

Jarmila Hoensch

Fragen an die Filmsemiologie

Das Theorem der sogenannten Filmsprache „*langage*“ nimmt in den filmologischen Auseinandersetzungen zunehmend einen bedeutenderen Platz ein und thematisiert konsequenterweise weitere offenstehende Fragen: die der Gliederung, der Zeichen, der Kodes u. a. Das Thema selbst ist so alt wie die Filmtheorie. In seiner 1930 veröffentlichten Arbeit „Der Geist des Films“ formulierte *Béla Balázs* die Antwort mit einer genial einfachen Behauptung: der Film wird zu einer besonderen Sprache: „Durch die Großaufnahme. Durch die Einstellung. Durch die Montage.“¹ *Sergej Eisenstein* begründete das Aufkommen einer vermeintlichen Bildsprache des Films durch den Vergleich der Anordnung im Filmbild mit dem Prinzip der chinesischen Bildschrift². Die in einer Montage zusammengefaßten Filmbilder müßten, nach seiner Vorstellung, eine Art Kollision, einen Zusammenprall von Bildelementen herbeiführen und so zu einer höheren Filmeinheit aufrücken. *Raymond Spottiswood* schrieb dem Wesen der Montage („A Grammar of the Film“, 1949) die Fähigkeit zu einer spezifischen sprachähnlichen Gliederung des Films zu³. Als *André Bazin* 1958 seine filmologische Arbeit „Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et Langage“ veröffentlichte, gehörte der Begriff der Film-*langage* bereits zum festen „Repertoire“ des filmologischen Vokabulars. Sogar ein vager semiologischer Standpunkt kommt zum Vorschein. Das Bild an der Leinwand ist die Repräsentation dessen, was dem repräsentierten Gegenstand hinzugefügt werden kann. („Par ‚image‘, j'entends très généralement tout ce que peut ajouter à la chose représentée, sa représentation sur l'écran.“)⁴ *Jean Mitry* in seiner zweibändigen „Esthétique et psychologie du cinéma“ widmet dem *langage*-Problem des Films drei umfangreiche Kapitel. Das Filmbild erklärt er zwar für ein Ausdrucksmittel (un moyen d'expression), aber eine Folge von Bildern ist bereits eine logische und dialektische Organisation (l'organisation logique et dialectique) – eine *langage*. Er definiert diese als „... un système de signes ou de symboles qui permet de désigner les choses en les nommant, de signifier des idées, de traduire des pensées.“⁵ Die Filmsprache/*langage*/ differenziert er jedoch im Gegensatz zu anderen „Sprachen“ als „... un langage au second degré... Ce n'est pas un langage discursif mais un langage élaboré.“⁶ Die filmischen Bilder sind, nach *Mitry*, weder Zeichen „an sich“ noch Zeichen, die konventionell gesetzt werden können. „Elles se présentent, par nature, tout à l'opposé d'un système, et on ne conçoit pas qu'il puisse en être autrement.“⁷ Dennoch das filmische Bild als Symbol „... signifie ce qu'il peut signifier. Mais en tant qu'image, c'est-à-dire en tant que ‚représentation‘, de par sa nature d'image, elle ne signifie rien. Elle montre, c'est tout... La signification filmique... ne dépend jamais – ou rarement – d'une image isolée, mais d'une relation entre les images, c'est-à-dire d'une implication au sens le plus général du mot.“⁸ *Christian Metz* publizierte bereits 1964 seine Überlegungen zur Film-*langage*⁹. Eine weitere umfangreiche Arbeit dieses Autors „Sprache und Film“¹⁰, die sich ausschließlich mit dem Vergleich zwischen Sprache und Filmsprache befaßt und den linguistischen, semiologischen Standpunkt einnimmt, zeugt zumindest

davon, daß der Übergang von der metaphorisierenden und psychologisierenden Analyse zur semiologischen erst vollzogen werden muß.

In seinem Aufsatz „Das Kino: langue oder langage“¹¹ hatte es *Christian Metz* darauf abgezielt, das Gliederungsprinzip, das die Montage und der Schnitt in den Film eingebracht haben, als seine syntaktischen Gliederungsfaktoren zu erklären und damit gleichzeitig das Argument für eine vermeintliche, wenn auch noch nicht nachgewiesene Filmsprache, im Sinne der „*langage*“ zu liefern. Mit der Einführung des terminus „das Narrative“ für eine vorerst metaphorisch gehandhabte, offenkundige Fähigkeit des Films „zu erzählen“, wurde ein filmisches Darstellungsphänomen, wenn auch nur per Analogie an die Vorstellung von einer sprachspezifischen Vermittlung gebunden. Der Übergang vom Bild zur Sprache /*langage*/ geschieht durch ein „unbekanntes Korrelat“¹², das mit zwei nebeneinandergesetzten Photos zur Wirkung gelangt. Der Nachweis der Existenz eines solchen Korrelats wurde bereits mit dem wohlbekanntem „*Kuleschow-Effekt*“ erbracht. Dennoch meint *Metz*, daß allein schon der Bedeutungsstrom der Filmbilder vom Narrativen des Films, unabhängig von allen möglichen Montage-Effekten, zeugt. Übrigens ist das, womit der Film „erzählt“, eine „besondere Sprache“. Der Film besitzt nichts, was der zweiten Gliederung der Sprache /*langue*/ entspräche, sei es auch nur in metaphorischem Sinn. Die filmische Gliederung „operiert auf der Ebene des *signifiant* und nicht des *signifié* . . . Das *signifiant* ist das Bild, das *signifié* ist das, was das Bild darstellt.“¹³ Im Gegensatz zu den linguistischen distinktiven Einheiten „ist es unmöglich . . . das *signifiant* zu segmentieren, ohne daß das *signifié* selbst in isomorphen Stücken geliefert würde.“¹⁴ Bereits in dieser Phase seiner Überlegungen tauchen die ersten Schwierigkeiten der Beweisführung durch Analogie hervor, nicht zuletzt als Folge der linguistischen Zeichendefinition. *Metz* meistert übrigens mehrmals einen Rückzieher, indem er sich von der semiologischen Auffassung, den die *de Saussuresche* Linguistik (und seine Nachfolger) prägt, lossagen möchte mit dem Hinweis darauf, daß „die Linguistik de jure nur ein Gebiet der Semiologie ist . . . de facto aber baut sich die Semiologie von der Linguistik her auf.“ („Die *Nach-Saussurianer* sind saussurischer als *Saussure* selbst: sie bauten die Semiologie, von der der Linguist träumte, als ausgesprochene Translinguistik auf. Und das ist gut so: der ältere muß dem jüngeren helfen und nicht umgekehrt. Übrigens läßt eine Zeile von *Saussure* selbst diesen Stellenaustausch schon erahnen: er sagte, die Linguistik könne der Semiologie in vielfacher Weise helfen, wenn sie selbst semiologischer werde.“¹⁵)

Vor der Klärung des Zeichenbegriffs erweist sich die Gliederungsproblematik, die die *Langage*-Definition präzisieren sollte, einer ausgiebigen Diskussion wert, denn diese muß später das Hauptargument für jene „syntagmatische Gliederung“ liefern, mit der *Metz* zumindest einen Teil seiner semiologischen Aufgaben erfüllt sehen möchte. Eine Abhebung von der linguistischen Betrachtungsweise will er in der Feststellung sehen, daß „das Kino keine Sprache /*langue*/, sondern eine Sprache /*langage*/ der Kunst“ ist und daß es daher keine zweite Gliederung haben kann. Das Fehlen einer Äquivalenz zur linguistischen Gliederung muß jedoch nicht die Absenz jeglicher Gliederung bedeuten. Nach *Metz* gliedert die Film-Sprache /*langage*/ die

kinematographische Nachricht auf der Ebene der Rede /parole/ ¹⁶. („Ein visuelles Ereignis bringt mit sich eine Adhärenz des *signifiant* zum *signifié*, die eine Trennung dieser beiden in irgendeinem Augenblick unmöglich macht und damit auch die Existenz einer zweiten Gliederung.“ ¹⁷)

Es ist symptomatisch, daß eine Auseinandersetzung auf der Ebene des Vergleichs von Wort und Bild nicht zu vermeiden war, daß dies jedoch zur Klärung des filmischen Zeichenbegriffs (selbst in semiologischem Sinne) nicht führte. Das Bild entspricht, nach *Metz*, einem oder mehreren Sätzen, eine Sequenz dem kompletten Segment einer Rede ¹⁸. Jedoch die sogenannte „repräsentische Rede des Kinos“ stellt einen nichtverbalen Sektor dar, wodurch bereits die Einstellung zu einem ganzen Satz – und noch mehr – zur kleinsten „dichterischen“ Einheit gehört. Das Kino wird von einer syntaktischen und nicht von einer morphologischen Basis getragen. Diese Syntax sollte von der Basis der parole, besser noch von der der langage ermittelt werden. Die Sequenz stellt eine „große syntagmatische Ganzheit“ dar ¹⁹. Auf dem Niveau der Sequenz setzt sich „die Kunst der kinematographischen Sprache /langage/ fort“ und das kinematographische Bild wird in diesem Rahmen in „erster Linie Rede /parole/“ ²⁰. „Alles ist Behauptung. Das Wort, die Einheit der Sprache /langue/ fehlt; der Satz, die Einheit der Rede, herrscht vor.“ ²¹ Im Kino macht sich, nach *Metz*, eine „Vermengung“ von Einheiten des Inhalts und des Ausdrucks auf der Ebene des Satzes bemerkbar.

Als „Kommunikation“ ist schließlich das Kino „wie die Kunst, weil es ja darstellt“ unilateral, eher ein Mittel der Expression als der Kommunikation; es benutzt nur ganz wenige „echte Zeichen“, denn das Bild ist „immer in erster Linie ein Bild; es reproduziert mit seiner perzeptiven Genauigkeit das Ereignis, das *signifié*, dessen *signifiant* es ist.“ ²² An dieser Stelle löst sich bei *Metz* das Zeichen und damit der Zeichencharakter der Filmkunst auf zu Gunsten von „Einheiten“ einer „langage“, die gewisse phänomenologische Fragen an den Betrachter stellt, wie die der Syntagmatik, der Paradigmatik, der Kodierung, der Denotation und Konnotation. Die kleinste bedeutungstragende Einheit ist die Einstellung, die die Eigenschaft besitzt, zusammen mit anderen Einstellungen Syntagmen zu bilden. Die syntagmatische Gliederung auf dem Niveau der Einstellung weist, nach *Metz*, nur auf eine von mehreren möglichen Gliederungen hin.

In der Arbeit von *Walter Dadek* „Das Filmmedium“ (1968) finden wir eine, wenn auch nur phänomenologische Polemik gegen die Doktrin der Film-Sprache. *Dadek* untersucht das Verhältnis zwischen Wort und Bild zusammen mit ihren Attributen „abstrakt“ und „konkret“. Die verbalen Mittel sind, nach ihm, abstrakt, begrifflich und damit generell verwendbar. Die nichtverbalen, bildhaften Mittel sind aktuell anschaulich, d. h. konkret und im Sinne begrifflicher Genauigkeit als Informationsmittel minderqualifiziert. Das Wort in seiner Begrifflichkeit sieht von allen individuellen Besonderheiten ab. Die Kehrseite dieser einerseits vortrefflichen Eigenschaft manifestiert sich in der Unfähigkeit über den realen, konkreten Gegenstand oder Ereignis, über seine Form und sein Aussehen anschaulich zu informieren. Das Bild, in unserem Fall das photographische Bild, „wiederholt“ in gewisser Weise den

Gegenstand oder das Ereignis in voller individueller Konkretheit. Konkret bedeutet hier die Wiedergabe des Objekts in seiner exemplarischen Erscheinung. Die Kehrseite dieser Eigenschaft ist die Beschränkung der Information auf das jeweilige besondere Exemplar und die Nichtberücksichtigung der die Gattung kennzeichnenden Eigenschaften. „Das Wort ist abstrakt in seinen Bedingungen, nämlich begrifflich abstrakt. Es kommt mit dieser Qualität in überwiegender Weise zur Geltung, wo es bei der Information über die gegenständliche Welt um deren Gattung geht. Das Bild umgekehrt ist konkret in den Bedingungen seiner Eigennatur, nämlich optisch konkret.“²³ *Dadek* weist jedoch darauf hin, daß diese Bedingungen Tendenzen vorzeigen, ihre Natur zu Gunsten der konträren Eigenschaft zu verändern. Die Worte streben Anschaulichkeit an, die Bilder wiederum steigern sich oft zum „Gattungsmäßigen“, „Abstrakten“ hin. In dieser Angleichung können uns Worte und Bilder in einer Weise über die Welt informieren, die nicht scharf abgegrenzt ist, sondern sich eher komplementär verhält. Wort und Bild schließen sich in der Vermittlung der Realität nicht aus, „... sondern verhalten sich ausgesprochen komplementär, sind also kombinationsfähig, ja kombinationsbedürftig.“²⁴ Wo aber die Sprache kausal kombiniert, dort komponiert das Bild. Die Sprache lebt von der Kombination, das Bild von der Komposition.

Während *Metz* dem Filmbild lediglich die Eigenschaft des zeigenden Ausdrucksmittels zubilligt, bemüht sich *Dadek*, das Wesen dieser Eigenschaft zu klären. Der Film (Tonfilm) als audiovisuelles Medium, das jedoch konstitutiv auf der Dominanz der Bilder baut, müßte sich, nach *Dadek*, von der Analogisierung mit der verbalen Sprache lossagen, denn „im Feld der denkbar wenig regelhaften Bildassoziationen . . . ist für das Wirksamwerden grammatischer und syntaktischer Gesetze kein Raum zu sehen.“²⁵ Mit dieser Aussage wird jedoch wiederum *Dadek* unpräzise, denn der Filmschnitt und die Montage, die dem Niveau der autonomen Einstellung übergeordnet sind, manifestieren zweifellos die Eigenschaften von Gliederungsfaktoren – und die sogenannte „große syntagmatische Gliederung“ von *Metz* ist als solche nicht von der Hand zu weisen. Bei *Metz* ist das Filmbild (= die diegetische Grundeinheit = autonome Einstellung) durch seine fehlende Distanz von *signifiant* und *signifié* gekennzeichnet, was konsequenterweise so viel wie das Zusammenfallen von Bezeichnung und Bedeutung nach sich zieht.

Die Humankommunikationswissenschaften bringen einige aufschlußreiche Hinweise zu kommunikativen Eigenschaften des „Bildhaften“, von denen die Filmologie, zumindest aus phänomenologischer Sicht, profitieren könnte. In zwischenmenschlichen Kommunikationssituationen ist es angebracht, von einem Inhaltsaspekt, der die „Daten“ vermittelt und von einem Beziehungsaspekt, der anweist, wie diese Daten aufzufassen sind, auszugehen²⁶. Der Charakter einer Beziehung ist darüber hinaus von der Interpunktion der Kommunikationsabläufe zwischen den Partnern abhängig und verhält sich analog zur mathematischen unendlichen oszillierenden Reihe (*B. Bolzano* / $R = a-a+a-a+a-a \dots$)²⁷. Die Art der Vermittlung eines Beziehungsaspekts verläuft vornehmlich auf der Basis von analogen (Sprachton, begleitende Gestik), die der Inhalte mit digitalisierten Mitteln.

Da jede Kommunikation einen Inhalts- und einen Bedeutungsaspekt hat, stehen sich die digitalen und die analogen Kommunikationsweisen ergänzend gegenüber. Die *Analogiekommunikation* besitzt nichts, was sich mit der logischen Syntax der digitalen Sprache vergleichen könnte. Sie besitzt auch nichts, was der einfachen Negation, einem „nicht“, oder einem „entweder-oder“, „wenn-dann“ entsprechen würde. Sie unterscheidet nicht klar genug zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wogegen dies in der digitalen Kommunikation direkt enthalten ist. Die *digitale Kommunikation* hat wiederum kein ausreichendes Ausdruckspotential zur klaren Definition von Beziehungen. Die „Übersetzung“ vom Digitalen ins Analoge „bringt einen wesentlichen Verlust von Information mit sich.“²⁸ Der analogen Kommunikation fehlen dagegen viele Verbindungselemente, über die die Sprache verfügt (Morphologie, Syntax u. a.). Das analoge Kommunikationsmaterial kann darüber hinaus stark antithetisch sein und daher sehr verschiedene, oft miteinander unvereinbare Digitalisierungen herbeiführen²⁹. In den menschlichen Interaktionen gibt es jedoch Zwischenlösungen. Eine Verneinung signalisiert man z. B. mit den Mitteln der Analogie, indem die negative Handlung zuerst demonstriert oder „vorgeschlagen“, dann aber nicht zu Ende geführt wird. Dieser ausführliche Hinweis sollte hier an die Ähnlichkeit des filmischen Schnittverfahrens erinnern, das, wie mir scheint, nach einem „analogen“ oder „kombinierten“ Prinzip verfährt. Nur allzu oft evoziert der Schnitt oder die Montage ein „aber auch“, „nicht nur“, „entweder-oder“. Die „große Syntagmatik“ von Metz könnte möglicherweise diesem Prinzip näherstehen als jenen Konstrukten einer parole-Analogie. Obwohl das Film-langage-Problem ein syntaktisches zu sein scheint, führt die ungeklärte Bestimmung des Zeichencharakters des Films, der bereits auf dem Niveau der kleinsten Einheit entscheidend zu wirken beginnt, auf dem höheren Niveau (dem der Gliederung), statt zur analytischen Begründung zur Metaphorisierung von Begriffen, die auf einem anderen Wissenschaftsgebiet ihre präzise Geltung haben.

Jedoch die semiologische Zeichenauffassung selbst trägt dazu bei, daß der relationale (dyadische) Charakter ihrer Zeichen nicht eindeutig zur differenzierenden Eigenschaft aufrücken kann. Metz greift z. B. zu der feststellenden Aussage, daß das Bezeichnende das Bild ist und das Bezeichnete das, was das Bild darstellt. Die „Distanz“ zwischen *signifiant* und „*signifié*“ ist „so gering“, so daß Bedeutung (*signifié*) zur eigenen Bezeichnung (*signifiant*) avanciert.

Dennoch ist unverkennbar, daß die photographische Technologie ein Trägersystem darstellt, dessen Leistung darin besteht, Zeichen, und nicht etwa die Objekte (oder Ereignisse) selbst, zu vermitteln. Diese Zeichen – ich gehe von der *Peirceschen* Zeichendefinition als einer triadischen Relation aus – haben einen audiovisuellen Charakter (im Tonfilm) und das Filmbild als solches, genauso wie die Sequenz der Filmbilder, erhalten durch die Rahmenbedingungen des technologischen Aufnahmeverfahrens und gewöhnlich auch durch ein hohes Maß an Ähnlichkeit mit den abgebildeten Objekten (oder Ereignissen), jedoch vielmehr im Sinne einer Bezugsgröße, die selbst zumeist einen Zeichencharakter zur Geltung bringt (im Spielfilm sind es z. B.

Rollen, dramatische /d. h. manipulierte/ Handlungen, Orts- und Zeitmanipulationen), ihren iconischen Charakter. Zur Iconizität des Filmbildes versucht U. Eco mit einer tiefeschürfenden Ergänzung beizusteuern, indem er das iconische Zeichen als „gänzlich willkürlich, konventionell und unbegründet“ darstellt³⁰. Von Peirce über Morris „bis zur heutigen Semiotik“ wurde angeblich „ohne Bedenken von einem iconischen Zeichen als von einem Zeichen, das einige Eigenschaften des dargestellten Objekts besitzt“ gesprochen³¹. Das iconische Zeichen im Film ist, nach Eco, „fast immer ein Sema, d. h. etwas, was nicht einem Wort, sondern einer Aussage der Wortsprache entspricht.“³² Nach einer solchen Definition des iconischen Zeichens erübrigt sich jede weitere Diskussion.

Die optische bzw. visuelle Beschaffenheit des Filmbildes weist vorerst auf seine Mittel hin³³: die Farben und Farbtöne bzw. Licht und Lichtintensität. Im Schwarz-weiß-Film sind es die verschiedenen Abstufungen zwischen schwarz und weiß, die gegebenenfalls aus Repertoires von Qualizeichen oder Sinzeichen bestehen (dies gilt dann, wenn wir bereits im technologischen Verfahren den Eingriff der menschlichen Kreativität wahrhaben wollen). Im Farbfilm sind es Repertoires von Farben, die als Quali- oder Sinzeichen identifiziert werden können. Repertoires von Quali- und Sinzeichen des Mittelbezuges finden wir aber auch in den Verhaltenszeichen der agierenden Darsteller, die das Filmbild vermittelt. Neben den visuellen treten natürlich die auditiven Zeichen (im Tonfilm) als Repertoires von Quali- und Sinzeichen in begleitenden Geräuschen und in vokalen Bestandteilen der deklamativen Äußerungen auf. Legizeichen des Mittelbezugs treten vermutlich dort auf, wo filmspezifische Gesetzmäßigkeiten der Mittel zur Geltung kommen, z. B. optische Schärfe oder Belichtung.

Überall dort, wo individuelle Zeichen der Darstellung (von involvierter Qualität) im Bereich der audiovisuellen Repertoires hervortreten: in den Akten der Darsteller, des Regisseurs oder der Kameraführung – können diese als Sinzeichen betrachtet werden: in den Repertoires der Gestik, der Mimik, der Haltung, der Gangart, des individuellen Tonfalls, des Akzents, des deklamativen Ausdrucks; in der vom Regisseur getroffenen Anordnung und Komposition von Elementen im Rahmen der Einstellung oder der Sequenz, in der Eigenart der Montage, in ihrer zeit-räumlichen Anordnung und individuellen Merkmalen; im Blickwinkel der Kamera und der Eigenart der Arbeit mit Lichtquellen.

Die Iconizität des Filmbildes ist zumeist von einem starken Ähnlichkeitsfaktor getragen. (Oft stellt gerade dies das Hindernis dar, das Filmbild als Zeichen zu akzeptieren; man spricht von einer bloßen „Wiederholung“ oder „Abbildung“, vom „Zeigen“ usw.) Die Differenz, die Metz nicht wahrhaben will, ist dennoch wesentlich. Es ist der Unterschied zwischen einem dreidimensionalen Objekt oder einem zeiträumlichen Ereignis und der Lichtspur auf dem Zelluloidstreifen. Das Filmbild als Zeichen präsentiert das „interne“, unmittelbare Objekt, es repräsentiert aber auch als filmisches Zeichensystem durch ein spezifisches technologisches Verfahren die „externen“, dynamischen Objekte, wobei Farben, Formen, deklamative Elemente als deskriptive, alle Ähnlichkeitsfaktoren als designative und

hinweisende Zeichen als koplative Zeichen wahrgenommen werden können. Das technologische Trägersystem realisiert, kodiert und vermittelt Objekte und Ereignisse; das Endprodukt „Filmbild“ als Zeichen repräsentiert sie. Nur wenn die Differenz zwischen den Objekten und Ereignissen gekennzeichnet werden kann – und diese geschieht mit Hilfe der Technologie unter Mitwirkung der menschlichen Kreativität – kann der Film als Medium seine Funktion erfüllen und als solches Geltung haben.

Die Bewegungsabläufe, die das Kino zum „Kino“ machen, sind Indices und beteiligen sich nicht zuletzt an der Ergründung der Zusammenhänge zwischen den autonomen Einstellungen. Sie begründen die sogenannte „Syntagmatik“ und die Montage. Die Indexikalität des Filmbildes „verknüpft“ Vorgänge und Objekte und trägt schließlich dazu bei, daß der sogenannte Realitätseindruck, von dem der Film lebt, nicht nur psychologisch expliziert werden muß. (Metz schreibt der Bewegung, indem er sich auf die üblichen, phänomenologischen Erklärungen stützt, gegenüber der starren Photographie, die Verstärkung des Realitätseindrucks zu. Die Formen verleihen der Bewegung angeblich das äußere Skelett, die Bewegung selbst das Fleisch und Blut. Die Bewegung, sobald sie wahrgenommen wird, erscheint als wirklich. Für den Zuschauer gilt sie als gegenwärtig³⁴.) Alle realisierten Bewegungen wie: gehen, laufen, fahren, fliegen, fallen, sinken, bersten, werfen, zusammenprallen u. a. sind indexikalische Zeichen. Aber auch die gesamten informativen Elemente, sei es durch Bild oder Wort (Kommentar) über Orte, Personen, Objekte, Ereignisse sind Indices. Weitere und zwar superierte Indices kennzeichnen den Keraschwenk, den Panoramaschwenk, die Kamerafahrt, die „entfesselte“ Kamera, aber auch die Blende, das Spotlight, die Gummilnse (Zoom). Die Bewegungsleistung des eigentlichen filmischen Instruments, der Kamera, führt durch ihre Bewegung zu immer neuen Ansichten und Einsichten, die das gesamte Bewegungsgeschehen bedeutungsmäßig superieren.

Das Symbol als das „höchste“ Subzeichen des Objektbezugs taucht zumeist als Variable auf, wenn wir diejenigen Symbole meinen, die uns das Filmbild wahrnehmen läßt – die Symbole der Realität. Zum „echten“ Symbol wird, unter bestimmten Bedingungen z. B. das Schnittverfahren als Verknüpfungsverfahren und zwar dort, wo programmatisch die Logik der kausalen Zusammenhänge und kompositorische Gesetzmäßigkeiten der Bildabfolgen abgelehnt wird (in experimentellen oder avantgardistischen Filmen). Der Schnitt als ein Trennverfahren (Differenzierungsverfahren zur Herstellung von Rahmenbedingungen) ist natürlich ein Icon. (Im Spielfilm erleben wir oft, wie ein Icon zum Symbol „aufwächst“. Verhaltenszeichen, Objekte, Ereignisse, Handlungen, Namen, die zu Beginn der dramatischen Entwicklung als Icone oder Indices identifiziert werden konnten, erfüllen dann bei der Konfliktlösung eine Funktion des Symbols. Die involvierte Iconizität bzw. Indexikalität ist bei solchen Symbolen besonders deutlich erkennbar.) Dafür ist aber die Verwendung von Farbe, im Sinne der Einfärbung von einzelnen Einstellungen oder ganzen Sequenzen, die die Geltung der „natürlichen“ Farben gezielt aufhebt, symbolisch. Symbolisch ist auch z. B. ein musikalisches Leitmotiv, das bestimmten Szenen, Personen oder Ereignissen kennzeichnend beigefügt wird.

Die Mittel des Filmbildes bzw. der autonomen Einstellung erweisen sich als offene Konnexen (Repertoires). Dies bezieht sich auf alle rhematischen Zeichenklassen. Es hängt von der Komplexität der Filmsequenz ab, zumindest aber von einer filmisch bedeutungstragenden Einheit (eine bedeutungstragende Kamerabewegung oder Schnitt), um abgeschlossene Konnexen (dicentische Zeichen) identifizieren zu können. Schließlich wird durch ein im Interpretantenbezug „gesetztes“ Dicit die Iconizität oder die Indexikalität des Objektbezugs superiert (aus Bewegungen „entstehen“ Handlungen, die Funktion der Objekte kann erweitert werden, ein Ortswechsel, eine Zeitmanipulation kann vollzogen werden).

Dort, wo das interpretierende Bewußtsein den filmischen Realisations-, Kodierungs- und Kommunikationsakt (dies gilt natürlich nur für den Spielfilm und nicht generell für den Film als technisches Vermittlungsmedium) als ein als-ob-Geschehen erkennt, das als-ob-Prinzip für eine Gesetzmäßigkeit zur Realisation künstlerischer Produkte als ästhetische Modelle der Realität akzeptiert und die mit filmischen Mitteln interpretierten Objekte als eine systemgebundene, gesetzmäßige Notwendigkeit (des Systems „Film“) betrachtet, wäre von argumentischen Zeichen zu sprechen, auch wenn das Argument, das im Film ebenso wie in jeder anderen Realisation von Zeichen nur angenähert wird und nur ein formales Prinzip darstellt, das zur Realisation als notwendig vorausgesetzt wird. Der realisierte Film kann immer nur eine Replica seines formalen Prinzips sein.

Die filmischen Zeichen, die zur Differenzierung zwischen der filmischen und der nichtfilmischen Realität ihren Beitrag leisten sollen und vom technologischen Trägersystem abhängen, sind audiovisuelle Zeichen photographischen und phonographischen Charakters, deren zeit-räumliche Parameter durch charakteristische Gliederungseingriffe zu spezifischen Kompositionen von Ereignissen manipuliert werden. Die Handlungsabläufe im Spielfilm entsprechen den Prinzipien der dramatischen Handlung, d. h. der Konflikthandlung. Konflikte bauen Ereignisse auf, die schließlich, wie im Drama, Modelle von Lebensereignissen und -situationen darstellen. Die von der Technologie getragenen und vom Menschen als „zweckdienlich“ erkannten Gliederungseingriffe partizipieren wohl am stärksten an der Entstehung von filmspezifischen, „differenzierenden“ Zeichen. (Diese Bemerkungen erheben nicht den Anspruch auf eine vollständige semiotische Beschreibung oder Analyse des Filmbildes oder eines Filmsegments. Sie sollen lediglich einigen im Text angeführten Aspekten der Filmsemiotik polemisch entgegenwirken.)

Erweiternd versteht sich die Filmsemiotik als „eine Semiotik der Konnotation oder der Denotation“³⁵. Die „eigentlichen ästhetischen Anordnungen und Zwänge“ erfüllen mit „Ausschnitten, Kamerabewegung, Licht-,Effekten“ . . . – die Funktion der konnotierten Instanz“, die sich einem „denotierten Sinn“³⁶ anschließt. Mit Denotation und Konnotation bezeichnet Metz auch einfach die sogenannte kinematographische Expressivität, die dadurch gekennzeichnet ist, daß das *signifié* der Konnotation „erst dann zu Worte kommt“, wenn das entsprechende *signifiant* „gleichzeitig das *signifiant* und das *signifié* der Denotation mit ins Spiel bringt.“³⁷ Dies ist die gleiche

Betrachtung der Zeichensituation, wie sie Metz für das Filmbild formuliert hatte: das Nicht-wahrhaben-wollen einer Differenz zwischen dem Filmbild und der Wirklichkeit der Objekte, die das Filmbild mit filmspezifischen Mitteln als Zeichen realisiert, kodiert und vermittelt. Nach Metz motiviert das *signifié* das *signifiant*, „... aber es geht noch über es hinaus“, denn die kinematographische Konnotation ist „immer symbolischer Natur“³⁸. Was hier der Autor mit der Bezeichnung „symbolische Natur“ meint, ist psychologischer Provenienz, denn das „mit-bezeichnende“ der Konnotation basiert auf Assoziations- und Phantasieprozessen, die weitgehend individualpsychologisch bedingt sind. Der subjektive Charakter solcher Urteile ist offenkundig.

Während das Zeichen als triadische Relation auf dem Wege der Generierung, bzw. Degenerierung die Konnotation bzw. Denotation im Zeichen integriert, entwickelt die Filmsemiologie analytische Verfahren, die nur scheinbar dem linguistischen Instrumentarium neue Verwendungsbereiche erschließen.

Die Phänomene der Konnotation und Denotation bilden in der Filmsemiologie ein Vorfeld zur Problematik der filmischen Codes. Metz meint, daß der Analogiebegriff die Schuld daran trägt, daß die filmischen Codes so schwer identifizierbar sind. Der Zuschauer bedient sich vermutlich einer „kollektiven Auffassung darüber, was ein Bild ist“, sowie „der Perzeption selbst“ und dazu jener Codes, die „sozusagen mitten in der Analogie wirken“³⁹. U. Eco verwendet den Terminus „Kode“ direkt im Sinne von „Sprache“⁴⁰. Der Entwurf eines Strukturmodells ist für ihn „genau der Entwurf eines Codes“⁴¹. Eco unterscheidet einen filmischen und einen kinematographischen Kode. Den ersteren definiert er als den der Kommunikation auf der Ebene bestimmter Erzählregeln, dem kinematographischen weist er die „Reproduzierbarkeit der Wirklichkeit durch kinematographische Apparate“ zu. Der filmische Kode stützt sich auf den kinematographischen, wobei die filmischen Elemente konnotieren, die kinematographischen denotieren⁴². Wie wir sehen, fällt es der Filmsemiologie schwer, die „kinematographischen Mittel“ in ihrer Zeichenhaftigkeit zu erkennen und die „filmischen Mittel“ in das kinematographische Verfahren zu integrieren. Metz stuft die sogenannten „eigentlichen kinematographischen signifikanten Figuren (wie Montage, Bewegung der Kamera, optische Effekte, ‚Rhetorik der Leinwand‘, Wechselwirkung des visuellen mit der auditiven“) als die „spezialisierten“, aber auch als die „relativ ‚leichten‘ Codes“ ein, die „oberhalb der photographischen und phonographischen Analogie“⁴³ funktionieren. Selbst die „dreifache“ Gliederung des filmischen Codes, die Eco einführt, hebt die Konfusion nicht auf, die auf allen relationalen Ebenen waltet. Die sogenannten „kinematographischen Codes“ verwandeln sich schließlich im Laufe der Diskussion in „kulturelle Codes“, die dann aber die „kinematographische“ Ebene aufzuheben scheinen. Jedoch die filmspezifischen Codes treten erst auf, wo die Technologie zusammen mit der menschlichen Kreativität nach Vermittlungsformen und -modalitäten suchen, wobei die Technologie die eigentlichen Kodierungsbedingungen diktiert.

Der *langage*-Begriff soll schließlich durch die Gliederung in große, bedeutungstragende Segmente, die Metz die „großen Syntagmen“ nennt und in acht Typen einteilt, plausibel gemacht werden⁴⁴. Ein Segment definiert er als

einen Teil des Films und nicht etwa als das Teilstück eines Teils. Die autonome Einstellung ist noch kein Syntagma sondern ein Typ des autonomen Segments, der in den Syntagmen vorkommt. Aus dieser Darstellung ist ersichtlich, daß die Segmentierung im Schnittverfahren verankert ist und von der Anordnung der geschnittenen Einheiten getragen wird. Diese der autonomen Einstellung übergeordnete Gliederungsmodalität (oder auch Kombinatorik: die Benennung der Syntagmen: paralleles, alterniertes, deskriptives, der zusammenfassenden Klammerung usw. — weisen auf Kombinationsmodalitäten hin) erfüllt die Funktion einer quasigrammatikalischen Gesetzmäßigkeit (im Sinne der *langage*). Der Zusammenhang zwischen dem Schnittverfahren und der Segmentierung wird erst hier filmspezifisch gekennzeichnet, auch wenn Metz weiterhin die Syntagmatik für ein Teilgebiet der Semiologie hält, in welchem man es „von vornherein mit ‚Reden‘ zu tun hat . . .“ (im Sinne *parole*). Da die *langage*-Problematik in filmologische Bereiche gerät, die wohl außerhalb der Semiologie liegen, bleibt die Frage gänzlich offen, welche Kompetenzen die Semiologie im Rahmen der Filmologie in der Tat noch in Anspruch nehmen kann.

Anmerkungen

1. Balázs, Béla, Der Geist des Films, Makol Verlag, Frankfurt/Main, 1972, S. 8.
2. Eisenstein, Sergej M., Film-Form. Essays in film theory. Ed.: Jay Leyda, New York, 1949. Zitiert nach W. Dadek, Das Filmmedium, Ernst Reinhardt Verlag, München/Basel, 1968, S. 174f.
3. Spottiswood, Raymond, A Grammar of the Film, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967. S. 199—238.
4. Bazin, André, Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et Langage, Edition du cerf, Paris, 1958, S. 132.
5. Mitry, Jean, Esthétique et psychologie du cinéma, I. Les structures, Edition universitaires, Paris, 1963, S. 48.
6. a. a. O. S. 54.
7. a. a. O. S. 57.
8. a. a. O. S. 120.
9. In: Communications Nr. 4, 1964, Sonderheft „Recherches sémiologiques“, S. 52—90. Erschien in deutscher Übersetzung und Neubearbeitung in: Metz, Christian, Semiologie des Films, Fink Verlag, München, 1972.
10. Metz, Ch., Sprache und Film, Athenäum Verlag, Frankfurt/Main, 1973.
11. In: Metz, Ch., Semiologie . . . , S. 51—130.
12. a. a. O. S. 72.
13. a. a. O. S. 90ff.
14. a. a. O. S. 93
15. a. a. O. S. 89.
16. a. a. O. S. 92.
17. a. a. O. S. 94.
18. a. a. O. S. 95.
19. a. a. O. S. 99.
20. a. a. O. S. 100.
21. a. a. O. S. 94.
22. a. a. O. S. 109.

23. *Dadek, Walter*, op. cit., S. 177ff.
24. a. a. O. S. 181.
25. a. a. O. S. 191.
26. *Watzlawick, P./Beavin, J. H./ Jackson, D. D.*, *Menschliche Kommunikation*, Huber Verlag, Bern/Stuttgart/Wien, 1972³, S. 55.
27. a. a. O. S. 60.
28. a. a. O. S. 67.
29. a. a. O. S. 97.
30. *Eco, Umberto*, *Kritik des Bildes*, in: *Semiotik des Films*, Hrsg.: Fr. Knilli, Hanser, München, 1971, S. 74.
31. a. a. O. S. 73.
32. a. a. O. S. 76.
33. In der folgenden Darstellung stütze ich mich auf die Interpretation der Peirceschen Zeichentheorie nach *Max Bense*, *Semiotik*, Baden-Baden, 1957; *Max Bense*, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Rowohlt, Reinbek, 1969; *Elisabeth Walther*, *Allgemeine Zeichenlehre*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1974.
34. *Metz, Ch.*, *Semiologie . . .*, S. 25ff.
35. a. a. O. S. 135.
36. a. a. O. S. 136.
37. a. a. O. S. 137.
38. a. a. O. S. 152.
39. a. a. O. S. 155.
40. *Eco, U.*, in: *Semiotik des Films*, S. 71.
41. a. a. O. S. 75.
42. *Eco, U.*, *Einführung in die Semiotik*, Fink, München, 1972, S. 250.
43. *Metz, Ch.*, *Semiologie . . .*, S. 157.
44. a. a. O. S. 198.

Résumé

La sémiologie du film — représentée essentiellement par les défenseurs de la filmologie française — qui s'appuie en première ligne sur la théorie saussurienne des signes suit dans ses thèses de travail la problématique de l'articulation, du codage, de la connotation, de la dénotation, etc., tout en insérant ces derniers dans le cadre plus vaste du théorème du langage filmique et dans la structure duquel elle cherche à spécifier le filmique. Son interprétation de la doctrine du langage met tous les moyens d'expression filmique, qui sont liés à l' „image filmique“ signe audio-visuel et plus particulièrement la „séquence filmique“, au ban d'une réflexion sémiotique empruntée au système „langue/parole/langage“. La polémique — au sens de la sémiotique peircienne — surgit là où *de facto* l'instrument du savoir reçu recourt plus ou moins à l'analogie et à la métaphore, mais cherche en outre à projeter une spécification structurelle et sémiotique du medium filmique.

Summary

Filmsemiology — mainly represented by the tenants of French filmology — the foundation of which is Saussure's theory of signs, follows in its working theses the problematic of articulation, encoding, connotation, denotation, etc., while it includes in the latter in the wider frame of the theorem of film language and in the structure of which it tries to specify what is filmic. Its interpretation of the doctrine of language does not enable all the filmic means of expression to be thought semiotically in terms of the system „langue/parole/langage“. The polemics — in the sense of Peirce's semiotic — arise when the received instrument of knowledge resorts *de facto* more or less to analogizing and metaphORIZING, and tries, so doing, structurally and semiotically to specify the film medium.

SEMIOSIS 3

Inhalt

<i>Joëlle Réthoré: Sémiotique de la syntaxe et de la phonologie</i>	5
<i>Hans Michael Stiebing: Dreistelligkeit der Relationenlogik – Kommentierende Bemerkungen zu Peirces „The Logic of Relatives“</i>	20
<i>Manfred Schmalriede: Bemerkungen zu den Interpretanten bei C. S. Peirce</i>	26
<i>Elisabeth Walther: Die Haupteinteilungen der Zeichen von C. S. Peirce</i>	32
<i>Jarmila Hoensch: Fragen an die Filmsemiotologie</i>	42
<i>Bořek Šipek: Allgemeine Voraussetzungen zur Anwendung der Semiotik</i>	54
<i>Renate Kübler/Julius Lengert: Semiotik in der Designpraxis</i>	61
<i>Semiotica folclorului, Editura Academiei, Bucuresti, 1975, (Mihai Nadin)</i>	67
<i>II. Wiener Symposium über Semiotik (Barbara Wichelhaus/Angelika Karger)</i>	69
<i>C. S. Peirce Bicentennial International Congress (Barbara Wichelhaus)</i>	73
<i>Nachrichten</i>	75