

Christa M. Haeseli

«The world was like a faraway planet to which I could never return»

Die Subjektkonzeption der Voice-over in Terrence Malicks *BADLANDS*

Badlands. Ein gottverlassener Landstrich in South Dakota an der Grenze zu Montana bildet das Setting von Terrence Malicks Kinoerstling. Die Öde der Landschaft, die Himmelsbilder, die einen unendlichen Raum eröffnen, sind lesbar als Chiffren der Entfremdung und des Weltverlusts der Hauptcharaktere Holly und Kit (vgl. Huber 1980, n.p.). Diese beiden Figuren bewegen sich leeren Hülsen gleich durch die Badlands, das öde Land, auf der Suche nach einem Glück, das ihnen so fern und fremd ist wie sie sich selbst.

Das politische Klima der frühen siebziger Jahre – der Zeit, in der Terrence Malicks *BADLANDS* entstanden ist – war geprägt vom ausgehenden Vietnamkrieg, der für Amerika eine (damals) beispiellose Traumatisierung bedeutete. Im Nahen Osten und in Europa schufen Terroristen ein Klima der Verunsicherung. In diesem Kontext kann *BADLANDS* als poetische und subversive Auseinandersetzung mit der Frage betrachtet werden, zu welchen Mitteln der Schwache greifen darf und muss, um sich Recht zu verschaffen (vgl. Giger 1995, n.p.). Es wird aber auch in existentialistischer Manier der Mensch als eine von Welt- und Selbstverlust geprägte, sich selbst grundsätzlich entfremdete Kreatur reflektiert. Diese Themen spiegeln sich in der Konzeption der Figuren, die Posen einnehmen, ohne jemals einen Charakter zu definieren oder zu substantialisieren, und ebenso in der Voice-over, welche die Geschichte rückblickend erzählt (vgl. Huber 1980, n.p.).

Im Kinokontext der frühen siebziger Jahre wirkte *BADLANDS* – 1973 beim New Yorker Film-Festival uraufgeführt – wie ein Schock. Er wollte in seiner unterkühlten Distanziertheit durchaus nicht ins Bild des temperamentvollen New Hollywood mit seinen *Jungen Wilden* passen (wie zum Beispiel Martin Scorsese, Brian DePalma oder Arthur Penn). Die Reaktionen waren sehr heterogen. Die Kritiker schien vor allem der emotionslose Ton der Voice-over und das Fehlen eines eindeutigen moralischen Standpunktes zu irritieren. Gleichzeitig wurde aber das Zusammenspiel der verschiedenen Ebenen, auf denen

der Film lesbar ist, seine Dichte und die seltsame Mischung aus «*fantasy, allegory and local detail*» (Combs 1974/1975, 53) gelobt. Malick hat mit seinem Kinodebüt eine neue Spur gelegt, die von der amerikanischen Filmkritik sehr beachtet, vom Publikum hingegen kaum wahrgenommen wurde.

Ausgangspunkt von *BADLANDS* ist die authentische Geschichte eines Killerpaares, das in den späten fünfziger Jahren die amerikanische Gesellschaft in Unruhe versetzte. Vor diesem Hintergrund eröffnet Malick sein Szenario im Jahr 1960 in einem Provinznest des amerikanischen Mittelwestens – Fort Dupree, South Dakota. Es ist die Geschichte des 25jährigen Mülltonnenleers und Taugenichts Kit Carruthers (Martin Sheen), der sich in die zehn Jahre jüngere Holly Sargis (Sissy Spacek) verliebt. Ihre Voice-over ist es, welche die Geschehnisse rückblickend erzählt.

Holly lebt nach dem Tod ihrer Mutter zurückgezogen unter argwöhnischer Aufsicht ihres verschrobenen Vaters (Warren Oates), der die Liebesbeziehung nicht duldet. Nach einem missglückten Versuch, ihn umzustimmen, erschießt Kit den Vater und flieht mit Holly in die Wildnis. Die Flucht in den Norden wird immer mehr zum blutigen Amoklauf, denn Kit bringt alle um, die sich ihnen in den Weg stellen könnten. Er inszeniert seine äußere Ähnlichkeit mit James Dean und verliert im Laufe der Reise mehr und mehr die Kontrolle über sich selbst. Parallel dazu entzieht sich Holly ihrem Freund immer mehr, bis sie sich eines Tages mitten in einer Schießerei weigert, mit ihm zu fliehen. Sie ergibt sich der Polizei, während Kit zu einem letzten verzweifelten Fluchtversuch ansetzt. Obwohl seine Chancen nicht schlecht stehen, bricht er die Flucht plötzlich ab und lässt sich verhaften. Umgeben von begeisterten Polizisten genießt er seinen Legendenstatus und verteilt Souvenirs. Der Film endet mit seiner und Hollys Rückführung nach South Dakota. Hollys Erzählstimme teilt uns mit, dass Kit an einem warmen Frühlingsabend hingerichtet wurde; sie selbst habe später den Sohn ihres Anwalts geheiratet.

Diese homodiegetische Voice-over¹ Hollys, die so ganz emotionslos und distanziert zu einem Zeitpunkt spricht, der nach dem Filmgeschehen anzusiedeln ist, soll genauer betrachtet werden. Im Zentrum des Interesses steht ihre Subjektkonzeption, die auch eine gesellschaftspolitische Befindlichkeit der Zeit widerspiegelt. Ich gehe von der Prämisse aus, dass Over-Stimmen üblicherweise auf eine abendländische Subjektkonzeption verweisen. Meine These lautet,

1 Als homodiegetisch gilt in Anlehnung an Gérard Genette und Sarah Kozloff ein Erzähler, der als Figur in der Handlungswelt seiner filmisch repräsentierten Erzählung selbst vorkommt; er spricht in der ersten Person. Der heterodiegetische Erzähler hingegen spricht meist in der dritten Person und erscheint nicht als Figur in der Handlungswelt seiner Erzählung (vgl. Kozloff 1998, 32 und Genette 1998, 175).



Sissy Spacek in Badlands

dass dem Subjekt, auf welches sich die Voice-over in BADLANDS bezieht, eine Konzeption zugrunde liegt, die von der traditionell abendländischen Vorstellung einer vernunftzentrierten und festen Entität abweicht. Ich verstehe darunter die cartesische Auffassung des Subjekts als dualistisches, dem die kreative Einheit von Körper und Geist zerfällt in ein Geist-Ich (*res cogitans*), das sich die Außenwelt unterwirft, und ein Körper-Ich (*res extensa*), das Teil der Außenwelt ist (vgl. Bürger 1998, 219). Der Geist ist *substantia*² und wird als Träger der *cogitationes* ‹Subjekt› genannt (vgl. Bürger 1998, 217 und Kible 1998, 379). Dieses Subjekt gilt als feste Entität, und es ist sich selbst und seiner Existenz gewiss. Seine Vernunftzentriertheit zeigt sich darin, dass es *res cogitans* ist, was erstens auf den Körper/Geist-Dualismus hinweist und zweitens den Körper unter die Herrschaft der Vernunft oder des Geistes stellt.³

Es soll nun die Prämisse, dass eine (homodiegetische) Voice-over üblicherweise auf ein traditionelles Subjekt verweise, erläutert und differenziert werden.

- 2 Kible beschreibt Descartes' Definition von *substantia* wie folgt: ‹Jede Sache, welcher unmittelbar, als in einem S.[ubjekt], etwas inhäriert oder durch die etwas existiert, was wir an ihr wahrnehmen, d.h. irgendeine Eigenschaft oder Beschaffenheit oder irgendein Attribut, deren reale Idee in uns ist, wird Substanz genannt.› (Kible 1998, 379).
- 3 Von einer Unterscheidung zwischen Geist und Vernunft muss hier abgesehen werden. Ich werde in der Folge in Anlehnung an Bürger den Begriff ‹vernunftzentriertes Subjekt› verwenden, auch wenn bei Descartes von Geist die Rede war. Ansonsten verwende ich die Begriffe ‹Geist› und ‹Vernunft› synonym.

Homodiegetische Erzähler haben strenggenommen keinen Körper, da sie bis auf wenige Ausnahmen⁴ während des Erzählens nicht visualisiert werden. Sie befinden sich bezüglich Ort und Zeit in Distanz zur Diegese und bleiben, wie im Falle von *BADLANDS*, unsichtbar. Eine solche Erzählstimme, die an keinen Körper gebunden ist, frei über der Diegese schweben und in alles Einsicht haben kann, hat gemäß Michel Chion magische, ja fast schon göttliche Macht über die Diegese. Chion betont, dass sie diese Macht aus ihrer Körperlosigkeit, ihrem «Nicht-gesehen-werden-können» bezieht (vgl. Chion 1999, 23–24 und 27, ähnlich auch bei Doane 1985, 572 und Metz 1997, 120). Sie kann als reines Geist- oder Vernunftwesen gesehen und durch die totale Negierung des Körpers als Ausdruck einer Radikalisierung des cartesischen Subjekts verstanden werden.⁵ Solchen Erzählstimmen kann gemäß Chion eine «Verkörperung», eine ganze oder partielle Visualisierung des sprechenden Körpers in der Diegese widerfahren. Diese visuelle Einbindung in die Diegese mittels Verkörperung oder «Verkörperlichung» der Stimme bedeutet, so Chion, immer auch Machtverlust: Der Erzähler muss seine gottähnliche Position aufgeben und wird den menschlichen Gesetzen bzw. den Gesetzen der Diegese unterworfen (vgl. Chion 1999, 27–28).⁶

Eine Erzählstimme kann nach Pascal Bonitzer und Jean Châteauevert auch aufgrund besonderer Markiertheit «körperlich» und damit machtlos sein. Markiert erscheinen kann eine Stimme wegen besonders auffälligen Merkmalen wie etwa Heiserkeit, starker Akzent, deutlich hörbare Atemführung und dergleichen mehr. Châteauevert argumentiert, dass eine markierte Stimme die Legitimität der Erzählung in Zweifel setze, indem die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf die Körperlichkeit des Sprechers gelenkt wird. Dadurch werde der Sprecher zum beobachteten Objekt degradiert (vgl. Bonitzer 1975, 29–31 und Châteauevert 1992, 73–75).

Die folgenden Ausführungen werden zeigen, dass die Gleichsetzungen von

4 Wie etwa die Erzählerin in *TITANIC* von James Cameron (USA 1997).

5 Der Gedanke der Verneinung des Vernunftgefängnisses Körper, der den Menschen daran hindert, als reine, von allem Materiellen losgelöste Vernunft zum Göttlichen emporzusteigen, findet sich schon bei Platon, der Sokrates im *Phaidon* Folgendes sagen lässt: «Denn solange wir mit dem Körper behaftet sind und unsere Seele mit diesem Übel verwachsen ist, werden wir niemals in vollem Masse erreichen, wonach wir streben; es ist dies aber, wie wir behaupten, die Wahrheit» (Platon 1998b, 42). An anderer Stelle sagt Sokrates, man müsse sich vom «Leibe lösen wie aus Fesseln», und diese Loslösung werde Tod genannt (*ibid.*, 44). Dieser Gedanke schlägt sich in Descartes' Hierarchie zwischen Körper und Vernunft nieder.

6 Als Beispiel eines solchen Vorgangs führt Chion Robert Aldrichs *KISS ME DEADLY* (USA 1955) an.

Körperlosigkeit – Macht und Körperlichkeit – Ohnmacht im Falle von BADLANDS nicht aufrecht erhalten werden können. Vielmehr sind solche Zuschreibungen Konstrukte, die auf der cartesischen Subjektkonzeption oder dem noch viel älteren Dualismus von Geist und Körper gründen.

Die homodiegetische Voice-over ist Teil einer doppelt konzipierten Figur. Diese Figur besteht aus einem erlebenden Ich, das in der Diegese sicht- und hörbar ist, und einem erzählenden Ich, der Voice-over (vgl. Vogt 1998, 71). Wenn ich im Folgenden von der ‚Subjektkonzeption‘ der Voice-over in Terrence Malicks Film spreche, bezieht sich der Begriff ‚Subjekt‘ auf das erzählende-erlebende Doppelwesen. Die Frage nach der wechselseitigen Abhängigkeit oder Unabhängigkeit von erzählendem und erlebendem Ich kann nicht erschöpfend geklärt werden. Die hier aufscheinende Schwierigkeit hängt mit der Frage zusammen, ob das erzählende und das erlebende Ich, welche zusammen ein Subjekt bilden, unterschiedliche Identitäten haben oder nicht. Dazu müsste man aber den Begriff ‚Identität‘ in Abgrenzung zu ‚Subjekt‘ definieren, was hier zu weit führen würde. Zur Begrifflichkeit sei noch Folgendes angefügt: Mit ‚Figur‘ meine ich das erzählende-erlebende Doppelwesen, sonst werde ich vom ‚erzählenden‘ *oder* vom ‚erlebenden Ich‘ beziehungsweise von ‚erzählender‘ *oder* von ‚erlebender Figur‘ sprechen.

Mein Vorgehen ist dem Poststrukturalismus in zweifacher Hinsicht verpflichtet: Zum einen, indem ich den Brüchen in der abendländischen Subjektkonzeption nachgehe und zeige, dass die Voice-over in BADLANDS auf ein Subjekt verweist, das als ein aufgelöstes erscheint. Es konstituiert sich aufgrund einer fundamentalen Täuschung und kann nur noch als Leerstelle gesehen werden. Diesem Subjekt eignet keine positive Identität, es ist nurmehr eine Fluchtbewegung, die der eigenen Leere zu entkommen sucht.

Zum andern verpflichtet sich mein Vorgehen dem Poststrukturalismus, indem ich mit Texten von Roland Barthes arbeite, die in den siebziger Jahren – also zeitgleich mit Malicks Film – im Kontext des Poststrukturalismus entstanden sind, was eine strukturelle Parallelität nahe legt. Dabei geht es weniger darum, Malick die Kenntnis der Barthes-Texte zu unterstellen – was aber auch nicht ausgeschlossen wird⁷ –, vielmehr dienen Barthes‘ Theorien als Modelle, von denen her Aspekte der Subjektkonzeption der Voice-over in BADLANDS einsehbar werden. Außerdem ist bekannt, dass Terrence Malick – der für kurze Zeit Philosophieprofessor war – sich intensiv mit dem europäischen Existentialismus

7 Zumindest der hier relevante Text «Die Rauheit der Stimme» (Originaltitel: «Le grain de la voix», 1972).

beschäftigt hat (vgl. Huber 1980, n.p.). Darin zeigt sich, dass sich Barthes' und Malicks Inspirationen aus zumindest einer gemeinsamen Quelle speisen.

Die Rauheit der Stimme

Die Stimme des erzählenden Ich (gesprochen von Sissy Spacek) klingt einerseits voll, andererseits eignet ihr auch eine besondere Leichtigkeit. Es ist keine Stimme, die lange nachklingt, doch sie lässt einen Körper hören, wenn auch einen kleinen und schmalen.⁸ Die spezifische Körperlichkeit der Stimme ist einerseits auf ihre Klangfülle, andererseits aber auf eine gewisse Rauheit zurückzuführen, welche sich durch eine leicht heisere Note in der Textur konstituiert.

Klingt die Stimme auch monoton und emotionslos, so dringt doch ihre Musikalität durch den «singsong» hindurch, da der Vortrag auf differenzierte Weise moduliert wird. Es findet nämlich eine Verschmelzung der Sinnführung des Satzes mit der Musikführung, der Phrasierung statt. Dies geschieht durch sehr feine Lautstärke- und Tempowechsel sowie durch subtile Änderungen der Tonhöhe. Dass die Stimme trotz ihrer Musikalität monoton und ausdruckslos bleibt, hängt damit zusammen, dass sie nicht mit Emphase vorträgt. Sie versucht nicht, den Vortrag durch Akzentuierung oder Betonung klar und sinnreich zu gestalten, vielmehr scheint sie der Melodik der Sätze sowie – wenn vorhanden – der sie begleitenden Musik zu folgen.⁹

Aufgrund dieser Körperhaftigkeit und Rauheit der Stimme kann mit Barthes' Ansatz gezeigt werden, dass das Subjekt hinter der Voice-over als feste und vernunftbestimmte Entität verabschiedet wird.

Roland Barthes führt in seinem Aufsatz «Die Rauheit der Stimme» «Rauheit» als neue Kategorie in die Vokalmusik ein.¹⁰ Er möchte die Musik vom «Ethos», d. h. von der Zuweisung eines regulären Bedeutungsmodus befreien. Die «Rauheit der Stimme» dient ihm als Signifikant, auf dessen Ebene die Verlockung des Ethos beseitigt werden kann (vgl. Barthes 1990c, 270). Barthes verurteilt dieses Beladen der Musik mit festen Bedeutungen aus folgendem Grund: In der Rede über Musik versehe man letztere immer mit Adjektiven. Sobald man

8 Zum Verweis der Stimme auf die Beschaffenheit des Körpers siehe Châteauevert 1992.

9 23 der insgesamt 34 Voice-over-Einsätze sind mit Musik unterlegt. Zum Teil werden zusätzlich reale Geräusche eingesetzt, was eine komplexe musikalische Komposition ergibt.

10 Barthes' Ausführungen zielen zwar hauptsächlich auf die singende Stimme, doch gemäß seinen eigenen Angaben betreffen sie auch die sprechende; deshalb können sie für die Voice-over gleichwohl verwendet werden (vgl. Barthes 1990c, 272 sowie Röttger-Denker 1997, 44).

über sie spreche, neige man dazu, sie zu prädikatisieren (vgl. *ibid.*, 269). Weiter schreibt er:

Das Prädikat ist immer das Bollwerk, mit dem sich das Imaginäre des Subjekts vor dem ihm drohenden Verlust schützt: Der Mensch, der sich selbst oder den ein anderer mit einem Adjektiv versieht, wird entweder gekränkt oder bestärkt, aber immer *konstituiert*; es gibt ein Imaginäres der Musik, dessen Funktion darin besteht, dem zuhörenden Subjekt Gewissheit zu geben oder es zu konstituieren (etwa weil die Musik gefährlich ist – eine alte platonische Idee, da sie zur Wollust, zum Sichverlieren führt? [...]) und dieses Imaginäre dringt sofort über das Adjektiv in die Sprache ein. (*Ibid.*, Herv.i.O.)¹¹

Es ist also das Konstituieren des Subjekts durch das Imaginäre der Musik, gegen das Barthes anschreibt. Die Passage deutet an, dass er für die «Wollust», das «Sichverlieren» des (vernunftbestimmten) Subjekts in der Musik plädiert. Um dies zu bewerkstelligen, setzt er in der Folge dem Imaginären, das über das Adjektiv in die Sprache eindringt (um das auf einer Fehldeutung basierende Subjekt zu versichern), den Körper entgegen, und zwar in Form «der Rauheit der Stimme».¹² Etwas verwirrend scheint die Verbindung zwischen dem

11 Das Imaginäre des Subjekts verstehe ich als einen von Lacan geprägten psychoanalytischen Begriff, der Folgendes umfasst: «Das Imaginäre leitet sich ab von dem Image der im Spiegel bzw. an der Mutter wahrgenommenen Ganzheitlichkeit des Körpers, mit dem der präödiipale Säugling sich entgegen der eigenen Erfahrung des *corps morcelé* [...] im Spiegelstadium identifiziert und welches hinfort als *moi* den tiefenstrukturellen Horizont seiner Welt- und Selbstauslegung, d. h. zunächst seines eigenen Körperschemas, als subjektive Ganzheit vorgibt. Subjektivität konstituiert sich also auf der Basis einer Fehldeutung [...], welche die Spaltung der Psyche in *je* und *moi* inauguriert» (Nünning 32004; S. 283) [Hervorhebungen im Text]. Verlust droht dem Subjekt also insofern, als es sich aufgrund einer «Fehldeutung» konstituiert. Die Seinsweise des *je* oder *sujet véritable* ist gemäß Nünning eigenschafts- und damit wesenlos, somit bedarf es der Identifikation mit dem imaginären *moi* oder der Zuweisung von Prädikaten (siehe Barthes), um semantisch in Erscheinung treten zu können.

Das Imaginäre der Musik deute ich – ebenfalls nach Lacan – folgendermaßen: «imaginär» nennen kann man hinsichtlich der Bedeutung «eine Zugangsweise, bei der Faktoren wie Ähnlichkeit, Homomorphismus eine determinierende Rolle spielen, was eine Art Koaleszenz des [...] *signifiant* mit dem [...] *signifié* bezeugt» (Laplanche / Pontalis 1999; S. 228.) [Hervorhebungen im Original]. Betonen möchte ich hier die «Koaleszenz des *signifiant* mit dem *signifié*». Das Imaginäre der Musik äußert sich bei Barthes im Zusammenwachsen von *signifiant* und *signifié*, welches in der herkömmlichen Rede über die Musik geschieht. Dieser Umstand bewirkt das Entstehen des «Ethos», des festen Bedeutungsmodus, mit welchem er die Musik beladen sieht. Das Imaginäre ist – wie oben ausgeführt wurde – das Moment der Täuschung, welche auf der erwähnten Koaleszenz beruht.

12 Die Aufwertung des Körpers und die damit einhergehende Verschiebung von Körper und

Imaginären der Musik, das die festen Bedeutungen meint, die wir der Musik beimessen, und dem Subjekt, das konstituiert werden soll. Barthes will damit sagen, dass wir die Musik, indem wir sie mit einem «Ethos» versehen, ihrer Rauschhaftigkeit berauben, die – gemäß der platonischen Idee – eine Gefahr für das Subjekt bedeutet. In der Rede über die Musik manifestiert sich dieses «Ethos» (da wir über die Musik nur mit Adjektiven sprechen können) (vgl. Barthes 1990c, 269–270) und wirkt damit auf das Subjekt, das sich durch das Imaginäre der Musik gegen das «Sichverlieren» in der Musik im Speziellen, durch Zuweisung von Adjektiven gegen den drohenden Ich-Verlust im Allgemeinen schützt. Das Imaginäre der Musik ist also nicht in der Musik selbst, sondern in der Rede über sie zu verorten. Es geht Barthes aber nicht um eine direkte Veränderung der Sprache über Musik, sondern um die Modifikation der Wahrnehmungs- oder Erkenntnisebene. Er will «den Berührungstreifen zwischen Musik und Sprache verlagern» (ibid., 270). Diese Verlagerung skizziert Barthes bezüglich eines präzise abgesteckten Raums der Musik. Dem Raum nämlich, in dem «eine Sprache einer Stimme begegnet» (ibid.). Diesen Raum nennt er «die Rauheit der Stimme». Hier sollen – auf der Ebene dieses Signifikanten – die Verlockung des Ethos beseitigt und das Adjektiv verabschiedet werden, welche dazu gedient haben, das Subjekt zu konstituieren (vgl. ibid., 260-270).

Am Beispiel einer Stimme mit signifikanter Rauheit – und als eine solche betrachte ich auch die Voice-over in *BADLANDS* – führt Barthes aus, was er mit der Rauheit der Stimme meint:

Etwas ist da, unüberhörbar und eigensinnig (und man hört nur *es*), was jenseits (oder diesseits) der Bedeutung der Wörter liegt, ihrer Form, der Koloratur und selbst des Vortragsstils: etwas, was direkt der Körper des Sängers ist, der in ein und derselben Bewegung aus der Tiefe der Hohlräume, Muskeln, Schleimhäute und Knorpel [...] an das Ohr dringt, als spannte sich über das innere Fleisch des Vortragenden und über die von ihm gesungene Musik ein und dieselbe Haut. Diese Stimme ist nicht persönlich: Sie drückt nichts vom Sänger, von seiner Seele aus; sie ist nicht originell [...] und ist dennoch gleichzeitig individuell: Sie lässt einen Körper hören, der zwar [...] keine ›Persönlichkeit‹ hat, aber dennoch ein abgesonderter Leib ist [...]. (Ibid., 271, Herv. i. O.)

Ich wird ausführlicher in «Die Lust am Text» (Barthes 1996) behandelt. Hier wird der intertextuelle Bezug auf Nietzsche deutlich. Im ersten Buch von *Also sprach Zarathustra* ist der Leib «die große Vernunft». Er ist auch der Beherrscher des Ich (vgl. Nietzsche 1999, 39).

Hier wird deutlich, dass Rauheit die Materialität des Körpers meint, die sich in der Stimme äußert. Dieser Körper ist zwar individuell, hat aber keine Persönlichkeit. Es zeichnet sich die Verabschiedung des vernunftbestimmten Subjekts ab zugunsten eines Körpers, dessen Stimme der Sprache begegnet. In der Hierarchie des cartesischen Konzepts findet eine Verschiebung statt, was zur Auflösung von Descartes' Modell führt: Der bisher von der Vernunft dominierte Körper erfährt eine entscheidende Aufwertung, er gewinnt den Vorrang vor der «Seele» und der «Persönlichkeit». Die Auflösung des mit einer Persönlichkeit begabten, aufgrund einer Täuschung konstituierten Subjekts geschieht damit über die Rauheit der Stimme, das ist die Materialität des Körpers, die sich in ihr offenbart.

Die Signifikanz der ausdruckslosen Stimme

Der *Phänogesang* [...] umfasst [...] alles, was beim Vortrag im Dienst der Kommunikation, der Darstellung und des Ausdrucks steht: [...] was direkt mit den ideologischen Alibis einer Epoche verzahnt ist (die «Subjektivität», die «Ausdruckswirkung», die «Dramatik», die «Persönlichkeit» eines Künstlers). Der *Genogesang* ist das Volumen der singenden und sprechenden Stimme, der Raum, in dem die Bedeutungen [eigentlich die Signifikanz, der Sinn] keimen, und zwar «aus der Sprache und ihrer Materialität heraus»; es ist ein signifikantes Spiel, das nichts mit der Kommunikation, der Darstellung (von Gefühlen) und dem Ausdruck zu tun hat; es ist die Spitze oder der Grund der Erzeugung, wo die Melodie tatsächlich die Sprache bearbeitet. (Barthes 1990c, 272, Herv. i. O.)

Der Phänogesang¹³ hat sich demgemäß «festen Werten» wie Subjektivität, Ausdruckswirkung, Dramatik, Persönlichkeit eines Künstlers verschrieben; diese Phänomene sind es, welche die Bedeutungen, also die festen Zuschreibungen befördern. Im Genogesang hingegen treten die Bedeutungen, die Barthes in Zusammenhang mit Genogesang sonst durchgehend «Signifikanz» oder «Sinn» nennt, «aus der Sprache und ihrer Materialität heraus» und werden nicht durch die Darstellung von Gefühlen und den Ausdruck transportiert.¹⁴

13 Die Unterscheidung zwischen «Phänogesang» und «Genogesang» leitet Barthes von Julia Kristevas Begriffen «Phänotext» und «Genotext» ab.

14 Barthes verwendet den Begriff «Signifikanz» (*signifiance*) in Abgrenzung zu «Bedeutung».

Betrachtet man die Voice-over in BADLANDS aus dieser Perspektive, lässt sich zeigen, dass sich gerade hinter ihrer Ausdruckslosigkeit die Signifikanz verbirgt. In ihrem Vortrag – den ich aufgrund seiner Ausdrucks- und Emotionslosigkeit dem Genogesang zuordne – zeichnet sich «ein signifikantes Spiel» ab. Signifikant ist es dank der Ausdruckslosigkeit und der Rauheit der Stimme (vgl. Barthes 1990c). Der Sinn entsteht direkt in diesem Raum, in dem sich Sprache und Stimme begegnen, und zwar aus der Sprache und ihrer Materialität heraus. Kommunikation, Ausdruck und Darstellung der Gefühle vermögen keinen Sinn zu erzeugen. Damit propagiert Barthes die Abkehr von einer Kunst, die eine Emotion «übersetzt» und ein Signifikat, d. h. die Bedeutung des Vorgetragenen, darstellt. Eine solche Kunst bedeutet eine Reduktion auf das, «was gesagt werden kann», was die öffentliche Meinung einer Massenkultur über sie sagt (vgl. *ibid.*, 274). Indem das Subjekt mit diesem Sagbaren versöhnt wird, wird auch es selbst reduziert, dadurch nämlich, dass es mit Prädikaten versehen, festgeschrieben und damit konstituiert wird. Ein Vortrag, der sich dieser Kunst verschrieben hat, bedeutet das «Ersticken der Signifikanz unter dem Signifikat der Seele». Hier triumphiert der Phänotext (vgl. *ibid.*, 276). Ganz anders verhält es sich beim «prosodischen Vortrag» (des Genogesangs): Durch die Rauheit der Stimme wird ein endloser Raum eröffnet. Die Rauheit legt die unerschöpfliche Signifikanz frei (vgl. *ibid.*, 275). Dies ist der Ort, an dem sich das (vernunftbestimmte) Subjekt auflöst und verschwindet. Was zurückbleibt, ist die Stimme als der «privilegierte Ort des Unterschieds». Keine Wissenschaft kann der menschlichen Stimme gerecht werden, sie ist das «Unausgesprochene, das auf sich selbst verweist» (Barthes 1990b, 280). Die Rede Barthes' von der Stimme als dem «Ort des Unterschieds» oder der «Differenz» gründet auf seiner Unterscheidung eines «Diskurses der Indifferenz» und eines «Diskurses der Differenz». Mit ersterem ist ein interpretierender Diskurs gemeint, der auf einer Setzung von Werten basiert. Die Grundlage dieser Bewertung ist maskiert, sie liegt im Dunkeln. In diesem Diskurs ist von Werten «an sich», von Werten «für alle» die Rede. Die Musik hingegen zwingt uns den

(*signification*): Die «Bedeutung» meint die durch Vernunft festgelegten Werte, mit denen wir die Welt versehen, um den drohenden Ich-Verlust abzuwenden (vgl. Barthes 1990c, 270 und 276). «Signifikanz» steht näher beim *signifiant* als beim *signifié* und damit bei der materiellen Komponente des Saussure'schen Zeichenmodells. Entsprechend ereignet sich die Signifikanz gemäß Barthes in der Materialität der Sprache, d. h. in der Körperlichkeit der Stimme, die auf die Sprache trifft (vgl. *ibid.*, 271 und 272). Barthes bezeichnet die Signifikanz auch als «Sinn» (*sens*), der – im Unterschied zur «Bedeutung» – nicht festgelegt ist, sondern sich im «signifikanten Spiel» immer neu ereignet (vgl. *ibid.*, 272 und 273). Im Gegensatz an Nietzsche, für den die Wahrheit nur als plurale denkbar ist, geht es Barthes nicht um das «*effeuillement des vérités*», sondern um das «*feuilleté de la signifiante*» (zit. nach Röttger-Denker 1997, 40–41).

Unterschied auf, sie weckt uns aus der Indifferenz der Werte; über sie lässt sich nur ein Diskurs der Differenz halten (vgl. *ibid.*, 279). Barthes spricht damit das Ungeordnete der Musik an, das, was Platon das «Dionysische» nannte, welches er durch Tanz und Gesang unter der Herrschaft der Musen und des Apollon geordnet und gezähmt haben wollte (vgl. Platon 1998a, 69–70). Gemäß Barthes ist dies aber nur der hoffnungslose Versuch des Subjekts, sich zu konstituieren, um nicht der Wollust zu verfallen, die zum Selbstverlust führt (vgl. Barthes 1990c, 269). Hoffnungslos ist der Versuch deshalb, weil sich die Stimme als das «Unausgesprochene, das auf sich selbst verweist», der Vernunft entzieht.

Die Voice-over als Erzählinstanz

Die Voice-over in BADLANDS zeichnet sich durch eine sehr starke Präsenz aus. Insgesamt sind es 34 Einsätze. Die Gesamtlänge ihrer Sprechzeit beträgt etwas mehr als 14 Minuten bei einer Filmlänge von 95 Minuten. Nebst der hohen Quantität der Voice-over-Einsätze interessieren hier vor allem die vielfältigen narrativen Funktionen, welche die Voice-over ausübt. Entgegen der Meinung vieler Kritiker verfügt die Voice-over von Holly über Kompetenzen, welche üblicherweise nur heterodiegetischen Erzählern zukommen.¹⁵ Mischformen sind allerdings häufig. Dies nicht zuletzt deshalb, weil die Grenze zwischen objektivem und subjektivem Wissen nicht klar zu ziehen ist. Als typische Kompetenz einer heterodiegetischen Voice-over verstehe ich z. B. ihr «objektives» Wissen. Darunter fallen die Kenntnis von Gedanken und Gefühlen der Figuren in der Diegese oder von Ereignissen und Zusammenhängen in der Vergangenheit oder Zukunft, die sie als ins Filmgeschehen eingebundene Figur nicht haben könnte. Ferner gehört dazu ihre Selbständigkeit in Bezug auf die Diegese oder gar die Dominanz über sie.

Ein Beispiel für eine heterodiegetische Kompetenz der Voice-over findet sich am Anfang des Films, als die Erzählstimme über Kits Alltag und den Beginn ihrer Liebesbeziehung spricht. Man sieht Kit, der gerade als Cowboy auf einer Farm arbeitet, an ein Gatter gelehnt, die Kühe beobachtend. Die Stimme aus dem Off sagt dazu:

15 Die Kritik warf ihr beispielsweise vor, sie verfüge nur über die Sprache der Fan-Magazine, Frauenzeitschriften und Märchen. Sie plaudere in einer Sprache ohne Horizont, welche die Fakten der Geschichte nie fassen könne (vgl. Schaub 1980, n.p.). Dass die Sprache zuweilen sehr teenagerhaft wirkt, soll gar nicht dementiert werden. Ich möchte aber zeigen, dass sich hinter den Aussagen, die vordergründig banal und oberflächlich scheinen, oftmals differenzierte narrative Funktionen ausmachen lassen.

In the stench and slime of the feedlot he'd remember how I looked the night before, how I ran my hand through his hair and traced the outline of his lips with my fingertip. He wanted to die with me and I dreamed of being lost forever in his arms.

Dann spricht die Voice-over von seltsamen Dingen, die sich in Kits Leben ereignen, und als Beispiel führt sie an:

And as he lay in bed, in the middle of the night, he always heard a noise like somebody was holdin' a seashell against his ear. And sometimes he'd see me comin' towards him in beautiful white robes and I'd put my cold hand on his forehead.

Während Hollys erzählende Figur das sagt, sieht man Kit im Bett liegen. Sie spricht von seinen Vorstellungen und inneren Bildern, die wir aber nicht zu sehen bekommen. Man sieht nur Kit, während die Voice-over erzählt, was in ihm vorgeht. Sie schildert seine inneren Vorgänge nicht vermittelt indirekter Rede, wie sie das sonst jeweils tut, wenn sie Kits Äußerungen wiedergeben will, sondern als Sachverhalt, zu dem sie direkten Zugriff hat; dies verstärkt den Eindruck, dass die Voice-over als unsichtbares, aber «körperlich hörbares» Wesen über der Diegese schwebt und damit Dinge über Kit weiß, die er ihr nicht erzählt hat. Von diesem Nichtort, einem Ort, der nicht diegetisch und nicht extradiegetisch angesiedelt werden kann,¹⁶ vermag die Voice-over trotz oder gerade wegen ihrer Körperlichkeit Einblick zu nehmen in Gedanken und Gefühle anderer Figuren.

Entfremdung, Selbst- und Weltverlust

Je ne suis pas ce celui que je suis.
Non sum qui sum.
Valéry, *Cahiers* I, 128

Entfremdung, Selbst- und Weltverlust sind die zentralen Themen von BADLANDS. Sie spiegeln sich in der Konzeption der Figuren, aber auch in der Darstellung der Natur als Ort des Versprechens einer Versöhnung (vgl. Henderson 1983, 40). Dieses Versprechen (der Rückkehr zur Natur, der Vereinigung

16 Zur Frage nach dem Ort der Ichstimme vgl. auch Metz, der sagt, die Ichstimme (die einer Figur zugeschrieben wird, also homodiegetisch ist) sei definiert durch ein «Dazwischenschweben» (Metz 1997, 117 und 126).

mit ihr) wird niemals eingelöst, die Natur rückt in unterkühlte Distanz. Der Mensch wird – in existentialistischer Manier – als Kreatur in der Natur, der Welt als kreatürlichem Zusammenhang reflektiert (vgl. Huber 1980, n.p.).

Der Begriff ‚Entfremdung‘ ist von großer Bedeutung für den Subjektbegriff, da man an ihm aufzeigen kann, dass die Auflösung des Subjekts schon am Anfang seiner Genealogie angelegt ist. Entfremdung bedeutet gemäß der vormarxistischen philosophischen Tradition «*Trennung, Entfernung, Verschwinden* [des Subjekts] *aus oder Entgegensetzung zu heimischer Umwelt, Eigentum, Gemeinschaft, Religion oder eigenem Selbst*» (Ritz 1972, 510, Herv. C.H.). Der Begriff bildete sich in der Aufnahme des ökonomischen und juristischen Begriffs *alienatio* im Sinne von «totaler Entäußerung» als Aufgabe der individuellen Freiheitsrechte des «Naturzustands» zugunsten eines gleichen und gesicherten Rechts aller (Rousseau). Der Einzelne wird dem allgemeinen Willen subsumiert, um den rohen, d.h. außergesellschaftlichen Naturzustand aufzuheben. Rousseau hält die moderne bürgerliche Gesellschaft nur für realisierbar unter der Voraussetzung der «Entleerung der Subjektivität von aller ihrer konkreten Besonderheit, durch totale Entäußerung» (ibid., 512–513).¹⁷

Besonders hervorheben möchte ich den Aspekt des «Verschwindens des Subjekts aus der heimischen Umwelt», sowie die «Entgegensetzung des Subjekts zum eigenen Selbst»; hierin nämlich zeigt sich die Verklammerung von Entfremdung, Weltverlust und Selbstverlust als Folge der Entgegensetzung des Subjekts zu seinem «Naturselbst» in der Entäußerung am deutlichsten. Das entfremdete Subjekt ist zu seinem Selbst und zu seiner Umwelt in Distanz getreten. Die folgenden Beispiele sollen erhellen, wie die Voice-over ihre Entfremdung explizit thematisiert. Als erstes sei eine Passage angeführt, die im ersten Drittel des Films gesprochen wird. Die Voice-over Hollys kommentiert den Beginn ihrer Liebesgeschichte mit Kit:

The whole time the only thing I did wrong was throwing out my fish when he got sick. Later I got a new one but this incident kept on bothering me and I turned to Kit. I didn't mind tellin' Kit about stuff like this 'cause strange things happened in his life too. And some of the stuff he did was strange.

17 Freilich ist das hier Dargestellte nur ein winziger Bruchteil der bedeutungsschweren Tradition des Begriffs. Ich werde mich jedoch mit dieser Arbeitsdefinition bescheiden und die theologische Prägung, die bis ins frühe 18. Jahrhundert für seine Bedeutung maßgebend war, sowie seine Neubestimmung durch Hegel und Marx vernachlässigen, da sie hier nicht relevant sind.

Die Entfremdung äußert sich zum einen in der Thematisierung der «*strangeness*», welche die Voice-over ihrem erlebenden Ich und auch Kit zuschreibt. Diese «*strangeness*» ist als Symptom einer doppelten Distanz der Figur zu sich selbst lesbar: In erster Linie der Distanz, welche sie als erlebendes Ich zu sich selbst hat, denn sie versteht nicht, weshalb sie den sterbenden Fisch einfach wegwirft und wendet sich an Kit, der ebenfalls ein seltsames Verhältnis zu toten Tieren hat. Während die Voice-over dies erzählt, sieht man im Bild zunächst Holly, die den im Grase zuckenden Fisch mit unbewegter Miene betrachtet und dann Kit, der auf eine tote Kuh tritt. Bei beiden Figuren zeigt sich dieselbe Teilnahmslosigkeit, die Motivation für ihr Tun bleibt im Dunkeln und scheint ihnen selbst nicht zugänglich zu sein.

In zweiter Linie eröffnet sich eine Distanz zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich: Das erzählende spricht über sein erlebendes Ich wie über etwas, zu dem keine Verbindung besteht, denn die Motivation für diese Handlung wird auch aus der zeitlichen Distanz nicht erklärbar. Ein zusätzlicher Bruch entsteht dadurch, dass die Voice-over in auffallend vielen Äußerungen nicht direkt über ihr erlebendes Ich berichtet, sondern vermittelt über Kits Wahrnehmung, welche sie beschreibt. Dies zeigt die weiter oben zitierte Passage:

In the stench and slime of the feedlot *he'd remember* how I looked the night before, how I ran my hand through his hair and traced the outline of his lips with my fingertip. [...] And sometimes *he'd see* me comin' towards him in beautiful white robes and I'd put my cold hand on his forehead.

Diese Distanz des Subjekts zu seinem eigenen Selbst ist symptomatisch für das im Rousseau'schen wie auch im Sartre'schen Sinne entfremdete Subjekt. Letztendlich bewirkt die doppelte Distanz innerhalb der Figur auch, dass sie dem Kinopublikum fremd bleibt. Sie zieht sich also auf einer außerfilmischen Ebene weiter, indem sie die Identifikation mit der Figur erschwert oder gar verunmöglicht.

In der folgenden Voice-over-Passage zeigt sich als ein weiterer Aspekt der Entfremdung der Weltverlust. Die Passage gehört zur Waldsequenz, die sich am Ende des ersten Drittels des Films befindet. Im Bild ist Holly zu sehen, wie sie am Flussufer spaziert, dann einige Tieraufnahmen und darauf Holly, wie sie mit dem Feldstecher zwischen zwei Baumstämmen hervorspäht:

I grew to love the forest. The cooin' of the doves and the hum of the dragonflies in the air made it always seem lonesome and like everybody's

dead and gone. When the leaves rusteled overhead, it was like the spirits were whispering about all the little things that bothered them.

Der Weltverlust wird spürbar in einem merkwürdigen Bruch, der sich zwischen den beiden ersten Sätzen ereignet. Die Voice-over spricht davon, dass sie, d. h. ihr erlebendes Ich, den Wald lieb gewonnen habe. Ihre Worte werden auf der Bildebene durch Tieraufnahmen unterstützt, die ein idyllisches Zusammenleben in Harmonie mit der Natur suggerieren. Im nächsten Satz hingegen sagt sie im selben ausdruckslosen Tonfall, die Tiergeräusche ließen den Wald einsam erscheinen, gerade so, als seien alle tot und dahin. Hier wird die anfänglich suggerierte Idylle bereits wieder zerschlagen, aber so subtil und ohne Aufhebens, dass klar wird, dass genau diese durchbrochene Harmonie für die Subjektkonzeption der Figur Holly konstitutiv ist. Die Protagonistin ist nicht nur von der Gesellschaft entfernt, in der sie sich als ein im Rousseau'schen Sinne gesellschaftliches Subjekt, als *citoyen* einfügen sollte (freilich unter Preisgabe aller konkreten Besonderheit), sondern sie ist auch in der <Natur> isoliert, insofern sie die Naturgeräusche sofort mit Abwesenheit und Tod verbindet. Es wird klar, dass die Flucht vor der Gesellschaft in die Natur nicht möglich ist, da die Natur als von der Gesellschaft losgelöste nicht erreicht werden kann.¹⁸ Der Weltverlust der Figur ereignet sich so in doppelter Weise: Holly ist aus der Gesellschaft herausgerissen, kann ihr aber gleichwohl nicht entkommen; sie ist in ihr gleichzeitig an- und abwesend. Zudem erweist sich der Weg <zurück zur Natur>, zum Ursprung im phylo- wie im ontogenetischen Sinne als trügerisch: Der Ursprung bleibt für immer verloren. Die Suche nach dem ontogenetischen Ursprung zeigt sich in der Fortsetzung der oben zitierten Voice-over-Passage: Holly betrachtet durch ihres Vaters Stereopticon Photos aus ihrer Kindheit. Sie äußert Erstaunen über das kleine Mädchen, das sie war, die Vergangenheit ist ihr nicht mehr zugänglich (sinnigerweise betrachtet sie die Bilder nicht direkt, sondern durch das optische Gerät des Vaters). Die Fragen nach ihrer Vergangenheit bleiben letztlich unbeantwortet und sind unmittelbar gekoppelt mit Fragen nach der Gegenwart und der Zukunft:

18 Dass die Natur immer schon von der Gesellschaft durchdrungen ist, zeigt sich besonders deutlich in der Sequenz, in der Kit beim Fischen von einem Fremden beobachtet wird, was zum Eindringen der Kopfgeldjäger in Kits und Hollys <Wohnbereich> führt. Es zeigt sich aber auch darin, dass Kit und Holly in ihrer Baumhütte Landschaftsbilder von Hollys Vater aufgehängt haben, was als Hinweis gelesen werden kann, dass das Bild der Natur letztlich immer ein vom Menschen vermitteltes ist. Diese Tatsache erfährt in jener Einstellung in BADLANDS, wo die gemalten Naturbilder als Kunstprodukte in die vermeintlich unberührte, doch vom Menschen immer schon durchdrungene Natur mitgenommen und aufgehängt werden, eine ungewöhnliche Zuspitzung.

Where would I be this very moment if Kit had never met me? Or killed anybody? This very moment. If my mom had never met my dad. If she'd never died. And what's the man I'll marry gonna look like? What's he doin' right this minute? Is he thinkin' about me now, by some coincidence and even though he doesn't know me? Does it show in his face?

Die Suche nach dem phylogenetischen Ursprung äußert sich in Kits und Hollys Bemühen, fern von der Gesellschaft und «im Einklang mit der Natur» zu leben. Auf das Scheitern dieses Versuchs wurde oben schon hingewiesen.

Das so konzipierte Ich, das nach Sartre keine positiv bestimmbare Identität hat, ist nur eine Fluchtbewegung, die der eigenen Leere, dem Nichts zu entkommen sucht (vgl. Bürger 1998, 220 und 230). Dieses Ich ist nicht nur innerlich leer, es hat auch keinen Ort, an dem es sich befinden könnte. Es bewegt sich in einer Art Zwischenwelt. Angedeutet wird dies im letzten Satz der oben zitierten Voice-over-Passage: «When the leaves rusteled overhead, it was like the spirits were whispering about all the little things that bothered them.» Die Voice-over bringt das Blättergeraschel mit übersinnlichen Wesen in Verbindung, was als Hinweis gelesen werden kann, dass ihr erlebendes Ich seine Umgebung als transzendent erfährt. Diese Wahrnehmung erhält in der nächsten Sequenz zusätzliches Gewicht, als Holly sich im windigen Kornfeld die Lippen schminkt und auf der Tonspur solche Flüsterstimmen zu hören sind. Indem sie nun auch für das Publikum wahrnehmbar werden, man sogar ihre Worte verstehen kann, wird die Bildebene, die man bisher für die Hauptrepräsentantin der filmischen Realität gehalten hat, von einer zweiten Realität, die über die Tonspur transportiert wird, unterlaufen; dem Publikum wird das Gehör auf die von Holly wahrgenommene Zwischenwelt eröffnet.

Wie bewusst sich die Voice-over darüber ist, dass ihr erlebendes Ich sich an einem Nichtort befindet, zeigt auch die folgende Äußerung: Kit und Holly sind in die Villa eines Millionärs eingedrungen, um sich mit Proviant zu versorgen. Während Kit im Wohnzimmer mit dem Diktaphon spielt, geht Holly nach draußen:

I left Kit in the parlor and went for a stroll outside the house. The day was quiet and serene but I didn't notice, for I was deep in thought and not even thinking about how to slip off. The world was like a faraway planet to which I could never return. I thought what a fine place it was, full of things that people can look into and enjoy.

Holly spricht in dieser Passage ihre Distanz zur Welt an, ohne jedoch zu sagen, wo sie denn eigentlich sei. Man erfährt lediglich, wo sie nicht ist. Die Distanz

zur Welt, zu dem Ort, nach dem sie sich sehnt, ist unüberwindbar. Die Radikalität ihrer Aussage spiegelt sich in der Formulierung: «The world *was* like a faraway planet to which *I could never* return». Es scheint ihr nicht nur so, es *ist* bzw. aus der rückblickenden Perspektive *war* so, und zwar unwiederbringlich. Dass sie sich nicht einfach in einer Phantasiewelt wähnt, zeigen die beiden folgenden Zitate: «Sometimes I wished I could fall asleep and be taken off to some magical land, but this never happened. [...] We lived in utter loneliness, *neither here nor there.*» Hier tritt sehr deutlich das Moment des Verschwindens, des Dazwischenfallens, der Auflösung und der damit gekoppelten Angst in Erscheinung, welches für die Entfremdung bezeichnend ist. Es scheint aber noch ein zweites, mit dem ersten verschränktes Moment auf: dasjenige des Wunsches, der Sehnsucht. Es ist der oben zitierte Wunsch, zur Welt als dem Ort der verheißungsvollen Dinge zurückzukehren, oder die Sehnsucht, im Schlaf in ein «magical land» getragen zu werden.

Gemäß Roland Barthes ist der unter «entfremdenden Zwängen» leidende Mensch gekennzeichnet durch seinen Wunsch nach Vermeiden von Angst und Schmerz und durch seine Sehnsucht. Dies macht ihn verführbar für manipulatorische Mythen (vgl. König 1995, 80).

Das Ich als Leerstelle

Barthes legt dar, dass das Ich Subjekt eines Aussagesatzes, eine in der Sprache vorgesehene Stelle und nicht eine Person sei. Weiter bemerkt er, die Subjektivität sei nur die Spur der Codes, die das Ich durchqueren und es eben dadurch schaffen (vgl. Barthes 1970, 17). Das Ich ist lediglich die «Inszenierung eines Imaginären» und das Imaginäre die Instanz der Selbsttäuschung (vgl. Bürger 1998, 205). Barthes' Begriff des Imaginären ist gemäß Peter Bürger durch die moralistische Kritik der Eigenliebe, der *amour-propre* bestimmt, die schon François La Rochefoucauld als Instanz der Selbsttäuschung beschrieben hat.¹⁹ Barthes schlägt damit nach eigener Angabe die Brücke zwischen dem Begriff des Imaginären der Psychoanalyse und dem Begriff der Eigenliebe im Sinne der Moralistik des 17. Jahrhunderts: «Lacanian, *imaginaire s'étend jusqu'aux*

19 Auf eine ausführliche Darstellung des Begriffs der *amour-propre* muss hier verzichtet werden. Es sei nur erwähnt, dass der Begriff auf eine Tradition zurückblickt, die sich bis in die Moralistik des 17. Jahrhunderts verfolgen lässt und eine gewisse Nähe zu Valéry's Kampf mit den eigenen Affekten aufweist. Diese Diskussion steht im Rahmen der Debatte um die Authentizität des Ausdrucks, die seit Rousseau die Schriftsteller beschäftigt (vgl. Bürger 1998, 204 und 207).

confins de l'«amour-propre» classique» (Barthes 1975, 78, Herv.i.O.). Bürger liest Barthes' Rede vom Verschwinden des Subjekts als Aufforderung, in der Eigenliebe, im Egotismus ein Prinzip der Täuschung zu erkennen (vgl. Bürger 1998, 207). Das Barthes'sche Subjekt konstituiert sich (in Anlehnung an die Psychoanalyse) aufgrund einer fundamentalen Täuschung. Die Seinsweise des *sujet véritable* ist eigenschafts- und damit wesenlos. Es bedarf der Identifikation mit dem imaginären *moi* und der Zuweisung von Prädikaten. Ein derart destabilisiertes Subjekt wird nun von Barthes der Auflösung anheim gestellt; an die Stelle des festen Subjekts tritt eine Leerstelle.

Betrachtet man die Voice-over in *BADLANDS* in diesem Licht, erscheinen ihr Mangel an Persönlichkeit und Expressivität, ihre stark ausgeprägten narrativen Kompetenzen sowie die zuletzt untersuchten Aussagen als Symptome eines entfremdeten Subjekts, das nicht mehr als feste Entität gelten kann, sondern nurmehr als Leerstelle in der Sprache. Dass letztlich immer noch ein Mensch seine Geschichte erzählt, stellt Barthes keineswegs in Abrede, im Gegenteil: Es wird gerade der Körper des sprechenden Menschen in den Vordergrund gerückt. In der Körperlichkeit der Stimme eröffnet sich ein unendlicher Raum, der die unerschöpfliche Signifikanz freilegt. Diese Signifikanz gilt Barthes als Sinn, der sich – im Gegensatz zur erstarrten und das Subjekt begrenzenden Bedeutung – immer neu ereignet.²⁰ Über die Stimme wird also der Körper als Garant aufgeboten, das vernunftzentrierte Subjekt zu verabschieden. Damit zeigt das Beispiel der Voice-over in *BADLANDS* auch, dass die kategorische Gleichsetzung von körpergebundener (homodiegetischer) Stimme mit Machtlosigkeit bezüglich der Diegese vor dem Hintergrund ihrer philosophiehistorischen Bedingtheit relativiert werden muss.

20 Damit wendet sich Barthes gegen die seit Platon (bis hin zu Hegel) verfochtene Meinung, die Stimme sei aufgrund ihres präsentischen Charakters der Vernunft und damit der Wahrheit näher als etwa die Schrift. In diesem Zusammenhang steht auch die Theorie des frühen Husserl von der transzendentalen Phänomenalität der Stimme, gegen die sich insbesondere Jacques Derrida in seiner Kritik am Logo- und Phonozentrismus des abendländischen Denkens wendet. Ein weiteres Argument gegen den präsentischen Charakter der Stimme liefert die Tatsache, dass im Film oder auf Tonbandaufnahmen die Stimme immer medial vermittelt ist. Zwar ist Körperlichkeit der Stimme inhärent und vom Rezipienten hörbar, doch kann der Körper des sprechenden Menschen im Moment der Stimmwiedergabe abwesend sein, weswegen der Stimme der präsentische Charakter genauso fehlt wie der Schrift.

Literatur

- Barthes, Roland (1975) *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- (1970) *S/Z*. Paris: Seuil.
- (1990a) *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III* [franz. 1982]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1990b) Die Musik, die Stimme, die Sprache [franz. 1977]. In: Barthes 1990a, S. 279–285.
- (1990c) Die Rauheit der Stimme [franz. 1972]. In: Barthes 1990a, S. 269–278.
- (1996) *Die Lust am Text* [franz. 1973]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bonitzer, Pascal (1975) Les Silences de la voix. In: *Cahiers du cinéma* 256, S. 22–33.
- Brinckmann, Christine N. (1988) Ichfilm und Ichroman. In: *Film und Literatur in Amerika*. Hg. v. Alfred Weber & Bettina Friedl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 64–95.
- Bürger, Peter (1998) Von der Schwierigkeit, ich zu sagen: Roland Barthes. In: Ders. *Das Verschwinden des Subjekts: eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 203–216.
- Châteauvert, Jean (1992) Il faut trouver la voix. In: *Cinéma* 3,1, S. 65–77.
- Chion, Michel (1999) *The Voice in Cinema* [franz. 1982]. New York: Columbia University Press, 1999.
- Combs, Richard (1974/1975) BADLANDS. In: *Sight and Sound* 44,1, S. 53–54.
- Doane, Mary Ann (1985) The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. In: *Movies & Methods. An Anthology*, Bd. 2. Hg. v. Bill Nichols. Berkeley et al.: University of California Press, S. 567–576.
- Genette, Gérard (1998) *Die Erzählung* (2. Aufl.). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Giger, Bernhard (1995) Holly und Kit über den Wolken. In: *Der Bund* (Bern), 20. Oktober [n. p.].
- Henderson, Brian (1983) Exploring BADLANDS. In: *Wide Angle*, V,4, S. 38–49.
- Huber, Jörg (1980) Ein Himmel wie eine Wand ... In: *Tages-Anzeiger* (Zürich), 11. Juli [n. p.].
- Kible, B. (1998) Subjekt. In: Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried (Hg.) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10. Basel: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt. S. 373–383.
- König, Traugott (1995) Barthes, Roland. In: *Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen* (2. Aufl.). Hg. v. Bernd Lutz. Stuttgart: J. B. Metzler. S. 79–82.
- Konigsberg, Ira (1997) *The Complete Film Dictionary*. London: Penguin Reference, S. 449.
- Kozloff, Sarah (1988) *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Laplanche, Jean / Pontalis, Jean-Bertrand (1999) *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Metz, Christian (1997) Die Ich-Stimme und verwandte Töne. In: Ders. *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [franz. 1991]. Münster: Nodus, S. 116-130.
- Nietzsche, Friedrich (1999) *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Teil I. *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli & Mazzino Montinari, Bd. 4. München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter.
- Nünning, Ansgar (Hg.)(2004) *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (3. Aufl.). Stuttgart: J. B. Metzler.
- Platon (1998a) Gesetze. Zweites Buch. In: *Platon. Sämtliche Dialoge*. Hg. v. Otto Apelt, Bd. 7. Hamburg: Felix Meiner, 1998. S. 40–73.
- (1998b) Phaidon. In: *Platon. Sämtliche Dialoge*. Hg. v. Otto Apelt, Bd. 2. Hamburg: Felix Meiner, S. 27–151.
- Ritz, E (1972) Entfremdung. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Joachim Ritter & Karlfried Gründer, Bd. 2. Basel: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, S. 510–526.
- Röttger-Denker, Gabriele (1997) *Roland Barthes* (2. Aufl.) Hamburg: Junius.
- Schaub, Martin (1980) «Sie verzogen ihre Lippen zu einer Grimasse der Verachtung». BADLANDS von Terrence Malick – ein amerikanischer Leitfilm der 70er Jahre. In: *Tages-Anzeiger* (Zürich), 16. Juli [n.p.].
- Stolzenberg, J. (1998) Subjekt. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Joachim Ritter & Karlfried Gründer, Bd. 10. Basel: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1998. S. 383–387.
- Vogt, Jochen (1998) *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie* (8.Aufl.). Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.