

Die Schriftsprache der Wirklichkeit¹

Pier Paolo Pasolini

SOKRATES: Aber erst wollen wir uns vorsehen, daß wir nicht eine üble Erfahrung an uns machen.

PHAIDON: Das wäre?, sagte ich.

SOKRATES: Daß wir nicht, sagte er, Redenhasser werden, wie die, welche Menschenhasser werden. *Denn es könnte uns, sagte er, kein größeres Übel widerfahren als das, welches aus dem Haß gegen Reden stammt.* Es entsteht aber der Redenhaß aus der nämlichen Gemütsverfassung wie der Menschenhaß.²

1.

Ich liste einige nicht streng logisch miteinander verbundene Punkte auf, die man bei der Lektüre dieser Seiten berücksichtigen muss (die, wie gewohnt, auf eine extravagante Art und Weise interdisziplinär sind):

a) Die theoretischen Diskurse über das Kino waren bislang fast immer entweder stilistisch-paränetischer, essayistisch-mythischer oder technischer Art. Alle verband gleichwohl die Eigenart, das Kino mit dem Kino zu erklären, wodurch sie

¹ Anm. d. Übers.: Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um die gekürzte Übersetzung von *La lingua scritta della realtà*. Der Text beruht auf einem Vortrag, den Pasolini 1966 auf der Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro gehalten hat und der die Hauptzielscheibe von Umberto Eco's Verteidigung der orthodoxen Semiotik gegen Pasolini ist. Der Text wurde in die Essaysammlung *Empirismo eretico* von 1972 aufgenommen, fehlt aber, wie einige andere Texte zum Film, in den verschiedenen Ausgaben der deutschen Übersetzung der *Ketzererfahrungen* (München 1979 sowie Frankfurt/M. 1982). Während *Cinema di poesia* von 1965, ebenfalls im Kontext des Filmfestivals von Pesaro entstanden, gleich mehrfach auf Deutsch publiziert wurde, z. B. unter dem irreführenden Titel »Sprache des Films« in Friedrich Knilli: *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme*, München 1968, S. 38–51, existiert von diesem zentralen filmtheoretischen Text bisher keine deutsche Übersetzung. An den hier übersetzten Hauptteil des Textes schließt sich eine umfängliche Demonstration von Pasolinis grammatikalischem Modell am Beispiel von *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* (dt. *VOR DER REVOLUTION*, I 1964, Bernardo Bertolucci) und *IL TEMPO SI È FERMATO* (dt. *ALS DIE ZEIT STILLSTAND*, I 1959, Ermanno Olmi) an, die hier aus Platzgründen weggelassen werden muss. Eine Publikation des vollständigen Textes an anderer Stelle mit einigen Essays zu Text und Kontext ist in Planung.

² Platon: Phaidon, 89, in: *Platon: Sämtliche Dialoge*, Bd. II, hrsg., komm. u. übers. v. Otto Apelt, Hamburg 1993, S. 84.

eine obskure Grundontologie geschaffen haben. Nur die Intervention der Linguistik und der Semiologie – die neuen Datums ist – kann eine solche Ontologie zu Fall bringen und eine Forschung wissenschaftlichen Charakters über das Kino gewährleisten.

b) Jeder Diskurs über das Kino wird vor allem durch die technische Terminologie zweideutig, die bislang – ehrfürchtig gegenüber den ontologischen Prinzipien, wie es jede technische Tatsache ist – die einzig mögliche Beschreibung des kinematographischen Phänomens gewesen ist. Nun kann daraus nur eine terminologische Duplizität hervorgehen (da die »Technik« des Kinos einen sehr viel präziser den Tatsachen entsprechenden Sinn hat als jene, die sich, vielleicht einfach aus Gründen der Analogie, »literarische Technik« nennt). Beispielsweise ist das Wort »Einstellung« ein Wort aus der technischen Terminologie des Kinos. Ein linguistischer Diskurs über das Kino kann davon keinen anderen als einen approximativen und sekundären Gebrauch machen: Es entsteht daraus also ein Kampf um die Vorherrschaft zwischen dem Terminus »Einstellung« und dem Terminus, sagen wir »Monem« (der Begriff »Bild«, der den pseudophilosophischen Untersuchungen des alten Kinos angehört, scheint nunmehr ein wirklicher und wahrhaftiger Archaismus zu sein).

c) Es ist wahrscheinlich verfehlt, überhaupt vom Kino zu sprechen, exakter wäre es, von »audiovisueller Technik« zu sprechen, die also auch das Fernsehen umfassen würde. Darüber hinaus tendiert das Wort »Kino« dazu, eine Verwechslung mit dem einzelnen kinematographischen Werk auszulösen (und bislang haben die kinematographischen Werke das »Kino« gemacht, unterschiedslos vereint durch einen vornehmlich »narrativen« »Prosa«-Charakter: Dies wird von nun an nicht mehr der Fall sein. Das Kino beginnt, sich zu artikulieren und sich in verschiedene Spezialjargons aufzuteilen).

d) Das Bestreben, die Eigenschaften einer kinematographischen Sprache zu identifizieren, die wirklich als Sprache verstanden wird, geht aus einem Saussureschen Ursprung und Umfeld hervor, aber zugleich ist es, bezogen auf die Saussuresche Linguistik, skandalös. Es ist offensichtlich erforderlich, den Begriff der Sprache zu erweitern und zu verändern (so wie die Gegenwart der Maschinen dazu zwingt, in der Kybernetik den Begriff des Lebens zu erweitern und verändern).

e) Das Aufkommen der audiovisuellen Techniken als Sprachen (*lingue*) oder zumindest als menschliche Ausdruckssprachen (*linguaggi espressivi*)³ oder als Kunst-

³ Anm. d. Übers.: Pasolini nimmt hier Saussures terminologische Differenzierung zwischen *langue* und *langage* auf, die im Deutschen mit »Sprache« und »menschlicher Rede« wiedergegeben wird. Gemeint ist mit *langage* aber die generelle menschliche Fähigkeit, sich mit Zeichen zu verständigen. Darauf bezieht sich auch Pasolini. Die Übersetzung mit »menschlicher Rede« ist in diesem Kontext irreführend, mehr noch, sie funktioniert nicht. Daher wird *langage* im Folgenden in der Richtung übersetzt, die Pasolini mit dem hier

sprachen stürzt die Vorstellung von einer Identifikation zwischen Poesie – oder Nachricht – und Sprache in die Krise, der wahrscheinlich jeder von uns aus Gewohnheit anhing. Indessen ist wahrscheinlich – und die audiovisuellen Techniken führen uns auf brutale Weise dazu, dies zu denken – jede Poesie translinguistisch. Sie ist eine *Handlung*, die in einem Symbolsystem »deponiert« wird wie in einem Vehikel und die im Empfänger wieder zur *Handlung* wird, denn diese Symbole sind nichts anderes als Pawlowsche Glocken.

Daraus leitet sich unausweichlich die Idee ab – die eben gerade aus dem Kino hervorgeht oder, besser gesagt, aus der Untersuchung der Modi, über die das Kino zur Reproduktion der Welt verfügt –, *dass die Wirklichkeit letztlich nichts anderes ist als Kino in natura*. Kino nicht verstanden als stilistische Konvention oder, besser gesagt, tendenziell als stummes Kino, sondern das Kino als audiovisuelle Technik.

Wenn also die Wirklichkeit nichts anderes ist als Kino in natura, so leitet sich daraus ab, dass als die erste und hauptsächliche Form der menschlichen Ausdruckssprachen die Handlung selbst gelten kann: insofern sie eine Wechselbeziehung der Repräsentation, der Vorstellung und Aufführung mit den anderen Menschen und mit der physischen Wirklichkeit ist.

Ich bin mir des besonderen Typs des Irrationalismus wohl bewusst, den das Wort »handeln« in der Philosophie unausweichlich mit sich bringt: Gleichwohl ist es eine Tatsache, dass dieser sich in der modernen Welt durchsetzt, und wir können dies nicht ignorieren. Wir können der Gewalt nicht entfliehen, die auf uns von einer Gesellschaft ausgeübt wird, welche die Technik zu ihrer Philosophie erhebt, die dazu tendiert, auf immer rigorosere Weise pragmatisch zu werden, die Worte mit den Dingen und Handlungen zu identifizieren und die »Sprachen der Infrastrukturen« als »Sprachen par excellence« anzuerkennen etc. Kurzum, man kann das Phänomen einer Art Entmachtung des Wortes nicht ignorieren, das mit dem Niedergang der humanistischen Sprachen der Eliten verbunden ist, die bisher die Leit-Sprachen gewesen sind.

Die *menschliche Handlung in der Wirklichkeit*, als erste und hauptsächliche Ausdruckssprache der Menschen also. Zum Beispiel sind die linguistischen Überbleibsel des prähistorischen Menschen Veränderungen der Wirklichkeit, welche Handlungen aus der Notwendigkeit geschuldet sind: In solchen Handlungen hat sich dieser Mensch ausgedrückt. Die Veränderungen der gesellschaftlichen Strukturen

gebrauchten Adjektiv *espressivo* vorgibt: Als *Ausdruckssprache*. Christian Metz, mit dem sich Pasolini in diesem Text vor allem auseinandersetzt, definiert in seinem Text wie folgt: »Une langue est un code fortement organisé. Le langage recouvre une zone beaucoup plus vaste: Saussure disait que la langage est la somme de la langue et de la parole [...] Si l'on veut définir des choses et non des mots, on dira que le langage, dans sa réalité la plus vaste, se manifeste toutes les fois que quelque chose est dit avec l'intention de le dire.« Christian Metz: *Le cinéma: langue ou langage*, in: *Communications* 4 (1964), S. 52–90, hier: S. 58.

mit ihren kulturellen Konsequenzen etc. sind Ausdruckssprache, mit der sich die Revolutionäre ausdrücken. Lenin hat in gewisser Weise ein großes geschriebenes *Handlungsgedicht* hinterlassen.

Die geschrieben-gesprochenen Sprachen sind nichts anderes als eine Ergänzung dieser ersten menschlichen Ausdruckssprache: Die ersten Informationen über einen Menschen erhalte ich aus der Ausdruckssprache seiner Physiognomie, seines Betragens, seiner Kleidung, seiner Ritualität, seiner Körpertechnik, seiner Handlung und schließlich auch aus seiner gesprochen-geschriebenen Sprache. Und so wird im Übrigen die Wirklichkeit vom Kino reproduziert.

f) Es gibt niemanden, der an diesem Punkt nicht sähe, wie *die Semiologie der Ausdruckssprache der menschlichen Handlung* – die hier verräterisch beschrieben wird – dann die konkreteste aller möglichen Philosophien würde. Und es gibt niemanden, der folglich nicht sähe, wie viel eine solche Philosophie, die einer semiologischen Beschreibung geschuldet wäre, mit der Phänomenologie gemeinsam hätte: Mit der Methode Husserls, vielleicht entlang der existentialistischen Sartreschen Linie. Zumindest, wenn es nicht nur eine schöne Geschichte ist, dass das Subjekt der phänomenologischen Philosophie »ich in Fleisch und Blut« bin, das heißt, dass ich es bin, der die Sprache der menschlichen Handlung oder der Wirklichkeit als Repräsentation, als Vorstellung und Aufführung entziffert.

g) Die auf diesen Seiten dargelegte These ist, dass eine wahre und eigene audiovisuelle *langue* des Kinos existiert und dass man folglich eine Grammatik dieser *langue* beschreiben oder skizzieren kann (gewiss – von meiner Seite aus – keine normative Grammatik!). Aber es ist ein Essay von Christian Metz, »Le cinéma: langue ou langage?« (*Communications*, Nr. 4), der mich zwingt, viele Punkte meiner entsprechenden These zu überprüfen, zu überdenken und zu widerlegen.

Die Meinungsverschiedenheit zwischen Metz und mir erweist sich als tiefgreifend, aber vielleicht nicht als unüberwindlich: Vielleicht ist die Versöhnung auf dem freien Gelände möglich, das der Begriff des *discours* eröffnet, der von Buysens' »Les langages et le discours« geliefert wird, den ich bei Metz zitiert finde, den aus erster Hand zu lesen ich aber noch keine Gelegenheit hatte: Vielleicht hat die *substance*, von der dieser spricht,⁴ etwas gemein mit der »Sprache der Handlung oder der Wirklichkeit selbst«, auf die ich oben verwiesen habe: und die sich also als »etwas Linguistisches« darstellt, dass aber weder *langue* noch *parole* ist. Und Metz selbst ruft, diese Hypothese von Buysens kommentierend, aus: »Langue, discours, parole: ein ganz schönes Programm!«⁵ Überdies könnte Metz, um seine rigide Definition des Kinos als simplen »langage d'art« aufzugeben, die Anstrengung

⁴ Anm. d. Übers.: Vgl. Eric Buysens: *Les langages et le discours*, Bruxelles 1943, S. 8–12, zit. n. Metz (wie Anm. 3), S. 76.

⁵ Anm. d. Übers.: Vgl. Metz (wie Anm. 3), S. 89.

unternehmen, das Kino als ein enormes Depot der »Schriftsprache« zu betrachten, von der sich die orale Entsprechung abgelöst hat: eine »Schriftsprache«, die sich vor allen aus Texten der Narrativik, der Poesie und des dokumentarischen Essayismus zusammensetzt. Soll man sich etwa sogleich damit abfinden, bei diesem archäologischem Material nicht von einer möglichen »langue« auszugehen, nur weil es aus simplen Texten der »langages d'art« zusammengesetzt ist?

2.

Mein grobes grammatikalisches Schema geht also, in Ermangelung einer besseren Alternative und *ex negativo*, aus der Lektüre des glänzenden Essays von Christian Metz hervor, der, indem er das Kino als Ausdruckssprache, nicht als Sprache definiert, es für möglich hält, dessen semiologische Beschreibung zu erstellen – nicht aber seine Grammatik.

Die Punkte von Metz' Theorie, die ich diskutieren will, scheinen mir die folgenden zu sein:

a) Metz demontiert die vorangehenden Sprachtheorien des Kinos, ohne dabei den Umstand klar zu erkennen, dass diese vor allem, und zum Teil unbewusst, Stiltheorien waren: dass ihr Kode also nicht linguistisch, sondern prosodisch war. Und dass jedenfalls viele Aspekte der kinematographischen Kommunikation, aufgrund der besonderen Umstände, unter denen das Kino entstanden ist (sagen wir es erneut, das Kino ist nur eine »Schrift«sprache), prosodisch-stilistischer Ableitung sind. (Etwas, das im übrigen auch oft mit der sprachlichen Konvention geschieht: Viele Ausdrucksweisen gehen in den Kode ein, indem sie ihre ursprüngliche Expressivität verlieren etc. etc. und also zu konventionellen Prozessen werden.)

b) Metz spricht von der Eigenart der kinematographischen Kommunikation als von einem »Wirklichkeitseindruck«. Ich würde sagen, dass es sich nicht um einen »Wirklichkeitseindruck« handelt, sondern schlicht um »Wirklichkeit« – wie wir im Folgenden noch deutlicher sehen werden.

c) Metz greift auf Martinet zurück, und dies aus gutem Grund, um zu zeigen, dass das Kino keine Sprache sein kann.⁶ Tatsächlich sagt Martinet, dass es keine Sprache geben kann, wenn nicht das Phänomen der »doppelten Artikulation« auftritt. Aber ich habe demgegenüber zwei Einwände vorzubringen: der erste und hauptsächliche, dass (wie ich es in der Einleitung gesagt habe) es notwendig ist, unseren Begriff von der Sprache zu erweitern ihn sogar zu revolutionieren und *bereit zu sein, vielleicht sogar die skandalöse Existenz einer Sprache ohne doppelte Artikulation zu akzeptieren*, zweitens, dass es nicht wahr ist, dass es diese doppelte

⁶ Anm. d. Übers.: Vgl. ebd., S. 75.

Artikulation im Kino nicht gäbe. Eine Form der doppelten Artikulation gibt es auch im Kino: Und dies ist, wie ich glaube, der relevanteste Punkt meines Referats.

Aber was ich sagen will, wenn ich behaupte, dass auch das Kino eine »zweite Artikulation« besitzt, ist das Folgende: Es stimmt nicht, dass die minimale Einheit des Kinos das Bild sei, wenn man unter dem Bild jenen »kurzen Blick« versteht, der die Einstellung ist: also kurzum das, was die Augen durch das Objektiv erblicken. Stattdessen: *Die Minimaleinheit der kinematographischen Sprache wird von den verschiedenen wirklichen Objekten gebildet, aus denen sich eine Einstellung zusammensetzt.*

Ich glaube, dass es keine Einstellung geben kann, die sich aus einem einzelnen Objekt zusammensetzt, denn es gibt in der Natur kein Objekt, das sich nur aus sich selbst zusammensetzt oder das nicht letztendlich teilbar oder zerlegbar wäre oder das sich nicht wenigstens in verschiedenen »Formen« präsentiert.

So sehr auch die Einstellung eine Detailansicht sein mag, sie setzt sich doch immer aus verschiedenen Objekten oder Formen oder wirklichen Gesten zusammen. Wenn ich die Großaufnahme eines Mannes, der spricht, als Einstellung wähle, und hinter ihm erahne ich Bücher, eine Tafel, ein Stück einer Landkarte etc., kann ich nicht sagen, dass diese Einstellung die Minimaleinheit meines kinematographischen Diskurses sei, denn wenn ich das eine oder andere dieser wirklichen Objekte aus der Einstellung ausschließe, verändere ich die Einstellung in ihrer Bedeutung.

Nun kann ich aber gewiss, wenn ich will, die Einstellung verändern. Was ich aber nicht verändern kann, sind die Objekte, aus denen sie sich zusammensetzt, weil es Objekte der Wirklichkeit sind. Ich kann sie *ausschließen oder einschließen*, das ist alles. Aber sei es, dass ich sie einschließe oder ausschließe, so habe ich mit diesen doch ein absolut besonderes und bedingendes Verhältnis. Vom linguistischen Standpunkt aus betrachtet ist dies skandalös. Denn in der Sprache, die ich mit der Einstellung dieses »Mannes, der spricht«, wähle – die Sprache des Kinos –, währt die Wirklichkeit in ihren besonderen Objekten und wirklichen Formen fort, *sie ist selbst ein Moment dieser Sprache.*

Sich einzubilden, man könne sich kinematographisch ausdrücken, ohne dabei die Objekte, die Formen, die Gesten der Wirklichkeit zu verwenden, indem wir sie in unsere Sprache einschließen und eingliedern, wäre ebenso absurd und unvorstellbar wie sich einzubilden, dass man sich sprachlich ausdrückt, ohne die Konsonanten und Vokale zu verwenden (die Materialien der zweiten Artikulation).

Das Monem »Lehrer« kann nicht ohne das L, das e, das r, kurzum ohne alle Phoneme auskommen, aus denen es sich zusammensetzt: ebenso wenig, wie meine Einstellung des Lehrers ohne das Gesicht des Lehrers, die Tafel, die Bücher und das Stück der Landkarte etc. auskommen kann, aus denen sie sich zusammensetzt. In

Analogie mit eben den »Phonemen« können wir alle Objekte, Formen oder Gesten der Wirklichkeit, die innerhalb des kinematographischen Objekts fortwähren, mit dem Namen »Kineme« benennen.

Die Phoneme einer Sprache sind von kleiner Zahl, um die zwanzig etwa in den wichtigsten europäischen Sprachen. Diese sind verbindlich, wir haben keine anderen Wahlmöglichkeiten, höchstens können wir versuchen, Phoneme zu erlernen, die uns fremd sind und barbarisch für uns klingen: die Rachenfrikative, die Glottale, die Klicks etc. etc. – aber wir werden unsere Wahlmöglichkeiten so nur geringfügig erweitern.

Die Kineme teilen eben diese Eigenschaft, verbindlich zu sein: Wir können nur jene Kineme wählen, die es gibt, also die Objekte, die Formen und die Gesten der Wirklichkeit, die wir mit unseren Sinnen erfassen.

Im Unterschied zu den Phonemen jedoch, von denen es wenige gibt, gibt es unendlich viele Kineme, oder doch zumindest unzählige. Doch ist dies kein qualitativ relevanter Unterschied. So wie die Wörter oder die Moneme sich aus Phonemen zusammensetzen und diese Zusammensetzung die doppelte Artikulation der Sprache bildet, so setzen sich tatsächlich die Moneme des Kinos – die Einstellungen – aus Kinemen zusammen. Die Möglichkeit der Zusammensetzung ist gleichermaßen vielfältig für die Phoneme wie für die Moneme (und ich weise darauf hin, dass die Möglichkeiten der Zusammensetzung der linguistischen Moneme unendlich viel zahlreicher sein könnten, als sie es in Wirklichkeit sind).

Die vornehmliche Eigenschaft der Phoneme ist ihre Unübersetzbarkeit, das heißt, ihre natürliche Rohheit und Gleichgültigkeit. Auch ein Objekt der Wirklichkeit, insofern es Kino ist, ist für sich selbst unübersetzbar, das heißt, es ist ein rohes Stück der Wirklichkeit. Es handelt sich um einen anderen Typ der Unübersetzbarkeit, der gewiss weniger kategorisch ist. Und dies ist vielleicht der Schwachpunkt oder der strittige Punkt meiner Theorie. Aber alles in allem scheint es mir doch so, dass selbst wenn die Kineme – die letzten Daten der kinematographischen Sprache, jene, die den Phonemen der Sprache entsprechen – Eigenschaften haben, die sich von jenen der Phoneme unterscheiden, es scheint mir gleichwohl, dass für die Sprache des Kinos die doppelte Artikulation so gewährleistet ist (sofern es dessen überhaupt bedarf).

Ich muss aber gleichwohl noch hinzufügen:

Die Sprache des Kinos bildet ein »visuelles Kontinuum« oder eine »Bilderkette«, wie jede Sprache ist sie also linear, was eine Sukzessivität der Moneme und der Kineme impliziert – die notwendigerweise in der Zeit abläuft. Bei den Monemen – oder Einstellungen – ist der Beweis offensichtlich. Bei den Kinemen, oder Objekten und Formen des Wirklichen – aus denen sich die Moneme oder Einstellungen zusammensetzen – ist es nötig festzustellen: Es ist richtig, dass diese *dem Blick* und somit allen Sinnen anscheinend *alle auf ein Mal und nicht aufeinanderfolgend er-*

scheinen; aber gleichwohl gibt es eine Abfolge der Wahrnehmung. Physisch werden wir ihrer gemeinsam gewahr, aber es besteht kein Zweifel, dass eine kybernetische Graphik unserer Wahrnehmung eine Sukzessivitätskurve anzeigen würde. Im Monem, das ich als Beispiel gewählt habe, der Einstellung der Nahaufnahme des Lehrers, erfassen wir in Wahrheit nacheinander das Kinem des Gesichts, dann jenes der Tafel, dann jenes der Bücher, dann jenes der Landkarte (oder auch in anderer Reihenfolge); kurz, es ist eine Addition von wirklichen Einzelheiten, die uns anzeigen, das es sich um einen Lehrer handelt.

Ferner wissen wir auch, dass die »doppelte Artikulation«, über die Ökonomie der Sprache hinaus, auch deren Stabilität gewährleistet. Aber das Kino bedarf keines derartigen kollektiven Stabilisierungsprozesses beim Verweis auf ein Objekt, denn es verwendet das Objekt selbst als Teil des Signifikanten: Damit ist also der »Signifikatwert« definitiv gewährleistet!

Wir wissen des Weiteren – immer auf Martinets Spuren –, dass jede Sprache ihre besondere Artikulation besitzt und dass folglich »die Wörter einer Sprache keine exakten Äquivalente in einer anderen besitzen«. Aber widerspricht dies vielleicht der Vorstellung von einer kinematographischen Sprache? Nein, keineswegs, denn das Kino ist eine internationale Sprache, eine einzige für jeden, der sich ihrer bedient. Die Möglichkeit, die Sprache des Kinos mit einer anderen Sprache des Kinos zu konfrontieren, ergibt sich also physisch nicht.

Weiter Martinet paraphrasierend, der den finalen und ausschlaggebenden Moment der Saussureschen Linguistik darstellt, könnten wir also diese ersten Bemerkungen mit der folgenden Definition der Sprache des Kinos beschließen: »Die Sprache des Kinos ist ein Kommunikationsinstrument, demzufolge – und zwar auf *identische* Weise in den verschiedenen Gemeinschaften – die menschliche Erfahrung analysiert wird. Dies geschieht in Einheiten, die den semantischen Inhalt reproduzieren und die mit einem *audiovisuellen* Ausdruck ausgestattet sind, die Moneme (oder Einstellungen); der audiovisuelle Ausdruck gliedert sich seinerseits in distinktive und sukzessive Einheiten, die *Kineme* oder Objekte, Formen und Gesten der Wirklichkeit, die fortwähren und in diesem linguistischen System *reproduziert* werden – und die diskret, unbegrenzt und einheitlich für alle Menschen sind, gleichviel, welcher Nationalität sie angehören.«

Daraus leitet sich aber (immer noch Martinet paraphrasierend) ab, dass 1. die Sprache des Kinos ein Kommunikationsinstrument ist, welches doppelt artikuliert und mit einer Äußerungsform ausgestattet ist, die in der audiovisuellen Reproduktion der Wirklichkeit besteht; 2. dass es eine einzige und universale Sprache des Kinos gibt, und daher haben Gegenüberstellungen mit anderen Sprachen keine Grundlage: Ihre Arbitrarität und Konventionalität betrifft allein sie selbst.

3.

Bevor ich aber mein grammatikalisches Schema der Sprache des Kinos auf ein, zwei Blatt Papier werfe, muss ich nun bekräftigen, was ich zuvor in groben Zügen oder implizit gesagt habe und es in definitiveren und vehementeren Begriffen darlegen.

Es ist wohl bekannt, dass das, was wir im allgemeinen Sprache nennen, sich aus einer mündlichen und einer schriftlichen Sprache zusammensetzt. Dies sind zwei sehr verschiedene Tatsachen: Die erste ist natürlich und, wie ich sagen möchte, existentiell. Diese hat den Mund zum Kommunikationsmedium und das Ohr zum Wahrnehmungsmedium: Der Kanal ist also Mund–Ohr. Im Gegensatz zur Schriftsprache führt uns die mündliche Sprache ohne Auflösung der historischen Kontinuität bis zu den Ursprüngen, bis zu dem Moment, in dem diese oder jene mündliche Sprache nur »Schrei« war oder Sprache der biologischen Notwendigkeiten oder besser noch: der bedingten Reflexe. Es gibt ein fortdauerndes Moment der mündlichen Sprache, das somit gleich bleibt. So ist die mündliche Sprache ein »statisches Kontinuum«, wie die Natur – das heißt: außerhalb der historischen Entwicklung. Es gibt also ein Moment unserer mündlichen Kommunikation, das rein natürlich ist.

Die Schriftsprache ist eine Konvention, die eine bestimmte mündliche Sprache fixiert und den Kanal Mund–Ohr durch den Kanal graphische Reproduktion–Auge ersetzt.

Nun kann aber auch das »Kino« für sich eine solche Dichotomie in Anspruch nehmen, die auf merkwürdige – und vielleicht, wie mancher denken wird, verrückte – Weise analog zu dieser ist.

Um mich verständlich zu machen, muss ich mich auf die Aussage (siehe oben) beziehen, dass vor allem anderen eine *Ausdruckssprache der Handlung* existiert (die wir so in semiologischer Analogie mit den Ausdrücken »Ausdruckssprache der Mode«, »Ausdruckssprache der Blumen« etc. etc. benennen): Ich habe bezüglich Lenin von einem Handlungsge-dicht gesprochen ... Nun, angetrieben vielleicht von der Welle des Empirismus einerseits und des Moralismus andererseits, welche die Welt in diesen Jahren überrollen, möchte ich auf diesem Punkt insistieren.

Die erste Ausdruckssprache der Menschen scheint mir also ihr Handeln zu sein. Die geschrieben–gesprochene Sprache ist nur eine Ergänzung und ein Mittel solchen Handelns. Auch die maximale Ablösung der Sprache von solchem menschlichen Handeln – das heißt das rein expressive Moment der Sprache – die Poesie – ist ihrerseits nichts anderes als eine neue Handlungsform: Wenn der Leser in dem Augenblick, in dem er sie hört oder liest, kurzum sie wahrnimmt, sie erneut von der sprachlichen Konvention befreit und sie als Dynamik von Gefühlen, Affekten, Leidenschaften, Ideen, neu erschafft: dann führt er sie auf audiovisuelle

Entitäten, das heißt Reproduktion der Wirklichkeit, Handlung zurück – und so schließt sich der Kreis.

Es ist also notwendig, eine Semiologie der Sprache der Handlung oder kurz der Wirklichkeit zu erstellen. Das heißt den Horizont der Semiologie oder der Linguistik derart zu erweitern, dass man bei dem bloßen Gedanken daran den Kopf verliert oder ironisch lächelt, wie es die mit dieser Forschungsarbeit Befassten zu Recht tun. Aber ich habe von Anfang an gesagt, dass mir diese linguistische Forschung zum Kino nicht so sehr an sich selbst wichtig ist als vielmehr aufgrund der philosophischen Implikationen, die sie nach sich zieht (selbst wenn ich sie nicht so sehr als Philosoph sehe, sondern als Poet, der seiner eigenen spezifischen Arbeit gegenüber unduldsam ist).

In Wirklichkeit machen wir Kino, indem wir leben, das heißt, indem wir praktisch existieren, also handeln. *Das ganze Leben, in der Gesamtheit seiner Handlungen, ist ein natürliches und lebendes Kino; dadurch ist es linguistisch das Äquivalent der mündlichen Sprache in ihrem natürlichen oder biologischen Moment.*

Indem wir leben, führen wir uns also auf und wohnen wir der Aufführung anderer bei. Die Wirklichkeit der menschlichen Welt ist nichts anderes als diese doppelte Aufführung, in der wir Schauspieler und zugleich Zuschauer sind: Ein gigantisches Happening, wenn man so will.

Und so wie wir, mittels der Sprache, denken – bei uns selbst, schweigend, in sozusagen stenographischen, groben und äußert schnellen und auch äußerst expressiven und doch unartikulierten Worten –, so haben wir auch die Möglichkeit, in unserem Inneren einen kinematographischen Monolog zu entwerfen: Die unwillkürlichen und vor allem die willentlichen Prozesse des Traums und der Erinnerung bilden die ursprünglichen Schemata einer kinematographischen Sprache, verstanden als auf Konventionen beruhende Reproduktion der Wirklichkeit. Wenn wir uns erinnern, projizieren wir in unserem Kopf kleine, bruchstückhafte, verquere oder hellsichtige Filmsequenzen.

Nun haben sich diese Archetypen der Reproduktion der Sprache der Handlung oder einfach der Wirklichkeit (die immer Handlung ist) in einem mechanischen und geläufigen Medium konkretisiert, dem Kinematographen. *Dieser ist also nur das »geschriebene« Moment einer natürlichen und allumfassenden Sprache, das heißt des Handelns in der Wirklichkeit.* Somit hat die mögliche und nicht besser definierte »Sprache der Handlung« ein mechanisches Reproduktionsmedium gefunden, *ähnlich der Konvention der Schriftsprache im Bezug auf die mündliche Sprache.*

Ich weiß nicht, ob etwas Monströses, Irrationalistisches und Pragmatisches in meiner Bezugnahme auf eine »allumfassende Sprache der Handlung« liegt, zu der die geschrieben-gesprochenen Sprachen lediglich eine Ergänzung darstellen, insofern sie deren instrumentales Symbol sind: und deren geschriebenes oder reproduziertes Äquivalent wiederum die kinematographische Sprache wäre, die in der Tat

deren Totalität respektierte, aber auch das ontologische Geheimnis, das natürliche Fehlen der Differenzierung etc.: eine Art reproduzierende Erinnerung ohne Interpretation. Gewiss, es mag sein, dass ich einer irrsinnigen Notwendigkeit der heutigen Welt gehorche, die eben dazu tendiert, der Sprache die Fähigkeit zu Ausdruck und Philosophie zu nehmen, die Sprachen des Überbaus vom Thron der sprachlichen Führung zu stoßen und die armseligen, konventionellen und praktischen Sprachen der Infrastrukturen an ihre Stelle zu setzen – und diese sind wirklich schlicht und einfach Ergänzung der lebendigen Handlung! Aber wie dem auch sei, diese Dinge sind mir in den Sinn gekommen und ich muss sie sagen. Vom großen Handlungs-gedicht Lenins bis zur kleinen Seite der Handlungsprosa eines Angestellten von FIAT oder eines Ministeriums – das Leben entfernt sich unzweifelhaft von den klassischen humanistischen Idealen und verliert sich im Pragma. *Der Kinematograph* (zusammen mit den anderen audiovisuellen Techniken) *scheint die Schriftsprache dieses Pragmas zu sein*. Aber er ist vielleicht auch dessen Rettung, gerade *weil er es ausdrückt* – und er drückt es aus dessen Innerem heraus aus: indem er sich aus diesem selbst herausbildet (*producendosi*) und dieses reproduziert (*riproducendolo*).

Doch genug, kommen wir nun zum Entwurf meines grammatikalischen Schemas. (Man beachte, dass dieses grammatikalische Schema sich so zu einer Grammatik verhält, wie es die wenigen Seiten ihres Inhaltsverzeichnisses tun, das nur die Kapitelüberschriften angibt).

4.

Begründet und bestimmt wird die kinematographische Grammatik durch die Tatsache, dass die Minimaleinheiten der Kinesprache die Objekte, die Formen und die Gesten der Wirklichkeit sind, die als reproduzierte zu stabilen und grundlegenden Elementen des Signifikanten werden.

Die Tatsache, dass die Wirklichkeit in der Sprache des Kinos durch die mechanische Reproduktion fortwährt – statt wie in der geschrieben-gesprochenen Sprache bloß symbolisch zu werden –, verleiht dieser ihren ganz eigentümlichen Aufbau. Die geschrieben-gesprochene Sprache ist kein Abdruck und keine Nomenklatur: Gleichwohl glaube ich, dass man, ohne das Entsetzen der Linguisten zu erregen, sagen kann, dass diese in ihrem morphologischen, grammatikalischen und syntaktischen Modus parallel zur Serie der Signifikanten verläuft. Ihre Linearität ist die Linearität, durch die wir die Wirklichkeit selbst erfassen.

Eine Graphik der grammatikalischen Modi der geschrieben-gesprochenen Sprache könnte also *eine horizontale Linie* sein, die parallel zur Linie der Wirklichkeit verläuft – oder zur Welt, die bedeutet werden soll, oder einfach, mit einem kühnen Neologismus, das zu Bezeichnende, der Signifikand (und wie an-

gemessen wäre es, stets mit diesem Wort die Wirklichkeit voller Demut zu bezeichnen).

Hingegen könnte die Graphik der grammatikalischen Modi der Sprache des Kinos *eine vertikale Linie* sein: eine Linie also, die im Signifikanden *fischt*, ihn beständig übernimmt, ihn sich mittels seiner Immanenz in der mechanischen audiovisuellen Reproduktion einverleibt.

Was *fischt* die Grammatik der Kinesprache in der Wirklichkeit? Sie fischt ihre Minimaleinheiten, die Einheiten der zweiten Artikulation, die Objekte, Formen, Gesten der Realität, die wir »Kineme« genannt haben. Nachdem sie diese gefischt hat, hält sie diese in sich fest, indem sie diese in ihre Einheiten der ersten Artikulation, die Moneme, anders gesagt, die Einstellungen, einkapselt.

In dieser vertikalen, in der Wirklichkeit fischenden Achse, die die Grammatik der Kinesprache ist, wollen wir nun die vier folgenden Modi unterscheiden: 1. Reproduktions- oder Orthographie-Modi; 2. Substantivierungsmodi; 3. Eigenschaftsmodi; 4. Verbalisierungsmodi, d. h. syntaktische Modi.

Es versteht sich, dass diese vier Momente der Grammatik nur idealiter aufeinanderfolgen.

4.1 *Reproduktionsmodi (oder orthographische Modi)*

Diese bestehen in jener Serie von Techniken – die man während der Ausbildung erlernt –, welche dazu geeignet sind, die Wirklichkeit wiederzugeben: Kenntnis der Kamera, der Aufnahmeeffekte, Lichtprobleme etc.; Erfahrung zudem in der Komposition des profilmischen Materials. (Diesbezüglich möchte ich daran erinnern, dass die Analogie des Kinos mit den bildenden Künsten immer eine ambivalente Vorstellung war. Die Komposition der Welt aus gefüllten und leeren Räumen etc. vor der Kamera hat eine gewisse Analogie mit der Malerei in dem Sinn, dass sowohl das Kino als auch die Malerei die Wirklichkeit mit ihnen eigenen Mitteln »reproduzieren«. Und diese Reproduktion der Wirklichkeit gibt dem Kino – und vielleicht auch der Malerei – die Eigentümlichkeit dieser abnormen und besonderen Sprache, die *nur Schriftsprache*, die »Schriftsprache der Handlung« ist. Es gibt also einige Elemente – nennen wir sie kompositorisch – die am Ursprung sowohl des Kinos als auch der Malerei liegen: Und auf diese bezieht sich das Kino – aber lediglich indirekt und durch eine stilistische Entscheidung des Autors, mittels der Erfahrungen und Versuche, welche die Malerei bereits gemacht hat.) Neben den Normen der kinematographischen Aufnahme sind die Normen der Klangaufnahme Teil der orthographischen Modi. Weil die Reproduktion der Wirklichkeit, die unerlässlich ist, um die Einheiten der zweiten Artikulation zu erhalten, eine audiovisuelle Reproduktion ist. (Es erscheint mir daher in keiner

Weise zutreffend, dass der Stummfilm das wahre Kino sei. Dieser ist allenfalls die wahre Form des Kunstfilms und gehört jedenfalls zur Geschichte der Stilistik des Kinos; und es verwundert nicht, dass es für die Autoren so schmerzlich war, den Stummfilm aufzugeben. Dieser war tatsächlich eine Art Metrum von stark einschränkender Prosodie und als ebensolches überaus phantastisch. Der Stummfilm kann daher noch immer eine stilistische »Wahl« des Autors sein, der eine starke und obsessive Selektivität im Bereich der Prosodie liebt.)

4.2 Substantivierungsmodi

Substantivierung nenne ich dieses Moment der Grammatik in Analogie zu den »Substantiven« der Sprache. In Wirklichkeit ist der Name nicht exakt und es wäre nötig, einen anderen dafür zu erfinden. Die Einstellungen oder Moneme können Objekte, Formen oder Gesten der Wirklichkeit darstellen, das heißt die Wirklichkeit als unbewegliche oder in Bewegung, die detaillierte oder undifferenzierte Wirklichkeit etc. etc.: Jedoch *die Einstellung qua Einstellung hat die immer gleiche Eigenschaft, mit den Einheiten der zweiten Artikulation ein Monem zu schaffen*. Dieses Monem ist an sich Substantiv, Adjektiv oder Verb – wie wir unseren Gewohnheiten folgend unterscheiden – zusammen. Gleichwohl ereignet sich, wie wir sehen werden, die Adjektivierung und die Verbalisierung im Monem erst in einem zweiten Schritt: Sein erster Moment ist der, einfach Monem zu sein, das heißt einfach Wort, das, durch seine besondere Natur, die seiner Zusammensetzung aus Objekten geschuldet ist, vornehmlich substantivisch ist.

Ich glaube, dass man in den »Substantivierungsmodi« zwei Phasen unterscheiden muss:

a) die Begrenzung der Einheiten der zweiten Artikulation oder Kineme. Was bedeutet, dass, wer kinematographisch spricht, immer eine Auswahl aus der unbegrenzten Zahl der Objekte, Formen und Gesten der Wirklichkeit treffen muss, abhängig davon, was er sagen will. Kurz, er muss vor allem versuchen, aus der Liste der Kineme eine *geschlossene Liste* zu machen. Was niemals möglich sein wird, und man wird also nur zu einer relativen Schließung gelangen oder zu einer Tendenz zur Schließung. Daraus leitet sich regelmäßig eine »offene Liste« der Einheiten der ersten Artikulation, das heißt der kinematographischen Moneme (Einstellungen) ab: Diese können also unendlich viele sein. Doch die vorbeugende oder potentielle Begrenzung der Kineme wirkt dergestalt, dass die, nennen wir sie einmal so, »Infinitiesemie« der kinematographischen Wörter eine Grenze eben in den Einheiten der zweiten Artikulation findet, aus denen sie sich zusammensetzen: Eine Begrenzung dieser bringt also gleichermaßen eine »offene Liste der Moneme« wie deren Tendenz zu einer wenigstens jeweiligen und vorübergehenden Form

der Monosemie hervor. Beispiel: Ich will eine Schule beschreiben. Hier nehme ich also sofort eine Begrenzung der unendlich vielen Dinge der Wirklichkeit vor: eine Auswahl dieser Dinge im Bereich des Schulumilieus. Die Einstellung des Lehrers mit der Tafel, der Karte etc. hinter ihm ist ein Monem, das sich als tendenziell monosemisch präsentiert: eine Lehrkraft. Während, kurz gesagt, die »Natur« der Moneme *in uns ist*, subjektive Tatsache dessen, der spricht – das heißt seines Körpers –, ist die »Natur« der Kineme in der Wirklichkeit außerhalb von uns, in der sozialen und physikalischen Welt. Von dieser Wirklichkeit bewahrt sie Merkmale oder Schriftzeichen (*caratteri*), die sich nicht beseitigen lassen. Damit will ich sagen: Wenn das Kino als Wortschatz, das heißt als Serie von Monemen (und Semantemen und Morphemen) eine einzige und universelle Sprache ist, ist sie als Wortschatz wiederum ethnisch und historisch differenziert. Ich werde unter den Objekt-Kinemen der westlichen Welt keinen Burnus antreffen. Ich finde ihn hingegen im Orient. Daher die Herausbildung⁷ der Unterschiede der nationalen Sprachen, mit ethnisch-historischen Varianten.

b) die Konstitution des stets vergänglichen Charakters einer Serie von Substantiven an und für sich, in ihrem Moment der reinen Einstellung, verstanden als Ensemble von Kinemen und ohne dass sie in ihren Werten der Qualität, der Dauer, des Gegensatzes zueinander und des Rhythmus erwogen werden. Die Einstellung als reines Ensemble von Kinemen und also als ein Wort substantivischer Natur, das weder als mit Qualitäten ausgestattet noch durch die syntaktischen Zusammenhänge (das heißt jene der Montage) in Beziehung zum Rest des Diskurses gesetzt wird.

So aufgefasst *entspricht* die Einstellung – oder das substantivische Monem – *jenem Satz, der in den geschrieben-gesprochenen Sprachen Relativsatz heißt*. Jede Einstellung stellt also »etwas, *das ist*«, dar: einen Lehrer, *der* unterrichtet, Schüler, *die* zuhören, Pferde, *die* rennen, einen Jungen, *der* lächelt, eine Frau, *die* schaut etc. etc. oder ganz einfach: ein Objekt, *das* dort ist. Diese Serie der Relativsätze, die von einem einzigen Monem gebildet werden, bildet das sogenannte »Material« des Films. Solche Monem-Relativsätze sind als lexikalische Sammlung idealiter fix: Wenn die Kamera sie in Bewegung einfängt, müssen sie als die idealen Einstellungen betrachtet werden, aus denen sich die Kamerabewegung zusammensetzt.

Es muss schließlich ganz klar sein, dass es keine Koinzidenz zwischen »Monem« und Einstellung gibt: Eine Einstellung ist sehr häufig eine Plansequenz, und sei sie auch kurz, in der sich zwei oder mehr Moneme oder Relativsätze *ansammeln*.

⁷ Anm. d. Übers.: Im italienischen Text steht hier, offensichtlich fälschlicherweise, *sostituzione*. Richtig müsste es, so wie es im darauffolgenden Satz dann auch der Fall ist, *costituzione* heißen, die Übersetzung korrigiert entsprechend.

Die erste Form der Syntax – oder, technisch gesprochen, der Montage – haben wir also innerhalb der Einstellung, durch die *Ansammlung* von nebengeordneten Relativsätzen.

4.3 *Eigenschaftsmodi*

Auch in den Eigenschaftsmodi lassen sich mehrere Phasen (die natürlich nicht chronologisch sind) unterscheiden. Die Eigenschaftsmodi dienen, wie der Name sagt, dazu, die im oben beschriebenen Modus gesammelten Substantive mit Eigenschaften zu versehen, und davon gibt es mehrere:

4.3.1 Profilmische Eigenschaftsvergabe

Diese findet vor allem in narrativen (das heißt nicht dokumentarischen) Filmen Anwendung. Sie besteht in der einfachen Ausnutzung oder aber in der Transformation der zu reproduzierenden Wirklichkeit, das heißt im »Verkleiden« der Objekte und der Personen. Wenn im bereits verwendeten Beispiel der Lehrer zu jung ist, während er doch alt sein soll, wird er mit weißen Haaren etc. verkleidet. Wenn die Einstellung dem Regisseur nicht kommunikativ genug erscheint – um jenes Relativsatz-Substantiv zu sein, dass er einfangen will –, werden Objekte verrückt. (Sieht man zum Beispiel die Tafel in unserer gewohnten Beispieleinstellung nicht genug? Dann wird sie eben tiefer aufgehängt.) Die profilmische Eigenschaftsvergabe tendiert aber eher dazu, zur Prosodie und Stilistik des Films zu gehören als zur Grammatik.

4.3.2 Filmische Eigenschaftsvergabe

Diese Eigenschaftsvergabe des Relativsatz-Substantivs, aus dem das kinemato-graphische Monem besteht, wird mittels des Gebrauchs der Kamera erzielt und hat wohlbekannte Eigenschaften. Die filmische Eigenschaftsvergabe ist die Auswahl der Objektive, mit denen jenes Ensemble der Wirklichkeitseinheiten aufgenommen wird, das die Einstellung ist.

Filmische Eigenschaftsvergabe ist der Abstand des Objekts vom Ensemble der wirklichen Einheiten, die als Einstellung aufgenommen werden sollen; d. h. die Definitionen Großaufnahme, Nahaufnahme, Halbnahaufnahme, Halbtotale, Totale etc. sind technische Definitionen der Eigenschaftsvergabe.

Fahren wir mit dem Beispiel des Lehrers fort: Mit den Substantivierungsmodi haben wir eine Auswahl an Objekten, Formen und Gesten der Wirklichkeit getroffen, die zusammen als Einstellung aufgenommen, das heißt zum Monem ge-

worden, das Relativsatz-Pronomen bilden: »ein Lehrer, *der* unterrichtet«. Mit der oben beschriebenen Eigenschaftsvergabe können wir also »einen Lehrer, *der* lächelnd unterrichtet«, haben oder einen »Lehrer, *der* wütend unterrichtet« (profilmische Eigenschaftsvergabe), und »einen Lehrer, *der* von nahem unterrichtet«, oder »einen Lehrer, *der* aus der Ferne unterrichtet«, »einen Lehrer, *der* eine unerwartete Sache lehrt etc.« (filmische Eigenschaftsvergabe).

Bleibt festzustellen, dass die filmische Eigenschaftsvergabe aktiv oder passiv sein kann. Sie ist aktiv, wenn es die Kamera ist, die sich bewegt oder deren Bewegung vorherrscht (zum Beispiel: ein Zoom auf »den Lehrer, *der* unterrichtet«, oder eine Kamerafahrt auf den »Lehrer, *der* unterrichtet«. Sie ist passiv, wenn die Kamera unbeweglich ist und man sie nicht wahrnimmt, während sich das Objekt der Wirklichkeit bewegt (zum Beispiel: Die Kamera ruht auf dem Lehrer, *der* sich lehrend nähert und wieder entfernt). Es gibt natürlich auch noch eine Eigenschaftsvergabe im »Deponens«, wenn sich Bewegung der Kamera und Bewegung des Objekts der Wirklichkeit wechselseitig aufheben oder zumindest gleichwertig sind.

Ich möchte, dass an diesem Punkt eine Tatsache klar ist. *Aktivität und Passivität beziehen sich auf die reproduzierte Wirklichkeit*. Das heißt, wenn in der Nahaufnahme des sich bewegenden Lehrers die Kamera fix ist, ist die Eigenschaftsvergabe aktiv, weil es der Lehrer ist, *der handelt*. Wenn sich hingegen in der Nahaufnahme des Lehrers die Kamera bewegt – sie sich annähert, entfernt, einen Panoramaschwenk macht – dann ist die filmische Eigenschaftsvergabe passiv, weil dieses Mal der Lehrer die Aktivität der Kamera *erleidet*.

Herrscht die aktive Eigenschaftsvergabe vor, dann gehört der Film zur realistischen Strömung, weil in ihm die Wirklichkeit handelt, was ein Zutrauen seitens des Autors in die Objektivität des Wirklichen impliziert (vgl. John Ford).

Herrscht die passive Eigenschaftsvergabe vor, ist der Film lyrisch-subjektiv, weil in ihm der Autor mit seinem Stil handelt, was eine subjektive Vision des Wirklichen von seiner Seite impliziert (vgl. Jean-Luc Godard).

4.4 Verbalisierungsmodi (oder syntaktische Modi)

Die technische Definition dieser Modi ist die »Montage«. Aber auch dieses Mal müssen wir zwei Typen oder Phasen der Montage unterscheiden.

4.4.1 Denotative Montage

Diese besteht aus einer Serie von wesensgemäß elliptischen Anschlüssen zwischen verschiedenen Einstellungen oder Monemen, die ihnen vor allem eine »Dauer« verleihen, und außerdem einer Verkettung, deren Zweck die Kommuni-

kation eines artikulierten Diskurses ist. Dies ist kurzum das syntaktische Moment: die Koordination und Subordination.

Der erste Effekt dieser »denotativen Montage« oder rein syntaktischen Montage ist, dass die Moneme ihre Eigenschaften der ersten Phase, das heißt jene, Relativsatz-Substantive zu sein, verlieren und schlicht die typischen Film-Moneme mit ihrer entsprechenden Kennzeichnung werden.

Weil es die einzige und grundlegende Eigenschaft der Montage ist, eine Oppositionsbeziehung zu errichten, erfüllt sie durch eben eine solche Oppositionsbeziehung ihre syntaktische Funktion.

Die denotative Montage stellt eine Oppositionsbeziehung zwischen den beiden Einstellungen her, indem sie diese elliptisch einander annähert: »der Lehrer, *der* unterrichtet«, die »Schüler, *die* zuhören«, etc. Aber in eben jener Oppositionsbeziehung entsteht die Syntax oder letztlich der Satz »Der Lehrer unterrichtet die Schüler«.

Diese im übrigen sehr einfache Serie von »Oppositionen« erfordert also einen Typ der Syntax, den wir *adjunktiv* nennen können (insofern er im Gegensatz zum *akkumulativen* steht, von dem wir gesagt haben, dass er eintritt, wenn die »Relativa« sich in ein und derselben Einstellung, verstanden als minimale Plansequenz, ansammeln).

Solche Adjunktionen sind es, welche die Montagetechniker »Anschlüsse« nennen, sie schließen also eine Einstellung an die andere an und legen dabei deren Dauer fest. Daraus entsteht eine Serie von Sätzen oder von »Satzensembles«, die man richtiger als »syntaktische Komplemente« bezeichnen könnte, insofern sie etwas zwischen Satz und Komplement sind.

Ich gebe ein Beispiel: Ich habe zwei Einstellungen oder Moneme: die Relativsätze: »der Lehrer, *der* schaut«, und »die Schüler, *die* schauen«. Wenn ich den zweiten zum ersten hinzufüge, wird der Satz »die Schüler, die schauen«, zur Objekt-ergänzung und ich habe also den Diskurs »der Lehrer, *der* die Schüler ansieht«.

Aus diesem Beispiel wird recht gut deutlich, dass die Syntax des Kinos erst recht eine fortschreitende ist. Diese bildet »Serien« von Sätzen oder besser von syntaktischen Komplementen: Diese Serie, die durch eine Abfolge von Adjunktionen sukzessiv ist, ist eben progressiv, denn wenn ich beispielsweise den Objektergänzungs-Satz an den Anfang stelle, ändert sich der Sinn des Ganzen (»die Schüler, die den Lehrer ansehen«). Die besondere Syntax des Kinos ist also eine grobe lineare und progressive Serie: alles, was in der Sprache Parenthese, geänderte Tonlage, melodische Linie, *cursus* ist, wird im Kino als Ausdruckssprache – wie wir sehen werden – von den Rhythmen erzielt, das heißt von den Wechselbeziehungen der Dauer der Sätze.

4.4.2 Die rhythmische (oder konnotative) Montage

Es ist schwierig, die wirkliche Beziehung zwischen denotativer und rhythmischer oder konnotativer Montage festzulegen: Bis zu einer gewissen Grenze fallen diese zusammen. Jenseits dieser Grenze würde die rhythmische Montage als typisch für eine Expressivität erscheinen, die der reinen Denotation entgegensetzen wäre.⁸

Die rhythmische Montage bestimmt die Dauer der Einstellungen an sich und in Beziehung zu den anderen Einstellungen des Kontexts.

Die von der Montage festgelegte »Dauer« *ist also vor allem eine nachträgliche Eigenschaftsvergabe*. Wenn ich bei der Einstellung des »Lehrers, der unterrichtet«, nur für die Zeit verweile, derer es bedarf, um ihn wahrzunehmen, ist die Kennzeichnung profilmisch, wenn ich länger oder kürzer als notwendig verweile, wird die Kennzeichnung jedoch expressiv, wenn ich *viel* länger oder *viel* kürzer als nötig verweile, wird die Kennzeichnung aktiv filmisch, das heißt, dass die Anwesenheit jener Kamera spürbar wird, die dabei in der Einstellung auch fix sein kann. Ihre Anwesenheit wird eben in der Regelverletzung, was die Dauer der Einstellung an sich angeht, spürbar.

Wenn hingegen die »Dauer« nicht an sich selbst betrachtet wird, sondern bezogen auf die anderen Einstellungen des Films, dann treten wir in das wirkliche und eigene Feld der rhythmischen Montage ein.

Auch im auf die dürrste Art und Weise kommunikativen und inexpressiven Film – das heißt in der potentiell instrumentellsten Kinesprache – gibt es die Präsenz eines Rhythmus, der aus den Beziehungen der Dauer zwischen verschiedenen Einstellungen untereinander und der Dauer des gesamten Films entsteht. Der Rhythmus ist, rein als Beziehung der Dauer zwischen den verschiedenen Einstellungen, selbst für die prosaischste und praktischste Kommunikation des Films notwendig.

Das »Rhythmem« nimmt also in der Sprache des Kinos einen besonderen Wert an, sei es in der kommunikativen Montage, sei es in der rhythmischen Montage, die bis an die Grenzen der Expressivität getragen wird. In letzterem Film wird diese die hauptsächliche rhetorische Figur des Kinos, eben dort, wo dies in der Literatur als sekundär oder zumindest als von sekundärer Ordnung erscheint.

⁸ Diese Verwirrung ist wahrscheinlich durch die Tatsache bedingt, dass, während die Momente in einer Reproduktion der Wirklichkeit bestehen, ihre Rhythmen, das heißt ihre Beziehungen, eben dies nicht sind: Alles im Kino ist aus der Wirklichkeit reproduziert, nicht jedoch die Rhythmen, die nur zufällig mit den wirklichen übereinstimmen. Man kann also vor allem in den Rhythmen, das heißt in der Montage, von Arbitrarität und Konventionalität der Sprache des Kinos reden.

5.

Gewiss, wenn man das Kino als undifferenzierte *parole* betrachtet, als bar jener Komplexitäten, welche die wirklichen *paroles* besitzen, die spezifischen Fachjargons, die Dialekte, die technischen Sprachen, die literarischen Sprachen mit ihren Unterarten, die z. B. von den Prosasprachen und von den Sprachen der Poesie gebildet werden etc. etc., ist es schwierig, zwischen der *parole* und einer zumindest potentiellen *langue* zu differenzieren. Und es scheint mir, dass eben dies Metz dazu verleitet, im Film entweder eine *parole* oder einen *langage* zu sehen und das heißt zu glauben, dass für den Film eine Stilistik oder eine Semiologie möglich ist, nicht aber eine Grammatik.

Die Ungeschiedenheit der verschiedenen kinematographischen »*paroles*« mag – bislang – eine Tatsache gewesen sein – aber keine endgültige, um die Wahrheit zu sagen, und keine, die sich objektiv ermitteln ließe. Denn seit einigen Jahren verwirklicht sich diese Differenzierung. Es zeichnen sich zumindest eine »Sprache der Prosa« ab (die sich in eine Sprache der narrativen Prosa und eine Sprache der essayistisch-dokumentarischen Prosa – das *cinéma vérité* etc. unterteilt) und eine »Sprache der Poesie«. Und es ist eben die Möglichkeit, grammatikalisch absolut unterschiedslos, mit den gleichen, identischen Begriffen, über zwei Hervorbringungen zu sprechen, für die der stilistische Diskurs hingegen auf unterschiedliche Definitionen zurückgreifen muss – bezüglich nämlich zweier so differenzierter Tatsachen, wie es das Kino der Prosa und das Kino der Poesie sind – durch die mir die Gültigkeit meiner These einer kinematographischen *langue* als Kode bestätigt erscheint, der sich über die konkrete Präsenz der verschiedenen Typen kinematographischer Botschaften hinaus kodifizieren lässt. [...]

Aus dem Italienischen von Michael Cuntz