
Kommentar

Lorenz Engell

IM JAHR 1966 HIELT PIER PAOLO PASOLINI auf dem Filmfestival in Pesaro einen Vortrag mit dem Titel *La lingua scritta della realtà*. Dieser Vortrag erscheint hier zum ersten Mal in deutscher Sprache. Pasolini präsentierte zum einen den Versuch, seine eigene und durchaus eigenwillige materialistische Position in den Theoriediskurs zum Film einzubringen. Zum anderen jedoch bemühte er sich, dies unter dem Einfluss des für die Filmtheorie epochalen Aufsatzes von Christian Metz aus dem Jahre 1964, *Le cinéma – langue ou langage?*, in den damals frischen Termini und Denkansätzen der strukturalen, saussureschen Semiologie zu tun.¹ Im Ergebnis resultierte aus diesem doppelten Anliegen Pasolinis ein durchaus sperriger, im besten Sinne anachronistischer Denkentwurf. Er nimmt im Grunde eine bereits postsemiologische, nämlich in wesentlichen Annahmen jenseits der Logik der Repräsentation argumentierende Position ein. Er versteht das filmische Zeichen ausdrücklich nicht als Darstellungsmittel und nicht als Hervorrufen eines Wirklichkeitseindrucks. So spielt auch die Annahme einer grundlegenden Arbitrarität des Filmzeichens, wie sie für eine Semiologie fundierend wäre, keine Rolle. Fragen der Indexikalität und Ikonizität des Filmbildes oder solchen nach der Konstitution der Bedeutung im und durch das Filmbild, auch solchen der Narrativität, wie sie die damalige Semiologie hauptsächlich beschäftigten, geht Pasolini nur in einem sehr speziellen Zusammenhang, nicht vordergründig thematisch nach.² Den vor allem von Roland Barthes stark gemachten Grundgedanken der allgemeinen Semiologie, demzufolge die Verbalsprache das verbindliche Urmodell abgebe, in dessen Rahmen alle anderen Zeichen- und Kultursysteme angelegt seien und folglich auch untersucht werden müssten, weist Pasolini sogar ausdrücklich zurück.³ Vielmehr konzentriert er sich ganz auf die operative Kraft des Filmzeichens, auf dessen Charakter als Handlung, als wirklichkeitssetzend, als ontographisch und insofern selbst als Wirklichkeit. Die Wirklichkeit des Films ist einer filmäusseren Wirklichkeit demnach nicht nachgeordnet und stellt sie

¹ Christian Metz: *Le cinéma: langue ou langage?*, in: *Communications* 4 (1964), S. 52–90.

² So paradigmatisch Christian Metz: *La grande syntagmatique du film narratif*, in: *Communications* 8 (1966), S. 120–124; deutsch: *Probleme der Denotation im Spielfilm*, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 27 (1968), S. 205–230.

³ Roland Barthes: *Elemente der Semiologie*, Frankfurt/M. 1973.

auch nicht dar. Vielmehr tragen sich beide Realitäten unauflöslich ineinander ein, sie sind aufeinander immer schon verwiesen und bilden insofern eine einzige Wirklichkeit. Das Kino, schreibt Pasolini, sei die Schriftsprache der Wirklichkeit des Handelns; diese Realität ihrerseits aber sei immer schon Kino. Dennoch aber sucht Pasolini zugleich und ausdrücklich in der semiologischen Systematik eine Möglichkeit, der Realität des Handelns, die demnach eine kinematographische ist, eine spezifische Regelhaftigkeit, eine Grammatik zuzuschreiben. Darüber hinaus verschafft ihm die Terminologie der zeitgenössischen Semiologie die Möglichkeit, die Operationen der wechselseitigen Einschreibung von Film und Handlungswirklichkeit zu analysieren und detailliert zu beschreiben.

So interessant Pasolinis Grundgedanke eben deshalb für heutige filmphilosophische Kontexte wieder sein kann, so unglücklich musste er der damaligen, ganz in die semiologische Orthodoxie und ihre Ausfaltung eben erst hineinlaufenden Debatte der Filmtheorie erscheinen. Aufgrund seiner in jeder Hinsicht unzeitgemäßen Position hat er denn auch, zumindest im deutschen Theoriekontext, eine seltsam verschobene und bis heute eigentlich unzulängliche Rezeption erfahren. Einerseits diente er einem der einflussreichsten filmtheoretischen Entwürfe der siebziger Jahre als Abstoß- und Kontrastfläche, nämlich Umberto Ecos zweifellos ingenieurem Versuch, den Film als ein Zeichensystem im Sinne der Semiologie saussurescher Prägung zu begründen. Ecos kanonischer Text liegt, in deutscher Übersetzung wie im italienischen Original, in zwei Varianten vor. Zum einen wurde er 1968 in der Zeitschrift *Spritz* als selbständiger Aufsatz veröffentlicht; zum anderen wurde er noch im selben Jahr als ein Kapitel in den Band *La struttura assente* aufgenommen, der wiederum 1972 unter dem Titel *Einführung in die Semiotik* ins Deutsche übersetzt wurde und dann zentral für die Semiotikrezeption in Deutschland wurde.⁴ Beide Fassungen gipfeln in der Entfaltung der berühmten These von der Dreigliederung des filmischen Codes, unterscheiden sich jedoch in ihrem Aufbau und in speziellen Passagen. In beiden Fassungen bezieht Eco sich ausdrücklich auf Pasolinis Gedanken vom Film als der Sprache der Wirklichkeit, wie dieser ihn in seinem Vortrag entfaltet hatte. Während die Aufsatzfassung jedoch noch kritisch-distanziert mit Pasolinis Ansatz verfährt, weist die Kapitelfassung ihn in scharfer Weise als zutiefst unsemiologisch zurück: Pasolinis Idee sei eine einzigartige zeichentheoretische Naivität, die den elementarsten Finalitäten der Semiotik widerspreche. Ihre Widerlegung jedoch, so Eco gönnerhaft, gebe immerhin zu einigen nützlichen Überlegungen Anlass.⁵ Ecos gesamtes Sinnen und

⁴ Umberto Eco: Die Gliederungen des filmischen Code, in: Sprache im technischen Zeitalter 27 (1968); ders.: *La struttura assente*, Milano 1968; deutsch: *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 250–266.

⁵ Ebd., S. 253.

Trachten ist denn auch darauf gerichtet, die strikte und abgründige Trennung zwischen der ›wirklichen‹ Welt, derjenigen des Referenten, derjenigen auch der ›Natur‹, einerseits, und der Sphäre des Zeichens, der Signifikanten und Signifikate, der ›Kultur‹ andererseits auch und gerade im Falle ikonischer Zeichen – und damit auch des Filmbildes – durchzusetzen. Pasolini dagegen interessiert sich genau für die wechselseitige Einformung beider Bereiche. Ähnlich wie dies z.B. Stanley Cavell in seinem Aufsatz *What Becomes of things on film?* später tat⁶ oder wie die gesamte französische Theorietradition des *photogénie* es seit den 20er Jahren getan hatte, beispielsweise bei Delluc und bei Epstein,⁷ fragt sich Pasolini, wie denn aus der materiellen Wirklichkeit ein Filmbild und aus diesem wieder eine Wirklichkeit erwachsen könne. Welche Transformationsprozesse zwischen Film und ihm scheinbar äußerer Handlungssphäre finden statt innerhalb jener einzigen als kohärent, aber dynamisch und veränderlich aufzufassenden Realität, der Filmbild und vorfindliche Objekte und Operationen gleichermaßen angehörten? Pasolinis Fragen sind mithin nicht spezifisch semiologischer Herkunft. Es sind Fragen einer möglichen operativen Ontologie des Films, die Pasolini hier in semiologischen Termini formuliert, oder genauer: einer Beschreibung der Kinematographie als Ontographie.

Genau dies jedoch, Pasolinis unorthodoxes Verhältnis zur struktural-semiotischen Denkweise der 60er und 70er Jahre, macht ihn heute einerseits wieder hoch interessant. Andererseits lief dieses Interesse bislang auch wieder ins Leere. Denn derjenige Text, auf den Eco sich tatsächlich in seiner scharfen Argumentation bezieht, war in deutscher Sprache nicht erhältlich. Er wurde zwar in die italienische Ausgabe der Essaysammlung *Empirismo eretico* aufgenommen, fehlte aber in der deutschen Textauswahl der *Ketzererfahrungen*.⁸ Verdienstvollerweise nahm dann Friedrich Knilli unter dem Titel *Die Sprache des Films* einen Text von Pasolini in seinen – ebenfalls sehr einflussreichen – Band *Semiotik des Films* auf und stellte ihn hier – neben anderen Kerntexten der Filmsemiotik wie Jan Marie Peters' *Bild und Bedeutung* sowie, fast schon visionär, einer ganzen Gruppe von Texten zur Computeranimation (im Jahre 1971!) – in einen editorischen Zusammenhang mit Ecos Kritik in der Aufsatzfassung von 1968.⁹ Leider jedoch war dies gar nicht der Text, auf den Eco sich tatsächlich bezogen hatte. Der in Knillis Band aufgenom-

⁶ Stanley Cavell: *What Becomes of Things on Film?*, in: *Philosophy and Literature* 2/2 (1984), S. 249–257.

⁷ Louis Delluc: *Cinéma et compagnie*, Paris 1919; Jean Epstein: *Le cinématographe vu de l'Etna*, Paris 1927.

⁸ Pier Paolo Pasolini: *Empirismo eretico*, Milano 1972; deutsch: *Ketzererfahrungen*, München 1979.

⁹ Friedrich Knilli (Hg.): *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme*, München 1971.

mene Pasolini-Text umkreist zwar ein ähnliches Konzept wie der Vortrag von 1966. Aber er konzentriert sich auf eine ganz andere Frage, nämlich auf das Konzept des »freien, indirekten Diskurses« und des individuellen Ausdrucks des Film-autors. Diese Überlegung Pasolinis wurde bei Eco jedoch gar nicht reflektiert. Sie nahm im Gegenteil eine eher glückliche Karriere als Theoriekonzept. Ausdrücklich und ausführlich widmete etwa Gilles Deleuze ihr wichtige Passagen seiner Filmphilosophie, und, von dort ausgehend, erfuhr insbesondere die Idee von der »freien, indirekten Rede« eine recht große Akzeptanz in der filmtheoretischen Debatte. Dagegen blieb das Konzept vom Film als »Schriftsprache der Wirklichkeit«, von Eco nachhaltig, ja vernichtend ins Inakzeptable gerückt, bis heute weitgehend unbeachtet.

Pasolini rahmt seine Überlegungen also ein in eine Bezugnahme auf Christian Metz' Gedanken über die Grammatikalität und die semiologische Regelhaftigkeit des Films. Charakteristisch für den Film sei, so Metz, dass er eine beschreibbare Regelhaftigkeit auf der Ebene der Äußerungsweisen (der *langages*) kenne, aber kein Regelsystem (*langue*), das, der Grammatik vergleichbar, den Grundkanon aller filmischen Äußerungsmöglichkeiten festlege. Während in der Verbalsprache also eine eng begrenzte Zahl von Elementen und Regeln unbegrenzte Formenbildung erlaubte, kombinierten sich, so Metz, beim Film unendlich zahlreiche, beliebige, willkürliche Elemente und »Regeln« zu einer streng systematischen Kombinatorik der Ausdrucksformen, der von Metz so genannten »Großen Syntagmatik« des Films.¹⁰ Beiden Teilen dieser Annahme nun widerspricht Pasolini. Die Elemente, aus denen ein Film besteht – Pasolini bezeichnet sie als »Kineme« –, mögen zahllos sein, aber sie sind keineswegs irgendwie beliebig oder willkürlich. Vielmehr handelt es sich dabei um die Objekte und Bewegungen, die Operationen – Pasolini spricht von Handlungen und von Gesten – der Wirklichkeit selbst sind. Die elementaren Handlungen in der Wirklichkeit, die diese Wirklichkeit zudem ständig verändern, sind einerseits eben deshalb genau so real wie die Wirklichkeit, die sie verändern. Zum anderen sind die Kineme die Urformen allen menschlichen Ausdrucks überhaupt und damit auch der Urgrund aller Sprachlichkeit. Sie sind immer schon grammatisch. Handeln heißt – so Pasolini im Bezug speziell auf den für ihn umfassendsten verändernden möglichen Eingriff überhaupt, nämlich die Revolution – immer schon, ein Gedicht zu schreiben. Daher rührt seine titelsetzende Auffassung, der Film sei nichts anderes als die Schriftform des Handelns selbst, die »Schriftsprache« der Wirklichkeit.

Diese Objekte und Operationen nun bildet das Filmbild – ein Terminus, den Pasolini im Übrigen ebenfalls zurückweist und zugunsten des semiotisch-linguistischen Begriffs des »Monems« ablösen möchte – keineswegs ab, sondern es re-

¹⁰ Vgl. Metz: *Grande syntagmatique* (wie Anm. 2).

produziert sie. Es schreibt sie. Wenn sie zu Film werden, dann bleiben die Kineme, also die Gesten, die Objekte und die Handlungen, so Pasolini, insistent, sie wahren fort. Sie werden nicht abgebildet, repräsentiert, sondern sie werden Film, werden als Film reproduziert und bleiben demnach dennoch – zumindest: etwas von dem – was sie sind. Einmal Zeichen – nämlich: Film – geworden, behalten sie auch als Signifikanten etwas von dem, was sie selbst sind. Deshalb benötigt das Kino keine eigene »Semantik«, denn die Objekte selbst sind in die filmischen Signifikanten immer schon eingeschlossen. Die Wirklichkeit der Objekte und Gesten ist selbst ein Moment der kinematographischen »Sprache«. Es gibt also für Pasolini weder ein semantisches noch ein ontologisches Gefälle zwischen Filmbild und Wirklichkeit. Genau das ist es, was Umberto Eco so nachhaltig skandalisiert, was uns aber heute, im Zusammenhang mit Theorien der Handlungsnetzwerke, der Inskriptionen und der Referenzzyklen besonders interessiert.¹¹ Pasolinis metaphorische Formulierung, derzufolge das Kino die Elemente der Wirklichkeit – Objekte, Gesten, Operationen – »fische«, sie dann zurückhielte und sich einverleibe, deutet in diese Richtung. Das Gleiche gilt für den Gedanken der verteilten Handlungsmacht und für das, was filmphilosophisch die Auffassung vom Film als »handelndem Feld« und die Rede von den »kinematographischen Agenturen« beschäftigt.¹² Denn die elementaren Objekte und Gesten, die, so Pasolini, das Filmbild ausmachen, finden sich in ihrer Filmwerdung immer schon miteinander zu Ensembles zusammengesetzt. Sie sind zwar voneinander unterscheidbar, aber niemals isoliert, sondern bilden Gesamtfelder, in denen sie aufeinander einwirken und in deren Rahmen sie auftreten.

Und was für die Aufnahme­seite des Filmbilds gilt, das nimmt Pasolini auch für die Rezeptionsseite an. Der Film wird demnach nicht von Zuschauern gelesen oder auf Bedeutung hin decodiert, sondern er produziert eine Wirklichkeit, nämlich die Realität der Affekte, Empfindungen, Emotionen und Ideen, deren Träger die Zuschauer sind. Eben hier sind Pasolinis Überlegungen an den wichtigen Strang aktueller affekttheoretischer Modellierungen des Films anschließbar,¹³ die etwa aus Ecos rigidem Semiologismus völlig herausfallen. Die Sprache des Kinos ist demnach, wie auch die der Poesie, eine eigene, neue Handlungsform, die aus den Handlungen der Wirklichkeit erwachsen ist, aus ihnen hervorgeht, sie um-

¹¹ Vgl. nur Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt/M. 2000.

¹² Vgl. dazu Lorenz Engell: Playtime. Münchener Film-Vorlesungen, Konstanz 2010.

¹³ Vgl. nur Christiane Voss: Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos, in: Christiane Voss u. Gertrud Koch (Hg.): ... kraft der Illusion, München 2006, S. 71–86; Christiane Voss: Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2 (2010), S. 169–184.

formt und dann neben ihr mit dem gleichen Verwirklichungsanspruch auftritt. Und zu vermuten wäre, so deutet Pasolini an, dass sie von dort, von den Zuschauern aus, über ihre affektive Kraft wieder in die Wirklichkeit eingetragen wird, insofern nämlich, als sie affektiv, möglicherweise auch reflektiv, handlungsleitend oder, wenigstens, motivierend wirkt. Sie besitzt, so würden wir vielleicht formulieren, *agency*.

Im Schlussteil seines Vortrags macht Pasolini sogar recht genaue Vorschläge dafür, wie der Transformationsprozess, der die Wirklichkeit – im Medium des Films und durch dieses hindurch – reproduziert, im einzelnen seiner Operationstypen beschaffen sein könnte. Da sind zunächst die basalen technischen Operationen, die dafür sorgen, dass überhaupt etwas zu Film werden kann und nicht vielmehr nichts, also Lichtsetzung, Einsatz der Aufnahmeapparatur, aber auch schon die Komposition des Szenenbilds. Dann gibt es die Operationen der Selektion und der Komposition: Aus der unendlichen Menge möglicher Aufnahmegegenstände müssen einige herausgelöst und ausgewählt werden; und diese wiederum werden zu den oben schon genannten »Ensembles«, Feldern zusammengesetzter Objekte und Operationen, zusammengestellt. Dabei werden sie in Beziehung zueinander gesetzt oder, wie Pasolini sagt, »relativiert« (was ihm die Möglichkeit gibt, in dann doch recht treuer semiologischer Analogie zur Verbalsprache, von den Einstellungen des Films als »Relativsätzen« zu sprechen). Drittens gibt es Operationen der Transformation der Wirklichkeit, d.h. zur Veränderung der vorgefundenen Objekte und Operationen. Dies kann durch physischen Eingriff geschehen, etwa: durch Schminke, durch Maske und Kostüm, die Bauten und Ausstattung. Es kann aber auch durch genuin filmische, etwa: kameratechnische Operationen wie die Kadrierung, die Wahl des Bildausschnitts, der Brennweite usw. geschehen, die nicht nur als Selektionsverstärker wirken und damit dem zweiten Operationstyp zugehören, sondern auch das leisten, was Pasolini »filmische Eigenschaftsvergabe« nennt. Erneut ist Pasolini erstaunlich nahe an rezenten Terminologien der Theorie vernetzter Handlungsmacht, wenn er hier zwischen einer aktiven Kamera – im Sinne eines Agenten – und einer passiven Kamera – im Sinne eines Patienten – unterscheidet.¹⁴

Schließlich gibt es viertens Operationen – nämlich diejenigen der Montage –, die die einzelnen handelnden Felder, die Einstellungen, in der Zeit eingrenzen, in gewisser Hinsicht »blackboxen« und in ein Beziehungsgefüge mit den anderen Feldern einrücken und dabei, so Pasolini aufschlussreich, ganze Serien bilden. Schließlich gehört zu diesem Operationstyp auch die Verteilung der Zeit oder der Dauer auf die einzelnen Einstellungen. Sie kann, so Pasolini, rein instrumentell erfolgen, also sich genau nach der Zeit bemessen, die Betrachter vermutlich be-

¹⁴ Vgl. Alfred Gell: *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

nötigen, um die Vorgänge innerhalb der Einstellung, die Objekte und Operationen auf der Leinwand, zu erfassen. Wird diese Normaldauer über- oder unterschritten, so macht die Zeitvergabe die Transformation, die sie selber ist, sichtbar oder affektiv spürbar. Schließlich kann die Operation der Zeitvergabe aber auch gänzlich von der Dauer der einzelnen Einstellung abrücken und sich auf die Organisation relativer Zeit- oder Dauerdifferenzen zwischen den Einstellungen konzentrieren, sich also der Rhythmisierung widmen. In seiner schlichten Abgrenzung zwischen Organisation des Vorfilmischen, Kadrierung, Bildgestaltung und Montage als den traditionell als wesentlich erachteten Feldern der Filmgestaltung mag dieser Versuch Pasolinis zur Erstellung einer Systematik des Films, der – um den saussureschen Terminus wieder aufzunehmen – filmischen *parole*, die jedoch zugleich, für Pasolini anders als für Metz, ein Regelsystem, eine *langue* ist, relativ rudimentär erscheinen. Aber zugleich ist es der vielleicht früheste Versuch, die seinsschreibende Funktion des Films, seine Ontographie, überhaupt als ein Bündel beschreibbarer konkreter Operationen theoretisch zu fassen.

Viel später übrigens, vielleicht erst – und bezeichnenderweise – mit seinem Roman *Der Name der Rose*,¹⁵ fand auch Umberto Eco einen Weg zurück zu der Frage, wie die Zeichen, statt von der Wirklichkeit abgrundtief geschieden zu sein und ein kulturelles Nebendasein parallel zur materiellen Realität zu führen, aus ihr vielmehr unablässig und durch beschreibbare Operationen hervorgetrieben und in sie zurückgeführt werden.

¹⁵ Umberto Eco: *Il nome della rosa*, Milano 1980, deutsch: *Der Name der Rose*, übers. v. Burkhart Kroeber, München 1982.