

Einleitung zum Beitrag von Karl Sierek

Als die erste Ausgabe von *Montage AV* 1992 erschien, war es der von David Bordwell verfasste Aufsatz «Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE», mit dem unsere Zeitschrift eröffnet wurde. *Montage AV* hat von Beginn an einer Vielfalt von Themen und methodischen Ansätzen ein Forum geboten; doch die Linie von Beiträgen, die aus kognitionstheoretischen, formalistischen und neoformalistischen Perspektiven verfasst sind – wie jene im Schwerpunkt «Neoformalismus» (4/1/1995) –, prägte in den 1990er-Jahren das Bild unserer Zeitschrift in besonderer Weise. Grund genug in der Jubiläumsausgabe darauf zurückzukommen und der theoretischen Debatte dazu erneut einen Impuls zu geben. Wodurch könnte Letzteres besser geschehen als durch eine grundlegend andere, eine akzentuiert kritische Perspektive? Karl Sierek, seit 1994 mehrfach Autor von *Montage AV*, unternimmt dies aus theoriegeschichtlicher Sicht nicht ohne Polemik, und er berührt dabei manch heiklen Punkt, der nach wie vor die Diskussion herausfordert. Denn die Fragen, um die es hier geht, sind heute so virulent wie 1992...

Die Redaktion

Subjektivität und Dialogizität

Bachtin und das Kino

Karl Sierek

1. Formalismus und Bachtin-Kreis

Mit der ersten Veröffentlichung von Aufsätzen russischer Literaturtheoretiker zum sowjetischen Kino der 1920er und deren Übersetzung in den frühen 1970er-Jahren in Deutschland sowie einige Jahre später in den USA rückten die literatur- und texttheoretischen Diskussionen des sogenannten Formalismus ins Zentrum filmtheoretischer Theoriebildung (vgl. Beilenhoff 1974; Eagle 1981). Als man in den 1980ern mit dem sogenannten Neoformalismus von einem Paradigmenwechsel in der Filmtheorie zu sprechen begann –an dessen Verbreitung im deutschen Sprachraum *Montage AV* in ihren Gründungsjahren Anteil hatte –, erreichte die fruchtbare Auseinandersetzung mit den Theoremen Boris Ejchenbaums, Viktor Šklovskijs, Jurij Tynjanovs und anderer einen einstweiligen Höhepunkt. Auch wenn die Intensität dieser Debatten in den *Film Studies* inzwischen zugunsten bildpolitischer, medientheoretischer und filmphilosophischer Perspektiven merklich nachgelassen hat, sind einige entscheidende theoretische und methodologische Fragen zum Stellenwert des Formalismus in der Literaturtheorie und deren Folgen für die Untersuchung von Filmen entweder kaum gestellt worden oder unbeantwortet geblieben. Einige davon kreisen um die Wahrnehmung filmischer Bilder, die Konstitution und Verknüpfung von Bedeutungsketten sowie deren Kontextualisierung, also um Aspekte, die den Begriff der Subjektivität berühren.

Dieser blinde Fleck ist umso bemerkenswerter, als gerade die für bewegte Bilder entscheidenden Defizite formalistischer Literaturtheorie

bereits seit Mitte der 1920er-Jahre und in den frühen 1930ern Anlass zu Disputen gaben. Besonders die als Bachtin-Kreis bekannt gewordenen Literatur-, Kultur- und Texttheoretiker Valentin N. Vološinov, Pavel Medvedev und Michail Bachtin selbst haben sich zu diesen Fragen geäußert. Neben der bekanntesten kritischen Aufarbeitung formalistischer Literaturtheorie durch Medvedev (1976) findet sich etwa in einer frühen Kritik des Bachtin-Kreises an der Psychoanalyse, in den Arbeiten zur Romantheorie sowie in der Monografie über Dostoevskij eine Vielzahl von Versuchen, die formalistischen Ansätze durch die Verbindung mit einem dynamischen und multiplen Subjektbegriff weiterzuentwickeln. Der entscheidende Punkt dabei: Wie können die angerissenen Problemfelder angesichts der evidenten medialen Unterschiede zwischen Literatur und Film auf gemeinsamer Grundlage diskutiert werden, und wie steht es um einen in der Literaturtheorie verwendeten Bildbegriff, der zugleich den spezifischen Anforderungen der Filmanalyse zu entsprechen vermag? Ein Resümee der Diskussionen zwischen den Formalisten und dem Bachtin-Kreis vermag daher metatheoretische Erkenntnisse über den aktuellen Stellenwert des Begriffs «Subjektivität» als bedeutungsgenerierender Agentur und Effekt des filmischen Texts hervorzubringen, die von neoformalistischen und kognitivistischen Paradigmen aktueller Filmtheorien in den Hintergrund gedrängt wurden.

2. Differenzielle Subjektivitäten

Eine interessante Wende nahm die Diskussion zum Subjektstatus im kunstwissenschaftlichen Diskurs mit dem Erscheinen der von Vološinov – einem der Freunde und Kollegen Bachtins – zwischen 1925 und 1927 verfassten, populärwissenschaftlich gehaltenen Kritik an der Psychoanalyse mit dem Titel *Freudianismus* (Vološinov 1976, engl. Übers.). Menschliche Subjektivität wird darin als Arena unterschiedlicher Redeinstanzen und als Beziehungsgeflecht von Bedeutungszirkulationen zwischen sinnstiftenden Kräften gefasst. Das Subjekt, das im Zentrum der Überlegungen des Bachtin-Kreises steht, zeigt sich bereits in dieser frühen Arbeit nicht als in sich identes. Es wird vielmehr als Dialog begriffen, der nach dem Bild sozialer Redesituationen auch das Innere der Psyche dynamisiert. Innere und äußere Rede sind dabei aufs Intimste miteinander verwoben und in ständiger Bewegung auf das je Andere bezogen.¹ Diese Konzeption wird – gerade für die

1 Vgl. Vološinov 1976, 85–86: «From the objective point of view, both sets of motives, those of the unofficial as well as the official conscious, are given completely alike in

Untersuchung von Filmen – weitreichende Konsequenzen haben. Denn einerseits ist damit das Substanzielle und die Hypostasierung des Subjektbegriffs unterbunden: Subjektivität versteht sich nicht als feststehende Größe und Schlüssel zur Welt, sondern als ein sich ständig erneuernder Prozess, der wie das filmische Bild seine Effekte erst in fortschreitender Bewegung zeitigt. Andererseits umgeht dieser Subjektbegriff jene Schwierigkeiten, mit denen später die Filmolinguistik der Saussureschen Filiation zu kämpfen haben wird: Statt einer apriorischen Abschottung der Sprache als System gegenüber der gelebten Rede (*parole*) nach dem Vorbild Ferdinand de Saussures leitet Vološinov in *Freudianismus* den Subjektbegriff aus der Einbindung in kommunikative und reflexive, soziale und kulturelle Praktiken ab. Die Differenz zwischen dem Ich und dem Anderen wird dabei nicht über eine Hierarchie zwischen Subjekt und Objekt abgehandelt.

Diese bewegten Subjektivitäten werden noch durch eine weitere Eigenschaft in die Zeit gesetzt. Das im Dialog schematisch vorgezeichnete Verhältnis von Ich und Du, Eigenem und Fremdem erfährt im *Freudianismus*-Buch (Vološinov 1976) eine Ausweitung um eine dritte Instanz, die das von ständiger Abschließung bedrohte Verhältnis des Einzelnen zum Umfeld aufreißt und die Funktion eines beobachtenden Dritten integriert. Die dritte Instanz gewährleistet nicht nur die Anbindung an den sozialen Raum, sondern lässt sich auch als «historisches kollektives Gedächtnis» (Schmid 1992, 86) verstehen.

Verschärft wird diese Pluralisierung und Dynamisierung innerhalb und außerhalb des Subjekts sowie innerhalb und außerhalb der Künste in Bachtins Arbeiten zum Werk Dostoevskijs. Erstmals Ende der 1920er-Jahre erschienen, leiten sie aus den großen Romanen des bis dato meist ausschließlich als Realist gelesenen Autors einen neuen Typ künstlerischen Denkens ab, der nun als polyphone Schreibweise charakterisiert wird. Diese Technik fasst den Roman nicht nur als Arena des Zusammenklangs verschiedener Stimmen auf, sondern zerlegt die Sujetkonstruktion monologisch-ganzheitlicher Positionen und Perspektiven der Helden in eine Vielzahl und Vielfalt von «Bewusstseinen». Den gewöhnlich nur im Singular existierenden Begriff in den Plural setzend, entwirft Bachtin Subjektivität als dialogisches Geflecht vielfältiger Austausch- und Transformationsprozesse in einer «Welt fremder Bewußtseine» (Bachtin 1985, 13).

inner and in outward speech and both alike are not a cause of behavior but a component, an integral part of it.»

3. Reden sehen: Subjektivität im Bild

Im Laufe der 1930er-Jahre wurde das Verständnis von Subjektivität als dynamischer Wirkkraft partieller Redesubjekte vom Bachtin-Kreis zu einer translinguistischen Subjekttheorie ausgebaut, die im Sinne allgemeiner Ästhetik weit über die Literatur hinaus auch für andere Kunstgattungen Gültigkeit beanspruchen kann. Sie schließt auch non-verbale Äußerungen wie Gebärden, Gesten sowie Gegebenheiten der gebauten oder naturwüchsigen Umgebung, in der die Äußerungen stattfinden, notwendig mit ein. Jede Äußerung – ob akustischer oder visueller Materialität – wird als intersubjektiver und auch als ästhetischer Vorgang sinnlicher Wahrnehmung mit der sozialen Situation korreliert, in der sie stattfindet. Damit wird diese Art, Subjektivität zu denken, zur Voraussetzung für den Versuch einer Annäherung des Prinzips Bachtinscher Dialogizität an bildende Künste und visuelle Medien.

Den Schritt von der Literatur zum Film an der Hand der Formalisten zu tun, fällt entschieden schwerer. Trotz der wertvollen Pionierarbeit, die schon in den 1920er-Jahren den Film als Forschungsgegenstand wahrgenommen hat, bleiben ihre Studien zu Filmstilistik und innerer Rede, Sujet und Fabel, Filmsprache und Ästhetik, weil sie die Ereignishaftigkeit filmischer Wahrnehmung radikal ausklammern, dem Kino als der neuen Bildkunst der Moderne merkwürdig fremd. Viele Argumente, die rund fünfzig Jahre später gegen die Filmlynguistik vorgebracht wurden, scheinen unmittelbar an die Kritik Pavel Medvedevs an der formalistischen Sicht der poetischen Konstruktion als «nackte Kehrseite einer fiktiven alltäglich-praktischen Sprache» (Medvedev 1976, 128) anzuknüpfen.²

Ein weiterer Unterschied zwischen den formalistischen Arbeiten über den Film und den Voraussetzungen des Bachtin-Kreises, Film zu denken, liegt im unterschiedlichen Problembewusstsein gegenüber dem Status bewegter Bilder im ästhetischen Diskurs. Während sich die Formalisten weitgehend auf Fragen poetologischer und narratologischer Dimensionen beschränken, weist der weitere und offenere Horizont der Intellektuellen um Bachtin auf die Probleme, aber auch die Möglichkeiten einer theoretischen Bezugsetzung von Bild und Wort auf grundsätzlicher Ebene hin. Medvedev widmet in seiner (teils etwas

2 Vgl. etwa Deleuzes Hinweis, die Erzählhandlung sei «keine Gegebenheit der sichtbaren Bilder» (1991, 47); vgl. auch Martin Jays an die frühen Schriften von Christian Metz gerichteten Vorwurf des «antiocularcentrism» (Jay 1993, 437).

krude geratenen) Kritik an den Formalisten ein ganzes Kapitel dem «Problem des Sehens». Er bezieht sich darin auf Kunstwissenschaftler wie August Schmarsow, Adolf von Hildebrand, Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, Konrad Fiedler und Ernst Cassirer, ohne dabei Hinweise zur Bedeutung des Hörens in der Musikwissenschaft etwa bei Eduard Hanslick zu vergessen. Der Fokus seiner Aufmerksamkeit verlagert sich auch hier von den Konstruktionsprinzipien der Werke auf die Akte produzierender und wahrnehmender Subjektivitäten in der dialogischen Auseinandersetzung zwischen Material und Leser: «Neu war nicht das Sichtbare, sondern die Form des Sehens selbst» (Medvedev 1976, 53).

Bachtin wiederum versucht bei seiner Ausweitung des Konzepts der Dialogizität auf die allgemeine Ästhetik das je eigene Bild des Autors, Helden oder Lesers mit dem Bild des je Anderen dialogisch in Bezug zu setzen und so eine der wichtigsten Hürden der Differenz von Ich und Du, Eigenem und Anderem, Subjekt und Objekt einzu-ebnen. Dabei knüpft er an die in Vološinovs Freud-Buch angedeuteten Affinitäten zwischen Sach- und Wortvorstellungen an. In diesen Beziehungsketten von Blicken und Reden fließen sowohl visuelle Sachvorstellungen als auch Wortvorstellungen zusammen. Gemeinsam und doch widerstreitend konstituieren sie das, was man füglich den dialogischen Bildtext widerstreitender Subjektivitäten nennen kann. Nach dem Muster der Rede organisiert, generiert der Bildtext Wort- und Bildwolken, die im Dialog mit anderen Subjektwolken bewegte und tätige Entstellungen von Vorstellungen des Anderen im Einen vornehmen: «In becoming aware of myself, I attempt to look at myself, as it were, through the eyes of another person, another representative of my social group, my class» (Vološinov 1976, 87).

Der Denkfigur des Einen im Anderen kommt dabei eine Schlüsselrolle zu. Im Rahmen der uns prägenden Identitätsphilosophien nicht leicht vorstellbar, beruht sie auf einem beinahe paradoxen Gedankengang, der zugleich den entscheidenden Unterschied zwischen Dialogik und Dialektik markiert: Jede einzelne Äußerung wird als in sich differenziell gedacht, aus Ich-Anteilen ebenso wie aus Anteilen des Redepartners zusammengesetzt. Ohne den – dialektisch verstandenen – Schritt der Aufhebung des Einen im Anderen verharren beide Dialogeinheiten in ihrer Differenz und sind dennoch aufs Engste aufeinander bezogen, ineinander verwoben. Bachtins Translinguistik beharrt zwar auf der unterschiedlichen Materialität und Medialität von Bild und Wort, geht aber gleichwohl von einem engen Bezugsnetz in künstlerischen Werken und außerkünstlerischen Artefakten aus, das sich über

jeden Akt der Äußerung spannt. Jede Mitteilung kann von Sprechsubjekten ebenso ihren Ausgang nehmen wie von Blicksubjekten. Sehen ist hier kein linearer Vorgang, der vom Gegenstand der Sicht ausgeht und auf ein Auge, in dem sich das Licht sammelt, fällt. Wie die Rede, so verstehen die Denker des Bachtin-Kreises auch das Sehen, Wahrnehmen und Erkennen von Bildern als wechselseitigen und vibrierenden Vorgang des Austauschs, des Dialogs. Blicksubjekte wandeln sich in fortwährendem Blickwechsel zu Gegenständen des Blicks, wie auch Redesubjekte im Dialog zwischen redender und angeredeter Position, zwischen Sprechen und Angesprochenwerden oszillieren. Dieser genuin sozio-ästhetische Vorgang nimmt zwar bei den materiellen, das heißt visuell und akustisch perzipierbaren Oberflächenerscheinungen seinen Ausgang, kann aber grundsätzlich nur als materialungebundener, flüchtig-schwebender Vorgang verstanden werden: Die ästhetische Komponente – nennen wir sie einstweilen ‚Bild‘ – ist also weder ein Begriff noch ein Wort oder eine visuelle Vorstellung, sondern ein besonderes ästhetisches Gebilde, das in der Dichtung mit Hilfe des Wortes, in den bildenden Künsten mit Hilfe des visuell wahrnehmbaren Materials verwirklicht wird, jedoch nirgendwo mit dem Material oder mit irgendeiner materiellen Kombination identisch ist (vgl. Bachtin 1986, 55).

Der Begriff filmischer Subjektivitäten ist auf diese Weise aus der schroffen Antinomie zum Objekt gelöst und in eine oszillierende Wechselwirkung zu je anderen Subjektivitäten überführt. In der Betrachtung werden sie als dynamische Prozesse der Bilderrede erfahrbar, als dialogische Akte bildlich-klanglicher Enunziation.

4. Von der Einstellung zur Zweistellung

Von dieser Konzeption ausgehend sollte das in den *film studies* seit den 1970er-Jahren entwickelte Schema filmischen Aufbaus über die sukzessive Anordnung von Einstellungen, die – grob gesprochen – dem aufeinander folgenden Schema von Blicksubjekt/Blick/Blickobjekt gehorchen, revidiert werden. Einige der Probleme, etwa das Verständnis filmischer Abläufe in extrem bewegten und kaum nach dem Muster der Blick-/Objekt-Logik nachzuvollziehenden Konstruktionen oder die durch Techniken der Computer Generated Imagery (CGI) verstärkt möglich gewordenen ‚a-logischen‘ Blick-/Raum-Anordnungen dürften dadurch in ihrer Konsistenz und Brillanz theoretisch darstellbar werden.

Dem dialogischen Verständnis des Bildtextes jenseits des Subjekt-/Objekt-Schismas folgend, wäre etwa bereits jede einzelne Einstellung

als prinzipiell polyphon zu begreifen, in der eine Vielzahl und Vielfalt von «Bewusstseinen» oder Subjektivitäten zueinander in Dialog treten. Die Einstellung erweist sich folglich nicht als *eine* Stellung, sondern als deren viele, von denen aus die Zuordnung zu blickenden und erblickten Subjekten erfolgt. Sie kann in sich sowohl die Position des Zeigenden, etwa jene der Kamera, als auch in reziproker Weise jene des Gezeigten, des Blickobjekts markieren. Sichtbare und hörbare Materialpartikel werden in polyphone Ketten der Bildrede integrierbar und entwickeln einen Dialog zwischen Subjekten in Augenhöhe. Am augenfälligsten bewährt sich dieser methodologische Begriffshorizont wohl bei komplexen Bild- und Tonfolgen, wie sie etwa Robert Altman kultiviert hat. Inbegriff klanglicher und bildlicher Polyphonie und Polyglossie, sind diese Verfahren ohne den theoretischen Hintergrund und den analytischen Begriffshorizont des Bachtin-Kreises nur in Ansätzen reflektierbar. Doch auch einfachere, glattere filmästhetische Entwürfe wie die Filme von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet erweisen ihre Brillanz und Singularität erst im Licht solcher Analyseinstrumente.

Erste Ansätze zum Verständnis der bildlichen Polyphonie lieferte Robert Stams Analyse von Woody Allens *ZELIG* (USA 1983), die sich jedoch weitgehend auf die narrativen Aspekte konzentriert und die hier angedeuteten Dimensionen des polyphonen Bildbaus unberührt lässt (vgl. Stam 1989, 187–218). Auch der jüngere Versuch von Martin Flanagan (2009) geht in diese Richtung. Das wohl am weitesten gediehene Verfahren bildanalytischer Ausdifferenzierung in verschiedene Subjektivitätskomponenten legte aber Edward Branigan vor. Das von ihm entwickelte Schema von sechs Elementen des Point-of-View-Shot (PoV), also vereinfacht gesagt sogenannter subjektiver Einstellungen, zur Analytik filmischer Subjektivität kann als pragmatisch angelegter Versuch verstanden werden, der Komplexität einander widerstrebender Komponenten von PoV-Strukturen mit leicht operationalisierbaren Kategorien gerecht zu werden (vgl. Branigan 1984, 103–121; vgl. auch ders. 2007). Doch genau in dieser Pragmatik liegt auch das Problem. Während nämlich Bachtin seine Pluralisierung der Subjektivität in einen ästhetischen, kulturhistorischen sowie kritisch politischen Argumentationszusammenhang bettet, stellt Branigan seine Hypothesentheorie nur als Antithese und Weiterentwicklung des behavioristischen Verfahrens von *trial and error* vor. Er entgeht zwar einer kruden Antinomie von «richtigen» oder «falschen» Perzeptionsakten, doch verharrt er im Schema der Abgleichung «erfolgreicher» Bedeutungszuweisungen als ausgrenzende Verfahren: Hypothesen

werden gebildet, um anschließend durch den Fortlauf der Geschichte angenommen oder verworfen zu werden. Im Unterschied dazu ist das dialogische Verstehen von Bildläufen als kumulativer Vorgang aufzufassen, der das je Andere im Verständnis nicht als Irrtum aufhebt, sondern als eine der möglichen, jedoch nicht zwangsläufig unter eine narrative Logik subsumierbaren Optionen zulässt und produktiv macht.

Diese vielseitig aufgefächerten Diskurse multipler Subjektivitäten widersetzen sich also einer eindimensionalen – der Aufeinanderfolge von Sätzen analogen – Erstreckung. Sie entfalten stattdessen einen mehrdimensionalen Wahrnehmungsraum, der aus den verschiedenen Seiten und widersprüchlich verlaufenden Vektoren von Bild- und Kopfbewegungen sowie Blickachsen entstehen kann. Statt Widerspruchslosigkeit produziert dieser Bildtext einen Facettenreichtum, der sich auch jenseits vermessbarer Dimensionalität des filmischen Raums und abseits narrativer Stringenz entfalten kann.

5. Vom Formalismus zum Dialog

Zum Zeitpunkt der ersten Publikation seines Dostoevskij-Buchs und der darauf folgenden Verbannung nach Sibirien im Jahr 1929 hatten Bachtin und seine Partner ihre markantesten Differenzen zur formalistischen Methode bereits formuliert. Sie lassen sich – im Hinblick auf die Konstruktion pluraler Subjektivitäten – etwa wie folgt zusammenfassen:

- Vom sprachlichen System zum Prozess der Enunziation: Das Zeichen wird aus seiner Funktion «im Prozeß der lebenden Wechselwirkung» (Bachtin 1986, 96) der Äußerung verstanden.
- Von der Geschlossenheit zur Offenheit des Bildtexts: Was sich wie ein Vorgriff auf Umberto Ecos *Opera Aperta* (vgl. Eco 1973) liest, erweist sich als wichtiges Theorem einer Ästhetik, die den hermeneutischen Zirkel der Sanktionierung eines Werks durch das letzte Wort des Autors unterbindet: «Jede Vollendung, jeder Abschluß ist hier relativ, oberflächlich und in den meisten Fällen durch äußere Gründe bedingt und nicht durch die innere Vollendetheit und Perfektheit des Objekts selbst» (Medvedev 1976, 169).
- Vom Stil zur Polyphonie: Bachtins Hauptwerk *Das Wort im Roman* fördert das Verständnis vielfach übereinandergreifender Rede- und Zeigepraktiken unterschiedlicher «Bewusstseine» und macht die Würdigung polyphon angelegter Filme erst in ihrer umfassenden Vielfalt begreifbar. Ohne diese Perspektive verharrte die Analyse des Bildtexts bei kleinmaschigen Detailerkennnissen und stilistischen

Merkmale: «Wenn die Redevielfalt, der Dialog der Sprachen in der jeweiligen Epoche, nicht eingehend verstanden wurde, kann die stilistische Analyse des Romans nicht produktiv sein» (Bachtin 1986, 255).

- Vom Einzelwerk zu Werkgruppe und Intertext: Ohne die Herauslösung des Einzelwerks aus seiner Immanenz und ohne seine Einbettung in größere Korpora lässt sich die prinzipielle Unabgeschlossenheit und die dialogische Offenheit der künstlerischen Welt nicht abbilden. Die Gattung als ein Beispiel dieser werkübergreifenden Untersuchungseinheiten wird dadurch als historisches Gedächtnis einer Kunst begreifbar: «Die Gattung lebt in der Gegenwart, ist jedoch immer ihrer Vergangenheit, ihres Ursprungs eingedenk» (Bachtin 1985, 118).

6. Bildtext und produktive Sicht: Autor/Held/Figur

Wie wirkt sich diese Dynamisierung der Erforschung von Schrifttexten und Bildtexten auf die von den Formalisten in den Vordergrund gerückten Beziehungen zwischen den verschiedenen Ebenen im Inneren eines Texts – ob Roman oder Film – aus? Wie verhalten sich Autor/innen und Figuren in diesem differenziellen Spiel? Und schließlich: wie gestaltet sich die Dynamik zwischen dem Textkörper und den Betrachter/innen im Kinosaal, vor dem TV-Schirm oder am Computer?

Für alle drei Subjektsphären, die des Autors, der innerdiegetischen Figuren und der Betrachter gilt es, ein «fremdes ›Ich‹ nicht als Objekt, sondern als anderes Subjekt anzuerkennen» (Bachtin 1985, 14).³ Die dreigleisig verlaufenden, einander überkreuzenden Dialoge der Zuschauer/innen mit dem Werk, der innerdiegetischen Figuren miteinander sowie schließlich drittens die Beziehung des Autors zu «seinen» Helden werden nicht in monokausale oder hierarchische Subjekt-/Objekt-Beziehungen gebunden, sondern treten einander gleichwertig gegenüber.

Diese Aufwertung des Materials zu einer lebendigen, streitbaren und eigenwilligen Bewegung reißt die produktive Dynamik des

3 Wie weit diese Prämisse, die sich an dieser Stelle auf Dostoevskij bezieht, vom dialogischen Prinzip Martin Bubers beeinflusst wurde, ist meines Wissens noch nicht hinreichend untersucht worden. Jedenfalls fällt die zeitliche Koinzidenz der Entstehung dieser beiden großen Dialogizitätsphilosophien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf. 1923 hat Buber *Ich und Du* fertig gestellt, 1930 erschien *Zwiesprache*; vgl. Buber 1992.

Autors sowie des Betrachters zu den Elementen «seines» Texts – seien es die raum-zeitlichen Elemente oder die Figuren aus der erzählten Geschichte – mit sich fort. Beide Beziehungen sind vom genuin dialogischen Prinzip getragen, das unmissverständlich als ein soziales – oder genauer: als ein von bestimmten sozialen Verhältnissen geprägtes – erscheint. Alle Mitwirkenden an diesem Diskurs treten zueinander in Beziehung, antworten aufeinander und fechten in dieser bildtextuellen Arena oder Agora ihre Konflikte aus (vgl. Sierek 1993, 170–176).

Dabei geht Bachtin von den je vorhandenen Gegebenheiten aus, die den Dialog mit dem Werk begleiten und einrahmen. Die radikal translinguistische Perspektive dieses Theorems zum Verständnis sowohl der Herstellung als auch der Vorstellung von Bildtexten lässt sich also ohne Weiteres auf filmtheoretische Paradigmen übertragen. Der Filmbetrachter zeigt sich im Kino als produktive Agentur der Textwerdung, als Subjekt neben anderen Subjekten, die am Vorgang der Filmherstellung und Filmvorstellung beteiligt sind. Er setzt seine Akzente, schafft Bezüge und ordnet die semischen Elemente des Werks je nach individuell-perzeptivem Hintergrund neu.⁴ Dieser Textproduzent hat sich vom empirischen Subjekt der Autor/innen und Filmbetrachter/innen emanzipiert. Deshalb wird jegliche direkte Bezugsetzung zwischen Autor und Text als «kruder Biographismus» (Bachtin 1995, 482) abgelehnt. Statt autorentheoretisch die Spuren des Lebens eines Autors zu lesen oder hermeneutisch dessen Intentionen zu ergründen, stiften die Bildtext produzierenden Subjektivitäten Vorbehalte, bauen Hürden, gehen auf Distanz oder bringen unverhofft direkte Nähen sowohl zum beschriebenen Gegenstand als auch zum empirischen Gegenüber. Mit anderen Worten: Der Betrachter wechselt von einer monistischen, formalistischen Subjektconstitution, in der die potenziellen Verständnismöglichkeiten zwecks Operationalisierbarkeit und Messbarkeit begrenzt sind, zu einer dialogischen, die die Vielgestaltigkeit, Vielseitigkeit und Mehrdeutigkeit in einem Äußerungsraum als Voraussetzung anerkennt. Seine Subjektivitäten differenzieren sich aus.

Diese sozialen Subjektivierungsakte bleiben jedoch nicht frei schwebend und ohne konkrete vektorielle Ausrichtung im Raum der Äußerungen. Statt in abstrakte Systeme eingebettet zu werden, gelten Äußerungen aus Sicht der Translinguistik immer als an Adressaten gerichtete Äußerungen, die in konkreten Situationen ablaufen und

4 Mit diesem Hinweis auf die Gestalttheorie sei an die Anknüpfungspunkte Medvedevs erinnert, der den Begriff «Gestaltqualität» (im russischen Original auf Deutsch zitiert) in seine Kritik am Formalismus einbringt (vgl. Medvedev 1976, 63).

nur aus diesen heraus verstanden werden können. Auch die Bilderrede hat «immer einen Adressaten, hat es mit einem Gesprächspartner zu tun, mit dem, für den oder über den sie spricht» (ibid., 456–457). In seiner grundlegenden Arbeit zur Theorie des literarischen Chronotops aus den Jahren der Verbannung betont Bachtin, dass jedes Werk, als rhetorische Agentur verstanden, prinzipiell an den Hörer und Leser gerichtet ist und dessen mögliche Reaktionen in gewissem Maße vorwegnimmt. Gerichtet, weil die akustischen und visuellen Aussagen auf den Leser, Hörer, Seher unmittelbar bezogen sind; zugleich sind sie jedoch auch richtend, weil der Bildtext die Antworten des Publikums vorwegzunehmen in der Lage ist. Lesen, Hören, Sehen: Prinzipiell wird bei diesem Vorgang kein Sinnesorgan privilegiert und kein Ort der Interaktion – Lesezimmer, Orchestersaal oder Kinoraum – als determinierender Faktor unterschlagen. Der Kontext der jeweiligen Äußerung ist weit.

7. Subjektivität und/als Körperlichkeit

Bei seiner Beschäftigung in den 1930er und 1940er-Jahren mit der Lachkultur der Renaissance gelang es Bachtin schließlich, dem Subjektbegriff eine weitere, für die heutige Diskussion äußerst nachhaltige Facette hinzuzufügen. Dabei knüpfte er an die Vorstellungen einer offenen, die Objektwelt gleichsam überflutenden Subjektivität an und übertrug sie auf die Diskurse menschlicher Körperlichkeit. An den Beschreibungen physischer Akte aus Rabelais' *Gargantua* faszinierte ihn jene radikale Volte, die die Aufmerksamkeit des Lesers von den physischen Präsenzen weg auf ihre Kehrseite, die fehlenden Teile des Körpers, die Mängel, Öffnungen, Verhüllungen und Maskeraden lenkt. Das daraus entwickelte Subjekt schließt also erstens seine Körperlichkeit ein, um sie zweitens sogleich aus ihren Abwesenheiten zu bestimmen. Eine solche Inversion ermöglicht konsequenterweise eine ungeheure Dynamik der Darstellung menschlicher Subjektivitäten, die einem ständigen Sog von Präsenzen zu Absenzen, einer Dynamik vom Hier zum Dort, einer Erweiterung vom Eigenen zum Fremden unterliegt. Wie ein Wirbel beginnt sich eine textuelle Parforcejagd abzuzeichnen, in der das Subjekt sich vom Innersten, Intimsten und Geistigsten ausweitend und grenzüberschreitend auf die pur materiellen und physischen Manifestationen von Ich und Umwelt erstreckt.

Mit diesem letzten Schritt der Öffnung des Subjektbegriffs nunmehr auch hin zu den Theorien entgrenzter leiblicher Subjektivitäten, deren Spuren bis heute in divergenten ästhetischen Diskursen von der

Phänomenologie bis zur Theorie des filmischen Körpers zu finden sind (vgl. Sobchack 2004; Bellour 2009), hat sich der Beitrag Bachtins zur Subjektivitätsforschung in den Text- und Kunsttheorien endgültig von den luziden Vorarbeiten der Formalisten distanziert. Kein Wunder, dass diese Sezession bis heute für manche Paradigmen der Filmtheorie nicht leicht hinzunehmen ist, vor allem nicht für jene, die besondere Affinitäten zur formalistischen Literaturtheorie der frühen sowjetischen Jahre pflegen.

8. Form/Dialog/Neoform

Eine durch körperliche Erfahrung hindurch sich bildende und ausdifferenzierende Subjektivität? Vielleicht ist es gerade dieser Gedanke, der eine Berücksichtigung entscheidender Kritikpunkte des Bachtin-Kreises an formalistischen Theoremen auf dem Feld der modernen Filmtheorien seit den 1970er-Jahren behindert hat? Dafür spräche jedenfalls die Tatsache, dass eine der wohl einflussreichsten filmtheoretischen Tendenzen, der Neoformalismus der *School of Wisconsin*, die auch explizit an den Formalismus anknüpft, als zweite Säule ihrer metatheoretischen Prämissen neben dem Formalismus einen Ansatz gewählt hat, der sich ebenso klar vom Einbeziehen physischer Wahrnehmungsmodi distanziert: den Kognitivismus.

Die erstaunliche Kombination von Formalismus und Kognitivismus, die bis heute nicht ohne beträchtliche Verbiegungen in ein konsistentes Set filmtheoretischer Prämissen gefügt werden konnte, war zunächst mit einer durchaus vernünftigen Ausweitung von textanalytischen Fragen auf zuschauertheoretische Probleme verbunden. Statt aber, wie in der Weiterentwicklung formalistischer Axiome durch den Bachtin-Kreis, die Aktivitäten des Lesersubjekts aus komplex vernetzten Bildredeweisen innerhalb eines konkret bestimmten Ensembles sozialer, kultureller und physischer Umgebungen abzuleiten, wählten Kristin Thompson, David Bordwell und andere Neoformalisten einen Ansatz der angewandten Psychologie, der sich seinerseits aus dem Behaviorismus herleitet. Und dieser ist a priori auf die Reizverarbeitung von Achtungssignalen (cues) und die Anpassungsleistungen (accomodation) an vorab gelernte Schemata beschränkt: «Film has attractions too, and these function as stimuli for spectatorial response» (Bordwell 1985, 14). Der kognitivistische Ansatz des Stimulus-/Response-Schemas gibt sich mit seinem allzu bescheidenen Konzept («more modest» – Bordwell 1996, 3) individueller Kommunikationsprozesse in kontrollierten Situationen zufrieden, wo Dialogizitätstheoreme eine begriffsgeschichtlich

und transdisziplinär angelegte Theorie menschlicher Subjektivität vorzusetzen. Wenn die Vertreter des Bachtin-Kreises zum Verständnis der komplexen Austauschprozesse zwischen unterschiedlichen Subjektivitäten die Erkenntnisse der Kulturphilosophie und Kunstwissenschaft des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts kritisch mit einbeziehen (vgl. Medvedev 1976, 2), begnügen sich Thompsons und Bordwells reduktionistische Ansätze – unter dem Schlagwort «middle-level research» (vgl. Bordwell 1996, 3) – mit lernpsychologischen Theorien mittlerer Reichweite, die auch nach dem Cognitive Turn der 1960er-Jahre von den Modellen des Stimulus/Response nicht grundsätzlich abrückten: «Neoformalism as an approach does offer a series of broad assumptions about how artworks are constructed and how they operate in cueing audience response» (Thompson 1988, 6). Formale Kriterien der Werkkonstruktion und die darauf folgende Reaktion des Publikums – mit diesem Schema halten neoformalistische Untersuchungsstrategien an einer wissenschaftstheoretischen und methodologischen Paradigmatik fest, der bereits gegen Ende der 1920er-Jahre eine an Konrad Fiedler orientierte Konzeption des Bildersehens entgegengestellt wurde. Diese ist auf einer differenzierten Wahrnehmungstheorie von Kunst ohne Abstriche bei der Untersuchung formaler Konstruktionsmerkmale einzelner Werke begründet und sogar dazu fähig, die Sinn- und Bedeutungsgehalte gegenständlicher Werke wie etwa narrativer Filme abzuleiten: «Die realistische Kunst ist genauso konstruktiv wie die konstruktivistische» (Medvedev 1976, 61).

Man gewinnt den Eindruck, der Kognitivismus der *Wisconsin School* schleppe in einigen zentralen Prämissen noch immer das Erbe jenes Positivismus in den Textwissenschaften mit sich herum, den man bereits mit den Diskussionen gegen Ende der 1920er-Jahre für erledigt gehalten hatte. Denn auch der Positivismus ersetzte, so Medvedev, das umfassend wahrnehmende Subjekt durch ein Rezipientenmodell, das «die Gefühlsqualität zu einem physikalischen und physiologischen Moment degradiert und das Auge, das für ihn ein abstrakter physiologischer Apparat war, in Opposition zum sichtbaren Gegenstand, für ihn eine abstrakte physikalische Größe, gebracht» hat (ibid., 63). Was aber Kristin Thompson in ihrer programmatischen Studie gegen Ende der 1980er-Jahre dennoch mit großer Sorgfalt aus den literaturwissenschaftlichen Texten der Formalisten destillieren konnte, ist kaum zehn Jahre später in den Beiträgen Bordwells als Schema übrig geblieben, in dem das Subjekt in Anlehnung an die soziologische Anpassungstheorie des Strukturfunktionalismus von Talcott Parsons aus den 1930er-Jahren (vgl. Parsons 1937) auf eine Rolle im sozialen Netz reduziert

wird: «subject is, most obviously, a role in the social system» (Bordwell 1996, 14).

Gewiss, die Analyse von Schlüsselreizen und Schemata stellt ein geeignetes Bezugsraster dar, um relativ einfache Prozesse des Filmverstehens zu erklären. Es reicht aber nicht, um ästhetisch relevante Nuancen auszuloten und ihre Funktionen in der Dynamik produktiver Lektüre zu orten. Denn diese Funktionen bestehen bei vielen Filmen eben nicht in der Lösung von Problemen, sondern dienen dazu, überhaupt erst einmal ein bestimmtes Problembewusstsein zu schaffen. Und genau diese problemorientierte, ja widersetzliche Lektüre basiert auf einer dynamischen Beziehung zwischen Herstellung und Vorstellung filmischer Texte und ebenso auf dynamischen Subjektivitäten. Es geht ihr nicht um ein abstraktes Verständnis des Films «als spezifische Kategorie von Phänomenen» (Thompson 1988, 7), sondern um das Wie der Herstellung dieser Phänomene. Ähnlich Bachtin, der dies für das Studium der Literatur gefordert hat, sollte auch die Filmanalyse untersuchungsstrategisch von fünf Voraussetzungen ausgehen, die in der dialogischen Bildtext-Produktion zusammenwirken: zunächst die klanglichen und bildlichen Materialwerte, die Bachtin als «im engeren Sinn musikalisches Moment» (1986, 65) umschreibt; dann – zweitens – der denotative Zeichencharakter mit all seinen konnotativen Spielarten und Nuancen; drittens die kontextuellen Momente der verbalen und visuellen Aussagen in ihrem zeitlichen Fluss; weiterhin jene Palette von bildlichen und klanglichen Intensitäten der Intonation und Färbung während der Vorstellung, die heute etwa mit dem Begriff «Immersion» erklärt wird und dazu dient, das Kino als «Festival des Gefühls» (ibid.) vorstellbar zu machen; und schließlich fünftens das gesamte Empfinden der Ausdrucksbreite der Körperbilder seitens der Betrachter, der Aufnahmefähigkeit von Gestik und Mimik der Figuren, des Innewerdens der Ereignishaftigkeit filmischer Abläufe im «Gefühl der sprachlichen Aktivität» (ibid.) der klangbildlichen Rede, die in der aktuellen Medientheorie oft als Effekt des Erzielens von Präsenzwerten und in filmtheoretischen Beiträgen als Problemkreis der Enunziation untersucht wird. Dieses fünfschichtige Set ist im Grunde bei jedem analytischen Unterfangen im Auge zu behalten. Es versteht sich von selbst, dass die daraus gewonnenen Befunde reichhaltiger sind als die Ergebnisse einer Untersuchungsstrategie, die sich auf das «Funktionieren normgesteuerter Subsysteme als die Übermittlung von «Hinweisen» [*cues*] an den Zuschauer» konzentriert (Bordwell 1992, 8).

Dennoch: Ein Vorzug des neoformalistisch-kognitivistischen Theorie-Amalgams liegt – gerade bei der Diskussion des Stellenwerts

filmischer Subjektivitäten – auf der Hand. Die Skepsis gegenüber einer inflationären Verwendung des Subjektbegriffs, wie sie Bordwell in seiner Kritik an der «subject-position theory» (Bordwell 1996, 6–9)⁵ vorgebracht hat, könnte dazu beitragen, die Substanzialisierung und Hypostasierung dieser Kategorie sowie ihre unscharfe Verwendung in etlichen filmtheoretischen Konzepten der 1970er und 1980er-Jahre einzudämmen. Dass allerdings der durchaus aparte Gedanke einer Subjektivität ohne Subjekt nicht leicht durchzuhalten ist, beweist Bordwells und Thompsons eigene – dann doch in ihrem Werk gar nicht so seltene – Verwendung. Die vielschichtigen Konzepte pluraler Subjektivitäten auf manipulierbare Größen und operationalisierbare Variablen aus der angewandten Psychologie reduzierend und auf die zwei Größen von «perceptual and mental subjectivity» festlegend, schreibt Thompson den Filmen sogar wieder feststehende Eigenschaften zu, die zu *besitzen* sie auszeichnen soll: «The BIG SLEEP has little perceptual subjectivity, while THE BIRTH OF A NATION contains numerous POV shots» (Thompson/Bordwell 2008, o.S.). Mit diesem «Haben» und «Beinhalten» wird aus einer Kategorie, die zur Beschreibung einer Haltung, eines Vorgangs im Spiel zwischen einzelnen filmischen Aussageelementen dient, eine verdinglichte Größe, die «in» einem Film vorhanden sei oder eben nicht. Was Bachtin bereits 1924 gefordert hat, scheint sich noch immer nicht – auch nicht in den Netzwerktexten des Neoformalismus – niedergeschlagen zu haben:

Nicht die sinntragenden Momente in ihrer Objektivität – d.h. in ihrer völligen Loslösung von der sprechenden Persönlichkeit des Subjekts – sind es, die sich unmittelbar wiederholen, die wiederkehren und Bindungen eingehen, sondern das Moment der Beziehungen herstellenden Aktivität, das Moment des lebhaften Empfindens der eigenen Tätigkeit. (Bachtin 1986, 67f)

9. Schlussfolgerung

Mit diesem Plädoyer für eine nicht nur aktive, sondern produktive Subjektivität und Dialogizität lassen sich wohl auch die Voraussetzungen der aktuellen Debatte um den Stellenwert filmischer Subjektivitäten in drei Prämissen zusammenfassen: Erstens können psychische

5 Ob Bordwells Argumente als Skepsis oder als Pauschalverdächtigung gegen die «French theory» (Bordwell 1996, 19) zu werten sind, sei dahingestellt. Jedenfalls ist es nicht einfach, seine Ausfälle gegen den «esoteric merger of antirationalist philosophy, unorthodox psychoanalysis, and the frequently changing views of an official philosopher of the French Communist Party» (ibid., 14) nachzuvollziehen.

Prozesse als Vorgänge der Rede aufgefasst werden und unterscheiden sich als solche nicht grundsätzlich von verbalen Äußerungen im sozialen und ästhetischen Feld. Diese Äußerungen schließen zweitens neben dem Ausgesagten immer auch das (situative, imaginäre, soziale oder materielle) Umfeld ein, in dem sie getätigt werden: Sie sind als Bildwerdung im Rahmen eines hervorbringenden Prozesses zu verstehen, vergleichbar einem Text im Kontext. Die Ansätze des Bachtin-Kreises erschöpfen sich schließlich drittens nicht in der Erläuterung der Beziehung zwischen psychischen Prozessen und solchen verbaler Natur, sondern beanspruchen für alle Signifikantenbewegungen Gültigkeit, also auch für den Film. Während die Formalisten literaturwissenschaftliche und linguistische Theoreme heranzogen, entwickelten die Theoretiker um Bachtin aus diesen Prämissen eine translinguistische Konzeption von dialogischer Subjektivität, die ähnlich gelagerte Diskurse aus der Philosophie und der Psychoanalyse, den Kunstwissenschaften und der Soziologie mit reflektierte.

Was also bereits Mitte der 1920er-Jahre Anlass zu heftigen Disputen bot, scheint bis heute die Metatheorie der *Film Studies* zu bewegen. Ist es sinnvoll, die Forschung mit einem offenen Horizont in transdisziplinärer Perspektive zu betreiben? Ist es notwendig, den eigenen Ausgangspunkt des Forschens, der grundsätzlich in einer wie auch immer gearteten Subjektivität liegt, in die Forschungen einzubinden und mitzureflectieren? Ist es möglich, den weiten Horizont kulturtheoretischer Reflexion mit der Detailgenauigkeit filmanalytischen Suchens zu verbinden? Oder ist eine selbstgenügsame Beschränkung angebracht, die dann zu ebenso genügsamen Ergebnissen führt? Mit der Kritik des Bachtin-Kreises an jeglicher Form des Formalismus liegt die Antwort auf diese Fragen bereits vor.

Literatur

- Bachtin, Michail (1985) *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. v. Adelheid Schramm. Frankfurt a.M.: Ullstein.
- (1986) *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin/Weimar: Aufbau.
 - (1995) *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übers. v. Gabriele Leupold. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Beilenhoff, Wolfgang (Hg.) (1974) *Poetik des Films*. München: Fink.
- Bellour, Raymond (2009) *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*. Paris: P.O.L.

- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage AV* 1,1, S. 5–24.
- (1996) Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. In: *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. Hg. v. David Bordwell & Noel Carroll. Madison, WI: University of Wisconsin Press, S. 3–36.
- Branigan, Edward R. (2007) Die Point-of-View-Struktur, In: *Montage AV* 16,1, S. 45–70.
- (1984) *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton Publishers.
- Buber, Martin (1992) *Das dialogische Prinzip*. Gerlingen: Bleicher.
- Bruss, Neal H. / Titunik, I.R. (1976) «Preface», in: Vološinov 1976, S. XII–XIII.
- Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übers. v. Klaus Englert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eagle, Herbert (Hg.) (1981) *Russian Formalist Film Theory*. Ann Arbor, MI: Michigan Slavic Publications.
- Eco, Umberto (1973) *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Flanagan, Martin (2009) *Bakhtin and the Movies: New Ways of Understanding Hollywood Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles/Berkeley/London: California University Press.
- Medvedev, Pavel (1976) *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft*. Übers. v. Helmut Glück. Stuttgart: Metzler.
- Parsons, Talcott (1937) *The Structure of Social Action: A Study in Social Theory with Special Reference to a Group of Recent European Writers*. New York: McGraw-Hill.
- Schmid, Herta (1992) Bachtins Dialogizitätstheorie im Spiegel der dramatisch-theatralischen Gattungen. In: *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*. Hg. v. Herta Schmid und Jurij Striedter. Tübingen: Gunter Narr, S. 36–90.
- Sierek, Karl (1993), *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- Sobchack, Vivian Carol (2004) *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Stam, Robert (1989) *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore und London: John Hopkins University Press.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armor. A Neoformalist Approach to Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- / Bordwell, David (2008) *Observations on Film Art* [<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2927> (letzter Zugriff am 17. 10. 2016)].

