

Zwischen Reden und Schweigen - die Schrift

1.

Das „Paradoxe des Tonfilms“¹ sei, daß er das Sprechen im Film gegen den (Stumm-) Film als eine Sprache hat durchsetzen müssen. Christian Metz hat den Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm als einen paradoxen filmhistorischen Zwischenraum beschrieben, in dem das Reden und das Schweigen neu zwischen den Bildern und den Tönen definiert werden mußten.

Der Stummfilm hatte darauf vertraut, „daß ein pseudo-verbaler Mechanismus im Film wirke“², der als nichtverbale Sprache (*langage*) an die Stelle der verbalen Artikulation (*langue*) treten könnte, um dasselbe mit anderen, visuellen Mitteln ebenso ausdrücken zu können wie die hörbare gesprochene Sprache. „Daher betrachtete sich der Film von Anfang an selbst als eine Sprache und suchte nach dessen Syntax. Man kann sogar sagen, daß die Suche nach den Gesetzen filmischen Ausdrucks viel ausgeprägter war in einer Zeit, als der Film außerhalb der gesprochenen Rede situiert war: Stumm, suchte der Film nach einer Sprache mit einer Struktur, die sich von der gesprochenen Rede unterschied.“³ Es entstand ein Konflikt zwischen der ‚Sprache des Films‘ (die ‚Kino-Sprache (*ciné-langue*) konnte nicht sprechen sein, sie ist es nie gewesen“⁴) und der eigentlichen (linguistischen) Sprache, der zu Beginn des Tonfilms merkwürdige feindselige Reaktionen gegenüber der (hörbaren, gesprochenen) Rede im nach wie vor stummen Film provozierte. Am bekanntesten ist das Manifest *Die Zukunft des Tonfilms* von Eisenstein, Pudovkin und Aleksandrov aus dem Jahr 1928. Es drückt die Angst aus, daß der tönende Film die „Errungenschaften der Form zu vernichten“ drohe, gemeint ist die „Montage als wichtigstes Wirkungsmittel“⁵. Die drei Exponenten des sowjetischen Montagefilms fürchteten, daß der stumme Film zum Schweigen gebracht würde, wenn der sprechende Film zu reden beginnt.

1 Christian Metz, „Das Kino: langue oder langage?“ in ders., *Semiologie des Films*, München 1972, S. 75.

2 Ebd., S. 77.

3 Julia Kristeva, *Le langage est inconnu*, Paris 1981 (zit. nach der engl. Ausgabe *Language, the Unknown. An Initiation into Linguistics*, London/Sydney/Tokyo, S. 316).

4 Metz, *Semiologie*, S. 82.

5 S. Eisenstein, V. Pudovkin, G. Aleksandrov, „Die Zukunft des Tonfilms“ (Ein Manifest) [1928], in Hans Joachim Schlegel, Hg., *Sergej M. Eisenstein. Schriften*, 4, München 1984, S. 166.

Daher sollte der Ton als selbständiges Montage-Element kontrapunktisch der dominanten Montage der Bilder (und ihrer Formensprache) hinzugefügt werden. Es entstand vorübergehend „der ‚Tonfilm ohne Worte, der schweigende Film, der Film, der sich durch Türschlagen und Löffelgeklapper auszeichnet, der ächzende, schreiende, lachende, seufzende, schluchzende aber niemals sprechende Film‘, dem [Marcel Pagnol in Frankreich] mit so viel Begeisterung ein Ende bereitet hat.“⁶ Der Übergang zum Tonfilm ist nicht so sehr durch das Hinzufügen des (hörbaren) Tons zur sichtbaren ‚Sprache des Films‘ markiert: Musik und Geräusche haben auch bei der Kinoprojektion des stummen Films immer eine Rolle gespielt. Es ist „der Übergang zum Wort“, zur Rede im Film, der den stummen Film schließlich in seiner visuellen Formensprache zum Schweigen gebracht hat.

Reden und Schweigen sind dem Film im Sinne eines Chiasmus zugeordnet: Die Rede des ‚stummen‘ Films ist seine visuelle Sprache (*parole*), die das Sprechen im Film als expressive Stummheit und beredtes Schweigen einbezieht. Die Rede im ‚sprechenden‘ Film hat die visuelle Sprache verstummen lassen, ihr Schweigen, die Transparenz ihrer Formen zum bloß sichtbaren und hörbaren Dargestellten, hat der gesprochenen Rede im Film die Vorranghaft überlassen müssen. Die Schrift, die zugleich an der visuellen Form des Bildes und an der gesprochenen Rede teil hat, funktioniert selbst am Ort dieses Chiasmus zwischen Stummfilm und Tonfilm. Als graphisches Bild und Graphik im Bild artikuliert sie den Stummfilm sowohl an der Oberfläche der Form ihres Mediums als auch im dargestellten diegetischen Raum; sie nimmt teil am stummen Reden und Schweigen im Film, indem sie es artikuliert, sie hat Respekt vor der stummen Rede des Films als visuelle Form, indem sie sich mit ihren Zwischentiteln in die Zwischenräume ihrer Montagen zurückzieht, um auch dort nur von der ‚Sprache der Sichtbarkeit‘ geduldet zu werden. Genau dort wird die Schrift vom Tonfilm vertrieben und zusammen mit der visuellen Formensprache zum Schweigen gebracht und nur noch im diegetischen Raum als Element der dargestellten ‚Welt‘ darf sie, unabhängig von der gesprochenen Rede, erscheinen. Mit einer Ausnahme (wenn man von experimentellen Filmen absteht):⁸ Titelvorspann und Abspann sind Beschriftungen der Oberfläche des ‚Films‘, bevor der Film seinen diegetischen Bild- und Tonraum öffnet, wenn er am Anfang die Schrift hinter sich gelassen hat oder den Film am ENDE schließt, wenn er zu den Schriftkolonnen der Namen im Abspann an seine Oberfläche zurückkehrt.

6 Metz, *Semiotologie*, S. 78f. (Metz zitiert aus Pagnols zweitem Manifest ‚Cinématurgie de Paris‘ von 1933).

7 Ebd., S. 79.

8 Vgl. u.a. die Schrift-Filme von Hollis Frampton und Michael Snow; dazu auch Joachim Paech, „Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen ‚Schreiben mit Licht‘ oder ‚L'image menacée par l'écriture et sauvée par l'image même‘“, in Michael Wetzel, Herta Wolf, Hgg., *Der Entzug der Bilder*, München 1994, 213–233.

2.

Was also heißt ‚Reden‘ und ‚Schweigen‘ im Stummfilm? Ganz offensichtlich wird im Stummfilm gesprochen. Die Personen des Films sprechen miteinander und sie verstehen offenbar, was sie sagen, denn ihr Sprechhandeln ist fragloser Bestandteil ihrer szenischen Interaktion. Nicht für sie, die sprechenden Personen des Films, ist der Film stumm, sondern für deren Beobachter in der Position des Filmzuschauers. Der Stummfilm zeigt keine stumme Welt, sondern er zeigt eine kommunizierende Welt: stumm. Wenn nicht die Welt, sondern der Film, der sie zeigt, stumm ist, wo ist dann das Schweigen ‚im Film‘ lokalisiert, das nicht Stummheit ist oder Stille, sondern, wie Vilém Flusser sagt, „jene Geste, welche das Wort aufhält, bevor es in den Mund kommt. Schweigen heißt, daß das Wort zu Wort kommt, statt in den Mund zu kommen“;⁹ um dort verschwiegen zu werden, bis es ausgesprochen wird. Das Schweigen ist dem Reden ebenso vorausgesetzt, wie es, im Sinne Luhmanns, das Reden in der Differenz zum Schweigen wiederholt.¹⁰ Die Geste des Schweigens, die das Wort so lange verschweigt, bis ihre komplementäre Geste des Sprechens es der Kommunikation entdeckt, gehört zur ‚Szene des Sprechens‘ im Stummfilm, wo der körperliche Gestus seine Mitteilung jedoch nur bis an den Rand der Stummheit des Films trägt. Als Gestus verbindet sich das Schweigen im Film jedoch auch mit der visuellen Formensprache, dem Bildgestus des Stummfilms, um dort ‚zur Sprache‘ zu kommen. Es gibt ein Schweigen im Stummfilm, das bloße (expressive) Unterbrechung des szenischen stummen Redens ist; es gibt aber auch ein (beredtes) Schweigen, das ganz und gar der Formensprache seines visuellen Ausdrucks zugeordnet ist.

Zum Beispiel bleibt Buster Keatons schweigendes Gesicht, das zudem körperlichlich mehr als kompensiert wird, immer ein Element der Szene des Redens, wo es die ‚Haltung des Schweigens‘ einnimmt. Die Figur insgesamt erzielt, wie die der meisten Stummfilmkomiker und übrigens auch Tati, ihre komischen Effekte ausschließlich situativ in der Szene und aus der Diskrepanz zwischen dem Sprechhandeln der Umgebung Keatons und seinem Körperhandeln, das eigentlich kein Schweigen ist, sondern eine Verlagerung der Rede in die körperlichen Aktionen, die nur spärlich und pointiert von (stummen) Reden Keatons und deren schriftlicher Wiederholung in Zwischentiteln ergänzt werden. In der Regel jedoch sollen alle Elemente der Rede durch mimisch-gestische Handlungen vertreten werden können, zum Beispiel, wenn Buster seiner Freundin ein Vergrößerungsglas gibt, damit sie sein Geschenk, einen Ring mit winzigem Stein, überhaupt ‚sehen‘ kann (vgl.

9 Vilém Flusser, „Die Geste des Sprechens“, in ders., *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt/M. 1994, S. 44.

10 Niklas Luhmann, „Reden und Schweigen“, in ders. und Peter Fuchs, *Reden und Schweigen*, Frankfurt/M. 1989, S. 15.

Sherlock Jr., 1924). [Abb. 1-3] Der Tonfilm schließlich hat Buster Keaton (und andere Stummfilmstars)¹¹ zum verlautenden Reden gezwungen, weil ihr Schweigen dann nur noch als bereitetes Verschweigen (oder Verschwiegenheit) hätte gedeutet werden können.

Ein solches Spiel zwischen Reden und Verschweigen, in dem der Tonfilm die Schrift wiederum als Repräsentation der verschwiegenen Rede einsetzt, spielt Woody Allen in seinem Film *Annie Hall* (1976). Es handelt sich um ein Gespräch, mit doppeltem Boden¹² zwischen den beiden Protagonisten, die sich kurz zuvor beim Tennis kennengelernt haben. Beide verschweigen, was sie wirklich denken, während ihre konventionelle Rede die Situation mit Konversation bewältigen soll. Die Paradoxie, gleichzeitig das Verschwiegene und das Gesagte mitteilen zu sollen, löst der Film, indem er das Verschwiegene schriftlich durch Untertitelung des Nicht-Gesagten darstellt. D.h. daß auf dieser Ebene eine zweite Paradoxie oder eher Ironie funktioniert, wenn die Untertitel, die üblicherweise das Gesagte verdoppeln, nun das Ungesagte, Verschwiegene wiedergeben. Der Zuschauer als Beobachter kann zwischen Reden und Ver-Schweigen das Doppelspiel der Akteure goutieren. [Abb. 4-7]

3.

Béla Balázs, der die neue filmische „Sichtbarkeit des Menschen“,¹² die die Abstraktion gedruckter Texte der Literatur überwinden helfen soll, begeistert begrüßt hat, hielt am Primat der Sichtbarkeit als spezifischem Wert des Films auch dann noch fest, als der Stummfilm vom Tonfilm abgelöst wurde, ohne die neuen Möglichkeiten des Tonfilms deshalb verwerfen zu müssen. Das wurde möglich, weil Balázs von Anfang an im Verhältnis von Reden und Schweigen eine neue Differenz eingeführt hat, in der er das (stumme) szenische Reden von vornherein der visuellen (physiognomischen) Artikulation des ‚Films‘ zugeschlagen hat, um es vom Schweigen als vor-filmisch-pantomimischer Ausdrucksform zu unterscheiden und als ‚Pantomime‘ abzulehnen. Auf diese Weise konnte Balázs die „stumme Kunst und die Kunst des Schweigens“¹³ unterscheiden. Die Rede im Film ist nicht stumm, sondern lautlos; ihre Stummheit muß daher nicht schriftlich maskiert werden, weil ihre Rede lautlos mimisch verfährt und sich das mimische Vermögen mit den ikonischen Ausdrucksmöglichkeiten des Films, seiner Sichtbarkeit eben, verbindet. Indem Balázs die (stumme) Rede von dem (beredten) Schweigen

11 Charlie Chaplin beschwört 1930 noch einmal, daß das „Schweigen das Wesen des Films ist; er, der bis zum Tonfilm niemals im Film ‚gesprochen‘ hat, mußte (und konnte) sich rechtzeitig auf das Sprechen im Tonfilm umstellen. Vgl. Chaplin, „L'essence du cinéma est le silence“, in Pierre Lherminier, Hg., *L'art du cinéma*, Paris 1960, S. 252.

12 Vgl. den programmatischen Titel seiner ersten Filmtheorie: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), Hamburg 1977.

13 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 52-53.

der Pantomime trennt, kann er den Gestus des Schweigens als elementaren Ausdruck der (lautlosen) Rede wieder einführen. „Der Film vermag die Worte eines Menschen, der sich mit anderen unterhält, von seinem Minenspiel zu trennen. Während er spricht, ‚sehen‘ wir seinen stummen Monolog und gewahren den Unterschied zwischen Monolog und Gespäch.“¹⁴ Doppelte Sichtbarkeit der Szene des Redens und des Schweigens, die nur deshalb gleichzeitig als unterschiedene wahrgenommen werden können, weil beide, Reden und Schweigen, derselben szenischen Ebene des mimischen Gestus zugehören. Der Tonfilm würde eine neue Wahrnehmungsebene einführen, die ähnlich wie die Schrift jene Unmittelbarkeit gestisch-mimischen Ausdrucks gleichzeitigen Redens und Schweigens (zer-)stören würde. Erst die Beobachtung der Differenz zwischen simultanem mimisch expressivem, also sichtbarrem Reden und Schweigen, ist semantisch produktiv; der Zuschauer muß als Beobachter der Szene die mimische Rede, deren Intention und nicht deren Wortlaut wichtig ist, von der Rede der Mimik, dem berechneten Schweigen unterscheiden, weil die Bedeutung der Szene nur in der Beobachtung dieser Unterscheidung liegt. Die Information muß daher der Szene nicht auf einer anderen Mitteilungsebene der Schrift oder des isolierten Gesichts auf der Oberfläche des Films in der Differenz zur stummen Szene hinzugefügt werden, weil sie in der Szene selbst filmisch sichtbar gemacht als Unterscheidung von Reden und (Ver-)schweigen verstehbar ist. Das Gesicht maskiert keine Stummheit der Rede, sondern ist ihre oft gegenläufige Wahrheit, d.h. ihr tiefer Sinn, wo sich die Seele der Personen spiegelt.

Das Beispiel, das Balázs anführt, ist signifikant: Asta Nielsen spielt eine junge Frau, die weiß, daß sie beobachtet wird, als sie gegenüber einem anderen Mann Verliebtheit vortäuschen muß. Sie tut es vollkommen echt und überzeugend. „Wir aber sehen, daß es nur gespielt ist, unecht - nur eine Maske.“¹⁵ Nur wir, das sind die Beobachter der gesamten Szene, können das, was Asta beredt (in der Szene) verschweigt (gegenüber dem Beobachter in der Szene), verstehen, die Täuschung nämlich, die zwischen Reden und Schweigen wie eine Maske, die ihr (wahres) Gesicht verdeckt, deutlich wird. Die ‚Maske des (Ver-)schweigens‘ ist gegenüber dem Zuschauer transparent und wird als Mitteilung an den Zuschauer des Films zum wahren Gesicht. Balázs sagt: „Sie lügt uns vor, daß sie lügt. - Und das alles sehen wir deutlich auf Asta Niensens Gesicht“, das, um es noch einmal zu betonen, in der Szene selbst sein Schweigen, auch seine Maskierungen, die aber eine tiefe Wahrheit verbergen, dem (lügnerischen) Reden entgegenhält.¹⁶ Die ‚stumme Rede‘ muß

14 Béla Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* (1949), Wien 1972, S. 54. 15 Ebd., S. 55.

16 Besonders interessant ist auch die Spiegel-Sequenz mit Asta Nielsen, die Balázs in diesem Zusammenhang anführt, weil sie die ‚Beobachtung zweiter Ordnung‘ im Spiegel als Selbstbeobachtung in der Szene thematisiert. Vgl. Balázs, *Wesen und Werden*, S. 56/57 („Asta vor dem Spiegel“).

nicht hörbar werden, um beobachtbar zu sein. Statt zu hören, was verschwiegen wird, sieht der Zuschauer, was er nicht sieht, aber weiß, daß es hinter der Maske verborgen ist. Oder mit den Worten von Balázs: „Auch auf einem Gesicht kann man zwischen den Zeilen lesen, wenn darauf das unsichtbare Antlitz in Erscheinung tritt“, während wir in der Maske, die das wahre Antlitz verdeckt, „sehen, daß wir etwas nicht sehen.“¹⁷ Nach wie vor jedoch sind wir es als Beobachter im Zuschauererraum des Kinos, die nicht sehen, was wir nicht sehen können, nämlich uns selbst im blinden Fleck der Beobachtung (was üblicherweise als geistige Abwesenheit des Zuschauers (Traum, Hypnose) interpretiert wird). Balázs, dessen physiognomische Theorie des (Stumm-) Films ganz auf der szenischen Ausdrucksfähigkeit des menschlichen Gesichts (analog des ‚Gesichts‘ der Dinge und der Landschaft) beruht, hat ebenfalls das Schweigen als Maskierung des ‚redenden‘ Gesichts gedeutet, was dem Zuschauer des akustisch stummen Films erlaube, die paradoxe Einheit der Differenz von Schweigen und (stummer) Rede in demselben Gesicht als Unterscheidung von Person und Maske zu beobachten.

4.

Und die Schrift? Für Balázs, der eine Kultur des abstrakten Buchstabens durch den ‚sichtbaren Menschen‘ im Film ablösen wollte, ist die Schrift in den Zwischentiteln notwendiges Übel, das im Tonfilm vom gesprochenen Dialog endgültig überwunden wurde.¹⁸ Statt dessen ‚schreibt‘ sich das menschliche Gesicht (das ‚Gesicht‘ der Dinge etc.) in die Oberfläche des Films ein und wird dort lesbar in der Differenz von (stumm redender) Person und (verschweigender) Maske. Über den Japaner Hayakawa hat Balázs gesagt: „Man muß an seinem Gesicht sehen, daß etwas in ihm vorgeht, was man an seinem Gesicht nicht sieht“,¹⁹ aber dem Film eingeschrieben ist. Die Schrift der Zwischentitel würde in der Tat (zer-)stören, was zwischen Gesicht und Maske viel besser denn als Schrift zwischen den Bildern des Films ‚lesbar‘ wird.

Noch deutlicher ist der signifikante Austausch zwischen der Oberfläche (der Physiognomie) des Gesichts und der Oberfläche des Films als ‚Einschreibung‘ dann, wenn man wie Michel Chion²⁰ die Überblendung als Repräsentation des Tons und der gesprochenen Rede im Stummfilm auffaßt, die folgerichtig im Tonfilm fast vollkommen verdrängt wurde. Im Stummfilm

17 Balázs, *Wesen und Werden*, S. 64-65.

18 Béla Balázs, „Der Geist des Films“ (1930), in ders., *Schriften zum Film*, 1, München/Berlin/Budapest 1984, S. 175.

19 Béla Balázs, „Sessue Hayakawa“, in ders., *Schriften zum Film*, 1, S. 302 (*Der Tag*, 29.8.1924). Weitere Beispiele führt Balázs in „Das unsichtbare Antlitz“ (*Die Filmmtechnik*, 20.1.1926) an. Ebd., S. 357-359.

20 Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris 1982, S. 112.

hatte der Rückgriff auf die Überblendung drei besondere Funktionen: Dem Ausdruck des Hörens im Gesicht das Bild der Quelle des Tons hinzuzufügen; dem Ausdruck des (z.B.) träumenden Gesichts Vorstellungsbilder (‚Gesichte‘) hinzuzufügen; dem nachdenklichen Ausdruck im Gesicht subjektive Gedankenbilder (mentale Bilder der inneren Rede) hinzuzufügen. Insbesondere die dritte Funktion ist von Balázs besonders hervorgehoben worden. In allen drei Fällen ersetzt die Überblendung auch die Schrift der Zwischentitel, weil sie selbst ‚signifikante Einschreibung‘ ist. In allen drei Fällen ersetzt aber auch die ‚filmische Rede‘ die (stumme) Rede im Film, deren Schweigen statt dessen filmisch ‚zu Wort‘ kommt.

Der Verzicht auf Zwischentitel in den deutschen Kammerspielen der Stummfilmzeit hat die Personen mit Bedacht zum Schweigen verurteilt. Das Drama zwischen Mutter, Sohn und dessen Ehefrau in Lupu Pick's *Sylvester* (1923) ist auch ein Drama der Sprachlosigkeit und der Unfähigkeit zur Kommunikation zwischen diesen Menschen. Auch Jessners *Hinterterre* (1921)²¹ ist ein soziales Drama der Sprachlosigkeit, wo ein falscher Brief das Schicksal dreier Menschen bestimmt. Murnau verurteilt den Hotelportier (*Der letzte Mann*, 1924) nicht nur zum Toilettenmann, sondern auch zum Schweigen; sprachlos nimmt er sein Schicksal auf sich, bis der Film selbst ‚als Film‘ die Wende im Schicksal des alten Mannes schriftlich ankündigt. Hier konnte auf Zwischentitel verzichtet werden, weil das Schweigen des Protagonisten die Schriftform der Rede überflüssig gemacht hat.

Oder ist nicht der Film überhaupt eine Schrift? Eisensteins Versuch, den Film ‚als Film‘ zur Szene der Lesbarkeit seiner Ideographie (Bilderschrift oder Hieroglyphe) werden zu lassen, hat das ‚Paradoxe des Tonfilms‘, von dem Christian Metz gesprochen hat, im stummen Montagefilm vorweggenommen: Die intellektuelle Montage sollte die Szene in ihrer filmischen Artikulation durch die Montage ihrer Elemente lesbar und in der ‚inneren Rede‘ (Eijchenbaum)²² für den Zuschauer verständlich machen. Wenn Lenins Gegner in der Duma für die soziale statt der politischen Revolution sprechen, blendet Eisenstein Harfen über ihre Gesichter oder montiert eine Balalaika in ihre Rede: Solange die Gegner Lenins ‚nichts‘ zu sagen haben, ist die ideographische Aussage ‚Harfengeklimmer‘ für ihre Worte ausreichend; dann aber heißt es zusätzlich zum Bild des Balalaika-Spiels im Zwischentitel „Die Bolschewiki vergewaltigen historische Prozesse“ (*Oktober*, 1927). Die

21 Hans Pander verweist darauf, daß der Verzicht auf Zwischentitel bei den Kammerspielen filmen zu drastischen Vereinfachungen ihrer Dramaturgie geführt hat: „Die Fabel der ‚Hinterterre‘ ist ähnlich [wie in ‚Scherben‘] primitiv. Die Zahl der handelnden Personen beträgt nur drei. Die Schauplätze sind in ihrer Zahl genauso beschränkt wie in ‚Scherben‘...“ (Hans Pander, „Zwischentitel“, in *Der Bildwart. Blätter für Volksbildung*, 1, 1923, S. 17).

22 B. Eijchenbaum, „Probleme der Filmstilistik“, in Wolfgang Beienhoff, Hg., *Poetik des Films*, München 1974, bes. S. 18-22.

(ideographische) Sprache des Films wird durch die Schrift des Zwischentitels, die die stumme Rede im Film repräsentiert, ebenso verdoppelt wie das gesprochene Wort des Tonfilms später der ‚Sprache des Films‘ auf paradoxe Weise ent-(wider-)sprechen wird. [Abb. 8-11]

Wenn das Wort im Schweigen zu Wort kommt (Flusser), kommt dann das Reden im Stummfilm zur Schrift? Mit dem Schweigen maskiert der Film seine Stummheit, die er in der Schrift der Zwischenmittel, wenn sie die stumme Rede wiedergeben, unfreiwillig betont hat. In der Schrift würde sich die gesprochene Rede supplementär erhalten und das Ereignis ihrer Stimme in die Spur ihrer Erinnerung verlängern, wenn es im Stummfilm nicht umgekehrt wäre und der Film die in der Regel literarischen Vor-Schriften der Dialoge in den stummen Gesten der szenischen Rede lediglich wieder-holen würde. Die Schrift der Zwischenmittel (mit der diegetischen Schrift der Briefe und Zettel verhält es sich etwas anders) maskiert²³ die Szene des Sprechens mit ihren Texten, die das Sichtbare verdecken oder unterbrechen und wie die Texte auf dem weißen Papier das Lesbare zugleich ermöglichen und zudecken. Verfahren, durch typographische oder malerische Effekte die Schriften als Bildern den Bildern, die sie beschriften, anzunähern (wie im filmischen Expressionismus), sind nur stilistisch begrenzt möglich.²⁴ In der Schrift ist der Film reine Oberfläche; und das ist die Ebene, auf der auch die ‚Masken des Schweigens‘²⁵ die bildfüllenden Großaufnahmen der Gesichter in ihrer Stummheit ‚gelesen‘ werden wollen. Die Schriften und die Gesichter gehören dann nicht mehr zur Szene des Redens, deren Stummheit sie durch ihr Schweigen verdecken.²⁶ Aber sobald sich das Gesicht von der Oberfläche des Films löst und wieder Bestandteil der Szene wird, verliert es seine Nähe zur Schrift, es legt seine ‚Maske des Schweigens‘ ab und wird ‚sprechender‘ Ausdruck in der Szene des Redens, wie zum Beispiel in einer Szene des Films von Griffiths *Broken Blossoms* (1919), in der die Gewalt des Vaters gegen seine Tochter in die Wut und Angst ‚schreienden‘ Gesichter eingeschrieben ist.²⁷ [Abb. 12-13]

23 Vgl. Jean-Louis Baudry, „Écriture, fiction, idéologie“, in *Tel Quel*, Hg., *Théorie d'ensemble*, Paris 1968, S. 133-136.

24 Vgl. Christian Metz, „Adresses écrites, cartons d'adresses“, in ders., *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris 1991, S. 63-69, hier S. 69.

25 Gilles Gourdon, „Les masques du silence“, in *Cinématographe*, 47, mai 1979, S. 24-27.

26 „Einem isolierten Antlitz gegenüber fühlen wir uns nicht im Raum. Unser Raumpempfinden ist aufgehoben.“ (Béla Balázs, *Wesen und Werden*, S. 53).

27 Über dieses Gesicht von Lillian Gish hat Balázs gesagt, „der Ausdruck scheint größer als das Gesicht selber zu sein“ (*Schriften zum Film*, 1, S. 269). In einer anderen Sequenz aus *Broken Blossoms* fühlt sie sich zum erstenmal bei einem Chinesen geborgen. Als der sie fragt, ob sie nicht lächeln kann, „nimmt (sie) einen Spiegel zur Hand und schiebt mit den Fingern ihre Mundwinkel in die Höhe. Sie vollführt also vor dem Spiegel die ‚Grimasse des Lächelns‘“ (*Wesen und Werden*, S. 56-57). „Aber kein weinendes Gesicht der Welt kann so traurig sein wie dieses Lächeln der Lillian Gish“, („Die große Sonate der Angst“,

5.

Das aus der Perspektive des Stummfilms ‚Paradoxe des Tonfilms‘, daß er das Sprechen im Film gegen den (Stumm-)Film als eine Sprache hat durchsetzen müssen, löst sich aus der Sicht des Tonfilms in eine andere Unterscheidung von Reden und Schweigen auf. Merleau-Ponty hatte 1945 Reden und Schweigen als zwei wesentliche Elemente für die Einheit von Bild und Ton definiert. „Aber die Einheit von Bild und Ton entsteht nicht nur in jeder einzelnen Person, sie existiert im ganzen Film. Es ist kein Zufall, daß die Personen in einem Augenblick schweigen und in einem anderen sprechen. Sprechen und Schweigen alternieren im Hinblick auf die größtmögliche Wirksamkeit für das Bild.“²⁸ Als Jean Mitry in seiner Filmtheorie auf „Rolle und Sinn des Dialogs“ in historischer Perspektive zu sprechen kommt, trifft er retrospektiv folgende Unterscheidung: „Stellen wir zunächst folgendes fest: Daß das Cinéma damals keineswegs stumm (muett), sondern schweigend (silencieux) war.“²⁹ Vor dem Hintergrund der längst selbstverständlichen Realität des redenden Tonfilms (*cinéma parlant*) reduziert Mitry das Differenzschema Reden/Schweigen vom Spannungsverhältnis szenischer und filmmischer Artikulation auf das ‚Schweigen des Films‘, das ausschließlich auf der filmischen Ebene lokalisiert ist. Es geht zum einen darum, den Stummfilm von einem Mangel oder technischen Defekt, der für die Stummheit seiner Bilder verantwortlich war und inzwischen beseitigt ist, zu entlasten; die Stummheit wird im Gegenzug im Schweigen der Bilder ästhetisch legitimiert. Das Schweigen des Films ist nun Ausdruck einer ästhetischen Absicht und, wenn es die Filmkunst einer ganzen Epoche bestimmt, eines ästhetischen Programms des Films. Balázs hatte die Stummheit verteidigt, damit die Gesten des mimischen Redens und Schweigens als spezifische Ausdrucksmöglichkeit des Films, wie er meinte, überhaupt verstanden werden konnten. Mitry muß, wenn er den schweigenden Film annimmt, die Rede als Form der Mitteilung in einer weiteren Unterscheidung an anderem Ort, jenseits des Films situieren. Mitry hält dafür, daß das Schweigen (des *cinéma silencieux*), solange der Film selbst nicht hörbar redete, möglich war, weil das Cinéma quasi synästhetisch imaginär auch akustisch verstehbar war, und seine „Schreie, Lärm oder einige gesprochene Worte hier und da, wenn sie teil hatten an Beschreibungen und Verhaltensweisen, von den Zuschauern ‚gehört‘“³⁰ werden konnten. Der Dialog würde erst in der Einbildung des

aus *Der Tag*, 29.1.1924, in *Schriften zum Film*, 1, S. 269/70). Hier ist es der Spiegel, der im Sinne des Mediums zwischen Person und Maske vermittelt.

28 Maurice Merleau-Ponty, „Das Kino und die neue Psychologie“, *Filmkritik*, 11, 1969, S. 700.

29 Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma. Tome 2: Les formes*, Paris 1965, S. 92/3.

30 Ebd.

Zuschauers zustande kommen.³¹ Die psychologisch-phänomenologische Ebene der Filmtheorie Mitrys interessiert sich für den Zuschauer, aber weniger in der Position des Beobachters, sondern als ‚Mitarbeiter‘ im Zuschauerraum und als Projektionsfunktion. Das Schweigen des Films würde im Zuschauer dazu beitragen, die stumme Rede ‚hörbar‘ zu machen. Das ‚beredte Schweigen‘ dagegen, das die Rede unterbricht und eigenes Gewicht und Bedeutung bekommt, würde erst im Tonfilm möglich sein. „Einer der Vorteile des Tonfilms war, das Schweigen aufzuwerten.“³² Mitry geht es weniger um den ‚schweigenden Film‘ als um das ‚Schweigen im Film‘, das nicht mehr als komplementäre Geste des szenischen Redens, sondern als dessen Unterbrechung im Tonfilm gesehen (und gehört) wird. Im Tonfilm wird geredet und geschwiegen, aber ‚als Film‘ kennt der Tonfilm zunächst kein (filmisches) Schweigen, weil ihm (seinem ‚effet de réalité‘ in der Transparenz zum Dargestellten) auch keine eigene ‚Sprache‘ zubilligt wird. Erst der Avantgardefilm und dann die Nouvelle Vague werden wieder die expressive Form in den Kinofilm einführen. Erst dann ist es überhaupt möglich, daß Marguérite Duras in langen Schwarzfilmsequenzen³³ das Schweigen des Films gegen die (im Off) hörbare Rede ‚artikulieren‘ kann (*Aurélia Steiner*, *Vancouver* [1979]).

6.

Stummheit ist im Tonfilm häufiger thematisiert worden, am interessantesten nach wie vor in Robert Siodmaks Film von 1945 *The Spiral Staircase*, wo nebenbei auch der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm erzählt wird: Der Film beginnt mit der Projektion eines Stummfilms und endet, wenn die stumme Heldin des Films ihre Sprache wiedergefunden haben wird. Aber Stummheit ist nicht Schweigen, und auch die Unterbrechung oder Unterlassung der Rede im Tonfilm ist noch kein Schweigen in dem Sinne, wie es Balázs gemeint hat, wenn er darauf bestanden hat: „Schweigen ist Handeln.“³⁴ Erst im Tonfilm verbindet sich dagegen mit dem Schweigen, weil es sich der

31 Auch Eijchenbaum spricht nicht von der Stummheit, sondern von der „Abwesenheit des hörbaren Wortes“ im Stummfilm. Das stumme Sprechen des Darstellers versetzt seitens den Zuschauer in die Rolle des Taubstummen, der die dargestellte Rede intuitiv als „artikulatorische Mimik“ wahrnimmt und im Prozeß seiner ‚inneren Rede‘ versteht. (Vgl. Eijchenbaum, „Probleme der Filmstilistik“, in Beilenhoff, Hg., *Poetik des Films*, S. 19).

32 Mitry, *Esthétique*, S. 92.

33 Marguérite Duras, *Die grünen Augen*, München 1990, S. 87/88: „Ja, dieses Schwarz ist vielleicht tatsächlich ein Raum der Entschlüsselung, der bewirkt, daß man sich diesem Film stärker überläßt als anderen Filmen. Hier mußt du selbst, unbewußt natürlich, den Raum des Films in dir erschaffen.“

34 Balázs, *Wesen und Werden*, S. 209.

Rede verweigert, das große Geheimnis,³⁵ das zu Motiv und Motivation der Erzählung des Films werden kann.

Ein Film von Ingmar Bergman heißt *Das Schweigen* (1963), aber nicht dieser Film, der redselig und metaphorisch auf die reale Unwahrscheinlichkeit gelingender Kommunikation in dunkler Zeit verweist, sondern der nächste, drei Jahre später entstandene Film *Persona* (1966) hat tatsächlich den Tonfilm mit dem ‚Schweigen als Handlung‘ im Film und durch den Film konfrontiert. Hier ist das Schweigen das große Geheimnis, das zugleich Motiv und Motivation des Films ist. *Persona* erzählt von der (Theater-)Schauspielerin Elisabeth Vogeler, die während einer Vorstellung die Fähigkeit zu sprechen verliert oder aufgibt: Sie schweigt. Da sie physisch gesund ist und weiterhin schweigt, kommt sie in psychiatrische Behandlung und wird von Alma, einer jungen Krankenschwester betreut, die sich stark mit ihr identifiziert: „Eines Abends“, erzählt sie, „als ich ins Kino gegangen bin und dich in einem Film gesehen habe, habe ich mich wie in einem Spiegel erblickt ...“³⁶ Der Film selbst wird zum Spiegel und zur Projektionsfläche der Identifikation, wenn schließlich die Gesichter der beiden Frauen mit ihren zwei Hälften zu einem Gesicht verschmelzen. Es ist in diesem Zusammenhang, in dem es um Reden, Schweigen und Schrift geht, nicht wichtig, ob und wie diese Beziehung psychoanalytisch ge(er)klärt werden kann; hier ist von Bedeutung, daß das permanente Schweigen Elisabeths konfrontiert ist mit einem nie abbrechenden Redefluß der Krankenschwester, und daß diese Konfrontation in einem (dem einzigen) Moment der Schrift ihre entscheidende Wendung erfährt. Das Schweigen Elisabeths ist - vielleicht - die Weigerung, weiterhin Sprachrohr (‚per-sona‘) und Maske für den ästhetischen Schein und die ‚Lüge‘ (des Theaters) zu sein. Umgekehrt ist die ‚Maske des Schweigens‘, die sie statt dessen wählt, gerade das Versteck, sie ist selbst die Lüge, die die Wahrheit verbirgt. Jean-Louis Baudry fragt in einem Aufsatz, der diese drei Aspekte: Person (Subjekt und Maske), ‚personne‘ (Niemand) und ‚persona‘ (Sprachrohr) verbindet: „Realisiert sich in der Maske nichts weiter als der Schein, die Oberfläche oder gibt sie sich nur als Oberfläche, um desto intensiver die Präsenz und die Tiefe des Wesens ahnen zu lassen, das sie verbirgt?“³⁷ Eröffnet die Maske des Schweigens den (psychoanalytischen) Zugang zur Person, dem Subjekt und seiner Innerlichkeit oder ist ihre Wahrheit der Oberflächenschein eines Niemand, der oder die jede Rolle spielt, weil der Schein ohne Wesen oder Substanz einer Individualität und die Maske nur Sprachrohr ist, das verstummt? Die andere Seite des Schweigens ist das Reden: Alma öffnet ihr Innerstes, wenn sie wie unter Zwang die Leere des

35 Chion, *La voix*, S. 81.

36 Zit. nach Nick Browne, „Dispositif/Inconscient/Spectateur“, in Chateau, Gardies, Jost, Hgg., *Cinéma de la Modernité*, Paris 1981, S. 200.

37 Jean-Louis Baudry, „Person, Personne, Persona“, *Filmkritik*, 11, 1967, S. 608 (zuerst in *Cahiers du Cinéma*, 185, 1966).

Schweigens mit ihrem Reden zu füllen versucht. Noch einmal Baudry: das „Schweigen, die Durchlässigkeit (man könnte auch sagen: das weiße Blatt) funktioniert wie eine Falle, in der der Text von jemandem sich fängt.“³⁸ Und in der Tat dreht sich die Rollenverteilung um, als Alma einen Brief ihrer Patientin an die Ärztin, den sie geöffnet hat, liest und erfährt, wie problematisch sie von jener eingeschätzt wird. Zwischen Almas Reden und dem Schweigen Elisabeths funktioniert die Schrift als Metaebene der Kommunikation, die das Schweigen nicht bricht und doch auf die Rede antwortet. Viel läßt sich darüber sagen, hier interessiert folgendes: Die Schrift erklärt nicht, sondern ‚verlautbart‘, das Schweigen, indem es das Reden der ‚Anderen‘, Almas, zum Gegenstand macht (und es vorübergehend zum Verstummten bringt). Das Schweigen in der Schrift des Briefes wird nicht aufgehoben wie die geschwätzige Stummheit in den diegetischen Zetteln oder Zwischentiteln der Stummfilme, sondern vermittelt sich symbolisch zu seiner komplementären Form der Rede. Erst wenn die Identifikation der beiden Frauen in ihrem gemeinsamen Gesicht das Schweigen und das Reden als die zwei Seiten desselben Schemas, die Maske des Redens erweist, ist es der Film, der die Gesichter seit der anderen Maske des Redens erweist, ist es der Film, der die Gesichter auf seiner Oberfläche identifiziert. Balázs hatte gesagt: „Auch auf einem Gesicht kann man zwischen den Zeilen lesen, wenn darauf das unsichtbare Antlitz in Erscheinung tritt.“³⁹ Erst in diesem Moment wird der Film auf der Oberfläche seiner Gesichter ‚lesbar‘,⁴⁰ weil sie sich ihm dort eingeschrieben haben, um etwas bisher ‚Unsichtbares‘, ein unsichtbares Antlitz zur Erscheinung zu bringen, das nur filmisch sichtbar gemacht werden kann. Die Schrift des Briefes ist das, was die Falle des Schweigens auf ihrem weißen Blatt erbeutet, die ‚Schrift‘ des Films ist das, was sie auf den Gesichtern seiner Oberfläche ‚als Film‘ lesbar gemacht hat. Wer liest? Alma liest den Brief im Auto, also ‚unterwegs‘; der Beobachter im Zuschauerraum ‚liest‘ im Brief und in den Gesichtern der Frauen, indem er den Film sieht, an Ort und Stelle. In einer Rahmensequenz am Anfang und Ende des Films wird gezeigt, wie ein Junge ein Gesicht, das zwischen den zwei Frauengesichtern changiert, beobachtet und nach ihm greift. Das Kind spielt psychopathologisch (in der Narration) für das Schweigen und das Reden beider Frauen eine wichtige Rolle, für den beobachtenden Zuschauer ist es die schwindende Unterscheidung zwischen den Gesichtern, die ihm der Film als Schlüssel für sein Verstehen gibt. Die Spiegel-Achse, um die sich der Film im Wortsinn dreht, ist die zwischen Reden und Schweigen: Denn auch die schweigende Schauspielerin Elisabeth ist, ebenso wie der schweigende Filmzuschauer, ihrerseits

38 Ebd., S. 609.

39 Balázs, *Wesen und Werden*, S. 64.

40 Vgl. auch Jacques Aumont, „Visage visible, visage lisible“, in ders., *Du visage au cinéma*, Paris 1992, S. 78-91.

passive beobachtende Zuschauerin der redenden, d.h. agierenden Alma⁴¹. Der zuschauende Beobachter ist also selbst im Film präsent und von Beginn des Films an vor dem Film repräsentiert. Sein Schweigen ist eine Rolle, die den redenden Film aus der Position des Analytikers mit seinem Schweigen konfrontiert. [Abb. 14-15, Abb. 16-18]

Mitrys Überlegung, daß der ‚schweigende Film‘ erst im Zuschauer ‚redet‘, findet hier ihre Umkehrung: Der redende Film ist auf der Seite des Zuschauers mit seinem Schweigen konfrontiert, das das Schweigen im Film reflektiert. Die Schrift (des Briefes) im Film und (der Gesichter) des Films, der lesbare Film also, ist zwischen dem Reden und Schweigen im Film und zwischen der redenden (*cinéma parlant*) und schweigenden Seite des Films sein Dreh- und Angelpunkt. Als Alma den Brief heimlich liest, schweigt sie, es herrscht Stille, die vom Tropfen des Wassers, das auch in der Rahmensequenz zu hören war, noch unterstrichen wird. Die Schrift inszeniert ihre eigene Rede zwischen dem Schweigen Elisabeths und dem Verstummten Almas und wendet sich ebenso an den Zuschauer, der schweigen und lesen muß, um zu verstehen (daher die deutlich lesbare Maschinenschrift des Briefes). Auch in anderen Tonfilmen werden Briefe geschrieben, aber mit dem Schreiben ist kein Schweigen mehr verbunden, das sich der gesprochenen Rede im Bild entgegenstellt: Üblicherweise ist im Tonfilm die stumme Geste des Schreibens stets mit der inneren Rede des lesenden Schreibers verbunden, die das Schreiben in der Rede verdoppelt und das Schweigen aufhebt. In der fremdsprachlichen Bearbeitung können Schrift und Bild (d.h. auch das Schriftbild wie in der deutschen Bearbeitung von *Persona*) ausgetauscht werden oder aber beibehalten bleiben, wenn die lesende Rede den Part der Übersetzung übernimmt.

7.

Eine topische An-Ordnung von (stummer) Rede, Schweigen und Schrift im Stummfilm hat gezeigt, daß die stumme Szene des Redens und des Schweigens auf der einen Seite von der Lesbarkeit der Gesichter auf der Oberfläche des Films ‚maskiert‘ oder der Schrift zwischen den Bildern zugleich ikonisch verdeckt und semantisch verstärkt wird.⁴² Die Auflösung dieser topischen Spannung, die auch den Bruch zwischen dem Sehen der Szene und dem Lesen der Schrift vermeiden will,⁴³ minimiert oder eliminiert die (stumme) Rede

41 Vgl. zur dispositiven Struktur im Film *Persona* Browne, „Dispositif/Inconscient/Spectateur“.

42 Zu diesem Zusammenhang vgl. auch Gilles Deleuze, *Zeitbild. Kino 2*, Frankfurt/M 1991, S. 289f (Kap. 9: „Die Bestandteile des Bildes“).

43 Karl Bleibtreu kritisiert die Zwischentitel als „die scheußlichen Wortzwischenfilmen, Gift für die Augen und Zerstörer jeder Illusion, geradezu mörderisch, wenn sie mitten ins stehende Bild hineinblitzen ...“ Vgl. Karl Bleibtreu, „Theater und Film“ (1913), in Fritz

zugunsten des Schweigens in der Szene oder nähert die Artikulationsfähigkeit des Films selbst dem Charakter der Schriftlichkeit an. Daß Eisensteins Filme dadurch auf spezifische Weise zugunsten ihrer Lesbarkeit und propagandistischen Effekte filmästhetisch ‚oberflächlich‘ werden, ist ihnen gerade von denen vorgeworfen worden, die gegen die Montage die Tiefenschärfe des szenischen Raumes im Tonfilm betont haben (André Bazin). Erst der Tonfilm kann das ‚Schweigen‘ als ‚Handeln‘ der gesprochenen Rede diskursiv entgegensetzen und der Schrift zwischen Reden und Schweigen einen eigenen, beiden Mittelungsformen antwortenden Raum einräumen: Dann wird die Schrift zur diskursiven Landkarte, mit der die Rede das Geheimnis des Schweigens im Tonfilm zu lösen versucht.

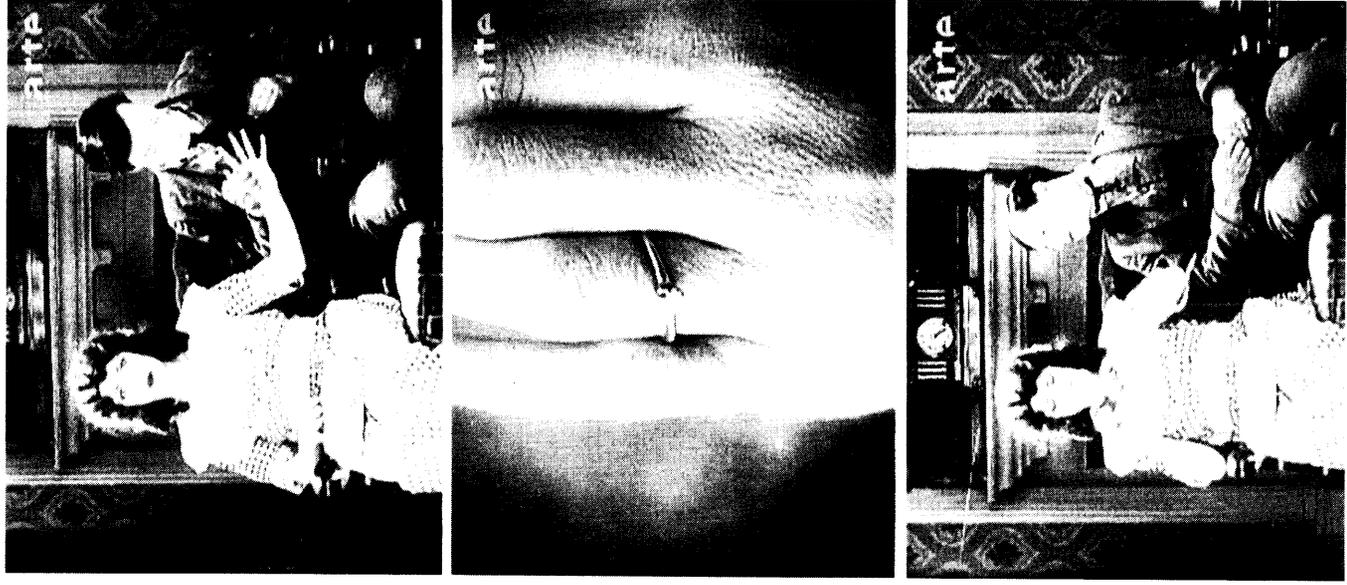


Abb. 1-3 *Sherlock Jr.* (R: Buster Keaton, 1924): Buster schenkt seiner Freundin einen Ring mit einem Stein, der so klein ist, daß man ein Vergrößerungsglas braucht, um ihn zu sehen. Großaufnahme und Vergrößerungsglas ersetzen den szenischen Dialog.



Abb. 4-7 *Annie Hall* (R: Woody Allen, 1976): Der Widerspruch zwischen gesprochener und geschriebener Sprache reduziert sich im Photogramm wieder auf den schriftlich repräsentierten Dialog, der hier gerade nicht das Gesagte wiedergibt.

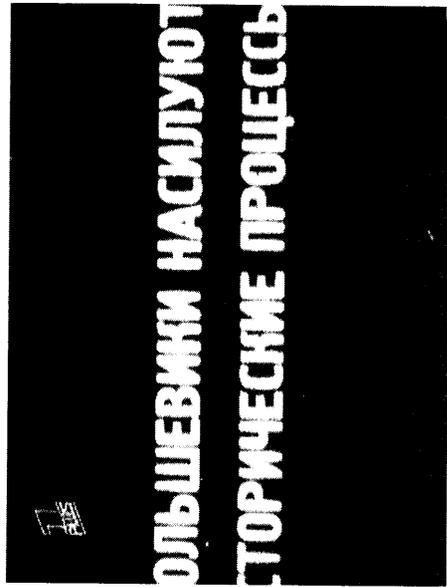


Abb. 8-11 *Oktober* (R: Sergej Eisenstein, 1927): Eingefügt in die Rede des Sozialdemokraten führen das Bild der Balalaika und die Schrift des Zwischenzitels, die den Inhalt der Rede repräsentiert, einen kontradiktorischen Dialog. Der nicht-diegetische Kommentar der Balalaika ironisiert/parodiert von vornherein das Bild der Aussage und das Gesagte.



Abb. 12-13 *Broken Blossoms* (R: D.W. Griffith, 1919): Beide Gesichter gehören als Höhepunkte emotionaler Aussagen (Wut und Angst) zur Szene. Für einen Moment scheinen sie an der Stelle von Zwischentiteln zu stehen, wo es mit expressiver Schrift heißt „Wut!!!“, „Angst!!!“



Abb. 14-15 *Persona* (R: I. Bergman, 1966): Der Junge greift nach einem Bild, das zwei in Überblenden changierende Frauengesichter zeigt. Das Kind distanziert die ‚imaginäre‘ Nähe des Zuschauers zur Oberfläche (surface) des Gesichts, eine Nähe, die es zugleich symbolisiert. - Das nicht mehr überblendete, sondern zusammengesetzte Gesicht der beiden Frauen bleibt eine szenische Einbildung, Schnittstelle beider Frauen und ist symbolisch zum Imaginären des Doppelbildes zu Beginn des Films vermittelt.



„Ichmal meint sie über vererbene Sünden,
hier nebensächlichen Orgie mit einem jun-
gen, der ihr völlig fremd war und die Ab-
reibung, die darauf folgte. Sie beklagt
sich auch, das ihre Lebensvorstellungen
ihres Handlungen nicht entsprechen.“

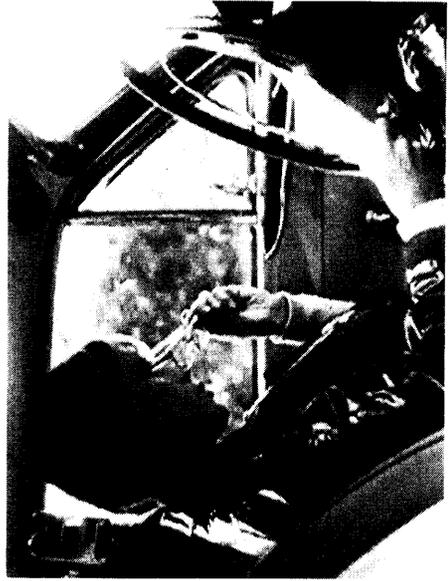


Abb. 16-18 *Persona* (R. I. Bergman, 1966): Die Sequenz des Lesens ‚dreht‘ sich förmlich um die Schrift des Briefes, indem die Kamera jeweils um 180° bzw. um 90° Brief und Leserin umkreist. Die Rede ist suspendiert, die Schrift repräsentiert die ‚andere‘ Rede der (schweigenden) ‚Anderen‘, die ihrerseits das Schweigen der Lesenden gebietet.