

# SEMIOTIK = ???

## 22: Filmsemiotik

semiotics

semiotica

sémiotique

semasiologie

Σημειωτική

sematologie

sémiologie

»*Filmsemiotik* nimmt nicht nur innerhalb der angewandten Semiotik einen wichtigen Platz ein, sondern auch im Rahmen der Filmtheorie. Im Gegensatz zur Semiotik (allgemein und angewandt) wurde die Filmsemiotik auch in den deutschsprachigen Ländern bereits früh rezipiert und weiterentwickelt.\* Die Frühgeschichte reicht zu den Schriften der russischen Formalisten der zwanziger Jahre zurück (Ėjchenbaum, Šklovskij, Tynjanov). Als Begründer der Filmsemiotik in den sechziger Jahren wird Christian Metz angesehen, dessen Publikationen und wechselnde Paradigmen auch als Entwicklungslinie der Filmsemiotik gelesen werden können: von der Suche nach der Filmsprache und den kleinsten, bedeutungstragenden Einheiten des Films über Code- und Montagetheorien zum Filmerleben der Zuschauer und schließlich zur Analyse der komplexen Äußerung. In der semiotischen *Fernsehforschung* bilden – neben Arbeiten zu Nachrichtensendungen – die Analysen von *telenovelas* bzw. Soap operas einen Schwerpunkt. Als eigenständige Richtung in der Auseinandersetzung mit Fernsehtexten (bzw. allgemein mit Medientexten) sind die englischen Arbeiten zum Encodierungs-/Decodierungsprozess zu sehen (Stuart Hall, David Morley), die zeichentheoretische Überlegungen zur Bedeutungskonstitution und die soziale Realität bzw. Wertesysteme der Rezipienten verbinden. In der gegenwärtigen Filmsemiotik finden wir einen Methodenpluralismus mit Querverbindungen zu feministischen, psychoanalytischen, neoformalistischen oder konstruktivistischen Ansätzen (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992 [*New Vocabularies in Film Semiotics*]).«

\* cf. Knilli 1971; zur Filmsemiotik in Deutschland siehe u.a. die Arbeiten von Rolf Kloepfer, Karl-Dietmar Möller, Hans J. Wulff oder Peter Wuss

-----  
[Withalm, Gloria (2003). "Zeichentheorien der Medien". In: Weber, Stefan (ed.). *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus* (= Uni-Taschenbücher. 2424). Konstanz: UVK Medien & UTB, 127–148, hier: 145]

»Am Beginn stehen die Arbeiten der **Russischen Formalisten** in den 1920er Jahren als Vertreter einer Filmsemiotik *avant la lettre* und einzelne (teilweise wenig rezipierte) Publikationen in den folgenden Jahrzehnten.

Die erste Phase einer breiteren semiotisch begründeten Auseinandersetzung mit Film setzt – etwa zeitgleich mit der Etablierung der Semiotik allgemein – in der Mitte der **1960er Jahre** ein (1969 wurde die International Association for Semiotic Studies IASS-AIS in Paris gegründet). Wie erinnerlich ist diese erste Periode von der Frage nach der Tragfähigkeit **semio-linguistischer Modelle** für die Filmtheorie geprägt – von der Diskussion einer direkten Entsprechung zwischen **Film und Sprachsystem** zu einer Theorie der filmischen **Codes**.

In einer zweiten Phase erfolgt eine Orientierung auf die **Filmrezeption**, auf die RezipientInnen. Neben der Integration von **psychoanalytischen Ansätzen** (als Chiffre für diese Entwicklung sei an *Le signifiant imaginaire*<sup>1</sup> erinnert), stehen **ideologiekritische** Fragen und die Rolle der soziokulturellen Positionierung von RezipientInnen in Rezeption und Bedeutungskonstitution (stellvertretend sei hier auf die Arbeiten der englischen *Film and Television Studies* verwiesen, die auch am Beginn der britischen Cultural Studies stehen).

Ab den **1980er** Jahren kann man von einer **Pluralität** der Ansätze, Konzepte und Modelle sprechen. Einerseits treten filmsemiotische Theoriebildung und Analyse in einen fruchtbaren Austausch mit benachbarten Disziplinen und verwandten Strömungen (Feministische Theorien, **Narratologie**, **Diskurstheorie**, Texttheorie, **Kognitionswissenschaften**), andererseits werden in einer selbstkritischen Auseinandersetzung semiotische Modelle neu definiert und weitergeführt (neoformalistische oder semio-pragmatische Ansätze).

./.

Gleichzeitig finden sich in der filmtheoretischen Diskussion der 1990er Jahre kritische Einwände gegen die Filmsemiotik/-semiologie, oder besser gesagt, gegen ein Konstrukt »Filmsemiotik«, das die jeweiligen KritikerInnen als Feindbild aufgebaut haben (und die diametralen Vorwürfe sind ähnlich jenen gegen die allgemeine Semiotik). Das Bild pendelt zwischen den Extremen einer rigiden, statischen, systemorientierten, klassifikatorischen Zugangsweise und mangelnder Wissenschaftlichkeit. Filmsemiotik wird auf die längst überwundene (und nur mehr im Kontext einer Geschichtsschreibung der Filmsemiotik zu diskutierende) Annahme Film=Sprachsystem reduziert oder als Teil einer obsolet gewordenen *Grand Theory*<sup>2</sup> apostrophiert.

1 In gewisser Weise spiegeln die Arbeiten von Christian Metz die verschiedenen Perioden der filmsemiotischen Theoriebildung von *Essais sur la signification au cinéma* (Paris 1968) und *Langage et cinéma* (Paris 1971) zu *Le signifiant imaginaire* (*Communications* 23/1975 bzw. Paris 1977) bis hin zu seinem letzten Buch: *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film* (Paris 1991).

2 »Lacanian psychoanalysis, Structuralist semiotics, Post-Structuralist literary theory, and variants of Althusserian Marxism«. Bordwell, David & Noël Carroll (eds.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (= Winsconsin Studies in Film). Madison, WI 1996, S. xiii (Introduction).

[Withalm, Gloria (2004). "Film als Semiose. Der Beitrag semiotischer Theorien zu Film Studies". In: Nagl, Ludwig, Eva Waniek & Brigitte Mayr (eds.). *Film Denken | Thinking Film. Film und Philosophie*. Wien: Synema, 93–97, hier: 93-94]

»Die Ergebnisse des ersten Versuchs einer konsequenten Theoriebildung auf literatur- und sprachwissenschaftlichen Basis wurden 1927 in Leningrad unter dem Titel „*Poetika Kino*“ publiziert. Die Verfasser der einzelnen Artikel gehören zur Gruppe der russischen Formalisten; sie waren Schriftsteller, Literaturtheoretiker, verfaßten Filmdrehbücher. Ihre Ansätze sind zwar verschieden, spiegeln aber jene Tendenzen einer Zusammenführung von Theorie und Praxis in der Sowjetunion der 20er Jahre, die Kunst und Wissenschaft nur als verschiedene Diskursformen sehen, „nicht so sehr als verschiedene (und widersprüchliche) Typen des Denkens, sondern als verschiedene sprachliche Formen, als verschiedene Rede- und Ausdruckssysteme“ (Ejchenbaum 1974b: 139).

Neben Arbeiten über Beziehung von Sujet und Fabel im Film (cf. Tynjanov 1974: 56-63), und Versuchen, die Definitionen von Poesie und Prosa für den Film zu finden (cf. Šklovskij 1974: 97-99), also eher literaturtheoretischen Fragestellungen, treten erstmals auch die „bedeutungshaften Zeichen“ (cf. Ejchenbaum 1974a: 29; Tynjanov 1974: 45, 49) des Films in den Mittelpunkt des Interesses. Insbesondere Tynjanov und Ejchenbaum versuchen, Einheiten und Modelle der Sprache im Film wiederzufinden; die Begriffe „*Filmsyntax*“ und „*Filmsemantik*“ werden geprägt (Ejchenbaum 1974a: 26, 29, 36-39). Für Ejchenbaum muß „jede Kunst, deren Wahrnehmung in der Zeit verläuft, eine gewisse Artikulation besitzen, in Abhängigkeit davon in welchem Grad, sie »Sprache« ist“ (Ejchenbaum 1974a: 29), und „es ist offenkundig, daß für die Frage nach der Artikulation der Filmsprache grundlegende Bedeutung nicht die Fotogramme, sondern die Einstellungen haben“ (Ejchenbaum 1974a: 30). Die nächsthöhere Ordnung sind jene „bedeutungshaften Einheiten“, die durch die Montage geschaffen werden; „die fundamentale Einheit dieser Verkettung ist der *Filmsatz*“ (Ejchenbaum 1974a: 30).

Die Filmsemantik betreffend finden Tynjanov und Ejchenbaum im Film Entsprechungen für Metapher und Synekdoche. Auch die Kontextabhängigkeit von Bedeutung bei beiden betont; Ejchenbaum unterscheidet „eine Semantik des *Bildes* und eine Semantik der *Einstellungen*“ (Ejchenbaum 1974a: 37) neben der Montage als konstituierendem Element. Angesehen von den speziell filmischen Gestaltungsmitteln bezieht er auch Gestik und Mimik (wir befinden uns noch im Zeitalter des Stummfilms!) in die Filmsprache ein, jene „Ausdrucksfähigkeit, die wir uns im Alltag angeeignet haben“ (Ejchenbaum 1974a: 36).

Ejchenbaums Theorie bietet aber noch einen interessanteanten Aspekt, außer den bereits erwähnten, die an die Kernprobleme jeder Filmtheorie rühren: er bezieht den Zuschauer und dessen subjektive interpretative Leistung in seine Überlegungen mit ein und spricht vom „*Prozeß der inneren Rede des Zuschauers*“ (Ejchenbaum 1974a: 19); die pragmatische Dimension des Zeichens – ohne explizit als solche bezeichnet zu werden – finden damit Eingang in die Filmtheorie, ein Umstand, der im Zusammenhang mit der neueren rezeptionsorientierten Filmsemiotik von Interesse sein dürfte.«

Beilenhoff, Wolfgang (ed.) (1974). *Poetik des Films*. München: Fink (= *Poetika kino* 1927)

Ėjchenbaum, Boris M. (1974a). „Probleme der Filmstilistik“. In: Beilenhoff 1974: 00–00

Ėjchenbaum, Boris M. (1974b). „Tvorčestvo Ju. Tynjanova“; zit. nach: Beilenhoff, Wolfgang (1974a). „Filmtheorie und Filmpraxis der russischen Formalisten“. In: Beilenhoff 1974

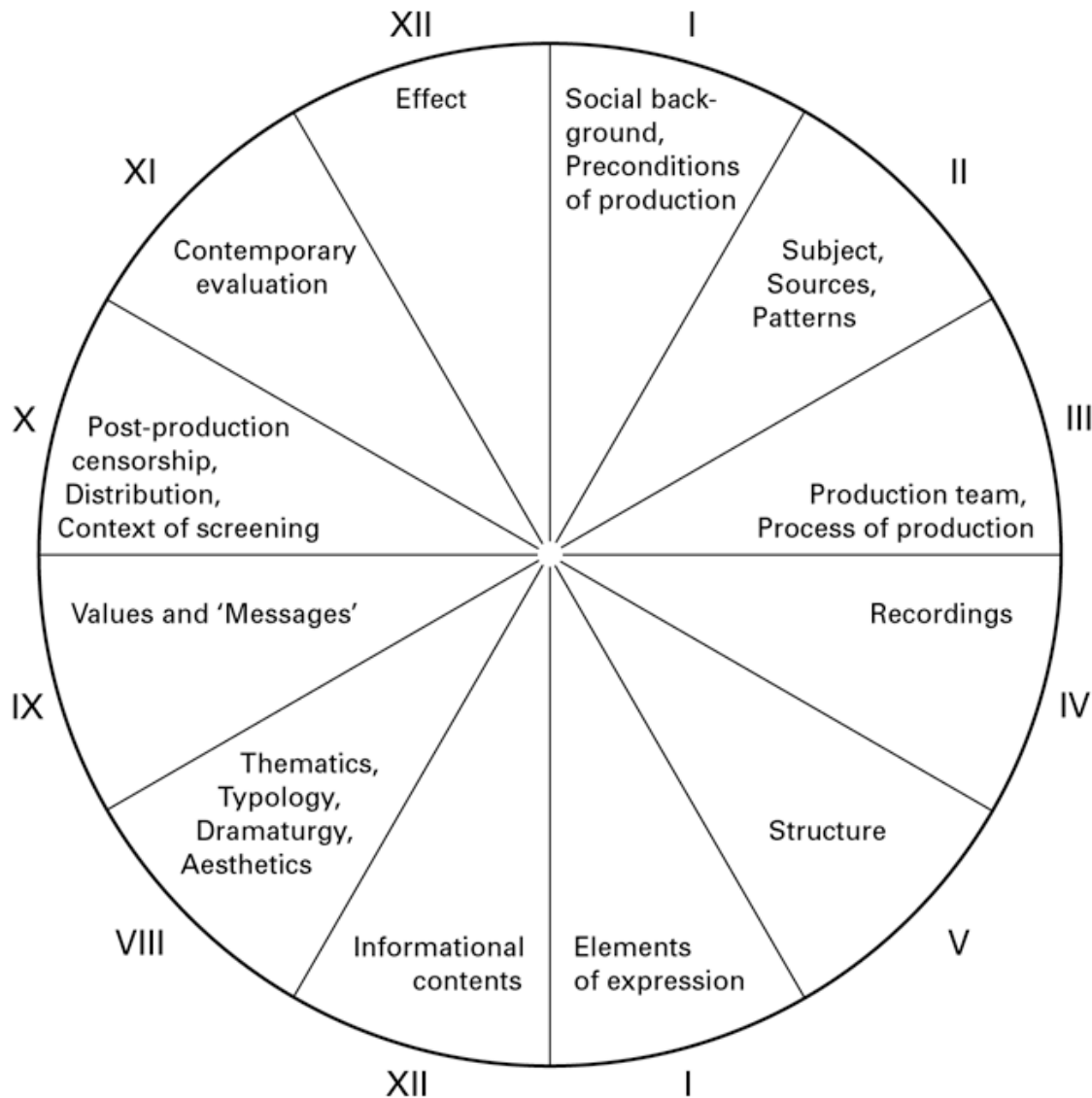
*Poetika Kino* = Ėjchenbaum, Boris M., Jurij Nikolaevič Tynjanov & Viktor B. Šklovskij (1927). *Poetika Kino*. Leningrad: Kinopečat'; dt.: Beilenhoff 1974

Šklovskij, Viktor (1974). „Poesie und Prosa im Film“. In Beilenhoff 1974: 00–00

Tynjanov, Jurij N. (1974). „Über die Grundlagen des Films“. In: Beilenhoff 1974: 40–63; & In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.). *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam 1979, 141–174

[Withalm, Gloria (1983). „Film – Sprache – Zeichensystem“. In: Bernard, Jeff (Hg.). *Didaktische Umsetzung der Zeichentheorie*. Akten des 4. Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik, Linz 1981 (= *Angewandte Semiotik*. 2). Wien–Baden b. Wien: ÖGS, 363–383, hier: 365–366)

# Karsten Fledelius: „Uhrenmodell“ der Analyse



[Fledelius, Karsten (1980). "Fields and Strategies of Historical Film Analysis". In: Short, K[enneth] R.M. & Karsten Fledelius (eds.) (1980). *History and Film: Methodology, Research, Education. The Proceedings of the VIII. International Conference on History and the Audio-Visual Media, Amersfort, September 1979* (= Studies in History, Film and Society. 2.). Kopenhagen: Eventus, 53-80]