

## Zum Begriff des „filmischen Zeichens“

### *I. Historische Entwicklung einer Theorie des Films*

Die Geschichte des Kinematographen beginnt im ausgehenden 19. Jahrhundert: Als Jahrmarktsattraktion tauchten die ersten so genannten „Guckkästen“ in Europa und den USA auf und das *Kino* etablierte sich als ein populäres Massenmedium. Das amerikanische Kino orientierte sich hierbei anfangs noch am europäischen Kino, bis es sich mit dem typischen „Hollywood“-Kino in den zwanziger Jahren emanzipierte. Aufgrund der Möglichkeiten, durch Schnitt und Montage ansatzweise narrative Strukturen zu erzeugen, entwickelten frühe Filmemacher, wie die französischen Brüder Lumière oder der Amerikaner Edwin S. Porter, die Idee des Kinotopps weiter von der populären Jahrmarktsattraktivität hin zu einer neuen Kunstform: dem *Film*.<sup>1</sup> In Inhalt und Form lehnte sich der Film zunächst an Theater und Literatur an, erst in den fünfziger Jahren wurde vor allem in Frankreich eine „Querelle de l’adaptation“ geführt, die den Begriff des „reinen“ *cinéma*<sup>2</sup> im Gegensatz zum „unreinen“ *Kino* mit seinen intermedialen Bezügen zu Theater und Film einführte.<sup>3</sup>

Schnell wurde auch die Forderung nach einer Akzeptanz der neuen Kunst innerhalb eines wissenschaftlichen Umfeldes laut. Eine Theorie des Films entstand parallel zur Filmkritik, an der auch auf Grund der dominierenden Filmpraxis viele Filmemacher ohne akademische Ausbildung teilhaben konnten. In diesem Zug wurden erste Ansätze unternommen, Film als Sprache zu verstehen oder sprachähnliche Vergleiche zu ziehen. Allerdings geschah dies fragmentarisch und ohne deutlichen Bezug zu einer strukturalistischen Theorie der Sprache. Erst die Semiotik lieferte dazu in den siebziger Jahren ihren Beitrag und Film wurde als Kommunikationssystem neu gesehen *und* gelesen. Im ersten Teil dieser Untersuchung wird es deshalb darum gehen, erste Ansätze der semiotischen Filmtheorie vor dem *semiotic turn* heraus zu stellen und damit deutlich zu machen, dass dem „filmischen Zeichen“ schon seit Beginn des Films und damit auch vor dem Beginn des Tonfilms ein Nachdenken über Filmsprache voraus ging.

„Der Film ist keine Sprache aber er ist wie eine Sprache“<sup>4</sup> schreibt der amerikanische Filmwissenschaftler James Monaco und reiht sich damit in ein Verständnis von Film ein, dessen Ursprünge bereits in den Untersuchungen von Vachel Lindsay oder H.D. Griffith zu finden sind: Lindsay verglich die Erfindung des Lichtspiels mit den Anfängen der Bilderschrift in der Steinzeit und verwies so 1915 in seiner Abhandlung *Thirty Differences between Photoplays and the Stage*<sup>5</sup> auf die filmische Sprache. Der amerikanische Regisseur H.D. Griffith berief sich für seine Arbeit beim Film geradezu programmatisch auf die literarischen Einflüsse des 19. Jahrhunderts, vor allem auf die Romane von Zola, Dickens, Poe oder Tolstoi.<sup>6</sup> In den zwanziger Jahren schlug sich dann ein expressionistisches Verständnis von einem Kunst schaffenden Individuum auf Theorie und Praxis des Filmemachens nieder, Regisseur und Autor eines Films traten mehr in der Vordergrund und legitimierten einmal mehr den Film als Kunst. *Film als Kunst*<sup>7</sup> hieß auch der Titel einer Untersuchung des Psychologen Rudolf Arnheim, der in späteren filmtheoretischen Untersuchungen immer in Abgrenzung zu dem Realisten Siegfried Kracauer gesehen wird. Arnheim war mit seiner Begrenzungstheorie, die die physische Bildbegrenzung als eigentliches – und deshalb nicht zu veränderndes – ästhetisches Mittel sah, noch ganz auf eine

Abgrenzung zum Massenmedium Kino angelegt. Hingegen gestaltet sich Kracaers umfangreiche „*Theorie des Films*“<sup>8</sup>, geschrieben knapp dreißig Jahre später, als realistischer Gegenentwurf: Da der realistische Gehalt eines Films konstitutiv sei, so schlussfolgert Kracauer, solle der Film auch konsequent die Reproduktion der Realität zu seinem ästhetischen Konzept machen. In einem chronologischen Abriss der Filmtheorie ist Kracaers Forderung nach einer „*Errettung der äußeren Wirklichkeit*“<sup>9</sup> unverzichtbar.

Was Kracauer als Konstruktion einer zweiten, neuen Ebene der Realität im Film vorschlägt, suchen die russischen Formalisten Sergej Eisenstein und Vsevolod I. Pudovkin in einer spezifischen Form der Montagetechnik: Für sie sollte die psychologische Führung des Zuschauers durch die Montage innerhalb eines Films geleistet werden, um auf diesem Wege eine neue Realität zu erschaffen.

Bis in die fünfziger Jahre wurden in der Filmtheorie die eher zeitlich zu verstehende Montage im Gegensatz zur räumlichen *Mis en scène* verstanden. In Zusammenarbeit mit dem Gründer der einflussreichen französischen Filmzeitschrift *cahier de cinéma*, André Bazin, gelang es dem Regisseur und Filmkritiker Jean-Luc Godard dann in einigen viel beachteten Aufsätzen, die bestehende Dialektik zwischen Montage und *Mis en scène* aufzuzeigen.<sup>10</sup> Wurde der Montage eine zu dieser Zeit bereits der semiotischen Terminologie entlehene Bedeutung des *Signifikats* zugewiesen, rückte die *Mis en-scène* durch die Realität des Raumes im Film mittels Schärfentiefe und Kamerafahrten in die Nähe des *Signifikanten*. Der *semiotic turn* vollzog sich also auch innerhalb der Filmtheorie, und Filmemacher wie eben Jean-Luc Godard, Eric Rohmer oder François Truffaut versuchten außerdem eine Umsetzung der Theorie in die filmische Praxis: Dem Zuschauer wurde nicht mehr länger sein Platz als manipulierbares Objekt zugewiesen, sondern er erlebte aktiv die konnotative Wirkung der „*caméra-stylo*“<sup>11</sup>, in der Montage und *Mis en scène* dialektisch inszeniert wurden. Das filmische Zeichen war nicht mehr länger eine diffuse Ahnung aufmerksamer Cineasten, sondern fester Bestandteil filmischer Semiotik.

Der Filmsemiotiker Christian Metz widmete sich in seinen Arbeiten vor allem der Frage: „Wie wissen wir, was wir sehen?“ und schloss sich damit einem Verständnis von Semiotik als Kulturtheorie an, welches vor allem durch den italienischen Linguisten Umberto Eco und den französischen Strukturalisten geprägt und in den USA rezipiert und ergänzt wurde. Metz' Hauptwerk „*Langage et Cinéma*“<sup>12</sup> erschien 1971 und beschäftigte sich hauptsächlich mit den Prämissen der Erzählstruktur eines Films. Die narrative *syntagmatische* Sequenz und die *paradigmatische* Ebene, auf der die Wahl der Einstellung entschieden wird, sind die Grundgedanken in der komplexen Theorie von Metz, auf die im zweiten Teil dieser Untersuchung noch kurz eingegangen wird.

Auch für spätere Filmtheorien wie z.B. der feministische Filmtheorie war der *semiotic turn* richtungweisend: Mit Hilfe des filmischen Zeichens konnte der so genannte „filmische Blick“ des Zuschauers – gelenkt durch die Kamera – analysiert werden. Der weibliche Zuschauer identifiziere sich, so die Filmtheoretikerin Laura Mulvey, mit den weiblichen Helden, die auch im Film immer Objekt des männlich-subjektiven Blicks sind. Kino sei demnach nur eine weitere mediale Form der patriarchalen Ordnung.

Die folgende Untersuchung führt nun zurück zum „filmischen Zeichen“, welches als Kernstück einer semiotischen Filmtheorie genauer betrachtet werden soll.

## II. Das Zeichen im Film

Bei einer Untersuchung von Filmen und ihrer semiotischen Grundstruktur handelt es sich primär nicht um die Betrachtung geschriebener oder gesprochener Sprache. Filme bestehen vornehmlich aus Bildern im Gegensatz zum Text und funktionieren laut James Monaco *wie* eine Sprache, die folglich *auch* semiotisch untersucht werden kann.<sup>13</sup> Auf Grundlage dieser Prämisse wird im folgenden versucht, die Herangehensweise der Semiotik auf den Film und

seine filmischen Zeichen als ein praktikables Instrumentarium für eine Filmanalyse zu übertragen. Diesem Zweck dient eine Paraphrase des Kapitels „Zeichen“ aus James Monacos „Film verstehen“<sup>14</sup>.

Für die Semiotik als allgemeine Lehre von den Zeichensystemen ist das Zeichen der elementare Grundbegriff, welches aus der Verbindung von Signifikat (dem Bezeichnetem) und Signifikant (dem Bezeichnendem) besteht. Zeichen verweisen auf etwas und versuchen dies durch ihre eigene Präsenz darzustellen. Der Signifikant eines beispielsweise schriftlichen Zeichens stellt zusammen mit seinem Signifikat eine Vorstellung des benannten Gegenstandes dar. Das Zeichen selbst ist nicht das von ihm Dargestellte; es verweist nur auf das von ihm Dargestellte.

Bei der Betrachtung von Photographien und Filmen besteht die Besonderheit darin, dass Signifikat und Signifikant nahezu übereinstimmen. Das Bild hat augenfällig eine direkte Beziehung zu dem, was es darstellt im Unterschied zum geschriebenen oder gesprochenen Wort als Zeichen, dessen Verbindung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem arbiträr bleibt. Beim Lesen eines Textes ist der Rezipient gezwungen, sich etwas Benanntes vorzustellen, indem er das gelesene Wort mit einer Vorstellung Begriffs übersetzt. Beim Betrachten eines Filmes jedoch ist bereits in der visuellen Wahrnehmung des Bildes das Signifikat mit dem Signifikanten direkt verknüpft, weil der sonst beschriebene Referent selbst gezeigt wird und damit nicht als Vorstellung übersetzt werden muss. Monaco definiert dieses Zeichen im Film als ein „Kurzschluss-Zeichen“<sup>15</sup>. Deshalb könnte man vermuten, der Film sei leichter zugänglich als ein Text, da die Übersetzung des direkt gezeigten Referenten scheinbar wegfällt. Die Bedeutung der filmischen Zeichen ist aber tatsächlich nicht leichter zu entschlüsseln, denn Zeichen im Film müssen ebenso interpretiert werden wie Zeichen im Text.

Beim Film besteht die Schwierigkeit, seine kleinste und unterste Bedeutungseinheit zu erkennen. Diese ist mehr als das fotografierte Einzelbild. Bild und Ton in einem Film können eine schier unbegrenzte Anzahl von Informationen enthalten und von daher eine Vielzahl von Bedeutungen vereinen. Somit ist der Film durch ein Kontinuum von Bedeutungen gekennzeichnet, die man nicht ohne weiteres in voneinander abtrennbare Grundeinheiten zerlegen kann.<sup>16</sup>

Innerhalb dieses Kontinuums lassen sich mit Hilfe von Denotation und Konnotation als semiotische Kategorien konkrete und spezifische Bedeutungen in einem Film isoliert betrachten. Die Denotation definiert hierbei die im Bild sichtbaren Elemente als Zeichen (wie Kostüm, Ausstattung, Gestik, Beleuchtung, Schärfentiefe etc.), die ähnlich einer „wörtlichen“ Bedeutung klar erkennbar sind. Diese denotative Bedeutungsebene beschreibt damit die unmittelbare filmische Sprachlichkeit. Der Film als ein kulturell konventionalisiertes Produkt hat allerdings ein Spektrum, das „weit über das hinausgeht, was die Semiotiker seine ‚Diegesis‘ nennen (die Summe seiner Denotationen)“<sup>17</sup>. Solch einem Zeichen angelagerte sekundäre Bedeutungen sind konnotativ. Im Film abgebildete Elemente erlangen durch Konnotationen ein Mehrfaches an Bedeutung; ihre unmittelbar denotativen Bedeutungen werden jeweils überschritten.

Die konnotativen Bedeutungen eines Films lassen sich darüber hinaus in eine paradigmatische und syntagmatische Konnotation ausdifferenzieren. Die Bedeutungsebene der paradigmatischen Konnotation erklärt sich durch die Auswahl eines bestimmten Elementes oder einer bestimmten Filmeinstellung aus einer theoretisch unbegrenzten Menge von Elementen oder Einstellungen. Die Bedeutungsebene der syntagmatischen Konnotation resultiert aus ihrem filmischen Kontext, d.h. aus dem Vergleich von Einstellungen oder Elementen mit vorausgehenden oder noch folgenden Darstellungen innerhalb des jeweiligen Films.

Insgesamt kann man die Trennung in Syntagma und Paradigma mittels eines Achsenmodells darstellen, das der Strukturalist Roman Jakobson<sup>18</sup> entwickelt und der Filmsemiotiker Christian Metz<sup>19</sup> auf den Film angewendet hat. Die syntagmatische Achse verläuft horizontal und zeigt die linear-narrative Verknüpfung von Elementen in der filmischen Kette, die die *Montage* (Filmschnitt) aneinanderreicht; die paradigmatische Achse hingegen verläuft vertikal und enthält die Gruppe jener Elemente, die alternativ aus der filmischen Kette ausgewählt werden könnten im Gegensatz zu einem bestimmten Element, welches tatsächlich in der *Mise en Scène* („Szenenbild“) verwendet wird. Das Achsenmodell ist eine hilfreiche Konstruktion, um die denotative und auch konnotative Bedeutung filmischer Zeichen zu strukturieren.<sup>20</sup>

Um die verschiedenen Spielarten von Konnotation und Denotation zu erkennen, kann man – dem Philosophen und Semiotiker Charles S. Peirce<sup>21</sup> folgend – zwischen drei Varianten des Zeichens unterscheiden, die der englische Theoretiker Peter Wollen<sup>22</sup> auf den Film übertragen hat: Icon, Symbol und Index. Diese Varianten sind primär denotativ. Das Icon als für den Film typisches Kurzschluss-Zeichen setzt sich aus der übereinstimmenden Ähnlichkeit zwischen Signifikant und Signifikat zusammen. Das Symbol ist ein willkürlich festgelegtes Zeichen, in dem der Signifikant keine direkte oder indirekte Beziehung zum Signifikat hat, sondern eine durch Konventionen erst hergestellte. Symbole sind unter anderem die Basis der gesprochenen und geschriebenen Sprache und können sich im Film ebenfalls auf Gesprochenes und Geschriebenes beziehen. Indizes können in zwei Kategorien gegliedert werden. Zum einen gibt es technische Indizes, bei denen Signifikat und Signifikant quasi untrennbar miteinander verbunden sind (wenn z.B. Fieber eine Krankheit anzeigt), zum anderen metaphorische und damit uneindeutige Indizes, bei denen die Denotationen ins Konnotative übergehen (z.B. können Schwielen an den Händen für einen Arbeiter stehen). Der metaphorische Index steht zwischen dem Symbol, weil er kein willkürliches Zeichen ist, und dem Icon, weil er nicht mit dem Signifikat identisch ist. Seine Denotation zielt direkt auf eine notwendige Konnotation, weil ohne sie das Zeichen unverständlich bliebe. Beispielsweise kann eine rein denotative Lesart der aneinander gereihten fotografierten Elemente Thermometer, Schweiß, flimmernde Schlieren und heiße Farben ohne eine Konnotation nicht zwangsläufig mit der dargestellten Idee von Hitze (als metaphorische Bedeutung) in Verbindung gebracht werden; es ist hierfür vielmehr notwendig, konnotative Lesarten in die Deutung mit einzubeziehen. Der Index kann also als ein Instrument und Kunstgriff fungieren, um konnotative Bedeutungen neu zu kreieren (in jedem Film individuell und anders gelöst), da Metaphern im Film aufgrund der medial bedingten Gleichheit zwischen Bild und Bedeutung nicht wie in der Literatur möglich sind. Filmisch konstruierte Konnotationen können sich sogar zu Denotationen wandeln, wenn sie sehr stark ausgeprägt sind und damit konventionalisiert werden.<sup>23</sup>

Neue konnotative Bedeutungen im Film lassen sich auch – ergänzend zur Verwendung des metaphorischen Index – mit Hilfe der rhetorischen Figurenlehre beschreiben, beispielsweise der Metonymie oder der Synekdoche. Eine Metonymie ist eine „Ersatz-Bedeutung“, bei der ein bestimmter assoziierter Begriff (ein Gegenstand oder eine Idee) durch einen anderen ersetzt wird, der in einem logischen, oder räumlichen oder in einem anderen Zusammenhang mit ihm steht (z.B. lässt sich Lorbeer als ein Zeichen für Ruhm verwenden). Eine Synekdoche hingegen ersetzt einen bestimmten Begriff durch einen enger oder weiter gefassten, indem eine wechselseitige Vertauschung von Teil und Ganzem erfolgt (z.B. kann Brot als Begriff für Nahrungsmittel generell stehen). Im Film können diese Figuren in Form von fotografierten Bildern auftreten, vor allem durch Vergleiche mit dargestellten oder auch nicht dargestellten Elementen. Ein synekdochisches Bild wäre beispielsweise eine Nahaufnahme marschierender Füße, um pars pro toto eine ganze Armee zu repräsentieren. Als filmisch umgesetzte Metonymie könnte man Bilder fallender Kalenderblätter bezeichnen, welche auf eine Beschleunigung der erzählten Zeit hinweisen. Das „Wie“ der Darstellung bzw. die Art der

Präsentation einzelner filmischer Elemente, die man theoretisch auch rein denotativ zur Kenntnis nehmen könnte, lässt sich beispielsweise mit Hilfe der eben genannten Figuren als eine eigene Sprache des Films beschreiben, die praktisch ständig Neologismen produzieren muss, da sie nicht über ein festgelegtes Vokabular verfügen kann. Durch die unbegrenzte Anzahl von filmischen Aufnahmemöglichkeiten kann es also auch kein Lexikon möglicher Einstellungen für den Film geben.<sup>24</sup>

Übergeordnetes und ebenfalls der Rhetorik entlehntes Charakterisierungsmerkmal für filmische Zeichen generell ist laut Monaco die Trope, welche allgemein einen „Bedeutungswandel“ – vom eigentlich Gemeinten ausgehend und hin zum tatsächlich Gesagten – ausdrückt. Sie verbindet im Film Denotation und Konnotation in dergestalt miteinander, dass das Zeichen neue wechselseitige Beziehungen erhält. Damit beschreibt die Trope eine sich vollziehende und durch Dynamik bestimmte Öffnung des Zeichens für neue Bedeutungen. Die so ermöglichte konnotative Wahrnehmung von Elementen im Film unterscheidet sich von der rein denotativen und somit starren Betrachtung im Sinne des Icons oder Symbols. Zu der Trope zählt der bereits skizzierte Index mit seinen syntagmatischen und paradigmatischen Konnotationsmöglichkeiten, welche durch die Neuschöpfung von Metaphern (Metonymie, Synekdoche) ermöglicht werden.<sup>25</sup>

Das hier entfaltete Grundvokabular filmsemiotischer Untersuchung hat das Ziel, die Bedeutungsmöglichkeiten des filmischen Zeichens begrifflich zu fassen und einzugrenzen. Das paradigmatische und syntagmatische Achsenmodell, die mit diesem Modell verknüpfte Trennung in denotative und konnotative Bedeutungsmöglichkeiten von Zeichen im Film, die weitere Unterscheidbarkeit von Denotation und Konnotation in Icon, Index und Symbol und die zusätzliche Möglichkeit, die Bedeutung filmischer Zeichen mit Hilfe von Metonymie, Synekdoche und der Trope zu beschreiben, erweisen sich hier als verwertbare strukturelle Kategorien. Somit können die hier skizzierten Definitionsmodelle dazu dienen, Fundament und Voraussetzung sowohl für das Verständnis eines „filmischen Codes“ und dessen Funktion für die filmische Syntax, als auch einer systematisierten Analyse von Filmen überhaupt zu sein. Zusammen mit den Methoden des Film-Semiotikers Christian Metz, beispielsweise seiner tabellarischen Auflistung der *großen Syntagmen* im Film, lassen sich die dargestellten Begriffe als ein nützliches Instrumentarium zur wissenschaftlichen Untersuchung von Filmen anwenden.

---

Endnoten:

<sup>1</sup> Peach, Joachim: Literatur und Film. 2. Auflage Stuttgart 1997 (= SM 235), S. 1-25.

<sup>2</sup> Laut Monaco fehlt dem Ausdruck *cinéma* eine Entsprechung im Deutschen oder Englischen, er bezeichnet jedoch soviel wie „die Ästhetik und die innere Struktur der Kunst“. Im Deutschen/Englischen stehen die Ausdrücke Film/film und Kino/movie zur Disposition, vgl.: Monaco, James: Film verstehen. Hamburg 1997 (zuerst: New York 1977), S. 230.

<sup>3</sup> Albersmaier, Franz-Josef / Roloff, Volker (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main 1989, S. 20; Bazin, André: „Für ein „ unreines“ Kino. Plädoyer für die Adaption“. In: ders.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln 1975, S. 45-67 (zuerst: Paris 1951).

<sup>4</sup> Monaco, James: Film verstehen. Hamburg 1997 (zuerst: New York 1977), S. 158.

<sup>5</sup> Lindsay, Vachel: The art of the moving pictures. New York 1915.

<sup>6</sup> Albersmaier, Franz-Josef / Roloff, Volker (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main 1989, S. 32.

<sup>7</sup> Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. München 1974 (zuerst: Berlin 1932).

<sup>8</sup> Kracauer, Rudolf: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main 1996 (zuerst: New York 1960).

<sup>9</sup> S. Anmerk. Nr. 5.

<sup>10</sup> Godard, Jean-Luc: Godard / Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970). In: Frieda Grave (Hg.): München 1971.

<sup>11</sup> Alexandre Astruc: „Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter“. In: Theodor Kotulla (Hg.): Der Film, Bd. 2. München 1964.

<sup>12</sup> Metz, Christian: Langage et Cinéma. München 1972 (zuerst: Paris 1971).

<sup>13</sup> Vgl. Monaco, James: a.a.O., S. 158.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S.152-175.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 158.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 158-162.

<sup>17</sup> Ebd., S. 163.

<sup>18</sup> Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Poetik, Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hrsg. von Elmar Hölenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M. 1989, S. 83-121.

<sup>19</sup> Metz, Christian: Semiologie des Films. München 1972

<sup>20</sup> Vgl. Monaco, James: a.a.O., S. 163f.

<sup>21</sup> Pierce, Charles S.: Eine neue Liste der Kategorien. In: Semiotische Schriften, Bd. 1. Hrsg. u. übers. von Christian Klösel und Helmut Pape, Frankfurt a. M. 1986, S. 147 – 159.

<sup>22</sup> Wollen, Peter: Signs and Meaning in the Cinema. London 1998.

<sup>23</sup> Vgl. Monaco, James: a.a.O., S. 165-167.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 167-172.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 172-175.