

Reinhard Rau: Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm.- Münster: MAKs-Publikationen 1987, 310 S., DM 26,-

Ein Buch, bei dem man verzweifeln möchte und das doch die schwierige Arbeit des Lesens, genauer gesagt: des Erarbeitens, lohnt. Natürlich ist es schon für sich genommen verdienstvoll, wichtige Filme des 'Neuen Deutschen Films' nach ihrem Verhältnis von Bild und Wort zu untersuchen: 'Abschied von gestern' (1966; Alexander Kluge), 'Falsche Bewegung' (1974; Wim Wenders), 'Lenz' (1970; George Moorose), 'Machorka-Muff' (1962; Jean-Marie Straub) und 'Glutmensch' (1975; Jonatan Briel). Aber es bleibt doch, wie der Verfasser selbst bemerkt, unbefriedigend, daß die Protokolle zu diesen Filmen nicht vorliegen; das sehr präzise Protokoll von Enno Patalas zu 'Abschied von gestern' (Reihe 'Cinemathek', Bd. 17) wird vom Autor nicht berücksichtigt. Auf jeden Fall aber ist es verdienstvoll und zugleich erhellend, daß die Untersuchung der "verbal-visuellen Kombinatorik" mit "insgesamt zwölf Begriffen und deren Zuordnung" (S. 273) Herr werden will; und es bleibt lehrreich und aner kennenswert selbst dann, wenn für diese Begriffe - "nämlich S-, AS-, SA-, A-Kombinationen, Parallelität, Divergenz" (S. 273) - trotz detaillierter Ausführungen, trotz Glossar (S. 307-310) und trotz graphischer Darstellung (S. 86) die jeweiligen 'Zuordnungen' der Kombinatorik nur schwer nachvollziehbar sind.

Die Schwierigkeiten dieses Buches liegen jedenfalls zuerst einmal in der komplizierten, sich fachterminologisch ins Abstrakte verlierenden Sprache, die zudem oft auch seltsam unbestimmt wird: "Die bestimmte Wahl von bestimmten Sub-Codes bzw. die Existenz bestimmter Sub-Codes in bestimmten Filmen kann nach Metz (...) auch einen historischen Ort in der generellen Entwicklung des cinéma kennzeichnen." (S. 57) Lichtblicke der Konkretheit sind dagegen Rauhs film-historische Erläuterungen: "Zwar stellen z.B. Hell-Dunkel-Kontraste in einer Hinsicht nur einen Sub-Code des allgemeinen Beleuchtungs-Codes dar, jedoch kennzeichnet gerade dessen Wahl wiederum treffend die 'Schwarze Serie', d.h. er wurde dort sehr extensiv benutzt, degenerierte schließlich sogar zum Markenzeichen." (ebd.) Insgesamt jedoch braucht der um Verständnis bemühte Leser ziemlich viel Zeit, um sich durch die Codes dieser Untersuchung hindurchzufinden. Doch für diese Mühe wird man reich entschädigt; denn sobald Rauh eine Film-Szene, meist sogar nur eine Einstellung beschreibt (und dies geschieht zu immerhin 78 Fotobeispielen recht ausführlich!), wird seine Sprache nicht nur verständlich, sondern offenbart auch ihre Angemessenheit, ja Sensibilität für das beschriebene szenische Geschehen: "Aus dem Gesprochenen ist z.B. zu entnehmen, daß er Anita noch nicht gekannt hat, fragt aber, ob sie ihn schon von früher her kenne, womit er seine öffentliche Bekanntheit voraussetzt - er ist eitel." (S. 105) - eine überaus treffende Kennzeichnung von Alfred Edel, dem Universitätsassistenten, in 'Abschied von gestern'. Bei solcher einfühlsamen Beschreibung und Analyse des Gesagt-Gesehenen gelingt es dem Autor dann auch, seine Begrifflichkeit, gleichsam 'von hinten her', einem Leser verständlich zu machen, der in ihr, auch bei gutem Willen, zunächst nur ein Begriffsgerüst glaubt vermuten zu müssen, das den Phänomenen so übergestülpt wird, daß es ihnen Gewalt antut.

Auf einem anderen Blatt steht dann übrigens die gedankliche und begriffliche Schärfe der Ausführungen. So heißt es an markanter, weil abschließender Stelle unter 'Rückblick und Ausblick': "Gerade das Visuelle ist, wie es schon der Name ausdrückt, zumeist nur ein Spezialfall des Audiovisuellen, und da für das Auditive wiederum das gesprochene Wort eminent wichtig ist, ist das Visuelle zumeist auch ein Spezialfall der verbal-visuellen Kombinatorik." (S. 273) Da wird man denn doch, ein wenig logischer, auch fragen müssen, warum vom Begriff des Audiovisuellen nicht mit gleichem Recht das Auditive als minder wichtig, und von diesem andererseits nicht Musik und Geräusch als eminent wichtig hätten abgeleitet werden können oder dürfen; denn von einer "allgemeinen Hierarchie sprachlicher Zeichen gegenüber visuellen" (S. 79) oder von der notwendigen "Generierung eines Bildinhalts durch einen sprachlichen Text" (S. 81) generell zu sprechen, ist doch angesichts der Bildmedien, die ohne Worte und ohne Sprache auskommen wollen oder müssen, reichlich einseitig und voreilig. Und es wird selbst im Tonfilm, den der Autor zum selbstverständlichen, vielleicht zu selbstverständlichen Ausgangspunkt seiner Analysen nimmt, durch die Existenz der Sprechpause sein Ansatz zumindest in Frage gestellt. Allerdings zeigt der Verfasser für dieses Phänomen der Pause, die ja im Auditiven nicht nur Charakteristikum der Sprache, sondern auch der Geräusche und der Musik ist, so wenig Verständnis, daß sie weder in seinen theoretischen (vgl. etwa S. 53 oben) noch in seinen deskriptiven Ausführungen eine Rolle spielt. Die Begrifflichkeit des Buches ist schließlich auch in sich selbst ein wenig kapriziös. Beispielsweise will dem Autor die Unterscheidung von "Potenzierung" und "Parallelität" eher in der Definition (S. 308f) als in der Deskription (etwa S. 129-134) gelingen.

Dennoch bleibt festzuhalten: Was in Übereinstimmung mit den Bildern und was über den Bilder hinaus an Ort und Stelle (S. 129ff und passim) gesagt wird, mag zwar dem Begriffsschematismus des Autors nicht immer gerecht werden, es ist aber dennoch ein Diskurs über den Zusammenhang von Wort und Bild, von Bild und Begriff, der weit über das Übliche filmtheoretischer und -analytischer Publikationen hinausgeht, in diesem Sinne daher nicht nur anregend ist, sondern auch theoretisch und systematisch die Wahrnehmungs- und Wiedergabefähigkeiten weiterführt. Vor allem gelingt es dem Autor immer wieder, die in der Filmliteratur gängigen Interpretationen des Wort-Bild-Verhältnisses zu präzisieren und zu korrigieren. Dies überhaupt scheint auch der Ausgangspunkt seiner Überlegungen gewesen zu sein. Denn mit der simplen Unterscheidung von ON und OFF bei der Sprachquelle, meint er zur Recht, kann es nicht getan sein. Das Kapitel über die 'Theorie für das Verhältnis von Sprache und filmischem Bild' (S. 13-44) ist infolgedessen ein befreiender Rundumschlag, der einige Heiligenfiguren der Filmtheorie (Arnheim, Balázs, Eisenstein, Kracauer, Metz, aber auch weniger bekannte) auf den Boden der (Tonfilm-)Wirklichkeit stellt, sie vor allem ihrer normativen Ansprüche entkleidet.

Verstünde der Verfasser bloß auch seine Systematik als Deskriptionsmodell, wie er es etwa am Schluß des Buches andeutet: "Für eine präzisere Erfassung der vielen filmhandwerklichen und feuilletonistischen Begriffe ist eine präzisere Terminologie nötig, die hier aus und in den zwölf Konstanten des Systems entwickelt wurde." (S. 274) Doch

leider wird gerade in diesem System dann doch gleich "eine grundsätzliche Aussage über das Verhältnis des Verbalen zum Visuellen" gegeben, die kurzschlüssig in der "Hierarchie des Verbalen zum Visuellen" mündet (ebd.). Die bewundernswerten Fähigkeiten der Deskription führen auf diese Weise - wie schon so oft in der Ästhetik - zu einer Systematisierung, die sich am Schlusse eher zwanghaft und normativ präsentiert, als daß sie der Verbalisierung als einer Übertragung ins andere Medium ihren Rang ließe. Doch gerade wegen der verbalen Erhellung des Gehört-Gesehenen sollte, wer an Filmtheorie, -analyse und -handwerk interessiert ist, dieses Buch lesen; denn er wird die Szenen, um die es geht, und die Filme, von denen das Buch handelt, intensiver, vertieft, bereichert wahrnehmen. Und das, fürwahr, ist keine schlechte Leistung des Buches.

Gerd Albrecht