

Die anthropoide Enunziation*

Das, was wir gewöhnlich Enunziation nennen, ist nicht allein Gegenstand einer Vielzahl unterschiedlicher Theorien, sondern enthält selbst mehrere unterschiedliche Konzepte (wobei erstgenanntes Phänomen sicherlich auch zu letztgenanntem beiträgt). Zwei dieser Konzepte wurden in Greimas' und Courtés' *Dictionnaire* verdeutlicht¹: die Enunziation ist zugleich *Produktion* und *Übergang*, ein Übergang von einer virtuellen Instanz (z.B. dem Code) zu einer realen Instanz. Aber es gibt noch ein drittes Konzept, welches bei Benveniste und Jakobson - und im Bereich der Narratologie bei Gérard Genette - das erste ist.²

Der Begriff "Enunziation" bezeichnet (mit Benveniste, für den das Paar ICH/DU auf die "Korrelation der Subjektivität" verweist) die Anwesenheit von menschlichen Wesen, oder genauer gesagt, von Subjekten an den beiden 'Enden' des Enunziats. Gewiß, die Narratologie wird nicht müde, beständig darauf hinzuweisen, daß der Enunziator und der Enunziatär abstrakte und strukturelle Instanzen, "Orte", sind, daß es unangebracht und dumm wäre, sie mit dem "empirischen" Sender und Empfänger (Autor, Leser...) zu verwechseln, daß sich die Enunziation theoretisch und praktisch von der *Kommunikation* unterscheidet und so fort. Jean-Paul Simon, der als einer der ersten in unserem Bereich diese Fragen aufgegriffen hat, äußert sich besonders klar zu diesem Punkt: das Konzept der Enunziation postuliert kein "vollständiges" und

* Dieser Text bildet das erste Kapitel von Christian Metz' Buch *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck 1991. *montage/av* dankt Méridiens Klincksieck und NODUS-Publikationen für die freundliche Genehmigung zum Vorabdruck des ersten Kapitels. Der gesamte Band wird im Herbst 1994 in einer deutschen Übersetzung von Frank Kessler, Sabine Lenk und Jürgen E. Müller bei NODUS in der Reihe *Film und Medien in der Diskussion* erscheinen. Der Übersetzer des ersten Kapitels dankt Frank Kessler, Sabine Lenk und Robert Riesinger herzlich für wertvolle redaktionelle Vorschläge und für die sorgfältige Durchsicht des vorliegenden Textes.

1 Francesco Casetti (1983) hat dies bemerkt; vgl. Greimas/Courtés 1979, 125f.

2 Vgl. Genette 1972, 226. Man kann dort lesen, daß Genette der Narration im Vergleich zur linguistischen Enunziation einen "parallelen" Status beimißt (so seine Worte) und daß dieser seiner Ansicht nach wesentlich mit dem Aspekt der "Subjektivität in der Sprache", wie ihn Benveniste definiert hat, zusammenhängt.

"transzendentes", sondern ein "kodierte und kodierendes" Subjekt.³ Aber wir müssen diese Beschwichtigungsrituale nicht wörtlich nehmen oder sie bis zu ihrem Ende verfolgen. Wenn es unstrittig ist, daß im allgemeinen der Erzähler nicht mit dem Autor verwechselt werden darf (um nur ein Beispiel zu nennen), dann laufen wir ebensowenig Gefahr, die Momente der Enunziation selbst, die wir rein textuell fassen, als eine Art von Personen zu begreifen. Wir können uns diese nur über *Instanzen der Inkarnation* vorstellen, die gewöhnlich ihren realen Platz im Übermittlungsprozeß besitzen: so kann man mir noch so viel vom *Enunziatär* erzählen, wenn ich allerdings schlichtweg das verstehen will, was man mir sagt, denke ich unmittelbar an den Zuschauer, der mit dieser Rolle des *Enunziatärs* (in der Theorie oder durch ein Wunder) verschmolzen wird. Die *Enunziation* besitzt etwas Anthropoides.

Es wäre deshalb eigentlich nicht nötig, auf den enunziativen Apparat die Merkmale seiner Inkarnationsinstanz zu übertragen, wie es diejenigen Narratologen tun, die, nachdem sie irgendeinen *idealen Leser* (sei er nun implizit oder immanent, etc.) definiert haben, uns dann detailliert dessen Reaktionen mittels eines human- oder roman-psychologischen Vokabulars beschreiben. Überdies besitzen Worte wie "Enunziator" und "Enunziatär" mit ihren Suffixen anthropomorphe Konnotationen, die sich kaum ausschalten lassen und die sich in bestimmten Bereichen - insbesondere dem des Kinos, wo alles auf Maschinen gründet - als Ärgernis erwiesen haben. Wenn wir die physische Einschreibung der Enunziation in den Text anvisieren, sollten wir besser auf Namen von Gegenständen/Dingen zurückgreifen. Ich schlage dafür - vorläufig - folgende Begriffe vor: "Sitz oder Quelle der Enunziation" und "enunziatives Ziel, Destination oder Intention". (Das menschliche Subjekt taucht auf, sobald jemand die Quelle oder das Ziel *besetzt hat*.) Schon Albert Laffay bemerkt⁴ sehr treffend, daß man im Film mit seinen "ultraphotographischen Interventionen" und seinen verschiedenen Manipulationen eine "virtuelle linguistische Quelle", einen "Bilder-Zeiger", eine "fiktive Person" (wohlgemerkt: *fiktiv*), einen "Zeremonienmeister", einen "großen Bilder-Macher" [*grand imagier*] und schließlich eine "Struktur ohne Bilder" findet. (Wobei letztere Bemerkung äußerst scharfsinnig ist.)

Die Instanzen der Inkarnation korrespondieren nicht auf eine rein homologische Weise mit den enunziativen Momenten. So befindet sich der sogenannte und (komischerweise) *real* apostrophierte Zuschauer, den man ausschließlich

3 Vgl. Simon 1979, 96; vgl. auch Simon 1978. - Die Ursprünge dieses Bandes liegen in einer Dissertation, *L'énoncé dans l'énonciation: l'objet filmique et la place du spectateur dans le signifiant cinématographique*, die 1975 abgeschlossen wurde. Diese Arbeit zielt sowohl auf die Marx Brothers als auch auf die filmische Enunziation im Allgemeinen.

4 Vgl. Laffay 1964, 71 u. 80-83.

auf der Seite des Ziels vermuten würde, sowohl auf der Seite der Quelle, indem er mit der Kamera identifiziert wird, als auch auf der Seite des Ziels, indem ihn der Film anblickt. Diese zweite Bewegung des Reflexes wurde von Marc Vernet sehr präzise umrissen: Die dritte fiktive Dimension der Leinwand kreiert einen perspektivischen Punkt, der sich auf uns richtet, "einen anonymen Blick, der die duale Beziehung zwischen Zuschauer und Bild zerbricht und negiert".⁵ Der Zuschauer erwiese sich demzufolge zugleich als ein ICH und ein DU. Es wird allerdings sogleich deutlich, daß die Aussagekraft dieses Vorschlages begrenzt ist: dies als ein erstes Zeichen der Unzulänglichkeiten, die mit dem Gebrauch von Personalpronomen einhergehen, von Pronomina, die lediglich eine Orientierung in Richtung einer *deiktischen Konzeption der Enunziation im Kino* angeben können, welche, wie mir scheint, nur in sehr begrenztem Maße an die Realitäten des Films angepaßt werden kann. Diese Theorie ist nichtsdestoweniger die gängigste auf dem genannten Gebiet. Sie bleibt häufig implizit, sogar oftmals mehr oder weniger unbedacht, und wir finden sie - zum ersten Mal überzeugend artikuliert und sich ihrer selbst bewußt - beim herausragenden zeitgenössischen Forscher der filmischen Enunziation, Francesco Casetti.⁶ Er faßt die Hauptkonfigurationen der Enunziation zusammen, die er mittels "exekutiver Hyperphrasen" differenziert und deren Ganzes eine Art *deiktischer Formel* konstituiert. So ergibt sich für den Blick in die Kamera: "ICH (= Enunziator) und ER (= Personnage/Figur) blicken DICH (= Enunziatär) an"; und ebenso verhält es sich bei den großen "Formen", welche die Enunziation hervorbringt.

Aber kann nicht ein ICH zu einem DU und dann wiederum zu einem ICH werden? Diese Frage kann sowohl an den Psychoanalytiker (dessen Antwort vor auszusehen ist) als auch an den Linguisten (für den die Reversibilität der beiden ersten Personen zu deren Definition gehört) gerichtet werden.

Diese Reversibilität erweist sich als ein starkes Argument mit Blick auf den *mündlichen Austausch*, der prototypischen Form des Benvenisteschen "Diskurses" in Opposition zur Geschichte und nach dem Urteil desselben Autors als Ausgangspunkt aller Reflexionen zur Enunziation.⁷ In einer Konversation gewinnt man den Eindruck, daß man Quelle und Ziel der Enunziation *sehen*

5 Vernet 1980, 232.

6 Vgl. insbesondere Casetti 1983 und 1990 (italienisches Original 1986), die ich häufiger zitieren werde. Vgl. ebenfalls den trefflichen didaktischen Abriss *Analisi del film* (1990), den er gemeinsam mit Federico di Chio verfaßt hat.

7 Vgl. "Les relations de temps dans le verbe français" (1959) aufgenommen in Benveniste 1966. Auf Seite 42 des Buches führt der Autor den Begriff *Diskurs* [*discours*] ein, nachdem er *Geschichte* [*histoire*] definiert hat. Er erwähnt dort an erster Stelle die gesprochene Sprache und gleich danach diejenigen geschriebenen Texte, die diese reproduzieren oder imitieren (Romandialoge, Briefwechsel etc.).

oder sogar berühren kann, wenngleich sie sich in Wirklichkeit diesem Kontakt entziehen, da beide lediglich in Form von grammatikalischen Pronomen bestehen. Wir haben diese hier erneut mit ihrer Inkarnationsinstanz, mit den beiden konversierenden Personen verwechselt: Das, was wir als Quelle der Enunziation erachten, ist ein anderes, simultanes und mimisch-gestisches Enunziat des sprechenden Subjekts, d.h. derselben Person. Und daher rührt die Konfusion. Es bleibt der Sachverhalt, daß das Maß an Reversibilität der enunziativen Pole im mündlichen Gespräch sein Maximum erreicht: Die Inkarnationsinstanzen sind reale menschliche Körper, die auf eine erstaunliche Weise zwei Modalitäten von Präsenz kumulieren: Die Präsenz des einen für den anderen und die Präsenz an ein und demselben Ort im Augenblick ihrer Äußerungen (man beachte den Unterschied zum schriftlichen Austausch, zur Mitteilung auf dem Anrufbeantworter etc. und insbesondere zur Literatur, zum Kino, zur Malerei). Die Reaktionen des Enunziatärs können mittels der parallel vorhandenen und ihr logisch vorausgehenden Manege des Hörens und Sprechens die Äußerungen des Enunziators modifizieren und re-programmieren. Kurzum, die Theorie der Enunziation entstand vor allem aus außergewöhnlichen Situationen und deren strukturellen Eigenschaften, aus Situationen, die allerdings sehr häufig in unserem Leben auftauchen.

Die Reversibilität der Personen bietet mit Blick auf *geschriebene Dialoge*, Transkriptionen und andere Worterzählungen eine schwächere Argumentation. Bekanntlich haben Benveniste⁸ und die literarische Narratologie⁹ ihr Augenmerk hierauf gerichtet. In all diesen Fällen gibt es kein reales feed-back mehr des Ziels auf die Quelle, sondern (schriftliche) Enunziate, die andere (mündliche) Enunziate nachahmen und deren Retroaktion imitieren. Diese Imitation wird durch die Identität des globalen Codes der Sprache gewährleistet, wobei insbesondere die Identität der deiktischen Begriffe, die im allgemeinen sowohl im Mündlichen als auch im Schriftlichen dieselbe Form haben, diesen falschen Eindruck verstärkt.

Es gäbe sicherlich noch viele dieser Zwischen-Fälle, mit denen sich die Pragmatik, die bekanntlich auf alles Menschliche zielt, beschäftigt. Wie etwa das

8 Vgl. zur Frage der Schriften, welche die Situation eines mündlichen Austausches imitieren, die vorangehende Fußnote. Im selben Absatz fügt Benveniste hinzu, daß dies auf eine große Zahl von Texten zutrifft.

9 Vgl. Genette 1972, 189-203 ("Récit de paroles"). Der Bericht [*récit*] von wörtlicher Rede bildet den einzigen Fall, wo ein literarischer Text in der Form von *showing* und nicht in der Form von *telling* (um die berühmte angelsächsische Unterscheidung aufzugreifen) organisiert ist. Er begnügt sich damit, zu "kopieren" (1972, 190), die Worte schriftlich zu fixieren, von denen er berichten will. (Deshalb können wir entsprechend der Logik der Genetteschen Konzeption mit Blick auf diese Textpassagen eigentlich nicht mehr von einem *récit* sprechen.)

ICH in einer offiziellen Ansprache, auf welches von niemandem eine Antwort erwartet wird, obgleich der Sprecher allen bekannt ist, oder das ICH in einem signierten Flugblatt, etc. Wir gelangen schrittweise zur "Geschichte", wo die Reversibilität der Personen verschwindet, da im Prinzip allein die dritte Person verwendet wird. Die "historische Enunziation", um eine weitere Formel von Benveniste¹⁰ zu gebrauchen, besitzt keine Markierungen. Im Sinne von Casetti bedeutet dies, daß die Enunziation in bestimmten Fällen "vorausgesetzt", durch die schlichte Anwesenheit eines Enunziats postuliert wird, oder - in der Fiktion - "diegetisiert" wird. (Aber auf dem anderen extremen Pol des Spektrums von Variationen kann sie selbst *enunziert* werden.)¹¹

Bevor ich weiter voranschreite, möchte ich noch kurz an einige grundlegende Elemente der eigentlichen *Deixis* der gesprochenen Sprache erinnern. Ich werde das Beispiel der französischen Sprache wählen und mich, da die genaue Liste deiktischer Phänomene je nach Linguist variiert, auf die gängigsten Erscheinungen, Personal-, Possessiv- und Demonstrativpronomina,¹² Zeit- und Ortsadverbien und die Zeiten des Verbs beschränken. Dabei werde ich nicht aus den Augen verlieren, daß weitgehende Überschneidungen zwischen den Kategorien der deiktischen und der anaphorischen Formen bestehen; ich werde deshalb vorläufig den Begriff "Index" verwenden, um beide abzudecken, ohne dabei zu vergessen, daß die *Anaphern* und *Kataphern* des Films, für die sich Michel Colin¹³ sehr interessierte, schon früh von Jean-Paul Simon¹⁴ und später von Paul Verstraten¹⁵, Lisa Block de Behar¹⁶ und anderen untersucht wurden.

Es lassen sich zunächst doppelte Indices von "einfachen" Indices unterscheiden. Erstgenannte verfügen über jeweils eine Form für den Diskurs und über eine andere für die Geschichte: "gestern/tags zuvor", etc. ("Gestern" ist deik-

10 Benveniste 1966, 239, im Artikel "Les relations de temps dans le verbe français".

11 Vgl. Casetti 1990, 45 sowie 47f (*énonciation énoncée*), 46 und 49 (*énonciation diégétisée*), 46 (die in den 'Voraussetzungen' [*présupposés*] des Films vorgetäuschte Enunziation, die in diesem Fall ihr Geheimnis bis zu einem gewissen Grade wahrt). Wie wir sehen können, übernimmt Casetti einige Begriffe von Greimas.

12 Und natürlich auch auf die korrespondierenden Adjektive.

13 Einerseits in besonderer Weise in Colin 1980, mit Blick auf John Sturges' *LAST TRAIN FROM GUN HILL* (1958) und andererseits in zahlreichen Abschnitten seiner Bücher (1982-83; 1985 und 1992). (Die letzte Arbeit, 1988 vollendet, konnte leider nurmehr posthum erscheinen.)

14 Vgl. Simon 1981.

15 Vgl. Verstraten 1988; zum "pseudo-deiktischen": 99. Die überzeugend durchgeführte Analyse geht von den Konzeptionen von Greimas, Michel Colin und (weniger direkt) von meinen Überlegungen aus. - Der hier behandelte Film *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* (Max Ophüls) stammt aus dem Jahre 1948.

16 Vgl. Block de Behar 1990. Dort findet sich auch eine sehr präzise Studie des Films *INTERVISTA*.

tisch, wohingegen "tags zuvor" anaphorisch ist; letztgenanntes bezieht sich nicht mehr auf einen Umstand der Enunziation, sondern auf eine vorausgehende Information, die im Enunziat enthalten ist.) Andere Indices hingegen behalten ein und dieselbe Form für die Geschichte und den Diskurs bei, wie z.B. die Personal- und Possessivpronomina der dritten Person und alle Demonstrativa: auf "dies" zeigt man mit dem Finger, ebenso wie es im vorangehenden Satz angezeigt werden kann. Die Unterscheidung zwischen den "doppelten" und den übrigen Indices findet offensichtlich keine Entsprechung in den Begriffen, die ausschließlich im Diskurs (Personal- und Possessivpronomina der beiden ersten Personen) oder ausschließlich in der Geschichte (*passé simple* oder *passé antérieur*) verwendet werden. Die Frage der Verdoppelung der Form stellt sich nur bei denjenigen Begriffen, die zwei Funktionen besitzen.

Zweite grobe Differenzierung: bestimmte deiktische Elemente *verändern* - entsprechend der Umstände der Enunziation - *für ein und denselben Referenten ihren Signifikanten*, während andere dies nicht tun. In einem Gespräch heißt Herr Durand ICH, während er spricht, aber DU, wenn Herr Dupont mit ihm spricht. Der 18. Juli wird "morgen" genannt, wenn wir uns am 17. Juli schreiben, aber "gestern", wenn es der 19. Juli ist, etc. Diese Kategorie entspricht ungefähr den "reflexiven Kenn-Zeichen" der Sprachphilosophen: Die einzigartigen Merkmale einer jeden Enunziation (deren "Kennzeichen" und deren Auftreten) reflektieren sich wechselseitig - so sagt man zumindest - bis in den wörtlichen Sinn des Enunziats. Um wissen zu können, auf welchen Ort *hier* hinweist, muß man wissen, wo der Satz dieses Mal ausgesprochen wurde. Diese Elemente gehören in der Tat zur Gruppe der deiktischen Indices par excellence (sie sind vielleicht sogar die einzigen dieser Art)¹⁷, denn bei ihnen findet sich ein besonderer Referenz-Mechanismus und sie enthalten die Schlüsselwörter ICH und DU (die auch von Casetti genannt werden). Die genannten Indices vermitteln uns Informationen über die Enunziation *durch die Enunziation selbst*, sie sind deshalb - im Gegensatz zum Buch oder zum Film - untrennbar mit bestimmten Veränderungen der Wirklichkeit verbunden. Wir finden dort natürlich Personal- und Possessivpronomina der beiden ersten Personen; in den Verben die Triade Präsens/Vergangenheit/Futur, um ein und dasselbe Datum entsprechend dem Zeitpunkt des Sprechens zu markieren; in den Adverbien "gestern/heute/morgen" oder "hier/dort" für ein und denselben

17 Entsprechend liegt für Benveniste die Definition der deiktischen Wörter darin, die raum-zeitlichen Beziehungen mit Blick auf ein ICH zu organisieren und zu perspektivieren. Es handelt sich demzufolge um Begriffe, deren Signifikant sich für einen identischen Referenten entsprechend der Redesituation verändern wird. So Benveniste (1966, 262) in "De la subjectivité dans le langage" (urspr. 1958).

Ort oder "rechts/links"¹⁸ usw. Diese Transformationsbegriffe stehen im Gegensatz zu anderen, deren Signifikanten nicht für einen einzigen Referenten variieren, auch wenn sich die Koordinaten der Enunziation verändern, d.h. wenn der Satz etwa später, an einem anderen Ort oder durch jemand anderen geäußert wird. Dies gilt z.B. für das a-temporale Präsens ("Die Erde ist rund.") oder für alle Demonstrativa, außer für diejenigen, die sich in Paare des Typs "nah/fern" sowie auch des Typs *dieser hier* und *jener dort* gruppieren.

Dieses Kurz-Exposé sollte lediglich die außerordentliche Genauigkeit des deiktischen Dispositivs beleuchten, auch wenn es auf seine einfachsten Grundzüge reduziert wurde. Wir finden alle diese Prozesse in den Dialogen eines Tonfilms; ein Sachverhalt, der uns nicht überrascht, sind doch die gesprochenen Worte *en bloc* aufgezeichnet. Wir finden sie auch in den Dialog-Teilen eines Romans, da die imitierende Transkription, von der ich sprach, immer möglich ist. Ist es dagegen von Belang, ein ICH - dessen strukturelle Zwänge ich gerade (andeutungsweise) erläutert habe, *wobei diese Zwänge auch seinen Sinn ausmachen* - als globale Quelle eines Films oder eines Romans zu bezeichnen, ebenso, wie eines jeden nicht interaktiven Diskurses? Von einem ICH zu sprechen, das bereits vergangen ist, bevor es präsent wird und welches der Enunziation und dem Leser-Zuschauer keinerlei Möglichkeit der Modifikation zugesteht, es sei denn die - rein äußerliche - Veränderung, das Buch zu schließen oder den Ausschaltknopf des Fernsehers zu betätigen? Gianfranco Bettetini¹⁹ bezeichnet Diskurse dieser Art (und damit die Mehrheit der klassischen Texte) als ausschließlich "in eine Richtung orientiert" [*monodirectionnels*]. Ich werde diese Bezeichnung beibehalten.

Überdies müssen wir bei diesen vorbereiteten und dann unveränderlichen Diskursen zwischen solchen von linguistischer Art (z.B. literarische Erzählungen) und solchen von audiovisueller Art unterscheiden. In letzteren müssen sich die Worte - die natürlich unseren alltäglichen Äußerungen sehr nahe kommen können - mit dem Bild verbinden, sie sind nicht die einzigen übermittelnden Instanzen, ihnen entgleitet teilweise der *Körper* des Textes. In einem Roman ist nichts gesprochene Rede, sondern wird alles Schrift, aber die Sprache bleibt dennoch souverän, und das Idiom wird nicht verändert; so ist die Sprache des Textes zugleich die gesprochene Sprache der Figuren und die der Leser. Der Diskurs ist von "nachgeahmten" deiktischen Elementen ebenso wie - insbesondere in den Abschnitten der "Geschichte" - von Anaphern durchsetzt. Beide werden oftmals durch ein und dasselbe Wort (wie z.B.

18 Dies gilt nicht für alle Verwendungen dieser Beispiele; vgl. etwa: "Ich werde mich auf die rechte Seite des Fahrers setzen", wo der Anhaltspunkt (der Fahrer) ein Drittes bedeutet, dessen "rechte Seite" unabhängig von den Ortsveränderungen des ICH und des DU ist.

19 Vgl. Bettetini 1984, 98.

das/dies) ausgedrückt, um weiterhin den Eindruck einer Einheit bestehen zu lassen. Die spontane Wahrnehmung des Unterschieds zwischen Geschichte und Diskurs wird oft durch diese anaphorisch-deiktischen Begriffe vernebelt, da sich der Diskurs, wenn wir uns an diesen halten wollten, durch die simple funktionelle Rotation um eine Stufe ohne Veränderung irgendwelcher Signifikanten in Geschichte verwandeln würde, wobei die Rolle der Situation mechanisch durch die des Kontextes ersetzt würde. (In der Terminologie der Pragmatik würde man dies als eine Substitution des Kontextes durch den Ko-Text bezeichnen.) Außerdem ist die Anapher in ihrer schriftlichen Form weniger weit von der Deixis entfernt, da sie auf der Basis von "Situationen" operiert, die selbst reine Produkte des Enunziats sind. Als Diskurs kann im Romandialog eine Figur von "*diesem Hund*" sprechen, wenn wir aus dem Buch wissen, daß sich im Augenblick einer im Zimmer befindet; als "Geschichte" kann der Erzähler desselben Romans "*dieser Hund*" sagen, wenn er sich auf den vorangehenden Satz bezieht, in dem wir erfahren hatten, daß sich in diesem Augenblick ein Hund im Zimmer befand: in einem Fall haben wir es mit einer rekonstituierten Deixis, im anderen Fall mit einer gewöhnlichen Anapher zu tun.

Die Geschichte kann demzufolge die Gestalt eines Diskurses annehmen oder eine vage Zwitterform evozieren. Andererseits - denn die Dinge sind zwar miteinander verbunden, aber dennoch verschieden - erweckt der geschriebene Text immer in unterschiedlichen Graden den Eindruck einer enunziativen Präsenz. Er schließt in sich ein Element der deiktischen Enunziation ein, die uns die vertrauteste ist. (Die linguistische Theorie der Enunziation hat nicht ganz zufällig als Theorie der Deixis begonnen.) Dies gilt *umso mehr* für den reinen "mündlichen Text", wie wir ihn bisweilen im Radio hören und wie es ihn seit Jahrhunderten in der Tradition der *Aöden* und anderer Erzähler gibt.

"Wenn dies (zu mir) spricht, dann spricht jemand" - dies ist die allgemeine Auffassung, auch wenn es sich dabei um ein Buch handelt. Aber das filmische Äquivalent dieser inneren und unmittelbaren Gewißheit ist alles andere als gesichert. "Wenn es Bilder zu sehen gibt, dann hat sie jemand arrangiert" - dies findet nicht unbedingt die Zustimmung der Massen. Der Zuschauer schreibt Filmdialoge spontan einer eingefügten Instanz zweiten Grades zu; und dies gilt auch für die Worte eines eventuell vorhandenen Off-Erzählers oder eines anonymen und quasi souveränen Kommentators, die einem noch vagen und ungewissen Ort der Enunziation zugerechnet werden, welcher ein wenig von Bildern durchtränkt, oder zumindest von diesen verschleiert ist. (Man vergleiche zu diesem Punkt die Bemerkungen von André Gaudreault²⁰, die mir sehr zutreffend scheinen.) Der Zuschauer kann niemals etwas anderes tun als

20 Vgl. Gaudreault 1987, 17f.

annehmen, daß die erste, wahre Enunziation die des Laffayschen "Großen Bilder-Machers" sei, der die Bilder und sogar die Stimmen (*und die Stimmen als Bilder*) ordnet, wobei dessen global extralinguistische Gangart kein Gefühl einer personalisierten enunziativen Präsenz aufkommen läßt. Aber in den meisten Fällen denkt der Zuschauer nicht im geringsten an den Bilder-Macher. Er glaubt allerdings auch nicht daran, daß sich die Dinge von selbst zeigen: *Er sieht einfach Bilder*. André Gardies, der (ebenso wie ich) nichtsdestoweniger Anhänger einer Theorie der Enunziation im Kino ist, hat zeitweilig sehr starke Zweifel²¹ und erklärt, daß das Konzept der filmischen Enunziation vielleicht nur eine anthropomorphe Metapher sei. André Gaudreault weist darauf hin²², daß eine linguistische Äußerung automatisch einer bestimmten Person - sei diese nun zu identifizieren oder nicht - zugeschrieben wird und daß diese Gewißheit ins Wanken gerät, sobald wir es mit nicht verbal-sprachlichen Enunziaten zu tun haben. Wir müssen uns übrigens daran erinnern, daß das Verb "*énoncer*" in der französischen Alltagssprache nur für den Sprech- oder Schreibakt verwendet wird (man vergleiche dazu etwa die Wendung: "die Darlegung [*l'énoncé*] des Problems") und somit der Überzeugung Ausdruck verleiht, daß die einzig wahre Sprache [*langage*] die Verbal-Sprache [*langue*] sei. Wenn David Bordwell den Begriff Enunziation für die Filmwissenschaft ablehnt²³, dann bedient er sich übrigens eines sehr ähnlichen Arguments, nämlich dem der nicht-linguistischen Eigenschaft des Objekts. Dieses Argument ließe sich durch Gérard Genettes Bemerkungen untermauern²⁴, daß der Film keine Erzählung sein kann, da er nicht verbalsprachlicher Natur ist.

Diejenigen, die der Ansicht sind, daß "Enunziation im Kino" etwas bedeutet, dürfen dieses in der Tat sehr starke Argument nicht auf die leichte Schulter nehmen. Es zwingt uns zu einer wichtigen Modifikation: nämlich von einem enunziativen Apparat auszugehen, der nicht grundlegend deiktisch (und damit anthropomorph) ist, nicht *persönlich* (wie die so bezeichneten Pronomina) und der das eine oder andere linguistische Dispositiv nicht aus zu großer Nähe initiiert. Die linguistische Inspiration bietet bekanntlich aus der Ferne die besseren Chancen. "Der Film markiert seine Beziehung zum Publikum oftmals dadurch, daß er betont, ein Film zu sein (ein aus Bild- und Tonaufnahmen bestehendes Objekt), ohne dabei auch nur das geringste Indiz von Subjektivität ins Spiel zu bringen." So Pierre Sorlin²⁵; er fährt fort: "In einer großen Zahl von Filmen verweisen Enunziationsmarkierungen auf kein dahinterliegendes Subjekt." Wenn sich im Kino die Enunziation im Enunziat zu erkennen gibt,

21 Vgl. Gardies 1984.

22 Vgl. Gaudreault 1984, 87.

23 Vgl. Bordwell 1985, 16-26.

24 Vgl. Genette 1983, besonders 12 und 29.

25 Vgl. Sorlin 1987. Die beiden zitierten Sätze finden sich auf den Seiten 43 und 49.

dann geschieht dies nicht oder zumindest nicht prinzipiell durch deiktische Markierungen, sondern durch *reflexive* Konstruktionen. (François Jost hat in einem Artikel, auf welchen ich am Ende dieser Erörterungen zurückkommen werde²⁶, eine sehr ähnliche Idee geäußert.) Der Film erzählt uns von sich selbst (oder vom Kino) oder von der Position des Zuschauers²⁷; es findet also diese Verdoppelung der Äußerung statt, ohne welche in keiner Theorie überhaupt nur die Rede von einer Enunziation sein kann. Wir verdanken Robert Stam nach seiner Dissertation aus dem Jahre 1975 zwei Bücher von hoher Qualität, welche die "Reflexivität" in dieser sehr breiten Weise definieren.²⁸ Die deiktische Verdoppelung, die darin besteht, zugleich (und in fiktiver Weise, wenn es sein muß) drinnen und draußen zu sein, ist nicht die einzig mögliche. Die interne metafilmische (oder metadiskursive) Verdoppelung kann auch zum reinen Selbstzweck eine vollständige enunziative Instanz enthalten. Diese *Doppel-Schichtung* kann, wie ich zu zeigen versuchen werde, viele reflexive, aber auch kommentierende Formen annehmen, die wir häufig genug im Film antreffen, um sie mit der gängigen Nomenklatur der enunziativen Sachverhalte zu fassen. Film im Film, *off-* oder *in-*Adressierung, subjektives Bild, Schuß-Gegenschuß, Flashback, etc. Das Beispiel des Kinos fordert uns (ebenso wie einige andere Beispiele) dazu auf, unser Konzept der Enunziation zu erweitern; der Filmtheorie böte sich damit die Möglichkeit (?), auf die Semiotik und allgemeine Linguistik zurückzuwirken. Es ist sicherlich nicht überraschend, daß die bestehenden und so unterschiedlichen Typen des Diskurses auch unterschiedliche Enunziations-Dispositive anbieten, und es wäre sicherlich trivial, dies festzustellen, wenn die Enunziation nicht in manchen Köpfen auf recht automatische Weise an die Deixis gebunden wäre. Oder, anders gesagt, was ist die Enunziation *überhaupt*? Sie ist nicht immer und notwendigerweise ein "ICH-HIER-JETZT", sondern ganz allgemein die Fähigkeit vieler Enunziante, sich stellenweise zu fälteln, hier und da als Relief zu erscheinen, sich kleine Häutchen abzuschuppen, in die einige Indikationen einer *anderen Natur* (oder eines anderen Niveaus) eingraviert sind und die sich auf die Produktion und nicht auf das Produkt beziehen bzw. die - wenn wir es so formulieren wollen - in das Produkt von der anderen Seite her hineingewoben sind. Die Enunziation ist der semiologische Akt, durch den bestimmte Teile

26 Vgl. Jost 1980.

27 Der Begriff "Autoreflexivität" im Kino (wobei mir übrigens *auto* redundant erscheint) wurde unter einer breiteren Perspektive als in den üblichen enunziativen Studien (im technischen Sinne des Wortes) gründlich von Reynold Humphries (1982) am Beispiel der amerikanischen Filme von Fritz Lang untersucht. Dies geschah ebenfalls in einer französischen Dissertation auf der Basis der theoretischen Schriften der Zwanziger und Dreißiger Jahre zum Kino, die vom jungen japanischen Forscher Takeda Kiyoshi verfaßt wurde (Takeda 1986).

28 Vgl. Stam 1981 und 1985.

eines Textes uns diesen als Akt erscheinen lassen. Es ist nicht nötig, auf den komplizierten und nahezu unnachahmlichen Mechanismus der Deixis zu rekurrieren. Die möglichen Markierungen der Enunziation sind sehr unterschiedlich. Bei der Orchestermusik liegt eine derartige Markierung z.B. im charakteristischen Timbre der Instrumente. Wenn die Oboe erklingt, spielt sie nicht allein ihren Satz, sie gibt sich auch als Oboe zu erkennen. Die musikalische Botschaft hat sich in zwei Informations-Schichten mit unterschiedlichem Status aufgespalten. Wenn die Figuren eines Films Ereignisse durch ein Fenster beobachten, reproduzieren sie meine eigene Situation als Zuschauer und erinnern mich so zugleich auch an das Wesen und an die Beschaffenheit dieses Geschehens - eine Filmvorführung, eine Vision* in einem Rechteck - und an meine Rolle darin. Aber die textuelle Konstruktion, die mich daran erinnert hat, ist metafilmischer und nicht deiktischer Art. Oder vielmehr ist sie bei diesem Beispiel metakinematographisch, da die rechteckige Leinwand das Kino als solches auszeichnet. Allgemein und mit François Jost²⁹ und Jean-Paul Simon³⁰ gesprochen, besitzt das Kino keine feststehende Liste enunziativer Zeichen, sondern verwendet beliebige Zeichen (wie das Fenster in meinem Beispiel) in enunziativer Weise, wobei diese Zeichen aus der Diegese extrahiert werden können und sogleich wieder zu dieser zurückkehren können. Für einen Augenblick gewinnt die *Konstruktion* einen enunziativen Wert.

Gianfranco Bettetini bemerkt zu Recht, daß sich der Film, trotz all seiner gesprochenen Worte, immer auf der Seite des Geschriebenen und niemals auf der Seite des Mündlichen befindet.³¹ Er tut dies zumindest in einem kapitalen Punkt: Der Enunziator und der Enunziatär (des globalen Werkes, nicht der eingefügten Dialoge) tauschen keine Merkmale im Verlauf des Weges aus und letztgenannter modifiziert weder seine eigenen Reaktionen und Absichten, noch die des erstgenannten. Dies trifft auch dann zu, wenn mit Nachdruck (auch das geschieht) kanonische Enunziations-Zeichen, wie die extradiegetischen Kommentare, die das Publikum mit "Sie" ansprechen, auftauchen. Aber dieses "Sie" wird niemals antworten können. (Umgekehrt erinnert dieses Beispiel daran, daß die deiktischen Elemente, seien sie auch noch so abgeschwächt, in der kinematographischen Enunziation niemals ohne Funktion

* Anm.d.Ü.: In diesem Falle schien uns dieser Begriff in Anlehnung an Zielinskis Konzept der "Audiovisionen" angebracht; vgl. dazu: Siegfried Zielinski (1989) *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek: Rowohlt.

29 Vgl. Jost 1980, 125-127; 1988, 148; 1989, 36.

30 Vgl. Simon 1979, 113. In diesem Abschnitt stützt sich Jean-Paul Simon auf einige meiner früheren Analysen (d.h. auf die Tendenz der "grammatikalischen" Markierungen, sich zu diegetisieren), um diese fortzusetzen. Vgl. dazu auch Simon 1981, 63: Das Kino kennt keine zeitlichen deiktischen Wendungen, es kann diese nur indirekt konstruieren, z.B. über den *flash-back*.

31 Vgl. Bettetini 1984, 106.

sind.) Dominique Chateau stellt fest, daß das Kino eine "unzusammenhängende Kommunikation"³² begründet, wobei sich die beiden Pole, Enunziator und Enunziatär nicht miteinander austauschen oder gar einander berühren können. Die Übermittlung ist in zwei Momente aufgespalten: in Aufnahme und Projektion, die durch verschiedene technologische und kommerzielle vermittelnde Instanzen voneinander getrennt sind. Marc Vernet beschreibt in überzeugender Weise³³ den Blick in die Kamera als Symbol der Begegnung zwischen Realität und Zuschauer, als eine Begegnung, die immer begehrt wird und dennoch zugleich mißlingt, deren Hauch wir bisweilen ganz sacht verspüren und welche das Fundament des Kinos bildet.

Ich kehre zu Bettetini zurück. Seine sehr konsequente Position mit Blick auf die genannten Probleme, die er in seinem bemerkenswerten Buch *La conversazione audiovisiva* erläutert, ist zugleich aber auch sehr paradox. Er beschreibt den Film als eine "Konversation" - so der Titel seines Buches - zwischen einem Simulakrum des Senders und einem Simulakrum des Empfängers, wobei beide dem Text inhärent sind, Konstituenten seines Enunziationsapparates darstellen, einen Austausch vortäuschen und so den Weg für spätere tatsächliche Interaktionen bereiten. In diesem Fall liegt das Paradoxon darin, die Konversations-Metapher für Diskurstypen gewählt zu haben, welche radikal von dieser abweichen; und überdies insistiert dieses subtile Werk selbst häufig auf der genannten Differenz: der Film ist nicht interaktiv, er erlaubt keine Antwort; die Konversation, von welcher Bettetini spricht, ist imaginär, um nicht zu sagen, phantastisch. Ich werde dieser - zweifellos verführerischen - Argumentation nicht weiter folgen.

So enthält der Film kein Äquivalent deiktischer Elemente, außer natürlich in der gesprochenen Rede und in den schriftlichen Elementen und außer in einer Art globaler und permanenter - und offen gesagt, sehr atypischer - Deixis, in der Form eines "Hier ist" der Aktualisierung³⁴, welches in vager Weise demonstrativ, immer stumm und anwesend ist und übrigens eher eine Eigenschaft des Bildes denn des Films darstellt. (Das Bild eines Objektes präsentiert uns dieses Objekt, es enthält etwas schlecht differenziert Designatives.) Abgesehen davon besitzen die bewegten und tönenden Bilder nichts, was den Zeiten der Verben, den Personal- oder Possessivpronomina, dem "dort" oder "übermorgen" ähnlich wäre. Allerdings sollten wir nicht dem Irrtum verfallen, der Film sei nicht fähig, raum-zeitliche Beziehungen dieser Art auszudrücken, er kann dies jedoch allein auf anaphorische Art und Weise, in seinem (eigenen)

32 Vgl. Chateau 1976, 2-4.

33 Vgl. Vernet 1988, 17f.

34 Ich hatte dies 1964 in "Le cinéma: langue ou langage?" (vgl. Metz 1968, 72) bemerkt, aber ohne das Phänomen deutlich auf das Problem der Enunziation zu beziehen. François Jost (1983, 195) greift diesen Sachverhalt in präziserer Form wieder auf.

Inneren, zwischen seinen verschiedenen Teilen und nicht zwischen sich und irgend jemandem oder irgend etwas. Eine geeignete Konstruktion von Bildern kann uns sagen "am darauffolgenden Tag" (man evoziert die dazwischenliegende Nacht, man weist darauf hin, daß es nur eine war, usw.), aber sie kann uns nicht "morgen" - im Sinne von: ein Tag nach dem Tag, an dem Sie diesen Film sehen - sagen. - Auf eine allgemeinere Weise wird es immer einen wesentlichen Unterschied zwischen textuellen Arrangements, welche die Figur des Autors oder des Zuschauers *evozieren*, und Wörtern wie ICH oder DU geben, die ausdrücklich die korrespondierenden Personen einer Konversation *bezeichnen*.

Francesco Casetti hält ohne Zögern daran fest, daß der Film, im Gegensatz zu allem Skeptizismus der Mehrheit seiner Kommentatoren (ich geselle mich gerne engagiert zu diesen), tatsächlich über eine gewisse Anzahl deiktischer Konfigurationen verfügt.³⁵ Er erwähnt jedoch nur zwei davon. Zunächst die technischen Spuren, die mehr oder weniger absichtlich die Bild- und Tonarbeit enthüllen und die im endgültigen Filmstreifen noch vorhanden sind: Dort findet sich in der Tat eine freilich metafilmische Enunziationsmarkierung, ein Diskursfragment zweiten Grades, das uns vom Diskurs berichtet; dieses Zeichen besitzt, abgesehen davon, daß es alles aufruft, was uns etwas zeigt oder was uns auf etwas hinweist, keinerlei deiktische Qualität. Vor- und Nachspann des Films sollen, so der Autor, ebenfalls an der Deixis teilnehmen. Mein "metadiskursives" Argument ließe sich, sobald wir vom Vor- und Nachspann sprechen, hier in trefflicher Weise wieder aufgreifen. Und überdies sind diese gänzlich sprachgebunden, sei diese Sprache nun geschrieben oder gesprochen. Freilich trifft es zu, daß Vor- und Nachspann uns, wenn schon nicht über die Wirklichkeit der Produktionstätigkeiten, dann doch über die Namen der Mitarbeiter, des Autors (würde dieser Punkt zu Konfusionen beitragen?), zum Teil über die Drehorte und zumeist über das approximative Datum des Films informieren. Aber diese Auskünfte werden uns nicht in deiktischer Form geliefert. Wenn ich mir im Jahre 1988 einen Film aus diesem Jahr ansehe, sagt mir sein Vorspann nicht "Dieses Jahr gedreht", sondern er enthält den Vermerk *1988* (wenn er ihn enthält), der von allen ohne besondere Information über die Umstände der Enunziation verstanden werden kann. Hier müssen die deiktischen Mechanismen geradezu vermieden werden, da sie in ihrer reinsten Form (variabler Signifikant für einen einzigen Referenten) dazu zwingen würden, den Filmstreifen beständig zu retouchieren. (Man möge mir diese karikaturartige Hypothese und diese ein wenig trivialen Feststellungen verzeihen, die eine Reaktion auf den Mißbrauch übertragener und ausgedehnter Bedeutungen darstellen.)

35 Vgl. Casetti 1983, 82.

Anläßlich des Vor- und Nachspanns erinnert Casetti³⁶ an den inzwischen berühmt gewordenen Satz aus *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (USA 1942), "My name is Orson Welles", der von Orson Welles selbst gesprochen wird. Die Reflexivität wird unmittelbar deutlich. Sie verbindet sich zunächst mit einer authentischen Deixis, da wir ansonsten, wenn dieser Nachspann von einem Repräsentanten der R.K.O. gesprochen worden wäre, den Satz erhalten hätten: "Sein Name ist Orson Welles." (Und damit befinde ich mich nun wirklich bei absurden Annahmen.) Der Film integriert in bewundernswerter Weise dieses Possessivpronomen in seine Gesamtkonstruktion: Die Rolle von Welles' Stimme "greift" die Erzähler-Stimme der Geschichte "wieder auf" und sättigt souverän die letzten Minuten des Filmstreifens. Aber ihrem Wesen nach ist diese deiktische Konstruktion nicht kinematographisch, sie ist rein linguistischer Art und als solche interveniert sie so effizient im Film.

Das von Francesco Casetti vorgeschlagene "System" (es ist in der Tat ein solches von großer intellektueller Kraft) ruht gänzlich auf bestimmten Kardinal-Punkten auf, die er als die grundlegenden enunziativen Konfigurationen des Kinos bzw. als "Koordinaten" der Enunziation - wie er sie nennt - betrachtet. Er ist sich natürlich dessen bewußt, daß der Film eine Vielzahl anderer enunziativer Positionen präsentiert, wie z.B. die verschiedenen Formen subjektiver Kadrierung, die Edward Branigan³⁷ mit bemerkenswerter Gründlichkeit untersucht hat und die bei Casetti wahrscheinlich als dazugehörige Varianten oder abgeleitete Fälle behandelt werden würden. Sein Ziel ist bewußt ein anderes, synoptisches und allgemeines, wie eine Luftaufnahme. Er greift wiederholt Bettetinis Vorschläge auf, aber er will das Ganze 'technischer' halten, und er ist der erste, der formalisierende Elemente vorschlägt für den gesamten enunziativen Apparat des Films, welcher in seinen großen Konturen betrachtet wird. Ich reagiere deshalb auch nicht zufälligerweise auf ihn.

Wenn wir zwei Phänomene, die das Buch getrennt untersucht³⁸, beiseite lassen, den Flashback und den Film im Film - eine andere Verbindung ein und derselben Begriffe, auf die ich noch zu sprechen kommen werde -, dann sehen wir, daß Casetti die folgende Quadriga vorschlägt³⁹:

1. *Sogenannte objektive Ansichten* (die "nobody's shots" der angelsächsischen Tradition), deren Formel lautet: ICH (Enunziator) und DU (Enunziatär), wir sehen ES (das Enunziat, die Figuren, den Film) uns an.
2. *"Interpellationen"* (d.h. Kamerablicke und unterschiedliche Anreden): ICH und ER, wir blicken DICH, der dazu bestimmt ist zuzusehen, an.

36 Vgl. Casetti 1990, 60.

37 Vgl. Branigan 1984.

38 Vgl. Casetti 1990, 137ff.

39 Vgl. Casetti 1983, 89-91 und 1990, 83-89 (Kapitel "Les quatre regards").

3. *Sogenannte subjektive Ansichten*: DU und Er sieht das, was ICH euch zeige.
4. *"Irreale objektive Ansichten"* (d.h. eigenartige Autorenblickwinkel, die keiner Figur zugeschrieben werden können, und andere Konstruktionen derselben Art): "Wie wenn DU ICH wärst."

Der zweite Fall enthält eine Variante, bei der der Enunziator nicht in das ER/SIE einer Figur, sondern in das ES der gesamten Szene gleitet, so wie es bei der Leinwand in der Leinwand, bei Spiegeln, Fenstern, spanischen Wänden, usw. der Fall ist. (Wobei mir diese Verbindung ein wenig locker vorkommt.) Die Formel lautet: "DIES ist für DICH, es ist Kino, d.h. das bin ICH." Man wird in einer von deiktischen Elementen dominierten Gesamtkonzeption die Idee von Reflexivität, "das ist Kino" bemerken - und dies in einer sehr viel stärkeren Weise, als es der Autor zugibt. Casetti erklärt zunächst, daß für ihn die Personalpronomina einfache "Äquivalenzen mit indikativem Charakter"⁴⁰ sind, aber in der Folge garnieren ausschließlich sie sein Formelbuch und artikulieren seine Partituren, bis zu dem Moment, wo man sich dessen bewußt wird, daß sie mehr als nur reine Metaphern waren und ihre Funktion die Indikation bei weitem überstieg: Casetti schreibt dann auch in der Tat gegen Ende seines Buches⁴¹: "[In der Enunziation] bemächtigt sich jemand einer Sprache [*langue*] [...]; Figuren äußern sich (die Aneignung gestattet ein ICH, DU und ES zu unterscheiden), usw.": Wir befinden uns nun (fast) in den Fängen von wirklichen Personalpronomina. - Ich werde nicht auf die anderen Aspekte des Werkes eingehen. Casettis Vorschlag ist sehr viel umfassender und erhellt mit dem Register der Metadiskurses⁴² mehr als nur einen Aspekt des Films.

Jede Konzeption der Enunziation, die zu sehr von der Deixis markiert ist, beinhaltet, sobald wir die Untersuchung der gesprochenen Rede verlassen, drei grundlegende Risiken: Anthropomorphismus, linguistische Etikettierung und das Gleiten der Enunziation in die Richtung der Kommunikation (d.h. zu realen und extratextuellen Beziehungen). Casetti erliegt diesen Versuchungen nicht oft; er warnt sogar vor ihnen, aber in der Theorie bleibt das Risiko bestehen. (Ich schreibe bewußt "das Risiko" im Singular, denn die drei genannten sind eigentlich nur eines und untrennbar miteinander verbunden.)

40 Vgl. Casetti 1983, 88.

41 Seite 142 von *Dentro le sguardo* (1986; die Übersetzung stammt von mir). In der französischen Ausgabe: *D'un regard l'autre* (Casetti 1990), befindet sich die Passage auf Seite 196: "c'est dans l'énonciation que se dévoile une subjectivité (quelqu'un s'approprie une langue) et que des personnes s'articulent entre elles (cette appropriation permet de distinguer un JE d'un TU et d'un IL)."

42 Vgl. zur Reflexivität besonders die Seiten 181-184 der französischen Ausgabe.

Zunächst gibt es im allgemeinen, wenn ein Film läuft, (zumindest) einen Zuschauer. Die Inkarnationsinstanz des Ziels ist folglich anwesend. Aber die der Quelle - der Filmemacher oder die Produktionsmannschaft - ist zumeist abwesend. Bettetini mißt dieser Dissymmetrie⁴³, ebenso wie ich, große Bedeutung bei. Denn sie ist die Ursache dafür, daß das wirkliche tête-à-tête sich in bezug auf die von der Sprache prätendierten Personen als gefälscht erweist. Es findet nicht zwischen einem Enunziator und einem Enunziatär, sondern zwischen einem Enunziatär und einem Enunziat, zwischen einem Zuschauer *und einem Film*, d.h. zwischen einem DU und einem ES statt, wobei sich deren Bedeutung in dieser Rollenaufteilung trübt, da das einzige menschliche Subjekt, das bei diesen Prozessen anwesend ist und dazu in der Lage ist, ICH zu sagen, nun gerade das DU ist. Es ist übrigens auch eine Annahme, die von allen - mit Ausnahme des besonderen Lagers der Cineasten - geteilt wird, daß der Zuschauer das "Subjekt" ist. Die Werke der psychoanalytischen Semiologie, die sich ausführlich mit dem "Zuschauer-Subjekt" befassen, geben ein beredtes Zeugnis von diesem Eindruck.

Für Casetti sind - ebenso wie für Branigan⁴⁴ - die *enunziativen Pole Rollen*, die im Verlauf der tatsächlichen Übermittlung von Körpern⁴⁵ ausgefüllt werden. Auch Bettetini gebraucht denselben Begriff.⁴⁶ Dennoch gibt es auf der Seite des Enunziators keinen Körper. Und da es zutrifft, daß Rollen (oder ihr Äquivalent in einem anderen theoretischen Rahmen) eine Inkarnation fordern - wobei das Wesen dieser Aufforderung übrigens immer ein wenig enigmatisch bleibt -, inkarniert sich der "Enunziator" in den einzig verfügbaren Körper, den Text-Körper, d.h. in eine *Sache*, die niemals ein ICH sein wird; die keinen Rollentausch mit irgendeinem DU durchführen kann, aber die eine bleibende Bild- und Tonquelle ist. *Der Film ist der Enunziator*; er ist als ein solcher *orientiert* und bedeutet eine Aktivität. Und so argumentieren auch die Leute: Das, womit der Zuschauer face-to-face konfrontiert ist, mit dem er es zu tun hat, ist der Film. Casettis Vorstellung, daß man einen Körper für den Enunziatär und den Enunziator benötige, ist von den beiden ersten Personen des Verbs in unserer Sprache inspiriert.

Nachdem die Quelle der Enunziation kein ICH ist, konstituiert sie ebensowenig das Gegenüber eines DU oder ER/ES auf der Leinwand. Das Enunziat, der Film selbst, die Figuren etc., besitzen nicht die Eigenschaften eines ER/ES, entsprechend der abwesenden Benveniste'schen "Nicht-Person". Der Film ist

43 Vgl. Bettetini 1984, 90 und 100.

44 Vgl. z.B. Branigan 1984, 40.

45 Vgl. z.B. Casetti 1983, 78 und 84 oder 1990, 50.

46 Vgl. Bettetini 1984, 110. Er spricht mit größerer Vorsicht (und von der anderen Seite kommend) vom Inkorporiert-Sein [*incorporéité*] des Enunziators und des Enunziatärs, soweit sich diese auf textuelle Größen reduzieren lassen.

nicht abwesend. ER/SIE/ES ist vor allem das Abwesende, von dem zwei Anwesende "ICH" und "DU" sprechen. Der Film, der alles andere als ein zwischen zwei Anwesende gezwängtes Abwesendes ist, erscheint vielmehr insgesamt als ein Anwesendes, das zwischen zwei Abwesende (den Autor, der nach der Fertigstellung verschwindet, und den Zuschauer, der zwar anwesend ist, seine Anwesenheit jedoch durch nichts manifestiert) gezwängt ist, denn er kann nichts über seine Ohnmacht erfahren.

Ein anderes Problem liegt in den beiden sehr wichtigen Handlungen "an-sehen" und "zu-sehen", da es sich hier ja bekanntlich um Kino handelt. Casetti gebraucht diese Verben bisweilen mit dem enunziatorischen Subjekt des ICH, so z.B. für die objektive Kadrierung den Satz: "Ich und Du, wir sehen es an." *Ich* kann in seinem Buch allein den Körper oder die Rolle des Cineasten bezeichnen. Wenn dies nun der Cineast selbst (sein Körper) sein soll, dann sieht er nichts an, er hat etwas angesehen. (Und auch dies ist noch nicht ganz zutreffend, denn er hat *gefilmt* und aus diesem Grunde etwas angesehen; der "Sender" sieht sich seinen Film nicht an, er macht ihn.) Wenn dies die wahrscheinlichste Rolle des Enunziators ist, bleibt es unverständlich, wie diese idealtypische Figur, die sich gewissermaßen im Quellgebiet des Films befindet, etwas ansehen kann; auf der Seite der Quelle gibt es nichts, das an-sehen würde; diese Quelle produziert, strahlt aus, *zeigt*. Die zwischen diesem Enunziator (im Beispiel der objektiven Kadrierung) und dem sehenden Enunziatär gezogenen Parallelen erweisen sich als ein durch die deiktischen Symmetrien eingeführter Artefakt. Die Ausrichtung an der Deixis hat dieses von einer authentischen Neuheit strotzende System, das einen großen Beitrag auf seinem Gebiet geleistet hat, mit Blick auf verschiedene Punkte in subtiler Weise verfälscht. So verliert z.B. die Konzeption des Zuschauers als *Interlocutor*⁴⁷ - entsprechend einer schon seit längerem in der Textsemiotik vorhandenen Vorstellung - in dem Augenblick ihre provozierende Kraft, wo sie dessen entkleidet wird, was sie ja gerade auszeichnet, nämlich der Vorstellung der Möglichkeit einer unmittelbaren Interaktion. Und wenn der Kino-Zuschauer schon ein Interlocutor sein muß, welchen Namen wird man dann dem Benutzer wirklich interaktiver Medien, wie sie schon existieren, geben? Wissenschaftliche Begriffe sind nicht von der Verpflichtung nach einem Minimum an Konformität mit der Alltagssprache entbunden, zumindest sollten sie nicht im Widerspruch zu ihr stehen.

Ich habe es vorgezogen, die Fixpunkte des Ziels und der Quelle mit der vagen und vorsichtigen Formel "Inkarnationsinstanzen" zu bezeichnen. Diese Formel verweist auf den Sachverhalt, daß - wenn es zutrifft, daß Quelle und Ziel im Grunde nur Orientierungen des Textes sind, welche eine *äußere* Unterstützung

47 Vgl. Casetti 1990, 20-25 (Kapitel "Du décodeur à l'interlocuteur").

fordern - diese Unterstützung trotzdem noch nicht *real* ist. Oder zumindest ist sie dies nur - und dann haben wir es endlich mit dem "empirischen" Zuschauer oder Autor, wie man ihn nennt, zu tun - in empirischen Studien und deren methodologischem Apparat von Umfragen, Fragebögen sowie der Veranstaltung experimenteller Vorführungen. Die Forschungen zur Enunziation haben indes keinen Zugriff auf derartige Methoden; sie gründen zumeist auf der Analyse von Filmen und bleiben 'intern'. Nichtsdestoweniger müssen sie sich *fortwährend eine Figur des Zuschauers vor-stellen*, und wir können in jeder Zeile dieser Bücher u.a. lesen, daß die Kamera auf den Zuschauer gerichtet ist (oder besser auf den Enunziatär, da der idealtypische Charakter des ersten Begriffs die vorgeschlagene Unterscheidung verschleiert), daß der Zuschauer auf die linke oder rechte Seite des Bildes blickt, daß er sich mit dieser und nicht mit einer anderen Figur verbunden hat, usw. Insgesamt gesehen, sind die beiden "wirklichen" Pole, Sender und Empfänger, selbst imaginär und deshalb als mentale Krücken für die Filmanalyse unerläßlich. Unter der Bedingung, daß wir uns dessen bewußt bleiben, daß dieses "Wirkliche" nur das Imaginäre des Forschers ist, sind sie nicht nur unerläßlich, sondern auch von legitimem Nutzen. Er konstruiert seinen "Zuschauer" und "Autor" in der Tat auf der Basis von zwei Informationsströmen, dem Verlauf des Films und den Reaktionen eines einzigartigen (und wirklichen...) Zuschauers, nämlich von sich selbst - eines Zuschauers, der sich überdies sagen wird, daß diese oder jene bruske und unmotivierte Bewegung des Apparates zweifellos auf eine "Intention des Autors" zurückzuführen sein muß. Es ist sicherlich zutreffend, daß es sich im Film so verhält, oder zumindest können wir uns dies nur so vorstellen; aber niemand kennt die wahre Intention des Cineasten, des Herrn X. Das Werk stellt, wie es Edward Branigan sehr treffend formuliert, *keinen Kontext*⁴⁸ bereit, keinen "frame" oder "Rahmen", in welchem wir die Figur des Autors verorten könnten. Um einen Text zu lesen, sind wir gezwungen, einen entsprechenden imaginären Autor zu produzieren, ebenso wie der Autor bei der Produktion des Textes einen imaginären Leser konstruieren mußte.⁴⁹ Diese Bemerkungen scheinen mir, ebenso wie Bettetinis Insistieren auf dem phantastischen Charakter der Protagonisten der "audiovisuellen Konversation"⁵⁰, sehr wesentlich. Ich werde auf diese noch zurückkommen.

In sehr schönen Passagen, die auf die visuelle "Interpellation"⁵¹ zielen, erklärt Francesco Casetti, daß der Ort des Enunziatärs beim Blick in die Kamera der leere Raum vor der Leinwand ist, welcher durch dieses blinde Anvisieren

48 Vgl. Branigan 1984, 40.

49 Vgl. Branigan 1984, 39.

50 Vgl. Bettetini 1984, besonders 110 und 120.

51 Vgl. Casetti 1983, 79 und 1990, insbesondere 40, 91, 100.

geschaffen wird; er bildet das einzige *hors champ**, das niemals *champ* werden kann. Diese scharfsinnige Analyse einer filmischen Konfiguration kann uns dennoch nichts garantieren (und hütet sich übrigens auch davor), was die effektiven Reaktionen der Zuschauer betrifft, die ja im Prinzip durch diesen Enunziatär repräsentiert werden und dessen Ort so bestimmt wurde. Wir hätten guten Grund zu wetten, daß sich das Publikum in seiner Mehrheit eine weitaus weniger subtile Vorstellung (oder überhaupt keine Vorstellung) vom Kamera-Blick macht und daß dessen "instinktive", affektive und visuelle Antworten entsprechend der Personen und Augenblicke beträchtlich variieren. Es gibt sicherlich bei ein und demselben Filmbild keinen Punkt auf der Leinwand (oder sogar um diese herum), der nicht der "Ort" eines oder mehrerer Zuschauer werden kann. Daher rührt die Nutzlosigkeit bestimmter empirischer Forschungen, die auf potentiell austauschbare oder nebensächliche Faktoren zielen.

Textstudium bleibt Textstudium, selbst wenn es enunziativ sein sollte. Wenn wir Informationen über das Publikum oder den Cineasten erhalten wollen, müssen wir sie vor Ort suchen und kommen nicht um Experimente oder das Versammeln von Fakten umhin. Es ist nutzlos, mit aller gebotenen Zurückhaltung bekannt zu geben, daß die Kenntnis von Enunziator und Enunziatär zumindest Wahrscheinlichkeiten oder einen allgemeineren Rahmen liefert, um die Intentionen des Autors und die Reaktionen des Zuschauers besser fassen zu können. Denn diese Voraussagen sind dermaßen allgemein, daß sie durch keine empirische Studie fundiert werden und für jeden Zuschauer falsch sein können, auch wenn sie eine partielle Tendenz ausdrücken, die von vielen geteilt wird. Dies rührt daher, daß wir es mit zwei heterogenen Stufen der Wirklichkeit zu tun haben, mit einem Text (d.h., ich wiederhole mich, einer Sache) und mit Personen, mit vielen unterschiedlichen Personen und einem einzigartigen Text. Die Pragmatik muß sich, zumindest wenn sie sich auch an den Text hält, mit dieser Einschränkung arrangieren, was nicht ehrenrührig ist, auch wenn es sie manchmal ein wenig ärgert. Der Zuschauer ist einer Vielzahl von Einflüssen unterworfen, die bei der filmischen Planung offensichtlich noch nicht anwesend waren, und es ist kein Widerspruch zugleich festzustellen, daß der Film den Enunziatär auf die rechte Seite der Leinwand "positioniert", auch wenn der Zuschauer seinen Blick auf die linke Seite gerichtet hat. (Bettetinis

* Anm.d.Ü.: Unter *champ* wird in der französischen Filmtheorie gemeinhin der repräsentierte und sichtbare Raum verstanden, der vom jeweiligen Bildrahmen konstituiert wird. Dieser Raum, der sich jenseits der Leinwand auszudehnen scheint, ist das Resultat unterschiedlichster Verfahren des kinematographischen Dispositivs. *Hors champ* bezeichnet demzufolge den *nicht* im *champ* eingeschlossenen Raum (welcher unmittelbar und direkt sichtbar ist), der aber dennoch als quasi 'natürliche' Fortsetzung desselben eine diegetische Funktion erfüllt. Zu diesen und anderen Definitionen vgl.: André Gardies / Jean Bessalel (1992) *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris: Eds. du Cerf.

Theorie läßt breiten Raum für Abweichungen dieser Art.)⁵² Enunziative Forschungen bewahren meines Erachtens aus all den genannten Gründen ihre Nützlichkeit und ihre Autonomie. Ihre "realistischen" Anwendungen sind eher absichtliche Augenblicks-Illusionen, die schon aus geringem Abstand wieder explizit dementiert werden. Francesco Casetti erklärt z.B., daß das DU den *interface* gewährleistet zwischen der Welt der Leinwand und der Welt, deren begrenzter Teil die Leinwand ist⁵³ (d.h. die Enunziation, so vermutet man, wäre *wirklich* in einem Zwischen-Zustand, sie hätte wirklich ein Bein in der Welt...)⁵⁴, aber nur eine Seite zuvor hatte er uns daran erinnert, daß das empirische DU definitiv außerhalb der Reichweite des Films liegt.⁵⁵ Dies trifft sicherlich zu, aber wie verhält es sich mit dem interfazialen DU? (Der Autor ist sich hier übrigens sehr wohl des unbequemen und "bindegewebsartigen" Charakters des gesamten pragmatischen Unterfangens bewußt.)⁵⁶

Eine weitere Präzisierung erübrigt sich. Wir behaupten hier nicht, daß die enunziativen Konfigurationen keinerlei Einfluß auf das zu beobachtende Verhalten der Zuschauer haben. (Diese Hypothese ist ebenso unwahrscheinlich wie die der unausweichlichen Determination durch den Film.) Aber um den ausgeübten Einfluß zu messen, müssen wir ihn uns erst ansehen, d.h. wir müssen aus dem Text treten.

Die filmische Enunziation ist immer auch eine Enunziation über den Film. Nachdem sie eher metadiskursiv denn deiktisch ist, informiert sie uns nicht über irgendwelche Gegebenheiten außerhalb des Textes, sondern über einen Text, der in sich selbst seine Quelle und seine Zielrichtung trägt. Edward Branigan geht davon aus, daß die Narration im Spielfilm sich im Verhältnis zum Erzählten in der Position einer Metasprache befindet.⁵⁷ Wir werden allmählich sehen, daß diese "Metasprache" (man muß sie trotz allem in Anfüh-

52 Vgl. Bettetini 1984, insbesondere Kapitel 4, "La conversazione testuale", 95ff.

53 Vgl. Casetti 1990, 198ff; das letzte Kapitel des Buches mit dem Titel "L'interface".

54 Francesco Casetti gibt mehrmals in seinem Buch zu verstehen (wobei dieser Sachverhalt eines seiner großen, zugleich insistierenden und ambigen Themen darstellt), daß das DU in gewisser Weise ein Vermittler zwischen dem Film und der Welt sowie der Ort eines fortwährenden Kommens und Gehens vom einem zur anderen wäre. Aber ansonsten schließt das gesamte Werk zu Recht den empirischen Zuschauer in einer Art und Weise aus, daß der Status dieses zugleich evozierten und verschmähten Vermittlers im Ungewissen bleibt. - Gianfranco Bettetini erinnert im Gegensatz dazu ganz schlicht (aber nicht ohne Nutzen) daran, daß die Reaktionen des Destinatärs - im Gegensatz zum Prinzip des mündlichen Austausches - nicht die Abfolge des Textes verändern können (1984, 109).

55 Vgl. Casetti 1990, 197.

56 Vgl. Casetti 1990, 32.

57 Vgl. Branigan 1984, 3.

rungszeichen setzen) einmal ein *Kommentar*, einmal ein *Reflex* oder manchmal beides zugleich ist.

Zwei Freunde tauschen in einer Konversation das ICH und DU entsprechend der physischen Wirklichkeit der Abfolge ihrer Redebeiträge aus. Der Film "spricht" ganz allein und die ganze Zeit; er läßt mich nichts sagen und kann nicht aus sich heraustreten. (Er ist ein für allemal vor-fabriziert.) Wenn der Cineast, wie es Hitchcock in seinen Filmen macht, im Bild erscheint - eine dem Anschein nach zugleich reflexive und deiktische Figur -, dann sehen wir nicht den Filmemacher und Cineasten-Autor (als "externe" Instanz) Hitchcock, um eine weitere Bemerkung Branigans aufzugreifen⁵⁸, sondern einen gefilmten Hitchcock, eine Figur, ein kleines Stück des Films. Dies ist eine metafilmische Konstruktion, denn nichtsdestoweniger erkennen wir sogleich diesen Cineasten. Es kommt immer ein Augenblick, darauf insistiert Branigan, wo der Film die Bedingungen seines Entstehens nicht mehr kundtun kann und wo wir uns auf eine "unpersönliche Komponente"⁵⁹ stützen müssen. (Ich finde dies eine schöne Wendung, da sie deutlich macht, daß es sich immer noch um die Sache "Film" handelt.) Branigan kommentiert ebenfalls⁶⁰ den berühmten Vorspann Godards von TOUT VA BIEN (1972), wo wir Hände sehen, die Schecks unterschreiben. (Der Cineast wollte die Rolle des Geldes bei der Filmproduktion und unter anderem bei der Produktion seines Films zeigen...) Für den unerbittlichen amerikanischen Forscher - aber er hat in der Tat Recht und nicht diejenigen, nach deren Ansicht Filme *wirklich* "das Dispositiv zeigen können" - sind diese gern als verheerend betrachteten Bilder noch eine gewöhnliche Szene des Films, denn der Akt, der uns diese zeigt, wird selbst nicht gezeigt. Allgemeiner (und einfacher) gesagt, ließe sich festhalten, daß sich die Kamera ohne Zuhilfenahme eines Spiegels niemals selbst filmen kann (sie ist wie unsere Augen, die wir nicht sehen) und daß das prätendierte außer-textuelle Bild* deshalb nur ein verdoppelter Text, nur ein Metatext sein kann. Bernard Leconte hat auf sehr überzeugende Weise gezeigt⁶¹, daß die reflexiven Figuren im Fernsehen

58 Vgl. Branigan 1984, 40.

59 Branigan 1984, 40; vgl. dazu auch 172.

60 Vgl. Branigan 1984, 172.

* Anm.d.Ü.: Unter *hors-texte* wird im Französischen gewöhnlich eine in einen gedruckten Text eingefügte Bild-Tafel verstanden.

61 Vgl. insbesondere Leconte 1990. Leconte führt eine neue Unterscheidung zwischen einer schlichten "televisierten" [*télévisée*] Reflektion und einer tieferen "televisuellen" [*télévisuelle*] Reflektion ein. Auf der einen Seite befinden sich zum Beispiel die zahlreichen Sendungen, deren Thema das Medium selbst ist: das Aushändigen von Auszeichnungen oder Anregungen, *live* zu telefonieren, etc.; auf der anderen Seite das Zeigen der elektronischen Macht des Mediums, wenn z.B. in APOSTROPHES Bücher den Bildschirm ausfüllen oder dann durch ein Fenster verschwinden, durch das man wiederum den Autor sieht, der sich über diese Szene ausläßt.

immer einen größeren Raum als im Kino einnehmen. Er hat schon einige von diesen beschrieben und definiert. Dahinter verbirgt sich die Annahme, daß sich das Fernsehen darum bemüht, die Gelegenheiten und entsprechenden Formen zu vervielfältigen, um uns vom Fernsehen zu erzählen.

Der textuelle Einschluß der filmischen Enunziation wird besonders bei gängigen und sozusagen anonymen Figuren deutlich. So beschreibt man uns nur ein kleines Durcheinander, wenn wir, wie so häufig, erfahren, daß sich der Enunziator vorübergehend in der "ersten sprechenden Person" der Stimme eines der Protagonisten bedient hat. Denn die enunzierte Markierung des Enunziators (siehe Casetti), die "Stimme" der Figur, die Anwesenheit einer expliziten Narration usw., ist nur ein Beispiel unter vielen unterschiedlichen metadiskursiven Fältelungen und verschiedenen Formen, welche die filmische Enunziation konstituieren und welche die verschiedenen Komponenten des Films übereinander aufschichten, so wie man eine Serviette auf unterschiedliche Weise falten kann.

Die Quelle und das Ziel sind in ihrer wörtlichen Bedeutung und in ihrer diskursiven Identität keine Rollen, sondern *Textstücke* oder Textaspekte oder Textkonfigurationen. (So hebt sich der Schuß-Gegenschuß aus einer allgemeinen Organisation der Bilder hervor.) Es handelt sich daher eher um *Orientierungen*, um Vektoren innerhalb einer textuellen Topographie und um abstraktere Instanzen, als man dies im allgemeinen zugibt.

Wenn wir vom Sitz oder der Quelle eines Textes sprechen, dann sprechen wir immer von diesem als Ganzem, von seinem Quellgebiet aus, bis in seine Talregionen - und dies in der idealtypischen Folge, in welcher er sich dort einzeichnet. In Casettis Buch ist dies *eine* seiner Seiten, die des "Sich-Machens".⁶² Die *Destination* eines Textes liegt, vom Unterlauf gesehen, stromaufwärts, dort, wo dieser sich imaginär auflöst und abgeliefert wird: Casettis Moment des "Sich-Gebens".

Letzterer wählt ein oder zweimal das Beispiel⁶³ einer berühmten Szene aus GONE WITH THE WIND (USA 1939, Victor Fleming), wo eine deutlich markierte und spektakuläre Kamerarückfahrt Scarlet - direkt nach der Schlacht von Atlanta - inmitten von Tausenden von Toten und Verwundeten, die auf dem Boden liegen, "verliert". Seiner Ansicht nach verbildlicht diese Kamerabewegung zugleich die Art und Weise, wie die Szene konstruiert ist (d.h. den Enunziator) und die Art und Weise, auf welche sie um Dechiffrierung fragt (d.h. den Enunziatär). Dies ließe sich zwar von der gesamten Sequenz sagen, aber es ist sicherlich zutreffend. Nur müssen wir, um von einer dieser

62 Im Italienischen *farsi* und *darsi* ("Sich-Geben") - Begriffe, die im Buch allgegenwärtig sind.

63 Vgl. Casetti 1990, 95-97.

Figurationen zur anderen zu gelangen, den *Text umdrehen* und ihn vom anderen Ende her betrachten, selbst wenn wir damit nur zwei gänzlich parallele Konstruktionen erhalten wollen. (Überdies entziffert der Leser im Prinzip nichts anderes als das, was der Schreiber hinterlegt hat, aber ihre entsprechenden Akte zielen dennoch jeweils in die umgekehrte Richtung.)

Ein weiterer Fall: die subjektiven Bilder. Nach Casetti⁶⁴ spielt der Enunziator bei diesen eine verdeckte Rolle; der Enunziatär dagegen wird dort noch hervorgehoben, da er sich in einer konkreten Figur, nämlich derjenigen, mit deren Augen wir das sehen, was wir sehen, "synkretisiert" und er deshalb ein Betrachter ist. Dies steht außer jedem Zweifel. Aber wenn wir den Text umdrehen, dann trifft es ebenfalls zu, daß der Enunziator in dem Maße seine alte Bedeutung zurückgewinnt, in dem die Quelle in eine Figur "gegossen" wird, die nicht allein Betrachter (wie der Zuschauer), sondern Zeiger wie der Cineast, der sich hinter ihm befindet, ist. Diese Figur hat ein Auge auf der Stirn- und auf der Rückseite des Kopfes; sie empfängt von beiden Seiten Lichtstrahlen, und wir können das Bild auf zwei verschiedene Arten nachempfinden, wie dies bei bestimmten Zeichnungen der Fall ist, bei denen Figur und (Hinter-) Grund kippen können.

Casetti ist im übrigen offen für diese Kraft der genannten "Kipp-Phänomene", wenngleich er sie nicht als solche behandelt. Er betont, daß der "Point of View" im Kino⁶⁵ der Ort der Kamera und der Ort des Zuschauers sein kann (wobei sich diese Orte übrigens überlagern können, ohne dabei jemals miteinander zu verschmelzen), so daß sich die Enunziation insgesamt in ein *Zeigen* und in ein *Sehen* aufspaltet. Ich möchte aus einer psychoanalytischen Perspektive hinzufügen, daß der Effekt der primären Identifikation mit der Kamera darin liegt, sie in einen retroaktiven Vertreter des zukünftigen Zuschauers zu verwandeln (André Gaudreault hat dieses Konzept sehr gut herausgearbeitet)⁶⁶ und daß die projektiven/introproduktiven Eigenschaften dieser Maschine, die zugleich Aufzeichnungsapparatur und eine gerichtete Waffe ist, sie ebenso ambivalent wie die Ansicht selbst machen, von der man nicht sagen könnte, ob sie nun aktiv oder passiv ist, da sie zugleich empfängt und beleuchtet. Daher rührt eine Symmetrie, eine *Reversibilität* von Quelle und Ziel, von der ich einige Beispiele genannt habe und die vielleicht die Ursache für den theoretischen Rekurs auf deiktische Elemente ist, da diese in der Sprache auch reversibel sind. Aber es handelt sich hier um zwei sehr unterschiedliche Reversibilitäten, selbst wenn es in unserer Sprache keine zwei Wörter gibt, um sie zu unterscheiden. In einem Fall vertauschen die Signifikanten im physischen Sinne

64 Vgl. Casetti 1990, 88.

65 Vgl. Casetti 1983, 81f.

66 Vgl. Gaudreault 1984, 93.

ihren Ort und beginnen sich wirklich zu bewegen; im anderen Fall kehrt der Zuschauer oder Analytiker, ohne auch nur irgend etwas zu berühren, seine Blickrichtung um.

Der Kamera-Blick, von dem ich sprach, ist ein weiteres frappierendes Beispiel. Er ist offensichtlich eine Figur des Ziels. Der Destinationspunkt koinzidiert vorübergehend mit dem Ort der Kamera (da er betrachtet wird), und es geschieht recht selten, daß man sich auf so explizite Weise um die Empfangsinstanz des Films bemühen würde, d.h. daß der Zuschauer direkt durch eine diegetische Intervention angegangen wird. Aber diese Konstruktion betont in den Augen der Zuschauer-Figur die für einen Augenblick deutlich figurative Quelle, die sich mit dem Vektor dieses Blicks verbindet und ihn verdoppelt. Nachdem Casetti diesen Sachverhalt bemerkt hat, geht er davon aus, daß sich das ICH einen Gesprächspartner geschaffen hat (woher auch die starke Anwesenheit des DU rührt) und von diesem profitiert, um sich umfassend selbst zu bestätigen.⁶⁷ Aber dies wäre bereits die Skizze eines kleinen Romans, dessen Figuren sich in der Suche nach psychischen Wohltaten zu übertreffen suchen. Und in der Tat, wenn der reale oder imaginäre Zuschauer und Forscher (der immer noch als ein wirklicher gilt...) den Text in dieselbe Richtung wie der diegetische Betrachter drehen, dann dient letztgenannter sowohl als Quelle wie auch als Ziel, denn er befindet sich unter dem Feuer (!) der Kamera. Und wenn wir den Text mental in dieselbe Richtung wie die Kamera orientieren, dann wird diese das Ziel des Betrachters und generiert zugleich den Blick selbst, da sie die Kamera ist und daher die Quelle des Ganzen bildet.

Wir können nicht behaupten, daß alle Enunziationsfiguren reversibel sind. Wenn ich einige hervorgehoben habe, die dies sind, so geschah das, um den zugleich abstrakten und textuellen (perzeptiven) Charakter der beiden "Orte", welche ich im Augenblick Quelle und Ziel nenne, zu verdeutlichen. Diese sind nicht wie Enunziator und Enunziatär fiktive Personen; sie sind - genau genommen - auch keine Dinge, sondern Richtungen innerhalb der Geographie des Films, vom Analytiker aufgedeckte Orientierungen. Denn es trifft in einem gewissen Sinne zu, daß sich die Aktivität des Films gänzlich zwischen zwei Polen oder zwei *plots* entfaltet, da es notwendigerweise diejenigen gibt, die ihn gemacht haben, und diejenigen, die ihn sich ansehen - wie auch immer deren Benennung nun lauten mag. Aber sobald sie sich in einen spezifischen Punkt des Films einschreiben, wird es wichtig, die Trasse dieser nunmehr entpersönlichten und in den Zustand einer Landschaft mutierten Spur zu beschreiben. Selbst wenn sich der Cineast mittels der Off-Stimme einer Figur, eines anonymen und alles beherrschenden Kommentators an uns wendet, resultiert daraus im Text eine verbale Reise auf einer Einbahnstraße, deren

67 Vgl. Casetti 1990, 197f.

Quelle dieses unergründliche Organ ist und welche sich angesichts des Fehlens einer "Ziel-Markierung" (wenn wir die Abwesenheit eines jeden diegetischen Zuhörers voraussetzen) auf der gesamten Oberfläche des Bildes verbreitet hat und es wie ein Belag überzieht.

Im Gegensatz zu den vorhergehenden, ist diese Figur nicht reversibel, sie markiert allein die Quelle: die "Bewegung" der Stimme macht nur in eine Richtung Sinn (wenn ich so sagen darf), und es gibt kein Mittel, den Text umzudrehen, da keine kohärente Konstruktion denkbar ist, in welcher die Off-Stimme das Ziel wäre. Nicht-reversible Figuren sind zahlreich und gängig. Zu ihnen zählen gewiß alle filmischen *Adressierungen* (als halb-diegetische Off- und In-Stimme, als Titel und Texte). Ebenso - ohne Vollständigkeit behaupten zu wollen - die bereits erwähnten "objektiv irrealen" Kadrierungen, welche spürbar deformieren, aber nicht auf eine Figur bezogen werden können und deshalb mit einer direkten Intervention des "Autors" korrespondieren. Das klassische und immer wieder aufgegriffene (und insbesondere von François Jost nuancierte)⁶⁸ Beispiel sind die systematischen Gegen-Schüsse von Orson Welles. Hier kann der Begriff der Orientierung beinahe wörtlich verwendet werden, da das Enunziations-Zeichen aus einem ungewöhnlichen Koeffizienten der Bildneigung besteht. - Die "Manier" eines Werkes ist ein fortwährender Kommentar dessen, was das Werk sagt. Dieser ist freilich ein nicht entwickelter Kommentar, der im Bild *eingeschlossen* ist. Er bildet einen nicht komprimierbaren Koeffizienten einer enunziativen Intervention und den Geburtsakt der metatextuellen Geste, die noch zur Hälfte in dem eingeschlossen ist, was sie uns in Kürze zeigen wird. Ebenso ist dieser in noch ungeteilter Form die Präfiguration eines "Stils". - Aber mit Blick auf Quelle und Ziel wollte ich lediglich festhalten, daß beide immer nur aus Bewegungs-Formen oder wahrnehmbaren (audiovisuellen) Positionen bzw. aus Formen von Anhaltspunkten bestehen, die es uns gestatten, diese Bewegungen und Positionen zu beschreiben.

Die Validität, welche die textuellen Enunziations-Studien auszeichnet, könnte bis zu einem gewissen Grad mit der der semio-psychoanalytischen Forschung verglichen werden. Hier wie dort geht man davon aus, im Besitz des notwendigen Instrumentariums an Kenntnissen und Methoden zu sein, wobei der gesamte Wert der Arbeit von persönlichen Fähigkeiten des Analytikers abhängt, denn er ist Forscher und zugleich mit dem Film auch *Gegenstand* der Forschung. Er kann behaupten, daß das spezifische Vergnügen am Spielfilm in einem fetischistischen Prozeß der Bewußtseinsspaltung, in einer Mischung von Glauben und Unglauben gründet. Er braucht dafür keine Probanden zu

68 Vgl. Jost 1983, 198f.

* Anm.d.Ü.: Vgl. dazu die Seiten 154-159 im französischen Original.

befragen, die eine derartige Frage ohnehin kaum beantworten könnten. Es handelt sich hier um eine generelle oder präziser um eine *generische* Wahrheit. Sie betrifft DEN Zuschauer. Jeder kann sie in sich selbst finden, und sie sagt uns - zum Beispiel - nicht, ob der Glaube bei diesen oder jenen unmittelbar zum Unglauben führt und ob im Gegensatz dazu bei anderen der Unglaube dominiert. Darin liegt nicht der geringste Widerspruch. Die generische Feststellung behält, wie ich denke, ihre übergeordnete Relevanz gegenüber ihren Varianten oder örtlichen Modalitäten. Aber um den Kreis dieser Fluktuationen, die untrennbar mit dem Auftreten der "realen Zuschauer" verbunden sind, zu schließen, sind allein empirische Methoden geeignet, da auch die Fragestellung eine rein empirische ist. Und genau an diesem Punkt hat der generische Zuschauer - der ebenso wie der Enunziatär der Pragmatik eine Figur des Analytikers ist - nicht mehr viel zu sagen.

Ich werde mich deshalb auf das Terrain zurückbegeben, wo er etwas zu sagen hat, und mich dem Studium einer Enunziation widmen, die sich selbst akzeptiert und die darauf verzichtet, aus dem Film zu springen, um die Folgsamkeit des Publikums zu kontrollieren. Kurzum, ich kehre zurück zur *textuellen Enunziation* im strikten Sinne, die mit dem Text und allein mit diesem verbunden ist. Wir haben gesehen, daß Francesco Casetti ein System mit vier präzise definierten Begriffen vorschlägt, welches das Verdienst besitzt, panoramisch das Ganze des Feldes "abzudecken" und welches, so scheint mir zumindest, gegenwärtig im Rahmen der ihm eigenen Logik kaum verbessert werden kann. Mich reizt hingegen eine andere Vorgehensweise, die nicht im Widerspruch zu Casettis Vorschlag steht und die sich (am Anfang) nicht um die allgemeine Disposition der enunziativen Orte kümmert, sondern die darauf zielt, eine größere Zahl davon im Detail und in ihrer Einzigartigkeit zu erforschen. Diese Zahl bleibt jedoch weit unterhalb dessen, was uns die Filme anbieten. Denn die Enunziation reduziert sich, wir müssen erneut daran erinnern, nicht auf lokalisierte und quasi-unverbundene "Markierungen" (dies wäre die anthropoide Konzeption: Fußabdrücke und Spuren von Zehen des halb-menschlichen Subjekts, das außen-innen plazierte ist), sondern sie ist koextensiv in jedem Film vorhanden und wirkt an der Komposition einer jeden Einstellung mit; selbst wenn sie nicht immer markiert ist, ist sie immer am Werk.

Warum sollten wir, nachdem wir uns bei dieser mobilen Topographie engagiert haben, z.B. nicht mit Blick auf den klassischen "Film im Film" (welcher selbst in vielerlei unterschiedlichen Modalitäten besteht, von denen wir einige umreißen werden) die Anwesenheit einer fremden profilmischen Instanz unterscheiden, da diese Szene aus einem anderen Film, der gerade gedreht wird, in spürbarer Weise die Wirkung des zweiten Films auf den ersten Film beeinflussen wird? Warum sollten wir nicht denjenigen Sequenzen, die den

kinematographischen Apparat, einen Film *en abîme** oder, im selteneren Fall, dessen Eigenschaften zeigen, ein (distinktes) Los zuweisen? Warum sollten wir uns nicht fragen, welches die Elemente des Dispositivs sind, das wir sehen: zeigt man uns Sonnenlicht oder will uns das gefilmte Motiv (mit einer schon ganz andersartigen Geste) an die Flachheit der Leinwand erinnern? Wendet sich der Film in expliziter Weise an den Zuschauer und wenn ja, in Form einer Off- oder In-Stimme. - Ich werde im folgenden das Feld dieser und anderer Enunziationsfiguren durchlaufen und mein Augenmerk auf die wechselnde Geographie der Blickwinkel richten, unter denen sich der Text seinem Zuschauer präsentiert und dabei den Akzent eher auf Beschreibung denn auf mögliche Systematisierungen legen. Ich werde mich ohne Streben nach Vollständigkeit auf die gängigsten Konstruktionen beschränken, die die Filme verwenden oder die häufig verwendet werden und die zu einer Art kollektivem und *geregeltem* Erbe gehören, wie dies oftmals schon deren Namen (*hors champ*, Zwischentitel etc.) bezeugen. Diese Namen spiegeln eine ganze Tradition wider, die wir bisweilen präzisieren oder redefinieren müssen, aber die ich auf keinen Fall per Dekret ablehnen möchte. Die Marschroute, die ich gewählt habe, wird mich - im Eilschritt - zu einem paar Dutzend enunziativen Orten führen, die ich unter zehn Rubriken sowie eine elfte falsche (ich werde dies erläutern) gruppiert habe. Aber nun geben wir die Bühne frei für die erste!

Aus dem Französischen von Jürgen E. Müller

Literatur

- Aumont, Jacques / Leutrat, Jean-Louis (eds.) (1980) *Théorie du film*. Paris: Albatros.
- Benveniste, Emile (1966) *Problèmes de linguistique générale*. Tome I. Paris: Gallimard.
- Bettetini, Gianfranco (1984) *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'emunziazione filmica e televisiva*. Milano: Bompiani.
- Block de Behar, Lisa (1990) Approches de l'imagination anaphorique au cinéma. In: *Iris* 6,1, pp. 235-249.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Branigan, Edward (1984) *Point of View in the Cinema*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton.
- Casetti, Francesco (1983) Les yeux dans les yeux. In: *Communications*, 38, pp. 78-97.
- (1990) *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. [Ursprünglich (1986) *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano: Bompiani.]
- Casetti, Francesco / di Chio, Federico (1990) *Analisi del film*. Milano: Bompiani.

* Anm.d.Ü.: Unter mise en abîme (*abyme*) wird in der Filmwissenschaft gemeinhin (in Anlehnung an Heraldik und Literaturtheorien) ein *Verdoppelungs-* und *Spiegeleffekt* verstanden, der z.B. dann auftritt, wenn eine Geschichte eine Geschichte von jemandem erzählt, der eine Geschichte erzählt.

- Chateau, Dominique (1976) Vers un modèle génératif du discours filmique. In: *Humanisme et entreprise*, 99, pp. 1-10.
- Colin, Michel (1980) La dislocation. In: Aumont/Leutrat 1980, pp. 73-91.
- (1982-83) *Structures linguistiques / Structures filmiques*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle.
- (1985) *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*. Paris: Klincksieck.
- (1992) *Cinéma, télévision, cognition*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Gardies, André (1984) Le su et le vu. In: *Hors Cadre*, 2, pp. 45-65.
- Gaudreault, André (1984) Narration et monstration au cinéma. In: *Hors Cadre*, 2, pp. 87-98.
- (1987) *Système du récit filmique*. Ms. (Vortragstext). Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle.
- Genette, Gérard (1972) *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien / Courtés, Joseph (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Humphries, Reynold (1982) *Fritz Lang, cinéaste américain*. Paris: Albatros.
- Jost, François (1980) Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation. In: Aumont/Leutrat 1980, pp. 121-131.
- (1983) Narration(s): en-deçà et au-delà. In: *Communications*, 38, pp. 192-212.
- (1988) Mises au point sur le point de vue. In: *Protée* 16,1-2, pp. 147-155.
- (1989) *L'OEil-caméra*. 2. erw. u. erg. Aufl. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Laffay, Albert (1964) *Logique du cinéma. Création et spectacle*. Paris: Masson.
- Lecoute, Bernard (1990) La télévision regarde la télévision. In: *Revue du Cinéma*, 463.
- Metz, Christian (1968) *Essais sur la signification au cinéma*. Tome I. Paris: Klincksieck.
- Simon, Jean-Paul (1978) Référence et désignation. Notes sur la deixis cinématographique. In: *Regards sur la sémiologie contemporaine* (Travaux du C.I.E.R.E.C. XXI), pp. 53-62.
- (1979) *Le filmique et le comique*. Paris: Albatros.
- (1981) Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques. In: *Cinéma de la modernité. Films, theories*. Dirigé par Dominique Chateau, André Gardies & François Jost. Paris: Klincksieck, pp. 57-74.
- Sorlin, Pierre (1987) A quel sujet? In: *Actes sémiotiques. Bulletin* 10,41, pp. 40-51.
- Stam, Robert (1981) *O espetáculo interrompido. Literatura e cinema de demistificação*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e terra.
- (1985) *Reflexivity in Film and Literature - From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Takeda, Kiyoshi (1986) *Archéologie du discours sur l'autoréflexivité au cinéma*. Diss. Paris: Ecole des Hautes Etudes / Université de la Sorbonne Nouvelle.
- Vernet, Marc (1980) Clignotements du noir-et-blanc. In: Aumont/Leutrat 1980, pp. 222-233.
- (1988) *Figures de l'absence*. Paris: Eds. de l'Etoile.
- Verstraten, Paul (1988) Raconter sa propre tragédie: "Lettre d'une inconnue". In: *Iris* 5,1, pp. 95-106.