

RAYMOND BELLOUR

Die Analyse in Flammen (Ist die Filmanalyse am Ende?)¹

Die Filmanalyse hat sich schließlich als Kunst ohne Zukunft entpuppt! Offen gestanden ist sie an sich nie etwas anderes als der Gegenstand einer Illusion gewesen. Aus eben diesem Grund konnte sie paradoxerweise als eine eigenständige Tätigkeit erscheinen, gekennzeichnet von einer Art Selbstgenügsamkeit. Es kam vor, daß sie diesen Status für sich beanspruchte, ohne sich um die Verwirrungen und falschen Zuordnungen zu scheren, die sich daraus ergaben. Andererseits fand diese Tendenz ihre Bestätigung in den bibliographischen Bestandsaufnahmen: In ihrer nützlichen, doch zwiespältigen Art haben diese dazu beigetragen, daß die „Filmanalysen“ zu einer selbständigen Theoriegattung werden konnten, welche keine andere Rechtfertigung besaß als die trügerische Fülle des Analyseaktes selbst.

Dafür gibt es zwei Gründe: zum einen die Beschaffenheit des „kinematographischen Signifikanten“, welche die Filmanalyse tatsächlich von jedem vergleichbaren Unterfangen unterscheidet; zum anderen trafen (ganz selbstverständlich) ein neues Interesse am Film und die allgemeine Theorieentwicklung, die sich für einige Zeit um die Idee des Textes kristallisierte, aufeinander. Da diese beiden Voraussetzungen zusammenkamen, hat die Filmanalyse von Anfang an den Körper des Textes berührt. Doch dieser verführerische Körper ist ein flüchtiger Körper: unmöglich, ihn wirklich zu zitieren noch ihn zu umfassen. Darüber hinaus ist er extrem vieldeutig, und seine bildlich-analoge Materie entzieht sich der Sprache. Diese Unnachgiebigkeit, die seine Faszination, seinen Reiz ausmacht (wie bei allen flüchtigen Gegenständen), setzt der Analyse Grenzen: Die Filmanalyse hat nichts hervorgebracht, das vergleichbar wäre mit der Analyse von „Les Chats“ (Jakobson/Lévi-Strauss 1992) oder *S/Z* (Barthes 1976). Und diese Tatsache ist nicht ausschließlich dem mangelnden Talent der Forscher zuzuschreiben, sondern hat vor allem mit dem ungewöhnlichen Widerstand der Materie zu tun.² Durch diesen Widerstand hat sich die Filmanalyse

1 Dieser Text wurde ursprünglich für *Carte Semiotique*, 1, 1985, geschrieben. Das französische Original erschien zuerst in *CinémAction*, 47, 1988, S. 168-170.

2 Kürzlich habe ich ein durchaus spannendes Manuskript erhalten. Es handelt sich um eine Analyse, die auch eine vollständige Beschreibung von *CAT PEOPLE* von Tourneur beinhaltet und sich im weitesten Sinne an Barthes' Vorgehensweise in *S/Z* inspiriert. Der Verfasser,

nur allzuoft auf sich selbst bezogen. Zu den Illusionen und Verhängnissen, die der Anhäufung und der Wiederaufbereitung von Wissen eigen sind, kam eine besondere Faszination für den Kreis hinzu, in dem sich die Filmanalyse seit ihren Anfängen geradezu zwangsläufig bewegt hatte; und so geschieht es immer noch, daß sie sich für etwas hält, das sie nicht ist.

In Wirklichkeit gibt es, dürfte es keine Filmanalysen mehr geben. Nur noch Gesten. Endlich frei und dadurch möglich geworden, daß es eines Tages eine neue intellektuelle Praxis, welche man als Filmanalyse bezeichnete, erlaubt hat (damals noch unter großen Schwierigkeiten), die Filme *anzuhalten*. Und sie mit neuen, geläuterten Augen anzuschauen. Endlich in Freiheit gebannt. Meines Erachtens gibt es heute vier solcher Gesten.

Das Anhalten auf einem Bild

Zuallererst die unübertreffliche Geste, das Bild anzuhalten. Es läßt sich kaum sagen, wie sehr dies die reine Zauberei ist. Paradoxerweise hat gerade das Videogerät als ideales Instrument der Analyse dieselbe auch getötet. In übertriebenem Maße zum Allgemeingut geworden, in unendlicher Verfügbarkeit, ist es von nun an möglich, alle Bilder zu besitzen, sie anzuhalten. Allein, ganz in den eigenen Gedankenspielerien versunken; im Bett, während man seine Freundin berührt und mit ihr und dem Bild den Augenblick einer Idee teilt; im Kreise der Studenten, zu jedem gewünschten Zeitpunkt (das Seminar ist womöglich der einzige Ort, wo die Filmanalyse noch um ihrer selbst Willen stattfindet: Unter pädagogischem Vorwand wird dort in Wirklichkeit eine Magie gelehrt, eine kollektive Erfahrung der Verzauberung und Entzauberung gelebt, welche die Wissensbestände eher verschiebt als sie zu ordnen). Das Anhalten auf dem Bild bringt den Film in die Nähe des Buches, ist ein Durchblättern. Indem jedoch diese Geste gegen das „natürliche“ Vorbeiziehen der Bilder ankämpft, bedeutet sie mehr als nur das: Ein Spiel, eine Umwandlung, ein Abschweifen ..., eine abgeleitete Neuschaffung.

Ganz selbstverständlich ist die Filmkritik (die gute) verändert aus diesem Zustand hervorgegangen. Wenn man die Artikel von Serge Daney¹ (heute der

Dominique Zlatoff, war sich bewußt und mit Recht Stolz darauf, daß er mit seiner „verrückten“ Arbeit in einen Grenzbereich vorgestoßen war: über weite Strecken zwar kaum lesbar, doch oft bemerkenswert, und sei es nur, weil sie diese Grenze erfahrbar machte.

1 Anm. d. Red.: Vgl. in deutscher Übersetzung u.a. „Kino-Dämmerung“ in; *Meteor*, Nr. 2, 1996, S. 51-61; sowie „Lesen Sie unsere nachstehende Kritik“ und „Trafic im Jeu de Paume“ in: *Cicim*, Nr. 38, 1993, S. 11-16 u. S. 17-48.

genauste und einfallsreichste Filmkritiker) sorgfältig liest, so merkt man, wie sehr manchmal das Verweilen seiner Sätze demjenigen auf einem Bild ähnlich ist, ein Verweilen, das er in den Gedankengang seiner Leser projiziert. Sicher, dieses Phänomen gab es schon immer, doch nicht mit dieser Bestimmtheit, dieser Schärfe und vor allem nicht mit jenem unausgesprochenen Einverständnis, das voraussetzt, daß wir (in unserem Verhalten) gegenüber den bewegten Bildern in eine andere Ära eingetreten sind. Die Zahl der Bilder ist ins Unermeßliche gestiegen und wird nicht aufhören anzuwachsen. Doch es entsteht der Eindruck, daß sich diese Bilder immer schneller bewegen, sich immer schneller vermehren, weil der Blick sie nunmehr anzuhalten weiß, sie folglich festhalten und anders ablaufen lassen kann.

Die dritte Geste

Die dritte Geste betrifft die Theoriearbeit und zuallererst die Filmtheorie. Sie ist nun frei von dem Gespenst der Filmanalyse, da sie diese bestenfalls auf beinahe natürliche Weise in ihr Vorgehen einbauen kann, und dies sogar trotz des dem Bild eigenen Widerstandes, der nach wie vor bestehen bleibt. Doch dieses Moment der Unmöglichkeit, nämlich *das* System des Films zu umfassen und gleichzeitig das verrückte Verlangen, den Film selbst zu berühren, dieser extreme Mangel hat sich verflüchtigt, in der gleichen Weise, wie eine Liebesbeziehung stirbt, wenn ihre Gesten nicht mehr wiederholt werden können.

Man hat auch so ziemlich all die verschiedenen Möglichkeiten ausgeschöpft, die es erlauben, mit dem Zuwenig oder dem Zuviel des abwesenden Bildes zu spielen (zumindest in der konventionellen Form des Artikels oder des Buches). Es ist also jedem einzelnen überlassen, von Fall zu Fall seine Strategie auf seine Ziele abzustimmen (ganz allgemein wie auch hinsichtlich der ihm zur Verfügung stehenden materiellen Mittel). Die Arbeit von Jacques Aumont spiegelt in Frankreich, so glaube ich, am besten diesen Prozeß der Entkrampfung wider. Man konnte nicht umhin, im kleinen Kreis der Filmtheorie den Argwohn zu spüren, den er (bei aller Sympathie) gegenüber der „textuellen Filmanalyse“ hegte (mit dem Risiko, zur Kanonisierung der Gattung beizutragen). Dieser Argwohn kommt schlicht daher, daß Aumont sehr früh damit begann, generelle Überlegungen zu Problemen der Montage und der Bildgestaltung [*figuration*] anzustellen. Er mußte die Filme, die seine Arbeit inspirierten, oft genaustens sichten, doch konnte er dabei nicht das Risiko eingehen, daß diese Sichtungen allzusehr seine Forschungsarbeit bestimmten. Vor allem wollte er nicht diesen Eindruck erwecken. Von daher also seine Absicherungen, die kleinkrämerisch erscheinen mochten, doch letzten Endes sehr wertvoll gewesen sind. Ein weite-

res Beispiel ist die seit langem begonnene Arbeit von Marc Vernet (1980) zum Film Noir, die sich heute aus der Spannung zwischen Film und Kino.¹ befreit zu haben scheint; eine Spannung, die nur allzu lange das gesamte Forschungsgebiet bestimmte; so ist diese Arbeit plötzlich als organisches Werk möglich geworden. Liest man seine letzten Artikel, dann stellt man sich Vernet vor, wie er von nun an frei von einem Film zum andern wechselt, ebenso wie von einem Begriff zu einem Photogramm, um uns zu erzählen, wie sich Amerika zu einem bestimmten Zeitpunkt seiner Geschichte selbst definierte, sowohl durch die Handlungs- und Dramatisierungsmodi wie durch das, was er so gelungen das „Flickern des Schwarz-Weiß“ nennt.²

Die Auflösung der Analyse in Kino und Video

Schließlich findet auch die Begegnung der Filmanalyse mit dem Kino statt, zwar oft auf Umwegen, indirekt, doch sehr fruchtbar. Damit meine ich ihre Umwandlung, ihre Auflösung in Kino und Video. Man kann diese auf drei Ebenen feststellen. Zuerst als Antwort des Bildes auf das Bild. Ich habe oft davon gesprochen: Die Möglichkeit, endlich den „unauffindbaren Text“ zu zitieren, uns empfänglich zu machen für diese „Wahrheit“ des Films, um welche die Analyse nur unbefriedigt ihre Kreise ziehen konnte. Dabei ist immer etwas in der Schwebelage geblieben. Eine Teilantwort fand sich in den besten Momenten der Sendungen, die das Fernsehen dem Kino gewidmet hat; von der unübertrefflichen CINÉASTES DE NOTRE TEMPS hin zu den Fernsehmagazinen von heute. Doch das ist nicht viel. Der Theorie ist es nicht gelungen, ins Bild zu treten – im Bild zu sprechen, es für sich einzunehmen, im Bild zu leben –, noch viel weniger, als sie es verstanden hatte, das Bild in ihren Worten festzuhalten. Vielleicht handelt es sich dabei um eine unmögliche Verbindung. Ich glaube jedoch weiterhin an die Überraschungen, die aus den Begegnungen von Wort und Bild auf dieser Ebene entstehen könnten.

Eine vollkommen andere Antwort – denn es handelt sich um einen qualitativen Sprung – hat das Video auf die Filmlektüre gegeben, die von der Idee des Vorbeiziehens der Bilder im Kino besessen war. In dieser Hinsicht ist die Arbeit von Thierry Kuntzel wegweisend. In der Videokunst hinterläßt sein Werk, umgeben von anderen, neuen und wichtigen Werken, eine eigene Licht-Spur.

1 Man erkennt darin sicherlich die berühmte Dichotomie von Metz (1973) wieder – ein schönes Beispiel, wie eine an sich nützliche Unterscheidung dazu beitragen kann, auf anderen Ebenen als der ihr ursprünglich zugeordneten eine geistige Blockade aufzubauen.

2 Zum Beispiel in seinem Artikel „Clignotements du noir-et-blanc“ (Vernet 1980).

Ein neues Licht, gezeichnet von seiner Herkunft: In seinen fiktionalen und reflexiven Videos ist die Filmanalyse regelrecht in Flammen aufgegangen.¹

Die letzte Begegnung hat eine doppelte Geschichte, voller Leerstellen und ist unmöglich zu verwirklichen. Sie ist es jedoch wert, genannt zu werden: Einerseits die Analyse der Filme, die entsteht, sich entwickelt, einen Augenblick lang an sich glaubt und dann in der Kinotheorie aufgeht; andererseits die Filmgeschichte, die sich fortschreibt, indem sie die Auswirkungen dieses für sie weniger bedeutungsvollen Abenteuers aufnimmt, das sie selbst mitinspiert hat. Serge Daney hat kürzlich daran erinnert², daß Truffaut seinen ersten großen Film (LES 400 COUPS [SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN], Frankreich 1959) mit einem Standbild beendet (vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte des Kinos). Einige Jahre zuvor hatte Truffaut die Filmkritik näher an die Analyse herangebracht, indem er die Spuren der Zahl „zwei“ durch SHADOW OF A DOUBT (IM SCHATTEN DES ZWEIFELS, USA 1943) hindurch verfolgte. Er hatte auf dem Film von Hitchcock „angehalten“, genauso wie er später auf der letzten Einstellung der Geschichte, die er zu erzählen suchte, anhielt. Hierin sieht man, wie Denkweisen sich aneinanderreihen: Von der Kritik zur Inszenierung, von der Theorie zur Kreation. Das Kino hat sich seither ständig weiterentwickelt, immer in dem Versuch, noch öfter anzuhalten. In seiner eigenen Beschleunigung vorangetrieben durch all die „neuen Bilder“ möchte es sich in den Griff bekommen, wieder zu sich selbst zurückfinden und hört dabei nicht auf, sich neu zu erfinden. Aus der Distanz gesehen könnte dies das schönste Ergebnis der Filmanalyse sein, und wäre es auch noch so klein: für das Kino in Flammen aufgegangen zu sein.

Wie dem auch sei, nichts wird einen Träumer daran hindern, sich eines Tages in aller Bescheidenheit zu entschließen, die Analyse eines Films (wieder) von vorne zu beginnen, um etwas noch nie Dagewesenes mitzuteilen. Doch es wäre vermessen, voraussagen zu wollen, ob aus diesem Anstoß ein neuer theoretischer Ansatz oder eine neue Form des Erzählens hervorgehen wird.

Aus dem Französischen von Margrit Tröhler

1 Zum Beispiel in seiner Videoarbeit *Time Smoking a Picture* (1980).

2 In seiner Antwort auf einen Fragebogen für das Festival *Photo et Cinéma*.

Literatur

Barthes, Roland (1976) *S/Z*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Jakobson, Roman / Lévi-Strauss, Claude (1992) „Die Katzen“ von Charles Baudelaire [1962]. In: Roman Jakobson: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Hrsg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 206–232.

Metz, Christian (1973) *Sprache und Film*. Frankfurt a.M.: Athenäum.

Vernet, Marc (1980) *Le Clignotements du noir-et-blanc*. In: *Théorie du film*. Hrsg. v. Jacques Aumont & Jean Louis Leutrat. Paris: Albatros, S. 223–233.