

Wintersemester 2001/2002

Vorlesung:

Semiotik

Mittwoch, 18 – 20 h, Hs. A
Lorenz Engell

9. Vorlesung (9. 1. 2002): Reprise: Zeichen als Generierung und Pragmatische Maxime;
Film als Herausforderung der Semiotik, 1

1. Einleitung usw.

- Begrüßung, Neujahrswünsche, Ankündigungen.
- Ausblick für den Rest des Semesters: gewisse Straffung des Programms notwendig; was ausfällt ist leider das „Problem der Interpretation“ (Debatte Eco-Derrida) daher: heute Beginn mit der Ausrichtung auf eine Semiotik der Medien;
- nämlich: Film-Semiotik (erster Teil). Wichtig gleich vorab: Es geht nicht darum, eine vorgefertigte semiotische Begrifflichkeit „anzuwenden“ auf einen „Gegenstand“. Es geht darum, die Funktionsweise des Films, seine „Tätigkeit“, als einen „eigenen“ Entwurf für ein semiotisches System zu begreifen, also sozusagen nach dem Beitrag des Films zur Semiotik zu fragen. Der Film hat eine Semiotik, die z.B. der theoretischen Semiotik gegenüber mit Konkurrenzanspruch auftritt. Diese gilt es freizulegen, und damit beginnen wir heute anhand einer Revision der Arbeiten Christian Metz’.
- Dies setzen wir dann nächste Woche (16.) fort anhand der Filmsemiotik Gilles Deleuzes. In der dritten Woche (23.) versuche ich dann erstens, einen Über- und Rückblick über den Stoff des Semesters zu geben und zweitens, erste Schritte zu einer möglichen Semiotik der Medien, zur Klärung des Verhältnisses von Zeichenwissenschaft und Medienwissenschaft zu legen. Danach schreiben wir die Klausur (30. 1.).
- Vor den Schritt zur Filmsemiotik jedoch Rückblick und Anknüpfung: Wo waren wir stehen geblieben ?

2. Rückblick, 1: Allgemeines

- Zuletzt: Behandlung des Problems der Repräsentation (Möglichkeit der Darstellung eines Objekts oder Sachverhalts durch ein Zeichen); drei Varianten (es gibt weitere): Eco: Es gibt keine iconische Repräsentation; Baudrillard: Die Repräsentation hat ihre Richtung geändert und ist zur Simulation geworden; Derrida: Repräsentation ist überhaupt nicht möglich, sondern die metaphysische Verkürzung eines uneinholbaren Differenzierungsgeschehens.

- Auf diese Problematik kann die triadische Zeichenkonzeption Peirces anders reagieren (wie bei Derrida auch schon angedeutet): Es gibt demnach nicht die Zeichen hier und die Realität dort; oder auch: die Außenwelt der „Wirklichkeit“ hier und die Innenwelt eines „Bewußtseins“ dort, wobei dann das Bewußtsein die Außenwelt „repräsentiert“ und die Zeichen diese Repräsentation unterstützen (wie auch umgekehrt: als „Ausdruck“ einer „inneren“, „gedanklichen“ Realität dienen).
- Zeichen sind eigentlich keine Gegenstände, sondern Prozesse (die allerdings Gegenstände produzieren oder sich in ihnen auskristallisieren können, die wir dann „Zeichen“ im dinglichen Sinne nennen); sie sind generativ aufgebaut.
- Zeichen repräsentieren nicht eine Realität, sondern sie generieren sie; und genauer: sie formen sie und formen sie um, formieren und transformieren sie.
- Und sie haben es auch nicht einfach mit einer Realität zu tun, sondern mit drei verschiedenen Realitäten (nämlich der Erstheit, der Zweitheit und der Drittheit), die sie jeweils in bestimmte Verhältnisse zueinander setzen und miteinander mischen.
- Zeichen sind also Korrelationen, Ordnungen von Realitäten, die – ganz wichtig – neue Korrelationen von Realitäten hervorbringen; in Zeichen wirken verschiedene Realitäten aufeinander ein, die ihrerseits immer schon das Produkt von Zeichen sind.
- Repräsentation ist in diesem Zusammenhang immer zu verstehen als eine Stufe oder Phase in diesem Prozeß; sie ist stets in den Vorgang der Interpretation eingebunden.

3. Rückblick, 2: Spezielles

- Dieser Vorgang, in dem die verschiedenen Realitäten zueinander so ins Verhältnis gesetzt werden, daß daraus Neues entsteht, kann man nun mithilfe der semiotischen Begrifflichkeit, wie sie von Peirce entwickelt und insbesondere von Bense und Walther weiter vervollständigt wurde, genauer beschreiben.
- Zu diesem Zweck haben wir das basale Zeichenschema (M-O-I; oder genauer: $x_1 - (x_1 - x_2) - (x_1 - x_2 - x_3)$) erweitert:
- In einem ersten Schritt haben wir daraus zehn Zeichenklassen entwickelt und gesehen, wie diese zehn Klassen ein generatives Schema bilden (vgl. Analyse „The Truman Show“).
- Jede dieser Klassen ist aber nur eine Phase eines Zeichenprozesses. Jede ist eigentlich in jedem Zeichen präsent. Ein Zeichen setzt sich eigentlich nicht nur aus den drei Komposita M, O, I zusammen, sondern aus den zehn Komposita des generativen Schemas. Je nachdem, welches dieser Komposita sich (besonders) zeigt oder besonders untersucht wird, wird das Zeichen dann einer bestimmten Zeichenklasse zugerechnet.
- Begreift man die zehn Klassen aber als Stufen eines semiotischen Prozesses, der sich in jedem Zeichen abspielt, dann erhält man ein Zeichenmodell aus zehn Komposita. Jeder „Bestandteil“ des Zeichens hat zwei Aspekte: er ist einerseits ein bestimmendes Merkmal des Zeichens in der Art seiner Klasse; und er ist einer von zehn immer gegebenen Polen des Zeichens. Und er kann schließlich definiert werden als ein genau angebbares Mischungs- oder Vermittlungs-)verhältnis der Realitäten

- Diese Pole erweitern also das Zeichenschema und werden als Pole anders benannt denn als Klassen.
- Das zehngliedrige Zeichenschema sieht dann so aus:
- M – O1 – O2 – (M-O2) – I1 – I2 – (M-I2) – I3 – (M-I3) – (M-O2-I3)
- mit:

M	=	Mittel
O1	=	internes oder unmittelbares Objekt
O2	=	externes oder dynamisches Objekt
(M-O2)	=	Objektbezug (Bezug aufs dyn. O)
I1	=	interner oder unmittelbarer Interpretant
I2	=	externer oder dynamischer Interpretant
(M-I2)	=	Bezug auf den dynamischen Interpretanten
I3	=	logischer oder finaler Interpretant
(M-I3)	=	Interpretantenbezug (Bezug auf fin. I)
(M-O2-I3)	=	umfassende Relation (Zeichen)
- Diese Schematisierung wird nächste Woche noch einmal erläutert und benötigt; soll hier nicht weiter vertieft werden, sondern nur in Erinnerung gehalten und erwähnt werden;
- WICHTIG jedoch: Zeichen generieren in unterschiedlichen Graden „objektive“ und „interpretierte“ Wirklichkeiten und bringen immer neue Zeichen hervor;
- WICHTIG weiter: aber (und das ist im Hinblick insbesondere auf Derrida wichtig): sie gehen dabei nach und nach in Handlungen über; Zeichen kulminieren in Handlungen, Reaktionen usw. Sie entstehen aus Realität und münden in Realität. Handeln und Denken stehen einander nicht gegenüber, sondern sie transformieren sich unaufhörlich ineinander.
- In diesem wechselseitigen Umformungsprozeß entstehen z.B. Vorhaben, Erwartungen, Erfahrungen, Gewohnheiten; aber auch und insbesondere: Koordination mit den Handlungen und Gedanken Anderer !
- Und genau das beschreibt die berühmte **Pragmatische Maxime Peirces**: Die Bedeutung eines Zeichens besteht in der Gesamtheit der Wirkungen (= Resultate), die wir von diesem Zeichen erwarten (bei uns, besonders aber bei/auf Andere) können. Zeichen bedeuten das, was sie ausrichten.

4. Überleitung: Filmsemiotik

- Damit haben wir natürlich auch einen Ansatz für eine semiotische Bestimmung des Medialen gewonnen: Medien als je spezifische Formen der Transformation von Realität, der Einwirkung von Realität auf Realität usw.; es zeichnet sich dabei ein steuerungsartiges Konzept der Medien ab, das den Darstellungsaspekt (Medien als Mittel der Darstellung, der Information, der Erzählung usw.; der Repräsentation) zurückdrängt.
- Deshalb könnte es besonders interessant sein, ein Medium semiotisch zu untersuchen (und eine Mediensemiotik daran zu entwickeln), das normalerweise und besonders über seine Repräsentationsfunktion, als Darstellungsmittel also, verstanden wurde.
- Dieses Medium ist der Film: Kann dessen Spezifik (auch in Hinblick auf Darstellungsfunktionen) mit einem semiotischen Modell erarbeitet werden ? Oder anders: Welche Semiotik bietet der Film an ? Nach welchem Verfahren funktioniert er ?

- Diese Untersuchung in zwei Schritten: Erstens: Mit Metz auf der Basis wiederum der Saussureschen Semiologie einige Eigenschaften und Besonderheiten des Filmsystems bloßlegen; zweitens (nächste Woche): Anhand von Deleuze und Peirce/Bense eine Modellierung des Films als Transformationssystem beschreiben.
- Vorbereitende Bemerkung: Christian Metz („Semiologie des Films“, 1972, org. „Essais sur la signification au cinéma“, 1968; „Sprache und Film“, 1973, org. „Langage et cinéma », 1972) versucht eine Anwendung Saussurescher Termini auf den Film um herauszufinden, inwieweit der Film als Zeichensystem damit beschrieben werden kann und inwieweit aber eben auch nicht.
- Dabei überprüft er eine Reihe der behandelten Saussureschen Fundamentaldichotomien; hier werden wir nur einige davon behandeln, die aber das Wesentliche bloßlegen sollen.

5. Signifikant und Signifikat im Film

- Zur Erinnerung: in der Sprache „Lautbild“ und „mentales Bild“ (Saussure)
- Im Film könnte das sein: Leinwandbild und abgebildeter, erkennbarer Gegenstand (bzw. die vom Bild hervorgerufene Vorstellung eines Gegenstandes).
- Metz: Das mag schon sein, aber dann ist das Signifikat eben kein FILMISCHES Signifikat, also keines, das ganz speziell kinematographischer Art wäre und nur vom Film „bedeutet“ werden kann. Semiologie des Films wäre dann aufgelöst in z.B. eine allgemeine fotografische oder gar bildliche Semiologie.
- Beachte: Indem Metz das so sieht, entgeht er elegant dem Problem der Repräsentation und namentlich dem des iconischen Zeichens (vgl Eco) !
- Was aber könnte das sein, ein Bedeutungsgehalt, den nur und spezifisch der Film „hat“ ?
- Geht man das Problem von den Signifikanten her an, dann nimmt es andere Formen an. Zur Erinnerung: Sprachliche Signifikanten = Lautmaterial der Sprache, dessen Eigenschaften wiederum einerseits von den Möglichkeiten des menschlichen Stimm- und Hörapparates abhängt, andererseits von den „Entscheidungen“ einer Sprechergemeinschaft.
- Entsprechend müssen die kinematographischen Signifikanten aus den Eigenschaften der kinematographischen Apparatur her rühren und sie müssen verschieden ausgewählt werden können (verschiedene „Stile“ z.B. ermöglichen).
- Problem: Multimedialität des Films (es gibt völlig verschiedene Signifikantensysteme darin: Geräusch, Musik, Sprache, Bild, Schrift usw.)
- Das Spezifische der Signifikanten des Films könnte dann nur darin liegen, daß er Beziehungen zwischen diesen (anderen) Signifikanten stiftet. „Filmisch“ ist also die Korrelation und Anordnung der anderen Signifikanten, Ton-Bild-Beziehungen z.B..
- weiteres Problem: Wenn man nur das Bild nimmt; welches wäre hier ein spezifisches materielles Bestimmungsstück des Films ? Blickwinkel ? Einstellungsgröße und Kadrierung ? Die hat die Photographie auch !

- Deshalb kann die Signifikantenebene des Filmbildes nur im WANDEL des Bildes liegen, denn den hat ausschließlich der Film und das ist auch sein technisches, apparatives Prinzip; also:
- Bewegung der Kamera; Wechsel der Einstellungsgröße, Wechsel des Bildgegenstands (!).
- Beachte: Film wird schon hier mit Wandel und Transformation identifiziert, weniger mit Repräsentation ! Deleuze wird diesen Gedanken nachhaltig aufnehmen.
- Beispiel (Metz): Die Überblendung als signifikatives Merkmal des Films.
- Zurück zum Signifikat: Welche „Bedeutung“ hat die Überblendung ? Was „stellt“ sie „dar“, und zwar als Überblendung (nicht als Abbildung davon und davon, s.o.) ?
- Metz: Sie kann je nach Verwendungszusammenhang unendlich viele Bedeutungen haben ! Sie ist polysem, aber in einer sehr radikalen Weise !
- Daraus zieht Metz den Schluß: Es gibt gar keine festlegbaren Signifikate des Films ! Und er formuliert sehr provokativ: „**Le signifiant sans signifié**“.
- Kommentar dazu: Der Film führt Metz also genau zu einer Negierung der Repräsentation, vergleichbar (wenn auch nur im Motiv) derjenigen Derridas, auf den Metz im übrigen sogar eingeht.

6. Langue und Parole im Film

- Zur Erinnerung: Für Saussure zerfällt die Sprache („langage“) in zwei dichotomische Aspekte: „Langue“ als abstraktes Regelsystem, „parole“ als tatsächlich gesprochene Sprache, als Menge der Äußerungen. Wechselverhältnisse haben wir mit Barthes schon einmal analysiert; ich erinnere an die künstlichen Sprachen (fabrizierte Sprachen).
- Metz: Wie schon gesehen, besteht die kinematographische „Sprache“ (langage) erstens in einer Zusammenführung verschiedener anderer Sprachen oder Äußerungsformen, zweitens im Prinzip des Wandels (des Bildes).
- Gibt es ein abstraktes Regelsystem („langue“), das etwa den Bildwandel regelt ? Strukturiert ? Codiert ? Daß es eine „parole“ gibt, ist unzweifelhaft (nämlich: filmische Äußerungen oder kurz: Filme). Daß es auch die „Zwischenebenen“ des Diskurses und des Idiolektes gibt, ist auch erkennbar (persönlicher Stil, Stil einer „Schule“ etc.). Aber gibt es darüber hinaus ein Regelsystem ?
- Bei der Sprache besteht das Lautsystem aus einer Reihe von Oppositionen, das durch funktionale Differenzen, durch distinktive Einheiten aufrecht erhalten wird (z.B. die einundzwanzig distinktiven Laute des Spanischen). Welches sind die distinktiven Einheiten beim Film ?
- Beispiel: Kamerabewegungen: Man könnte sie systematisieren, etwa: Solche, bei denen die Kamera ihren Ort verläßt – andere. Die anderen sind: Schwenk und Zoom. Der Schwenk kann vertikal und horizontal sein. Oder, und hier beginnen die Probleme: Beides. In verschiedenen Mischungsgraden, kontinuierlich und nicht diskret abgesetzt.
- Die, bei denen die Kamera ihren Ort verläßt, sind vertikal, horizontal und in die Tiefe. Und hier begegnet das gleiche: Die Bewegung der Kamera ist nicht diskret, sondern kontinuierlich. Und was ist mit der Geschwindigkeit der Bewegung, der Richtung der Bewegung usw. ?

- Das Gleiche gilt z.B. bei den Einstellungsgrößen. Auch sie erlauben jede mögliche Mittelposition. Und erst recht die Veränderung der Einstellungsgröße im Schnitt !
- Da das Prinzip des Films als Signifikantensystem Wandel und Kombination heißt, gibt es kein diskretes Oppositions- und Differenzsystem auf allgemeiner Ebene.
- Es gibt das in einem Film oder in einer Art, Filme zu machen (etwa: Schnitt-Gegenschnitt-Prinzip), aber das ist nicht verbindlich ! Es gibt also nichts, was dem Prinzip der phonolog. Opposition in der Sprache entspräche !!
- Daraus folgert Metz, ähnlich kühn wie oben, den berühmten Satz vom Kino als „**Langage sans langue**“.

7. Syntagma und Paradigma im Film.

- Zur Erinnerung: Definition
- Probleme des Films: Es gibt mehrere syntagmatische Achsen (s.o.), die dann noch dazu eine Syntagmatik ihrer Wechselbeziehungen ergeben; im Bild gibt es noch dazu eine doppelte Syntagmatik, nämlich die konsekutive des fortlaufenden Bildes und die synchrone all desjenigen, was zugleich auf einem Bild zu erkennen ist.
- Weiteres Problem: Das Paradigma ist offen, d.h. unendlich. Alle möglichen Bilder kommen als Ersetzungsmöglichkeit eines Bildes in Betracht; es ist so, als könnte man etwa in der Kleidung unter die Kopfbedeckungen auch Schuhe und Socken zählen !
- Das aber bedeutet, daß es eigentlich kein wohlorganisiertes Paradigma gibt, kein festes, abstraktes System. Beispiel: Wenn ich im Film jemanden von vorne sehe, von wo sehe ich ihn dann nicht ? Aus allen, allen anderen Blickwinkeln. Anders formuliert: Während feste Paradigmen durch bestimmte Negation aufgespannt werden (wenn Mütze, dann nicht Hut; wenn Schiebermütze, dann nicht Basecap, Pudelmütze, Schirmmütze; wenn Prinz Heinrich Mütze, dann nicht Offiziersmütze oder Kapitänsmütze ...), wird das kinematographische Paradigma (bestenfalls) durch unbestimmte Negation aufgespannt: Diese Aufnahme hier, und keine andere.
- Jeder Film kann sein eigenes Paradigma aufspannen, aber er muß es komplett vorführen, damit es spezifiziert wird. D.h. der Film zeigt sein ganzes Paradigma, gliedert es ins Syntagma ein, Beispiel: Beginn des Westerns, in dem die Einstellungsgrößen und das Prinzip ihres Wandels vorgeführt wird, muß aber in einem andern Film nicht auch gelten, Oder: Manni in der Telefonzelle).
- Zur Erinnerung: Überlagerungen von Syntagma auf Paradigma und umgekehrt gibts auch in der Sprache: Metapher und Metonymie als Sonderfälle; hier: Dauerzustand.

8. Die (kleinsten) Einheiten des Films

- All diese Betrachtungen lassen schon erkennen, daß es beim Film ein Problem gibt, überhaupt distinkte Einheiten, vergleichbar den Lauten, den Morphemen, den Syntagmen der Sprache zu isolieren.

- Welches sind die Gliederungen des Films ? Die Frage ist wichtig, zur Erinnerung: Nach Barthes besteht die semiologische Tätigkeit, besteht der gesamte Kultur- und Sinnprozeß genau darin, Gliederungen zu schaffen und dann Wechselbeziehungen zwischen den geschaffenen Einheiten zu bilden. Barthes: Experimentelle Semiologie (Theorie produziert ja auch Zeichen !)
- Metz: Für den Film müssen diese Einheiten wieder auf allen Ebenen gesucht werden (mindestens vier sowie deren Korrelationen !)
- Möglichkeiten: Das Einzelbild (Photogramm); der einzelne erkennbare Gegenstand (wie von Pasolini gefordert), oder „künstliche“ Einheiten wie das „Kadrem“ oder das „Videm“ (Sol Worth).
- Metz: Am Beispiel des Photogramms kann man die Problematik der Einheiten des Filmsystems sehr genau zeigen: Denn natürlich „gibt es“ das Photogramm, aber filmisch ist ja genau der Vorgang, in dem eben das Einzelbild technisch-neurologisch zum Verschwinden gebracht wird. Die Beseitigung, die „Überwindung“ des Einzelbilds, darum geht es beim Film (vgl oben: Prinzip des Wandels).
- Folgerung: Es gibt eigentlich kein kinematographisches Zeichen als abstraktes Schema. Das kinematographische Zeichen wird erstens immer nur im konkreten Einzelfall durch spezielle, momentane Korrelation verschiedener nicht(speziell)-kinematographischer Zeichen gebildet; und zweitens zerfällt es im Moment seiner Genese schon wieder, um einem neuen Platz zu machen usw.
- Kinematographie ist also das Prinzip der Generation und Transformation diskontinuierlicher Einheiten ! Das Prinzip der Überwindung von Zeichen durch Zeichen !

9. Die „Großen Syntagmen“ des Films

- Es gibt aber sehr wohl, so Metz, auf einer höheren Komplexitätsebene die Möglichkeit, wiederkehrende und verbindliche Muster zu beschreiben, die grammatikalische Qualität für den Film haben können.
- Dies sind natürlich solche Codes, nach denen das oben skizzierte Überspielen von Zeichen durch Zeichen geschieht. Diese Codes wiederum sind außerordentlich vielfältig, aber an einem Beispiel (unter ganz vielen) kann Metz zeigen, daß es solche Regularitäten, d.h. eine Systematizität des Films gibt.
- Metz konzentriert sich auf die Montage; aber andere Beispiele wären natürlich erst recht möglich; darauf weist er auch immer wieder hin.
- Die Frage ist also: Das Auf- und Abtreten von Zeichen im Film und durch den Film, wie ist es geregelt ?
- Eine Form, in der das geregelt ist, ist eben die Montage von Einstellungen zu größeren Sinneinheiten, die wir in der Filmanalyse normalerweise „Sequenzen“ oder „Segmente“ nennen. Metz nennt sie „die großen Syntagmen“.
- Auf der Ebene der „Großen Syntagmen“ nun kann Metz ein Prinzip isolieren oder besser ein Regelwerk, nach dem seiner Meinung nach Film (d.h. alle Filme) verfährt, solange er erzählender Spielfilm ist.
- Es gibt nämlich nach seiner Analyse genau acht Varianten, wie Einstellungen zu längeren Sequenzen kombiniert werden können ! Diese acht bilden also ein Paradigma, aus dem dann ein konkreter Film jeweils auswählen kann; und sie

sind, wie sich das gehört für ein semiologisches System, in Oppositionen anordnungsfähig, d.h. sie können durch Unterscheidungen ebschrieben werden.

Dies sind:

1. Die Unterscheidung in Syntagmen, die aus einer einzigen Einstellung bestehen (**PLANSEQUENZ**) und Syntagmen, die aus mehreren Einstellungen bestehen.
2. Zusammengestzte Syntagmen können chronologisch oder a-chronologisch sein.
3. A-chronologische Syntagmen können **PARALLELSYNTAGMEN** (arm/reich; Krieg/Frieden als Prinzip, nicht als Erzählung) sein oder aber **SYNTAGMEN DER ZUSAMMENFASSENDEN KLAMMERUNG** (Anhäufung von Bildern, die in ihrer Gesamtheit eine Situation oder eine Idee bezeichnen: Landleben, Liebesleben).
4. Chronologische Syntagmen können **DESKRIPTIV** (synchron: Beschreibung einr Situation; alles Gezeigte gehört zusammen zum „Setting“) oder narrativ sein.
5. Narrative Syntagmen können linear (also fortlaufend erzählend) sein oder **ALTERNIEREND** (eine oder mehrere Handlungen ineinander schneiden, so daß insgesamt Zeit vergeht, aber bei jedem Umschnitt synchron verfahren wird).
6. Lineare Syntagmen können **SZENEN** sein, dann erzählen sie zeitlich lückenlos (keine Differenz Darstellungszeit – dargestellte Zeit); oder es handelt sich um Sequenzen, die elliptisch erzählen.
7. Die Sequenzen können entweder **SEQUENZEN DURCH EPISODEN** sein, dann wird nach einem bestimmten Prinzip oder Rhythmus ausgelassen; oder es wird unregelmäßig je nach Handlungserfordernis weggelassen, dann handelt es sich um **GEWÖHNLICHE SEQUENZEN**.
 - Diese acht Typen der Verkettung von Einstellungen zu größeren Sinneinheiten in Spielfilmen sind oft kritisiert worden (unvollständig, unlogisch, nicht filmspezifisch, sondern erzählspezifisch etc.), aber sie sind doch ein sehr nützliches Werkzeug bei der Filmanalyse !
 - Für uns hier interessanter aber sind eigentlich die Vorüberlegungen zur Nicht-Systematizität des Films; der Film, so Metz, ist ein Zeichengebilde trotz seiner eingeschränkten Systematizität.
 - Wir würden vielleicht sagen: Gerade wegen seiner Eigenschaft der Transformativität, der Inkonstanz, der Kontinuität ist der Film ein Zeichengebilde, ein semiotischer Prozeß. Dazu später mehr.