyphonie aller beteiligten diskursiven und narrativen Verfahren weisen jeglichen apriorischen Hegemonieanspruch einer isolierten Wirkkraft in die Schranken. Das filmische Ereignis ist weder einer Dominanz des einen und vereinheitlichenden Blicks unterworfen, noch primär durch die Aktionen einer handelnden Figur bestimmt. Seine schräg verlaufenden, unentwegten Verschiebungen jeglichen monologisch reduzierten "Sinns" können sich ebenso an einem ephemeren Ereignis – dem Bellen eines Hundes, einer "unmotivierten" Kamerabewegung, einem am Bildrand herumliegenden Gegenstand, einem einfallenden Sonnenstrahl – entzünden.

---

[4] "The chronotope mediates between two orders of experience and discourse: the historical and the artistic, providing fictional environments where historically specific constellations of power are made visible" (Stam 1989, 11).

Viele textuelle Bewegungen insbesondere des modernen Kinos, an denen herkömmliche Analyseinstrumentarien scheitern, werden dadurch erhellt.

*

Ein Schriftsteller mit gleichermaßen literarischem wie filmischem Gespür scheint diese im Spannungsfeld von Erinnerung und Vorstellung, Zeit und Raum gelegene Verdichtung erfaßt zu haben: Béla Balázs beginnt seine autobiographischen Notizen mit dem Titel *Jugend eines Träumers* aus dem Jahr 1947 genau mit jenem Vorgang der Verzeitlichung von Raum, die Bachtin chronotopisch nennt:

> Blick ich zurück, so sehe ich die Ereignisse meiner Vergangenheit räumlich. Ich sehe Landschaften, Gassen, Zimmer, aber nicht unbedingt die, in welchen sich jene Ereignisse abgespielt haben. Denn diese Räume der Erinnerung sind von besonderer Art. Orte und Hintergründe haben das Kolorit der Begebenheiten, etwa dunkel oder hell, je nachdem, was drin vorgegangen ist. Sie scheinen mit den Begebenheiten organisch verwachsen, an ihnen lebendig beteiligt, sie scheinen selber Ereignisse zu sein, gleichsam latentes Geschehen, das sich entladen will (Balázs 1947, 5).

Raum wird zu Ort, Ort mutiert zu Ereignis – in die Zeit gedacht und der zeitlichen Entfaltung harrend: Das Kino setzt in extremer Weise auf diese raumzeitliche Bewegung. Genau in diesem Zusammenhang wird Bachtins Hinweis greifbar, der Chronotopos setze dem materiellen Skelett gleichsam Fleisch an, er lasse das Material künstlerisch relevant werden, denn der Chronotop mache aus dem Wort-, Bild- und Tonmaterial ein sichtbares Ganzes.[5] Er entlädt – so würde es Balázs wohl billigen – latentes Geschehen.

Ein isoliertes Moment wie etwa der Satz "Je me souviens" aus HELAS POUR MOI bringt für sich genommen ebenso wenig Aufschluß über die narrative Strukturierung in linearer Folge oder als Flashback wie die Analyse des Bildaufbaus in dieser Passage des Films. Erst die chronotopische Verdichtung dieser und einer Reihe weiterer diskursiver Momente weist die Konstruktion als Verfahren der vielstimmigen, gegenläufigen Komposition *in die Zeit* aus, deren Dynamik die Bildung in sich geschlossener, integraler Er-

---

5 Über diese raumzeitliche Verdichtung schreibt Stam: "[It] seems in some ways even more appropriate to film than to literature, for whereas literature plays itself out within a virtual, lexical space, the cinematic chronotope ist quite literal, splayed out concretely across a screen with specific dimensions and unfolding in literal time (usually 24 frames a second), quite apart from the fictive time/space specific films might construct" (Stam 1989, 11).

zählräume weit hinter sich läßt. Bachtin entwickelt diese vertikale Sicht ästhetischer, semiotischer und technischer Verfahrensweisen, wenn er etwa in Rabelaisschen Prügeleien das dargestellte Ereignis als doppelbödiges Spiel erkennt, in dem "sein eigentlicher Held *die Zeit selbst*" (1987, 248; Herv.i.O.) wird, oder wenn er mit ungeheurer analytischer Schärfe einen Bogen von der Zahlenästhetik des Mittelalters und der Antike zu dem zentralen textuellen Moment der Profanisierung der heiligen und harmonischen Zahl bei Rabelais schlägt:

> All seine Zahlen sind ruhelos wie der Teufel in den mittelalterlichen Diablerien. In der Struktur der Zahl ist, wie in einem Wassertropfen, die Struktur der gesamten Rabelaisschen Welt abgebildet (ibid., 510).

Daß ähnliche Bewegungen im ersten Fall (der Funktion der Zeit als "Held" eines Films) etwa die Slapstick-Komödie, im zweiten Fall (der ruhelosen Zahlenspiele) vielleicht einige der besten Arbeiten von Rivette charakterisieren, zeigt die Breite des Horizonts der Chronotopenanalyse. Das Prinzip einer arbiträren Reihung von Aussageeinheiten ist etwa in Rivettes L'AMOUR PAR TERRE (THEATER DER LIEBE, Frankreich 1984) einer Hierarchisierung von Äußerungsebenen – eines "Enunziators" und seiner von ihm ableitbaren Aussage – nicht mehr zugänglich. Die Idee einer Mise-en-image von Bildergeschichten mit eindeutig bestimmter Rangordnung enunziativer Instanzen wird ersetzt durch die Reduktion von Erzählen auf Zählen. Der Film scheint anfangs die Geschichte einer Gruppe von Schauspielern zu erzählen, die anläßlich einer Vorführung eines Stücks in ihrer Wohnung von einem Autor namens Clement in dessen Haus eingeladen werden. Dort sollen sie eine weitere Inszenierung vorbereiten und nach wenigen Tagen auch vorführen. Was im Vorspiel – eine Zimmertheater-Aufführung – eingeleitet wird, erfährt im Hause Clements weitere Komplexität: Das ständige Changieren, ja: Rotieren zwischen den Funktionen des Verfassens und Spielens, des Vorführens und Zusehens wird von den "Spielorten" aufgenommen und dialogisch fortgetragen. Eins wird ans andere gefügt, die einzelnen isolierten Elemente des Chronotopos wechseln einander ab und tauschen einander aus. Nach dem Prinzip mathematischer Permutation ändert sich die Reihenfolge in einer Zusammenstellung einer bestimmten Anzahl von Elementen: Aus dem innersten, verschlossen bleibenden Kern des Hauses dringt Vogelgezwitscher von ganz außen, der Diener des Dichters namens Virgil (!) stellt sich als potentieller Ghostwriter seines Herrn heraus, Emily wird im Schlafzimmer Pauls zu Charlotte usw. – eine veritable Diablerie der Zahlenpermutation entwickelt ein Prinzip der Reihung gleichwertig gegeneinander gesetzter "Stimmen", die keiner Reflexion und Hierarchisierung in Erzählebenen mehr gehorchen will. In diesem *Chronotopos des Zählens als Erzählen* ist die nar-

rative Kontinuität einer Folge von geregelten Wechselfällen gewichen. Umbruch jagt Umbruch, eine produktive Zeitgestaltung stemmt sich gegen den biographischen Zeitstrom.

*

Aus dieser Sicht läßt sich der Chronotopos zu einem filmtheoretischen und -analytischen Begriff formen, der quer durch die Diskursmomente – gewissermaßen vertikal – spezifische Schärfe erfährt:

- kinematographische Fokalisierungstechniken der Kadrage und Montage bringen die Blicke von Figuren und Kamerapositionierungen als "Stimmen" in den Chronotopos ein;
- Beleuchtungstechniken und Tiefenstaffelungen marginalisieren eine Figur im Bildfeld oder heben sie hervor;
- die Tongestaltung formuliert durch überlagerte Geräuschkulissen autonome Tonbilder;
- Gestik, Mimik und Bewegung der Figuren reiben sich an dem Fließen des Bildes in widersätzlicher Weise und dialogisieren mit ihm;
- die narrativen Gliederungen des zeitlichen Konstruierens der Geschichte unterwirft das formalistische Beziehungsgefüge von Fabel und Sujet in Flashbacks, Zeitraffungen oder -dehnungen einem weiteren autonomen Zeitmaß.

Nur in der – zugegebenermaßen äußerst komplexen – Kombinatorik dieser ebenso komplex gegliederten Bild- und Tonmomente kann ein Chronotopos als vielfältig orchestrierter Text beschrieben werden.

Voraussetzung dafür ist allerdings noch ein weiteres: Diese zunächst immanent gesetzten Laufbilder beziehen in ihrer um sich selbst rotierenden Chronotopik die Situation, in der sie sich entfalten, ein. Zeit als sukzessiver Ablauf der filmischen Chronotopen und als historisch-biographischer Bezugsprozeß "außerhalb" des Films reguliert als "die ausschlaggebende Komponente im Chronotopos" (Bachtin 1986b, 264) die textuelle Bewegung. Die in die Zeit gesetzten, der Bewegung ausgesetzten Bilder dynamisieren auch das enunziative Setting, mit dem sie konfrontiert sind. Kinosaal, Fernsehzimmer oder Videogalerie sowie jene, welche diese Äußerungsbedingungen bevölkern, fungieren ihrerseits als Chronotopen und evozieren einen je spezifischen Dialog. Sie umhüllen die Laufbilder nicht als äußerer Rahmen, sondern durchdringen sie. Mit einem Gedanken, der ihn möglicherweise ein

weiteres Mal in die Bergsonsche Filiation stellt, setzt Bachtin seine textuellen Momente in keinen Gegensatz zum Feld ihres Erscheinens. Sie treten als Bilder auf andere Bilder, auf die optoakustischen des Films:

> Dieser Dialog kann jedoch nicht in die im Werk dargestellte Welt, kann nicht in einen einzigen ihrer (dargestellten) Chronotopoi eingehen: Er steht außerhalb des Werkganzen. Eingang findet er in die Welt des Autors, des interpretierenden Künstlers und in die Welt der Zuhörer und Leser. Und diese Welten sind ebenfalls chronotopisch (ibid., 458).

Mit diesen Prämissen kann die Chronotopenanalyse die Engpässe einer (strukturalistisch, semiologisch oder wie immer orientierten) Werkästhetik ebenso überwinden wie die einer (kommunikationswissenschaftlichen oder semiopragmatischen) Rezeptionstheorie. Sie betrachtet den Zuschauer als Wirkkraft im chronotopischen Feld der Vorstellung eines Films und verfährt mit ihm – vereinfacht gesagt – kaum anders, als dies mit einer Figur "aus dem Film" geschieht.

Dieses – hier nur andeutungsweise skizzierte – Verfahren der Chronotopenanalyse weist gegenüber herkömmlichen Paradigmen der Film- und Fernsehforschung eine Reihe von Vorteilen auf:

- Es beharrt auf der Virulenz der Konfliktpotentiale des optoakustischen Dialogs, die durch keine harmonisierende "Einfühlung", zu zähmen ist und die schon Wilhelm Worringer als "geradezu verbrecherische[s] Bemühen, die Vieldeutigkeit der Erscheinungen auf einen eindeutigen Begriff zu reduzieren", gebrandmarkt hat (1981, 102). Die einander durchdringenden Aussagen, die unverwischbare Differenz zwischen Eigenem und Fremdem in ihnen kann auch nicht, wie dies etwa Hans Robert Jauss (vgl. 1982, 20) versucht hat, in die literarische Hermeneutik eingemeindet werden: Vielstimmigkeit ist unversöhnlich.

- Es macht keinen prinzipiellen Unterschied zwischen künstlerischem und "realem" Chronotopos, also zwischen der ästhetisch gestalteten Welt eines Werks und jener realen, die dies Werk hervorgebracht hat und auf die es – wie immer gebrochen – verweist. Chronotopenanalyse ist deshalb auch nicht mit der phänomenologischen Tradition – von Merleau-Ponty bis Bazin – vereinbar, für die der Film mit den Bedingungen der natürlichen Wahrnehmung bricht.

Die Chronotopenanalyse kann als Instrument zur Untersuchung ästhetisch relevanter Vorgänge in Texten und größeren Einheiten begriffen werden. Sie greift andere filmtheoretische Methodologien auf, macht ihnen jedoch ihren Alleinvertretungsanspruch streitig. Innerhalb des Projekts der Translinguistik

begreift sie diese als Hilfswissenschaften. Damit vollzieht sie eine Bewegung von fachspezifischen Einzeldisziplinen der Human- und Geisteswissenschaften zur Ästhetik als Leitwissenschaft, die einem Vergleich mit dem in den letzten zehn Jahren vollzogenen Wechsel von der Erkenntnistheorie zur Ästhetik standhält.

*

Die Brisanz und Aktualität des Begriffs der Chronotopik kann allerdings nur dann entsprechend gewürdigt werden, wenn er mit seinem Zwilling, dem Prinzip der Dialogizität, verknüpft bleibt. Ich will dieses Prinzip einstweilen als Diskursmodalität vorstellen, welche die in einem Text vorhandenen "Stimmen" als einander gänzlich fremde bestehen läßt. Sie sind unter keinen gemeinsamen Hut zu bringen, sei es der einer kausalen Beziehung, einer teleologischen Prospektion oder der dialektischen Aufhebung. Anscheinend vermag keinerlei abstrakte Hierarchie, sei es eine untereinander oder eine von einem gemeinsamen Prinzip gestiftete, sie in ihrer unbezähmbaren Insistenz auf ihre Andersheit zu zügeln. Ihre Beziehung zueinander tendiert zu dem, was Bachtin *Exotopie* nennt. Paul de Man hat diese Kategorie des radikal Anderen folgendermaßen beschrieben:

> On the other hand, dialogism also functions, throughout the work and especially in the Dostoevsky book, as a principle of radical otherness or, to use again Bakhtin's own terminology, as a principle of *exotopy*: far from aspiring to the *telos* of a synthesis or a resolution, as could be said to be the case in dialectical systems, the function of dialogism is to sustain and think through the radical exteriority or heterogeneity of one voice with regard to any other, including that of the novelist himself. She or he is not, in this regard, in any privileged situation with respect to his characters. The self-reflexive, autotelic or, if you wish, narcissistic structure of form, as a definitional description enclosed within specific borderlines, is hereby replaced by an *assertion* of the otherness of the other, preliminary to even the possibility of a *recognition* of his otherness. Rather than having to do with class structures, as in the societal models of "Discourse in the Novel", exotopy has to do with relationships between distinct cultural and ideological units. It would apply to conflicts between nations or religions rather than between classes. In this perspective, dialogism is no longer a formal and descriptive principle, nor does it pertain particularly to language: heteroglossia (multi-variedness between discourses) is a special case of exotopy (otherness as such) and the formal study of literary texts becomes important because it leads from intralinguistic to intracultural relationships (de Man 1983, 102f; Herv.i.O.).

Man kann diesen Vorgang als eine Radikalisierung des Differenz-Prinzips betrachten, durch die sich die textuellen Vernetzungen als unversöhnliche

bis hinein in die jeweiligen Aussageeinheiten eines Chronotops ziehen. Diese Exotopie ist folglich auch nicht mehr analytisch zu trennen, sondern nur mehr dekonstruktiv zu verschärfen. Von keinem gemeinsamen Dach des Symbolischen oder Syntaktischen überwölbt, gehen die einzelnen Chronotopen sowie ihre konstitutiven Elemente keine geregelten, sukzessiv aufeinander folgenden Verkettungen zueinander ein, sondern sind als zeitgleich übereinandergelagerte isoliert und dennoch ineinander verzahnt zu lesen. Eine Aussage bestimmt nicht kausal die folgende, sie ist keine Voraussetzung oder Frage für die kommende Antwort, sondern nimmt die nächste Aussage als das Prinzip des Fremden und Anderen in sich auf. Das mit dem linearen Zeitbegriff verbundene Kausalverhältnis ist außerkraft gesetzt. Die zeiträumliche Koexistenz unterschiedlicher Aussagen in einem Text bzw. Programm führt zu einem permanenten Austausch der Funktionen des Sprechens und Hörens, des Zeigens und Aufnehmens innerhalb einer singulären Aussage sowie in ihrem Verhältnis zu der Äußerungssituation im Kino oder vor dem Fernsehschirm. Dialogizität ist das bestimmende Prinzip der chronotopischen Bewegung: und zwar innerhalb des Texts bzw. Programms wie zwischen ihren konstitutiven Bestandteilen und der Beziehung zum externen Kosmos der Herstellung und Vorstellung (Autor, Betrachter, Äußerungssituation). Bachtin stellt diese zunächst grotesk erscheinende und in der Tat erstmals an der literarischen Groteske erkundete Bewegung der Ambi- und Multivalenz als grundlegendes Kriterium dialogischer Beziehungen aus und setzt sie schroff von den Bewegungsformen der idealistischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts – also der hegelianischen Dialektik – ab. Statt zellulärem Denken und linearer Sukzessivität setzt sich zunehmend ein Prinzip der netzartigen Verflechtung und Offenheit gegenüber dem Anderen durch, ohne dieses aufzuheben – Dialogik statt Dialektik, Multivalenz statt Eindeutigkeit:

> Jedes konkrete Wort (jede Äußerung) findet ja den Gegenstand, auf den es gerichtet ist, immer gleichsam schon mit einem Vorbehalt versehen, umstritten und bewertet vor, umgeben von einem ihn verdunkelnden Dunstschleier oder aber vom Licht der schon über ihn geäußerten fremden Wörter. Er ist umhüllt und durchzogen von allgemeinen Gedanken und Gesichtspunkten, von fremden Bewertungen und Akzenten (1986a, 96).

Die Konsequenzen des Konzepts der Dialogizität für die Untersuchung filmischer Abläufe sowohl innerhalb des narrativ-repräsentativ-industriellen Kinos als auch anderer Paradigmen vom "Russenfilm" bis zum "modern cinema" sind beträchtlich. Der klassischen Narrativik nach dem kausalen Muster des "Kuleschow-Effekts" etwa eignet ebenso wie der Eisensteinschen Dialektik eine lineare Lesedynamik. Ob kausal bzw. teleologisch oder dialektisch – beide Modelle gehen davon aus, daß sich Textualität synchron

zum Lesevorgang herstellt. Diese Konzeption scheint – nicht nur vor dem Hintergrund neuerer ästhetischer Formen – wenig Erklärungswert zu besitzen. Sie berücksichtigt die prinzipiell bei der Textproduktion von Herstellung und Vorstellung eines Films (also seitens der produzierenden Instanz und des Publikums) laufenden *asynchronen* Vorgänge der Signifikation nur ungenügend: ein Film im Kino, durch ihre spezifischen Vorführbedingungen aber besonders Fernsehprogramme und Video-Präsentationen, sind auch gegen die technologisch vorgegebene Leserichtung konstruiert, retrospektiv (von hinten nach vorne), kumulativ oder alogisch. Sie bieten Sehern und Hörern eine Textur des zeitgleichen Umhüllens und Durchziehens gegenläufiger Gesichtspunkte an.

Die klassische Art des Erzählens trägt primär metonymischen Charakter und gibt dadurch eine Beziehung zwischen Ursache und Wirkung vor. Sie errichtet ein kausales Verhältnis zwischen den Einstellungen: Weißes Haus und Treppe, Schuß und Tod, Blick und Objekt. Ebenso kausal bezieht sich ein Bild von einem Signifikanten auf ein Signifikat bzw. einen Referenten: Es weist auf einen Gegenstand, den es gewissermaßen in sich trägt, und verweist gleichzeitig auf das nächste Bild, das es vorbereitet und für das es als Ursache gilt. Dieses enge Verhältnis der Bild- und Tonaussagen zwischen Sicht- und Unsichtbarem, Hör- und Unhörbarem bildet den zusammenhängenden Raum der Vorstellung im – wie es Dayan genannt hat – "Tutor-Code des klassischen Kinos" (vgl. 1974). Weiter als der sicht- und hörbare Raum, entfaltet sich in ihm die erzählte Geschichte. Diese Ausweitung geht jedoch Hand in Hand mit einer Schließung, die – obschon lückenhaft – für den Signifikationsprozeß gleichwohl notwendig ist: Um den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit genüge zu tun, schottet sich die diegetische Welt hermetisch von den Bereichen der Äußerung ab; es finden nur solche Vorgänge Eingang in den Diskurs, die sich den logischen, paralogischen oder psychologischen Gesetzen unterwerfen. Alles andere wird – wider jede Evidenz – übersehen und überhört, auch wenn die 100jährige Geschichte der Geschichten des Kinos von Regelwidrigkeiten, alogischen Konstruktionen und Verstößen gegen das Regime der Wahrscheinlichkeit birst. Genau diese als "Fehler" geahndeten Verfahrensweisen und Dysfunktionen sind es aber, die die narrative Dynamik der Laufbilder und ihren ästhetischen Formenreichtum mitbestimmen: und das immer schon und in allen Genres.

*

Dialogizität bricht nun diese lineare Kausalität vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Hörbaren zum Unhörbaren und vom Sichtbaren zum Hörba-

ren auf. Als Forschungshorizont zur Untersuchung kinematographischer Textualität entwickelt sie eine Sensibilität gerade gegenüber diesen Grenzbereichen diegetischer Wahrscheinlichkeit und Transparenz. Sie bleibt nicht an der phänomenalen Oberfläche hängen, sondern integriert die "verdunkelnden Dunstschleier" der umstrittenen und verdrängten Aspekte der Vorstellung des Laufbilds in die zeiträumlichen Vorgänge des Zeigens und Hörens: in die chronotopischen Prozesse der Äußerung. Sie vermag dadurch auch filmische Diskursformen zu fassen, die anders nur eindimensionalen Perspektiven zugänglich sind, welche ihre widersetzliche Schreibweise unterschlagen müssen und sie damit zwangsläufig um ihre Vielschichtigkeit verkürzen. Ein frühes – noch vorklassisches – Beispiel:

James A. Williamsons THE BIG SWALLOW (Großbritannien, vermutlich 1901) zeigt einen Passanten, der heftig gestikulierend in den Bildvordergrund schreitet, dabei nähert er sich der Kamera, bis er innerhalb derselben Einstellung in Großaufnahme erscheint. Dann öffnet er den Mund, näher und näher kommend, bis es schwarz wird auf der Leinwand. Es folgt eine Einstellung einer ins Schwarze purzelnden Kamera sowie des dazugehörenden Kameramanns. Zufrieden kaut der Passant in der dritten und letzten Einstellung und lacht: Er hat die Kamera mitsamt dem Kameramann verschluckt. Dieser Film gibt einer filmhistorischen, implizit den Prämissen der kausalen Logik und dem Regime der Wahrscheinlichkeit verbundenen Lesart in der Tat ein Rätsel auf:

> An example of one of the many films from the first ten years of filmmaking where the film is not completely comprehensible without the original commentary.[6]

Der in dem Programmheft einer Video-Edition des British Film Institute genannte Grund für das mangelnde Verständnis des Film ist symptomatisch für eine theoretische Position, die zwar die Äußerungsumstände der Vorführung berücksichtigt, sie aber sofort an das sprachlich-logische Prinzip eines Filmerklärers bindet: Die Lektüre wird unter das Kuratel des Anti-Okularzentrismus gestellt. Daß sich der Passant durch die Filmerei um sein Recht auf das eigene Bild betrogen fühlt, wird jedoch mit einem – möglicherweise zur Zeit der Herstellung und Vorstellung dieses Films bereits vorhandenen – nicht-syntaktischen, dialogischen Verständnis klar. So wie der Passant die Mauer der geschlossenen Diegese durchschlägt und mit einem Prinzip arbeitet, das Vorwissen über den Her- und Vorstellungszusammenhang des Kinos

---

[6] So der Kommentar von Barry Salt im Beiheft zur Video-Edition EARLY CINEMA. VOL. 1: PRIMITIVES AND PIONEERS des British Film Institute.

voraussetzt, reagieren auch die Betrachter des Films: Sie sehen die Kamera nicht nur auf der Leinwand, sondern haben sie bereits vor dem Film an der Rückwand des Kinosaals bemerkt. Unter der Perspektive der okularexzentrischen Dialogizität schließt sich der Kamera-Projektor mit dem *Bild* der Kamera in einem dialogisch übereinandergeschichteten Beziehungs- und Sinngeflecht zusammen. Sein Schnurren begleitet nicht nur die Vorführung des Films, sondern auch die Tätigkeit jenes Geräts, das auf der Leinwand zu sehen war. Das damit entstandene Tonbild integriert den gesamten Äußerungsraum in den der Aussage, stülpt gleichsam die Welt der Aussage nach außen und die der Äußerung nach innen und setzt sie in eine dialogische Beziehung, die allein imstande ist, diese Konstruktion lesbar zu machen. Sein Chronotopos ist der der ausfransenden Grenzen von Aussagen und Alltagswelt, eines Ergießens in die Zeit, die keinen Raum mehr kennt. THE BIG SWALLOW ist der wohl älteste und erste Film einer unendlichen Reihe inzestuöser Überlappungen und promiskuitiver Vermischungen diegetischer und diskursiver Elemente in alogischen Brüchen mit der linearen Kausalität vom Sichtbaren zum Unsichtbaren.

*

Auch Federico Fellinis OTTO E MEZZO (ACHTEINHALB, Italien 1962) spielt mit solchen Verfahrensweisen. Auch sie geben ihre ästhetische Brisanz erst frei, sobald sie aus der Perspektive dialogischer Überkreuzungen diskursiver, narrativer und diegetischer Elemente gesehen werden. Ein Regisseur gerät in eine Sinnkrise angesichts der auf ihn wartenden Dreharbeiten. Wie in einer Dunstglocke geht man mit Guido Anselmi durch die Welt. Die Geschichte des Films ist um ihn herum organisiert und weist ihn als dichte, organisch und psychologisch durchgestaltete Person aus. Guido zeigt uns die Welt, er ist der Fokus der erzählerischen Linien, räsoniert und reflektiert: über den Sinn der Arbeit, des Lebens, über die Funktion und Ethik von Kunst und Film als Kunst. Allerdings weist er bereits – wie die monumentalen und dennoch trägen Allegorien der Dämmerung am Sarkophag Lorenzo Medicis aus Michelangelos manieristischer Zeit – offensichtliche Ermüdungserscheinungen auf. Leicht zurückversetzt aus dem fleischlichen Trubel um ihn herum, zweifelnd und skeptisch, fungiert Guido weniger als Motor narrativer Dynamik denn als Reflexionsfläche von Erscheinungen, die er selbst kaum mehr zu gestalten oder zu beeinflussen weiß. Vielleicht rettet er sich darum bei den Probeaufnahmen ins Nachstellen von Szenen, die er vorher mit seiner Frau, seiner Amme oder irgend jemandem sonst erlebt hat.

Verstärkt wird der Eindruck einer wattierten Dunstglocke um den Protagonisten durch den Synchronton, der den Zuhörer an einer dichten Anbindung an die Bilder hindert. Für das italienische Kino dieser Zeit durchaus üblich wurde auf die Verwendung des Direkttons bei der Aufzeichnung der Dialoge am Set verzichtet und stattdessen eine im Studio hergestellte – und auch danach klingende – Spur angefertigt. Völlig vom Raum der visuell dominierten Welt der Geschichte um Guido abgehoben, in ein räumliches Niemandsland versetzt, entwirft Guidos Stimme – also der Ton und nur der Ton – von ihm das Bild des Künstlers der Moderne. Nach dem Vorbild der Romantiker, Baudelaires oder der Surrealisten sucht er eine Konvergenz zwischen Kunst und Leben, seinem Ich aus dem inneren Monolog und seiner physischen Präsenz als Liebhaber und Regisseur. Er fühlt sich als Fremdkörper innerhalb der Filmindustrie, weil er sich verwirklichen will. Auf sich selbst verwiesen, redet er mit seinem Spiegelbild und spielt Regisseur nur noch mit seiner Geliebten im Bett: Er *spricht* die Anweisungen. Es menschelt unheimlich in diesen Krisen des Schöpfertums, die der Künstler als Menschenmensch zu höherem Behufe zu bestehen hat. "Was weißt du schon von mir", verkündet er im Dialog mit seiner Frau im Bett. "Soviel wie du mir von dir zeigst", antwortet sie.

Wie entsteht nun diese merkwürdig vormoderne Zeichnung des Helden? Warum verläßt ihn die handlungsstrukturierende Kraft und auf welche Weise gerät er derartig eklatant ins Abseits? Guido ist sehr zurückhaltend in seiner Gestik, Mimik und Bewegung im Raum – mit Ausnahme seiner Art zu sehen. Wachen Auges scheint er alles um sich herum zu registrieren. Doch worauf fällt sein Blick? Daß dies nicht so genau wie in den Point-of-View-Konstruktionen des klassischen Kinos nochzuvollziehen ist, führt auf die entscheidende Spur dieses Films. Drei kurze Sequenzen nach etwa 75 Minuten Laufzeit des Films mögen diesen Unterschied verdeutlichen:

1. das Gespräch Guidos mit einem Kritiker auf einer Café-Terrasse;
2. das Defilee in der Badeanstalt;
3. die Audienz beim Kardinal in der Badeanstalt.

In der ersten Sequenz beginnt sich die – eigentlich für diese Art des Dialogs verbindliche – Point-of-View-Struktur zu verschieben. Die erste Einstellung rückt den dozierenden Kritiker – obwohl er mit dem rechts von ihm sitzenden Guido spricht – mit dem Gesicht fast bis zum rechten Bildrand. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird nicht auf den in der nächsten Einstellung sichtbar werdenden Guido gelenkt. Der dräuende Hintergrund mit einigen Priestern ist eminenter als das Gespräch selbst. Die linke Seite bezieht

die im Hintergrund tafelnden Kirchenfürsten – unscharf, aber doch deutlich erkennbar – ins Bild ein. Die folgende Einstellung zeigt den zuhörenden Guido, der gegen Ende der Einstellung, statt dem Vortrag seines Kontrahenten zu folgen, kurz seinen Blick auf die in der nächsten Einstellung erscheinenden Priester fallen läßt. Dieser Blick lenkt um und erweitert das Feld um eine dritte Kraft im Dialog. Wenn dann nach der Rückkehr zur Großaufnahme des Kritikers dieser das Bild verläßt und damit den Blick auf eine Sängerin im selben Bild freigibt, so fehlt der Einstellungs-Konstruktion dieser Sequenz nunmehr vollständig eine Anbindung an die Subjektivität des blickenden Guido: Er rückt aus der Bilderrede.

Figur, Meublage, Kadrage und Montage arbeiten gemeinsam an der Zersetzung eines Globalsinns der optoakustischen Aussage. Der Verlust des diskursiven Ganzen, das sich gewöhnlich im Alternieren von Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem, von Hörbarem und Nicht-Hörbarem zeigt, wird im Sujet des Künstlers verkleidet, der – mit einem Gustav Mahler-Lied gesprochen – "der Welt abhanden gekommen" ist. Verkleidet wohlgemerkt: denn tatsächlich steht mehr auf dem Spiel als die persönliche Sinnkrise des Protagonisten. Es wird keine Subjektschwäche des Helden inszeniert, sondern das Subjekt der Betrachtung fächert sich in multiperspektivische Teilmengen auf. Nur mehr das einzelne Bildmoment für sich genommen wirft Signifikanzen ab und ist nicht der Hierarchie einer diegetischen Dichte der Wahrscheinlichkeiten unterworfen. Das dezentrierte Ensemble einander widersinnig durchkreuzender Subjektivitäten kann seine Bildsuche nicht mehr auf einen Gegenstand richten, sondern läuft als Suche nach Suche nach Suche nach... weiter, bis sie sich verläuft.

Die in der ersten der ausgewählten drei Sequenzen noch intakte, allerdings umgebogene Blickmächtigkeit des Protagonisten wird in der zweiten weiter reduziert. Kammerorchester, Mikrodurchsage eines Bademeisters, Aufmarsch der Patienten, der Commentatore – immerhin die wichtigste Figur für die Herstellung des Films – wird von einem der Patienten gegrüßt, noch bevor er zu sehen ist. Er reagiert nicht darauf, sondern redet mit dem – ebenfalls noch unsichtbaren – Guido: "Doch, Guido, ich habe genau begriffen, was du mir erzählen willst." Guido erscheint, doch ist sein Blick wiederum abseits gerichtet: auf eine Frau, die ihn keines Blickes würdigt. Kurze Zeit später, im Baderaum, dreht er sich wieder um. Sein Blick fällt suchend auf eine Bank und streift die anonymen Gäste. Guido kann seiner Blickobjekte nicht habhaft werden, so als ob sich während seines Sehens ein unsichtbarer Schirm über die Leinwand senken würde. OTTO E MEZZO ist in bezug auf die subjektive Welt des Protagonisten so stark fragmentiert, daß er die Innenwelt

seines Helden wegzuschneiden scheint. Was er sieht, antwortet nicht auf seinen Anspruch.

Doch der Versuch anderer Figuren, in ihn einzudringen, könnte nicht vehementer sein: Guido wird im nächsten Teil dieser Sequenz von einer intimen Off-Stimme zum Kardinal gerufen. Seine Kollegen drängen sich ihm förmlich auf. Vier von ihnen wenden sich direkt in Großeinstellungen an ihn: frontal in die Kamera blickend. Sie stellen sich ihm in den Weg, geben Anweisungen, betteln um ein gutes Wort vor dem geistlichen Würdenträger und sparen nicht mit unter freundlichen Gesten verborgenen Drohgebärden. Doch Guido ist – diese Szene förmlich fliehend – bereits unterwegs zum Kardinal. Wie ein infantiles Szenario ist diese Attacke ins Bild gesetzt. Um ihn herum bewegen sich die Menschen als einzelne, isoliert und ohne soziale und kommunikative Kompetenz. Keiner versteht in dem Sprachenbabel des Studios den anderen. Sie blicken gleichsam mit großem Fischauge in den Kinderwagen, und Klein-Guido ist verschreckt. Mit den Sequenzen aus Guidos Kindheit in den asynchronen Vorgang dialogischer Lese verbunden, erweist sich dieses Verfahren allerdings nicht als Antizipation immer dichter werdender Rückblendetechniken. Obwohl gerade diese, ihrer erzählerischen Logik entsprechend, das Innerste des Inneren preiszugeben versprechen, bleibt ihr bildkompositorischer Wurf – also Kadrage und Montage – paradoxerweise geschlossen, ja hermetisch. Wie die fischäugig gesehenen Filmfritzen überführen auch die Kindheitssequenzen Anselmis den klassischen Aussage-Raum in eine nicht-linear verlaufende Zeitlichkeit der Äußerung. OTTO E MEZZO bietet keine stabile Örtlichkeit eines narrativen Hauptstrangs der Diegese, sondern stellt den klassischen Raum der Erzählung selbst zur Disposition. Die Figuren treten aus ihrer Blickmächtigkeit heraus. Nichts mehr bietet sich ihnen als Gegenstand ihrer Sicht, sie sind blind geworden vor den in der Zeit entschwundenen Bildern. Im beschriebenen *Chronotopos des Verlusts der Raumbilder* dialogisiert jegliches Bildelement jenseits der Diegese und über diese hinaus mit dem multiperspektivischen Vorgang des Sehens als Immer-schon-Vergangenes, aus der Präsenz des Raum Gerücktes. Keinerlei Zeitentwicklung unterworfen, erweist sich alles aus der Zeit, aus dem Augenblick entschwunden.

Dieser Systematik gehorcht auch die dritte Sequenz. Sie beginnt mit einem Kinderblick durch ein in Bodenhöhe befindliches Fenster auf Soutanen und Beine von Geistlichen. Seine Eminenz redet zwar mit Guido, doch würdigt sie ihn keines direkten Blicks. Wieder hat sich die visuelle Konzeption in der Abschottung von der Welt gefunden. Ein Leintuch wird zweimal vor die Kamera gehalten, Profilbilder der Geistlichen dominieren, der Kopf des

Kardinals als Schattensilhouette auf einem Badetuch; die Kellerluke in Bodenhöhe schließt sich, von unsichtbaren Händen bewegt.

Fellini gelingt es – nicht nur an dieser Stelle – gerade noch, nicht ins Fach des Melodrams abzugleiten. Er verhindert diesen Wechsel des Genres mit abrupten Brüchen in der Blicklogik klassischer Anschlußtechnik. Vermutlich deshalb können wir uns kein Bild von den Bildern machen, die der Regisseur Guido sich macht. Und deshalb werden wir auch des Films, den dieser drehen soll, nicht ansichtig. Es könnte nur einer der persönlichen Vision des Künstlers sein – und genau das ist ihm und uns versagt. Nur selten, etwa im Gespräch mit Claudia nächtens außerhalb der Stadt oder in den Dialogen mit seiner Frau, stellt sich jenes klassische Spiel der Suture ein, das den Betrachtern ein Tor ins Innere der Fiktion des Inneren des Helden öffnet. Was sich dem inneren Auge Guidos und unserem äußeren bietet, rührt nicht und klärt nicht auf: Es regt auf und zerstreut.

Das mag mit der oft beschworenen Nähe Fellinis zum Comic Strip zu erklären sein. Auch den Bilderheften eignet der große Wurf, die gigantische Inszene, die feurige Aktion und nicht das feine Ziselieren von Eindrücken. Der Rückzug des Protagonisten aus dem Bild könnte auch – etwa im Sinne einer Stilanalyse – als Indiz für das *foregrounding* der diskursiven Instanz, "des Regisseurs", gewertet werden. Es wäre – in diesem Fall autorentheoretisch – damit zu argumentieren, daß genau dadurch überall die Handschrift Fellinis durchschlage, von der Musik bis zum Casting der opulenten Frauen: Fellini habe den Film gemacht, an dem Guido gescheitert sei. Genau diese Lesart zieht sich – mehr oder minder angereichert mit biographistischen Details von der Schöpferkrise des Meisters – durch die einschlägige Literatur zu Fellini und die Selbstreflexivitätsdebatte der letzten Jahre. OTTO E MEZZO hängt aus diesem Grund gewiß an dem, was man Autorenperspektive genannt hat: Wie mache ich einen Film? Was hat Filmen für einen Sinn? Wie bleibe ich mir als Mensch und Künstler treu? Doch all diese Fragen gehen am Kern der Sache vorbei. OTTO E MEZZO ist meines Erachtens kein Metadiskurs zum Filmemachen, keine Selbstreflexion eines Regisseurs. Die Abwehr der Preisgabe eines Innenlebens im Bild entsteht vielmehr durch die schroffe, in die Zeit gesetzte Differenz des Dialogisierens von Guidos Außen- und Umwelt. Der Film stellt die Krise eines Subjekts als Individuum und Künstler traditioneller Prägung vor. Und er faßt seine Obsoletheit in der Moderne, im Kino: Die schroffe Widersetzlichkeit seiner beiden Spuren – des Bilds und des Tons – spitzt er zu und kehrt sie als fremde unversöhnlich gegeneinander. Er läßt keinerlei Nostalgie nach einem – nie stimmig gewesenen – Künstler- und Schöpfertum aufkommen. Seinen romantischen und leicht

melancholischen Kunstfilmer hegt und pflegt er ebenso wie er ihn verachtet. Mühselig aufgepäppelt, zerreibt er ihn im Dialogisieren zwischen Bild und Ton: als Film.

*

Dialogizität, dieser zentrale, bereits in den zwanziger Jahren grob entworfene Begriff der Bachtinschen Ästhetik, erhellt jedoch nicht nur einige methodologische Fragen des klassischen und modernen Kinos. Er vollzieht eine methodologische bzw. wissenschaftslogische Wende weg vom Paradigma der Dialektik hin zu anderen Bewegungsformen und Denkwegen. Seine Kritik an dem dialektischen Prinzip der abstrakten Negation kann somit eine nicht zu unterschätzende Korrektur an der Eisensteinschen Konzeption der dialektischen Montage zur Folge haben. Eisenstein geht – nicht nur in seinen Theoremen aus den zwanziger Jahren – von beinahe monadisch geschlossene "Zellen" aus, die in einem sinnproduzierenden Schock gleichsam ihr Innerstes nach außen kehren, ihre materielle Gewalt zu einem Zeichen gerinnen lassen: Die arithmetische Reihung und Gegenüberstellung wird dabei nach dem dialektischen Prinzip von These und Antithese in einem geometrischen Produkt aufgehoben. Eisenstein hat zwar versucht, die Probleme zu überwinden, die sich aus der blockartigen, in sich hermetischen Struktur der Einstellungen als Zellen ergeben. Seine Untersuchungen bezogen immer mehr einerseits die kompositorischen Abläufe *innerhalb* einer Einstellung, andererseits die Konstruktionsprinzipien des Films *als ganzen* ein (vgl. dazu Wuss 1990, 308ff). Doch ist dies bei genauer Lektüre nicht mehr als die Ausweitung des Prinzips zellulärer Geschlossenheit ins Gesamt der filmischen Konstruktion*einheit*. Eisensteins Schriften ab Mitte der dreißiger Jahre können als permanentes Ringen um diese Grenzen eines Werkganzen gelesen werden. Widersätzlich reiben sich darin die Vorstellungen des dialektisch bewegten zellulären Denkens der Suche nach einem vereinheitlichenden Wirkungsgesetz mit dem radikaldialogischen Prinzip einer Offenheit, die ihrerseits nicht in einem zeitlich-synthetischen Ordnungsdenken zu bändigen ist. So will er beispielsweise 1935 in seiner Rede vor der Allunionskonferenz der Filmschaffenden zwar die Grenzen der – andere Bewegungsprinzipien ausschließenden – Logik bei den Prozessen der inneren Rede markieren, hält dabei aber in acht aufeinanderfolgenden Sätzen achtmal (davon in einem Satz allein dreimal[7]) die "Gesetzmäßigkeit" ihrer Kon-

---

[7] "Und das Bemerkenswerte, weshalb ich darüber überhaupt spreche, besteht darin, daß *diese Gesetzmäßigkeiten des Baus der inneren Rede genau diejenigen Gesetzmäßig-*

struktionen fest. Den Gegenpol einer netzartig überwölbten, antihierarchisch schwebenden Polyphonie hat er wiederum am deutlichsten mit seiner bereits 1929 gefaßten Idee eines kugelförmigen Buchs entworfen. Es sollte einer "Methode wechselseitiger Umkehrbarkeit" (vgl. Bulgakowa 1996, 31). gehorchen, durch die der synchrone Zugriff zu jedem einzelnen seiner Teile gewährleistet sei. Ein Buch der Bilder, in der die Linearität und Konsekutivität der Lektüre durch a(chrono)logische Akte außer Kraft ersetzt wird? Dieser Gedanke wird nicht nur durch den Einsatz neuerer, postkinematographischer Techniken wie Video, Bild-CD oder Internet aktualisiert. Er entspräche auch den Prinzipien dialogischer Laufbildbetrachtung. Doch Eisenstein hat dieses im Grunde bachtinianische Konzept – vielleicht wegen seiner größeren Affinität zu den Formalisten, vor allem zu Boris Eichenbaum – nicht weiter verfolgt. Seine Theoreme bewegen sich unentschlossen in der Schwebe zwischen dem Beharren auf einer Monologik eines *Gesetzes* der dialektischen Aufhebung auf der einen Seite und der Suche nach einem multiperspektivischen Äußerungsraum der polyphonen Differenz auf der anderen. Mit der Insistenz auf den Wirkungsgesetzen einer dialektisch verbrämten symbolischen Ordnung bleibt er weiterhin den von der Linguistik inspirierten Paradigmen der abstrakten Negation verhaftet. Noch 1946 schreibt er im *Ersten Brief über die Farbe*: "Die Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung sind in allen Kettengliedern der Filmkunst dieselben" (Eisenstein 1991b, 183). In diesem kurzen Aufsatz betont er nochmals – explizit an seine Montagetheoreme der zwanziger Jahre anknüpfend – das dialektische Prinzip der Aufhebung eines Bildelements durch ein anderes:

> Weil es mir nicht genügt ... möchte ich, daß ein Gedanke als Farbe aufflammt und, mit dem Thema der Darstellung verschmelzend, ein Sinnbild gebiert (ibid., 180).

Ein letztes Mal erliegt er dem Irrtum, es gäbe auch bei Laufbildern so etwas wie eine *abstrakte* Negation, die sich – Schritt für Schritt entwickelnd – im Ganzen zu einer Bedeutung kristallisiere. Der Weg vom Gedanken über das Sujet zum mentalen Bild mag für Wort und Begriff durchaus seine Berechtigung haben, für die Spezifik laufender Bilder aber wird er – im Wortsinn – versagen. Bildreden wie Film oder Fernsehen verfügen keineswegs über die Möglichkeit einer diese Denkfigur ermöglichenden abstrakten Verneinung. "Nichts" kann man zwar sagen, aber nie zeigen.

---

keiten sind, auf die sich all die Gesetzmäßigkeiten gründen, nach welchen Form und Komposition von Kunstwerken konstruiert werden" (Eisenstein 1991a, 129f; Herv.i.O.).

Bachtins Prinzip der Dialogizität weist mit der Idee der *konkreten* Negation einen Weg aus diesem Engpaß.

> Die Negation in den volkstümlich-festlichen Motiven ist niemals abstrakt, sie ist immer anschaulich, bildlich, konkret. Hinter der Negation steht nicht etwa nichts, sondern eine Art umgekehrter Gegenstand, das karnevaleske Gegenstück zum Verneinten (Bachtin 1987, 456).

Dieses Konzept der konkreten bildlichen Negation weist Bachtin als dezidierten Okularexzentriker *allgemeiner* Redeweisen aus, dessen Denken weit über Literatur und Linguistik hinaus Anwendungsmöglichkeiten findet:

> Die Negation konstruiert den negierten Gegenstand neu, wobei sie vor allem seine Lage im Raum und das Verhältnis seiner Einzelteile zueinander ändert. Sie versetzt ihn in die Hölle, vertauscht Oben und Unten, Hintern und Gesicht, verzerrt Proportionen, hebt einzelne Eigenschaften auf Kosten anderer schroff hervor. Das Nichtsein des Gegenstandes ist seine Kehrseite, und diese Kehrseite hat eine zeitliche Konnotation: Sie ist das Vergangene, Ehemalige (ibid.).

In der Tat: Um die Kehrseite des Sichtbaren zu negieren, um die Negation des Sichtbaren zu zeigen, braucht der Film die Zeit. Und zwar jene Zeit, die vergeht, um aus einer Perspektive in die nächste zu rutschen, um von einer Einstellung zur nächsten überzugehen. Der Einstellungswechsel ist die konkrete Negation, ohne das Nichts zu einem vorhergehenden Etwas zu sein.

Hier zeigt sich die grobe Skizze einer Montagetheorie, die ohne die Linearität des klassischen Stils, aber auch ohne die Dialektik Eisensteins auskommt: die dialogische, oder, wie sie Eisenstein in einem etwas anderen Sinn selbst genannt hat: die polyphone Montage.

> So bleibt der vernichtete Gegenstand in der Welt, doch in einer neuen raumzeitlichen Existenzweise, er wird quasi zu einem neuen, an seine eigene Stelle getretenen Gegenstand (ibid.).

Dialogizität ermöglicht, zeiträumliche Diskursformationen zu erfassen und zu klassifizieren, die in der Bewegung des Diskurses ihre Objekte bzw. Aussagen *als neue* zeigen. Die Gegenstände ändern ständig ihre Lage im Raum bzw. den Blickwinkel auf sie. Weiter arbeiten sie an einer Verstellung der Fragmente eines Körper- oder Gegenstandsbildes in bezug auf ein offen und bewegt gedachtes Ensemble. Dieses Bewegungsprinzip – daran läßt Bachtin keinen Zweifel – ist nicht das linear und kausal fortschreitende der Dialektik, sondern es faßt Geschichte und Gegenwart, Vergangenes und Gegenwärtiges im Jetzt – zugleich und als "Kehrseite" – zusammen.

> Bei all dem ist wesentlich, daß die raum-zeitliche (chronotopische) Negation, die den negativen Pol fixiert, sich vom positiven Pol dennoch nicht löst. Sie ist nicht abstrakte und absolute Verneinung, die das Negierte säuberlich von der

> restlichen Welt trennt, sondern faßt ihren Gegenstand in seinem Werden, in seiner Bewegung vom negativen zum positiven Pol. Man hat es hier nicht mit einem abstrakten Begriff zu tun (denn es geht nicht um die logische Negation), vielmehr darum, die Metamorphose, die Umstülpung der Welt zu beschreiben, die die Phase des Todes durchläuft, um wieder neu geboren zu werden (ibid., 457).

Und genau das ist das Bewegungsprinzip der kinematographischen Apparatur. Die Form der dialogischen Negation innerhalb eines Texts hat nichts mit der abstrakten Negation der Eisensteinschen Dialektik gemein, sondern findet ihre konkrete Ausformung im einzelnen Bild, *innerhalb* der von Eisenstein als "Zelle" bestimmten Einheit des Diskurses und ist zugleich dem Werk äußerlich: Das Ja im Nein, das Nicht im Sein.

Georg Lukács hat dies 1913 – selbstredend also vor seiner Hinwendung zum Historischen Materialismus – in seinen "Gedanken zu einer Ästhetik des Kino" ebenfalls erkannt:

> Es gibt keine Kausalität, die [die einzelnen Zeitmomente eines Films] miteinander verbinden würde; oder genauer: ihre Kausalität ist von keiner Inhaltlichkeit gehemmt oder gebunden (1972, 144).

*

Dialogizität arbeitet also an einer soziohistorischen Fundierung ihrer Analysen, ohne einem problematischen Authentizitätszwang zu verfallen. Zwar stehen die Chronotopen mit den Welten, auf die sie verweisen, in Verbindung, doch nur auf indirekte Weise, ästhetisch verrückt und nicht nur kontextuell sowie intertextuell verschoben: Stimmen tauchen auf, im Werk einzelner Filmemacher oder in sonstigen Diskursformationen, verschwinden dann wieder und müssen neu erfunden werden oder ihre je eigenen und eigenartigen Krisen durchmachen. Diese "Stimmen" sind – wie ich am Beispiel von HELAS POUR MOI gezeigt habe – auch mit den spezifischen Momenten der Textualität eines Films zu dekonstruieren. Auf diese Weise wird die Kluft zwischen dem theoretischen Horizont einer Paradigmatik und der Detailanalyse geschlossen. Was sich gegenüber den geläufigen Schemata der Referentialität verschiedener ästhetischer Mimesis-Theorien ändert, ist die Verweisrichtung: nicht mehr vom Realen zum Bild verläuft sie, sondern vom Bild zum Realen. Nicht nur die Bildtypen für sich werden klassifiziert, sondern auch – und dies notwendigerweise – "ihre" jeweils zugeordnete, sich ständig ändernde und "werdende" Art der Betrachtung. Auf diese Weise lassen sich Chronotopen zernieren, die in ihrer Spezifik zwar über ein singuläres Werk hinausweisen können, jedoch nicht zu kulturhistorisch konstanten

Raum-Zeit-Beziehungen oder Stereotypen gerinnen. Diesen Gedanken Bachtins findet man übrigens in Ansätzen auch bei den russischen Formalisten. Er ist aus diesem Grund zu einem der wesentlichsten Beiträge der Bordwell-Schule zur neueren Theoriebildung des Kinos geworden, ohne daß er allerdings in den konkreten Filmanalysen des Wisconsin-Projekts seiner Radikalität entsprechend weitergedacht wurde.

Damit läßt sich auch die von den Postmodernen beschworene Implosion von Realem und Imaginärem in wesentlich nuancierterer Weise fassen: die Welt strebt nicht einfach einem Wärmetod von Sein und Schein, Wirklichkeit und Medium entgegen. Was sich am Kino, in Filmen beobachten läßt, ist zugleich spezifischer und auch soziohistorisch erhellender: In einer konkreten historischen Krisensituation wird der vorhandene Unterschied zwischen Welt und Vorstellung verwischt und damit schwieriger erfaßbar. Ein Bild ist also nie allein: Es ist nur insofern, als es sich der Betrachtung stellt. Jede Geschichtsschreibung, die von dieser *textuellen Unschärferelation* abstrahiert und versucht, große Bögen der Historie – und seien es solche der Bilder – zu skizzieren, wird als metaphysisch entlarvt. Denn es gibt keine kontinuierliche Geschichte oder lineare Entwicklungslinie; auch nicht die von Texten oder Bildern. Aber so etwas wie ein "Werden", das in jedem Wort, in jedem Bild als Stimme nachklingt, kann man ihnen dennoch zusprechen:

> Das zweitonige Wort wird niemals das sich drehende Rad bremsen, um sein Oben und Unten, Vorne und Hinten zu fixieren, im Gegenteil, es betont den ständigen Platztausch und die Verschmelzung (Bachtin 1987, 478).

Literatur

Bachtin, Michail M. (1986a) Das Wort im Roman. In: Ders.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 77-261.

— (1986b) Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. In: Ders.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 262-508.

— (1987) *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Balázs, Béla (1947) *Die Jugend eines Träumers*. Berlin: Volk und Welt.

Bergson, Henri (1919) *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Jena: Diederichs.

Bulgakowa, Oksana (1996) *Sergej Eisenstein – drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin: PotemkinPress.

Dayan, Daniel (1974) The Tutor-Code of Classical Cinema. In: *Film Quarterly* 28,1, S. 22-31.

Chion, Michel (1985) *Le son au cinéma*. Paris: CdC/Étoile.

de Man, Paul (1983) Dialogue and Dialogism. In: *Poetics Today* 4,1, S. 99-107.

Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild. Kino 2.* Übers. Klaus Englert. Frankfurt a.M: Suhrkamp.

--- (1992) *Foucault.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

--- (1993) *Unterhandlungen 1972-1990.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Eisenstein, Sergej (1991a) Rede auf der Allunionskonferenz sowjetischer Filmschaffender. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film.* Leipzig: Reclam, S. 109-152.

--- (1991b) Erster Brief über die Farbe. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film.* Leipzig: Reclam, S. 177-183.

Jauss, Hans Robert (1982) Zum Problem des dialogischen Verstehens. In: *Dialogizität.* Hrsg. v. Renate Lachmann. München: Fink, S. 11-24.

Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* Los Angeles/Berkeley/London: California University Press.

Lukács, Georg (1972) Gedanken zu einer Ästhetik des Kino. In: *Theorie des Kinos.* Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 142-148.

Sierek, Karl (1993) *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden.* Frankfurt a.M.: Stroemfeld (Nexus).

Stam, Robert (1989) *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film.* Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.

Volosinov, Valentin N. (1975) *Marxismus und Sprachphilosophie.* Frankfurt a.M.: Ullstein.

Wegner, Michael (1988) Vorstöße zu einer kommunikativ-semiotischen Romantheorie. In: *Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion 1917-1941.* Hrsg. v. Michael Wegner et al.: Berlin/Weimar: Aufbau, S. 167-183.

Worringer, Wilhelm (1981) *Abstraktion und Einfühlung.* Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer.

Wuss, Peter (1990) *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms.* Berlin: Henschel.

Raum-Zeit-Beziehungen oder Stereotypen gerinnen. Diesen Gedanken Bachtins findet man übrigens in Ansätzen auch bei den russischen Formalisten. Er ist aus diesem Grund zu einem der wesentlichsten Beiträge der Bordwell-Schule zur neueren Theoriebildung des Kinos geworden, ohne daß er allerdings in den konkreten Filmanalysen des Wisconsin-Projekts seiner Radikalität entsprechend weitergedacht wurde.

Damit läßt sich auch die von den Postmodernen beschworene Implosion von Realem und Imaginärem in wesentlich nuancierterer Weise fassen: die Welt strebt nicht einfach einem Wärmetod von Sein und Schein, Wirklichkeit und Medium entgegen. Was sich am Kino, in Filmen beobachten läßt, ist zugleich spezifischer und auch soziohistorisch erhellender: In einer konkreten historischen Krisensituation wird der vorhandene Unterschied zwischen Welt und Vorstellung verwischt und damit schwieriger erfaßbar. Ein Bild ist also nie allein: Es ist nur insofern, als es sich der Betrachtung stellt. Jede Geschichtsschreibung, die von dieser *textuellen Unschärferelation* abstrahiert und versucht, große Bögen der Historie – und seien es solche der Bilder – zu skizzieren, wird als metaphysisch entlarvt. Denn es gibt keine kontinuierliche Geschichte oder lineare Entwicklungslinie; auch nicht die von Texten oder Bildern. Aber so etwas wie ein "Werden", das in jedem Wort, in jedem Bild als Stimme nachklingt, kann man ihnen dennoch zusprechen:

> Das zweitonige Wort wird niemals das sich drehende Rad bremsen, um sein Oben und Unten, Vorne und Hinten zu fixieren, im Gegenteil, es betont den ständigen Platztausch und die Verschmelzung (Bachtin 1987, 478).

Literatur

Bachtin, Michail M. (1986a) Das Wort im Roman. In: Ders.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans.* Berlin/Weimar: Aufbau, S. 77-261.

— (1986b) Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. In: Ders.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans.* Berlin/Weimar: Aufbau, S. 262-508.

— (1987) *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Balázs, Béla (1947) *Die Jugend eines Träumers.* Berlin: Volk und Welt.

Bergson, Henri (1919) *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist.* Jena: Diederichs.

Bulgakowa, Oksana (1996) *Sergej Eisenstein – drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie.* Berlin: PotemkinPress.

Dayan, Daniel (1974) The Tutor-Code of Classical Cinema. In: *Film Quarterly* 28,1, S. 22-31.

Chion, Michel (1985) *Le son au cinéma.* Paris: CdC/Étoile.

de Man, Paul (1983) Dialogue and Dialogism. In: *Poetics Today* 4,1, S. 99-107.

Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild. Kino 2.* Übers. Klaus Englert. Frankfurt a.M: Suhrkamp.

--- (1992) *Foucault.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

--- (1993) *Unterhandlungen 1972-1990.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Eisenstein, Sergej (1991a) Rede auf der Allunionskonferenz sowjetischer Filmschaffender. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film.* Leipzig: Reclam, S. 109-152.

--- (1991b) Erster Brief über die Farbe. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film.* Leipzig: Reclam, S. 177-183.

Jauss, Hans Robert (1982) Zum Problem des dialogischen Verstehens. In: *Dialogizität.* Hrsg. v. Renate Lachmann. München: Fink, S. 11-24.

Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* Los Angeles/Berkeley/London: California University Press.

Lukács, Georg (1972) Gedanken zu einer Ästhetik des Kino. In: *Theorie des Kinos.* Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 142-148.

Sierek, Karl (1993) *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden.* Frankfurt a.M.: Stroemfeld (Nexus).

Stam, Robert (1989) *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film.* Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.

Volosinov, Valentin N. (1975) *Marxismus und Sprachphilosophie.* Frankfurt a.M.: Ullstein.

Wegner, Michael (1988) Vorstöße zu einer kommunikativ-semiotischen Romantheorie. In: *Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion 1917-1941.* Hrsg. v. Michael Wegner et al.: Berlin/Weimar: Aufbau, S. 167-183.

Worringer, Wilhelm (1981) *Abstraktion und Einfühlung.* Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer.

Wuss, Peter (1990) *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms.* Berlin: Henschel.

Raum-Zeit-Beziehungen oder Stereotypen gerinnen. Diesen Gedanken Bachtins findet man übrigens in Ansätzen auch bei den russischen Formalisten. Er ist aus diesem Grund zu einem der wesentlichsten Beiträge der Bordwell-Schule zur neueren Theoriebildung des Kinos geworden, ohne daß er allerdings in den konkreten Filmanalysen des Wisconsin-Projekts seiner Radikalität entsprechend weitergedacht wurde.

Damit läßt sich auch die von den Postmodernen beschworene Implosion von Realem und Imaginärem in wesentlich nuancierterer Weise fassen: die Welt strebt nicht einfach einem Wärmetod von Sein und Schein, Wirklichkeit und Medium entgegen. Was sich am Kino, in Filmen beobachten läßt, ist zugleich spezifischer und auch soziohistorisch erhellender: In einer konkreten historischen Krisensituation wird der vorhandene Unterschied zwischen Welt und Vorstellung verwischt und damit schwieriger erfaßbar. Ein Bild ist also nie allein: Es ist nur insofern, als es sich der Betrachtung stellt. Jede Geschichtsschreibung, die von dieser *textuellen Unschärferelation* abstrahiert und versucht, große Bögen der Historie – und seien es solche der Bilder – zu skizzieren, wird als metaphysisch entlarvt. Denn es gibt keine kontinuierliche Geschichte oder lineare Entwicklungslinie; auch nicht die von Texten oder Bildern. Aber so etwas wie ein "Werden", das in jedem Wort, in jedem Bild als Stimme nachklingt, kann man ihnen dennoch zusprechen:

> Das zweitonige Wort wird niemals das sich drehende Rad bremsen, um sein Oben und Unten, Vorne und Hinten zu fixieren, im Gegenteil, es betont den ständigen Platztausch und die Verschmelzung (Bachtin 1987, 478).

Literatur

Bachtin, Michail M. (1986a) Das Wort im Roman. In: Ders.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 77-261.

— (1986b) Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. In: Ders.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 262-508.

— (1987) *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Balázs, Béla (1947) *Die Jugend eines Träumers*. Berlin: Volk und Welt.

Bergson, Henri (1919) *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Jena: Diederichs.

Bulgakowa, Oksana (1996) *Sergej Eisenstein – drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin: PotemkinPress.

Dayan, Daniel (1974) The Tutor-Code of Classical Cinema. In: *Film Quarterly* 28,1, S. 22-31.

Chion, Michel (1985) *Le son au cinéma*. Paris: CdC/Étoile.

de Man, Paul (1983) Dialogue and Dialogism. In: *Poetics Today* 4,1, S. 99-107.

Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild. Kino 2.* Übers. Klaus Englert. Frankfurt a.M: Suhrkamp.

--- (1992) *Foucault.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

--- (1993) *Unterhandlungen 1972-1990.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Eisenstein, Sergej (1991a) Rede auf der Allunionskonferenz sowjetischer Filmschaffender. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film.* Leipzig: Reclam, S. 109-152.

--- (1991b) Erster Brief über die Farbe. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film.* Leipzig: Reclam, S. 177-183.

Jauss, Hans Robert (1982) Zum Problem des dialogischen Verstehens. In: *Dialogizität.* Hrsg. v. Renate Lachmann. München: Fink, S. 11-24.

Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* Los Angeles/Berkeley/London: California University Press.

Lukács, Georg (1972) Gedanken zu einer Ästhetik des Kino. In: *Theorie des Kinos.* Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 142-148.

Sierek, Karl (1993) *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden.* Frankfurt a.M.: Stroemfeld (Nexus).

Stam, Robert (1989) *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film.* Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.

Volosinov, Valentin N. (1975) *Marxismus und Sprachphilosophie.* Frankfurt a.M.: Ullstein.

Wegner, Michael (1988) Vorstöße zu einer kommunikativ-semiotischen Romantheorie. In: *Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion 1917-1941.* Hrsg. v. Michael Wegner et al.: Berlin/Weimar: Aufbau, S. 167-183.

Worringer, Wilhelm (1981) *Abstraktion und Einfühlung.* Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer.

Wuss, Peter (1990) *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms.* Berlin: Henschel.