

Prof. Dr. Alfred Toth

Semiotische Filmtheorie I

(auf der Basis der Filmtheorie von Peter Wuss)

1. Nach Wuss (1992, 1993) lassen sich drei basale Filmstrukturen unterscheiden:

1. Perzeptionsgeleitete Strukturen
2. Konzeptgeleitete Strukturen
3. Stereotypengeleitete Strukturen

Der Film als „Erzählung“ wird somit nach Wuss „in ihrem Rezeptionsprozess gesehen und im Rahmen kongitionspsychologischer Vorstellungen als schema-geleitete Informationsverarbeitung dargestellt. Künftlerische Abstraktionsleistungen unterschiedlichen Grades sind in der Formgestalt des Werks als verschiedene Stufen von Chunking fixiert und organisieren den Erzählvorgang, indem sie sich in die Schemabildung des Rezipienten einschalten. Neben der Logik des ‚Stoffs‘, die den Abläufen der realen oder erfundenen Vorgängen der Filmgeschichte folgt, geht damit auch deren jeweilige kognitive Bewältigung in die Narration ein“ (1992, S. 25).

2. Die 3 Haupttypen von Filmstrukturen werden von Wuss (1992, S. 26 f.) wie folgt charakterisiert:

Perzeptionsgeleitete filmische **Strukturen** sind wenig evident und semantisch instabil, denn der Zuschauer muß die Invariante der Wahrnehmung erst in einem Prozeß von Wahrscheinlichkeitslernen [...] aus dem Stimulusangebot der Komposition herausfinden, was dort eine mehrfache intratextuelle Wiederholung ähnlicher Reizkonfigurationen voraussetzt. Die Reihen invarianter Strukturen werden eher unbewußt aufgenommen und vermutlich nur im Arbeitsgedächtnis, das etwa die Vorführdauer eines Films umfaßt, gespeichert, doch führt das Orientierungs-Verhalten gegenüber jenen Informationsanbietungen, auf die die Aufmerksamkeit zu lenken ist [...],

durchaus zu einer psychischen Aktivierung des Rezipienten, der sich um Sinnerschließung bemüht.

Konzeptgeleitete Strukturen sind es, die in der gleichen Sequenz eine Kausalkette evidenter Vorgänge aufbauen. Die Sequenz setzt mit der Schließung der Zeche ein und wird mit der Reaktion der betroffenen Bergleute fortgeführt: Einer begeht Selbstmord, der andere flüchtet in die Großstadt. Die konzeptuell geleiteten filmischen Strukturen sind von hohem Evidenzgrad und werden vom Zuschauer bewußt aufgenommen. Er erkennt die dargestellten Erscheinungen sogleich, weil ihre Merkmale im Langzeitgedächtnis gespeichert sind. Einmaliges Auftreten der Reizkonfiguration innerhalb des Werkes reicht daher aus, um sie auf den Begriff zu bringen. Aufgrund ihrer semantischen Stabilität stellt die Struktur sich damit auch leicht dem Denken. Sie wird in einem Lernprozeß über freie Kombination bzw. Reflexion angeeignet, und der Zuschauer behält sie relativ mühelos in Erinnerung.

Filmische **Stereotypenstrukturen** sind daran zu erkennen, daß ihre evidente Formgestalt längst zeichenhaft geworden ist und in vielen Filmen eines kulturellen Repertoires kommunikativ genutzt wird. An die kognitive Invariante komplexer Motive, die dabei eine intertextuelle Wiederholung erfährt, binden sich beim Zuschauer jeweils normierte Unterprogramme psychischen Verhaltens (etwa von Wahrnehmungsweisen, Emotionen, Wirkungen), die abgerufen werden, wenn ein Stereotyp erscheint. Im Tertiärzeitgedächtnis gespeichert" können diese Strukturen kaum vergessen werden. Auf Grund von Gewöhnung nimmt der Rezipient sie trotz semantischer Stabilität indes eher beiläufig und unbewußt wahr.

3. Das wirklich neue und für einmal operable Moment für eine semiotische Film-analyse kommt nun dadurch in Spiel, dass Wuss den drei filmischen Typen „spezifische Basisformen des filmischen Erzählens“ (1992, S. 28) wie folgt zuordnet:

1. Perzeptionsgeleitete Strukturen → Topik-Reihen der Narration
2. Konzeptionsgeleitete Strukturen → Kausal-Ketten
3. Stereotypengeleitete Strukturen → Story-Schemata

„Der rote Faden der Filmgeschichten ist also nicht homogen, sondern umfasst potentiell mehrere Komponenten, die auf spezifische Weise in den kognitiven Prozess eingreifen und gemeinsam Sinngehalt und Kohärenz schaffen“ (Wuss 1992, S. 29).

Von höchstem semiotischen Interesse ist ferner, dass für Wuss die drei Basisformen in einer bestimmten Ordnung stehen: „Da Filmerleben generell auf Geschehenswahrnehmung beruht und sich auf Zeigehandlungen stützt, ist es aber legitim, bei der Darstellung mit der perzeptiven Ebene des Erzählens zu beginnen“ (1992, S. 29). Hier entstehen Topik-Reihen „zwischen denen kein dramatischer Zusammenhang im konventionellen Sinn besteht, eine Erzählung, bei der nichts geschieht oder Dinge geschehen, die nicht mehr das Aussehen eines Erzählten, sondern nur mehr eines zufällig Geschehenen haben“ (Eco 1977, S. 202 ap. Wuss 1992, S. 29). „Der Rote Faden der Geschichte wird dann gleichsam über eine Folge von einzelnen Rasterpunkten erzeugt“, der Topik-Begriff wird anwendbar „auf viele offene Erzählformen, etwa sujetlose Filme und solche mit episodischem Bau“ (Wuss 1992, S. 29). Topik-Reihen betreffen Vorgänge, die „chronologisch geordnet, doch kaum kausal verknüpft“ sind (Wuss 1992, S. 30). Wuss führt als Beispiele Rossellinis „Paisa“, Kurosawas „Dreams“ usw. an.

Als zweite Ebene folgen die konzeptualisierten Kausalketten. „Kausalität bzw. Finalität konstruiert den Plot oder das Sujet eines Films“ (Wuss 1992, S. 30). Unter Sujet versteht Wuss im Einklang mit der Semiologie Lotmans einen Fall bzw. ein Ereignis, das es bisher nicht gegeben hatte oder nicht geben sollte (1992, S. 30). Beispiele sind u.a. Murnau's „Der letzte Mann“, von Sternbergs „Der blaue Engel“, usw.

Auf der dritten Ebene folgen schliesslich die Story-Schemata (cit. Wuss 1992, S. 31 f.):

Wenn ähnliche Handlungsmuster in mehreren Filmen Verwendung finden, werden *Story-Schemata* formiert, Stereotype der Narration. Bei der Rezeption bilden dieselben eine informationelle Einheit, die den kognitiven Zugriff auf das Geschehen erleichtert und Kohärenz stiftet. Schon in den Tragödien der Antike dienten bekannte Mythen als Story-Schemata. Dürrenmatt sagt über sie: "Das Publikum wußte, worum es ging, es war nicht so sehr auf den Stoff neugierig, als auf die Behandlung des Stoffes" [...]. Ähnlich wirken Archetypen wie "Die unglückliche Liebe", "Das

Dreiecksverhältnis", "Die geglückte Flucht". Der Zuschauer hat gleichsam normierte Erwartungen, wenn er solch einem Formengut aus zweiter Hand wiederbegegnet. Stabile Handlungsmuster sind auch deutlich in Genre-Filmen ausgeprägt. Bachtin [...] nannte darum das Genre "Repräsentant des schöpferischen Gedächtnisses" in der künstlerischen Entwicklung und machte auf das feste und wenig plastische Skelett von Genrebeziehungen aufmerksam. Die Filmkultur der Gegenwart zeichnet sich durch Erzählformen aus, in denen solche Story-Schemata sehr häufig vorkommen. Dazu gehören vor allem die unzähligen Beispiele des Unterhaltungskinos und der Television, die serielle Techniken verwenden [...]. In den letzten Jahrzehnten haben Erzählweisen an Bedeutung gewonnen, die die Schemata der populären Genres nutzen, um künstlerisch und philosophisch anspruchsvolle Inhalte zu formulieren. Erinnert sei an Antonionis BLOW UP, Tarkowskis STALKER, Kaurismäkis I HIRED A CONTRACT KILLER, die Strukturen des Detektivfilms, der Science Fiction oder einer angelsächsischen Grotteske aufgreifen. Regisseure der Postmoderne wie Greenaway haben Handlungsstereotype verschiedener Art zu ganzen Clustern zusammengeschoben, in denen der Zuschauer dauernd auf bekannte Muster stößt.

4. Jeder an Peirce geschulte Semiotiker, der die 3-Ebenen-Theorie der filmischen Wahrnehmung von Wuss liest, wird sich wundern, warum Peirce nirgendwo erwähnt wird, denn ganz offensichtlich folgt die Theorie von Wuss bis in die Details der Unterscheidung von Mittel-, Objekt- und Interpretantenbezug als Relationen des Zeichens, so zwar, dass wir folgende Entsprechungen haben:

1. Topik-Reihen → Mittelbezug (Erstheit)
2. Kausal-Ketten → Objektbezug (Zweitheit)
3. Story-Schemata → Interpretantenbezug (Dritttheit)

Mehr noch: Wuss (1993) schafft korrespondierend zu seiner 3-teiligen Filmstruktur eine 3-teilige Struktur der Invarianten:

1. Perzeptionsgeleitete Struktur → Invariante der Wahrnehmung
2. Konzeptionsgeleitete Struktur → Invariante des Denkens
3. Stereotypengeleitete Struktur → Invariante des Motivs,

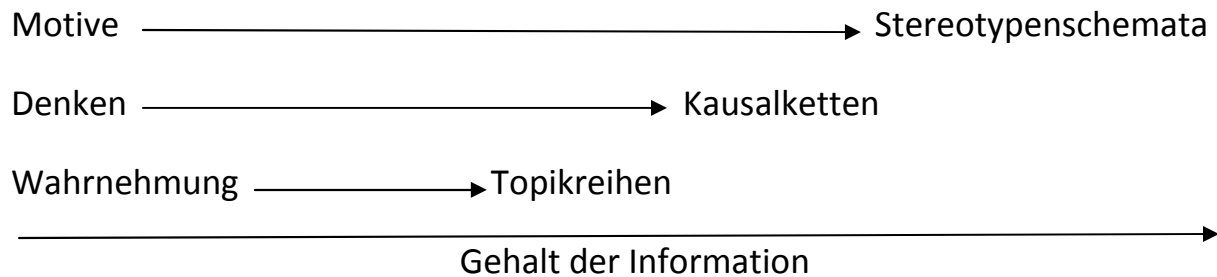
welche ganz genau mit der von Bense (1975, S. 39 ff.) entwickelten Invariantentheorie der semiotischen Bezüge übereinstimmt:

1. Invariante der Wahrnehmung → Invariante des Zusammenhangs bzw. der Konsistenz

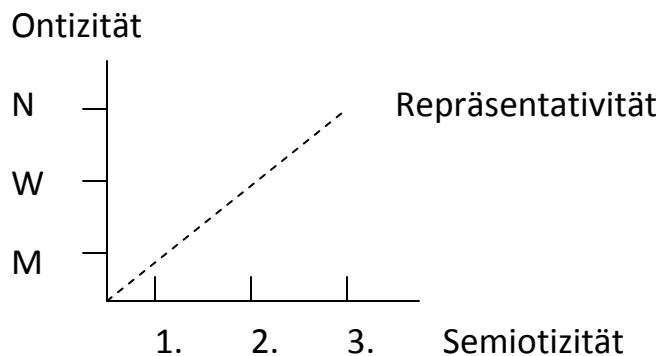
2. Invariante des Denkens → Invariante der Identifizierbarkeit

3. Invariante des Motivs → Invariante der Existenz

Ferner gibt es noch eine weitere Bestätigung für die Identifizierung der Wuss-schen Filmstrukturen, der Invarianten und des Peirceschen Zeichenmodell, nämlich die folgende Übersicht aus Wuss (1993), die den relativen Informationsgehalt der drei filmtheoretischen Ebenen festlegt:



In anderen Worten: Wuss' Filmtheorie sagt voraus, dass Topikreihen den geringsten, Kausalketten einen mittleren und Stereotypenschemata den höchsten Informationsgehalt haben. Das deckt sich wiederum mit den Beobachtungen Benses, dass die Subzeichen des semiotischen Mittelbezugs den geringsten, diejenigen des semiotischen Objektbezugs einen mittleren und die Subzeichen des semiotischen Interpretantenbezugs den höchsten Semotizitätswert haben (Bense 1976, S. 60):



Davon abgesehen, dass Wuss nicht sagt, mit welchen informationellen Einheiten er den Informationsgehalt von Filmen bzw. ihren Teilen messen möchte, gestattet die semiotische Messung der Subzeichen eine doppelte Messung, insofern die zunehmende Information der Semiotizität direkt proportional der abnehmenden Information der Ontizität ist, d.h. Repräsentation ist eine Funktion sowohl von Semiotizität als auch von Ontizität.

Wenn wir uns nun die grosse semiotische Matrix (vgl. Bense 1983, S. 93) anschauen, die wir als Basismodell einer Filmsemiotik vorschlagen möchten

| | | M | | | O | | | I | | |
|---|-----------|----------------|----------------|----------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|
| | | Qu 1.1 | Si 1.2 | Le 1.3 | Ic 2.1 | In 2.2 | Sy 2.3 | Rh 3.1 | Di 3.2 | Ar 3.3 |
| M | Qu 1.1 | Qu-Qu 1.1.1 | Qu-Si 1.1.2 | Qu-Le 1.1.3 | Qu-Ic 1.1.2.1 | Qu-In 1.1.2.2 | Qu-Sy 1.1.2.3 | Qu-Rh 1.1.3.1 | Qu-Di 1.1.3.2 | Qu-Ar 1.1.3.3 |
| | Si 1.2 | Si-Qu 1.2.1 | Si-Si 1.2.2 | Si-Le 1.2.3 | Si-Ic 1.2.2.1 | Si-In 1.2.2.2 | Si-Sy 1.2.2.3 | Si-Rh 1.2.3.1 | Si-Di 1.2.3.2 | Si-Ar 1.2.3.3 |
| | Le 1.3 | Le-Qu 1.3.1 | Le-Si 1.3.2 | Le-Le 1.3.3 | Le-Ic 1.3.2.1 | Le-In 1.3.2.2 | Le-Sy 1.3.2.3 | Le-Rh 1.3.3.1 | Le-Di 1.3.3.2 | Le-Ar 1.3.3.3 |
| O | Ic 2.1 | Ic-Qu 2.1.1 | Ic-Si 2.1.2 | Ic-Le 2.1.3 | Ic-Ic 2.1.2.1 | Ic-In 2.1.2.2 | Ic-Sy 2.1.2.3 | Ic-Rh 2.1.3.1 | Ic-Di 2.1.3.2 | Ic-Ar 2.1.3.3 |
| | In 2.2 | In-Qu 2.2.1 | In-Si 2.2.2 | In-Le 2.2.3 | In-Ic 2.2.2.1 | In-In 2.2.2.2 | In-Sy 2.2.2.3 | In-Rh 2.2.3.1 | In-Di 2.2.3.2 | In-Ar 2.2.3.3 |
| | Sy 2.3 | Sy-Qu 2.3.1 | Sy-Si 2.3.2 | Sy-Le 2.3.3 | Sy-Ic 2.3.2.1 | Sy-In 2.3.2.2 | Sy-Sy 2.3.2.3 | Sy-Rh 2.3.3.1 | Sy-Di 2.3.3.2 | Sy-Ar 2.3.3.3 |
| I | Rh 3.1 | Rh-Qu 3.1.1 | Rh-Si 3.1.2 | Rh-Le 3.1.3 | Rh-Ic 3.1.2.1 | Rh-In 3.1.2.2 | Rh-Sy 3.1.2.3 | Rh-Rh 3.1.3.1 | Rh-Di 3.1.3.2 | Rh-Ar 3.1.3.3 |
| | Di 3.2 | Di-Qu 3.2.1 | Di-Si 3.2.2 | Di-Le 3.2.3 | Di-Ic 3.2.2.1 | Di-In 3.2.2.2 | Di-Sy 3.2.2.3 | Di-Rh 3.2.3.1 | Di-Di 3.2.3.2 | Di-Ar 3.2.3.3 |
| | Ar 3.3 | Ar-Qu 3.3.1 | Ar-Si 3.3.2 | Ar-Le 3.3.3 | Ar-Ic 3.3.2.1 | Ar-In 3.3.2.2 | Ar-Sy 3.3.2.3 | Ar-Rh 3.3.3.1 | Ar-Di 3.3.3.2 | Ar-Ar 3.3.3.3 |

so können wir die Matrix auch mittels der Repräsentationswerte der einzelnen Paare von Subzeichen (Dyaden) schreiben:

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|----|--|
| 4 | 5 | 6 | 5 | 6 | 7 | 6 | 7 | 8 | } Repräsentationswertverteilung des Mittelbezugs |
| 5 | 6 | 7 | 6 | 7 | 8 | 7 | 8 | 9 | |
| 6 | 7 | 8 | 7 | 8 | 9 | 8 | 9 | 10 | |

| | | | | | | | | | | |
|---|---|----|---|----|----|----|----|----|---|--|
| 5 | 6 | 7 | 6 | 7 | 8 | 7 | 8 | 9 | } | Repräsentations- wertverteilung des Objektbezugs |
| 6 | 7 | 8 | 7 | 8 | 9 | 8 | 9 | 10 | | |
| 7 | 8 | 9 | 8 | 9 | 10 | 9 | 10 | 11 | | |
| 6 | 7 | 8 | 7 | 8 | 9 | 8 | 9 | 10 | } | Repräsentations- wertverteilung des Int.bezugs |
| 7 | 8 | 9 | 8 | 9 | 10 | 9 | 10 | 11 | | |
| 8 | 9 | 10 | 9 | 10 | 11 | 10 | 11 | 12 | | |

Die Summen der Repräsentationswerte pro Zeile und Spalte sind dann:

| | | |
|-------|-----|------|
| 54 | 63 | 72 |
| 63 | 72 | 81 |
| 72 | 81 | 90 |
| <hr/> | | |
| 189 | 216 | 243, |

d.h. die Grosse Matrix enthält $R_{pw} = 648$, den wir nun gleich 100% setzen können.

5. Damit kann man also filmische Bilder, Einstellungen, Sequenzen, usw. mittels eines ebenso einfachen wie nicht-trivialen (nämlich auf der Funktion Repräsentativität = $f(\text{Semiotizität}, \text{Ontizität})$ beruhenden) Verfahrens und zudem unabhängig von der in der Vergangenheit überbeanspruchten Wahrscheinlichkeits- bzw. Entropiemessung (z.B. informationstheoretische Dramentheorie, initiiert durch die Soziometrie Morenos) messen. Alles hängt also nur davon ab, was man und wie man es semiotisch analysiert. Im Einklang mit Wuss empfiehlt es sich dabei, im Gegensatz zu den „traditionellen“ Filmsemiotiken nicht von „kleinsten“ (strukturalistischen) Einheiten auszugehen, sondern direkt nach Zeichen, d.h. nach triadischen Relationen zu suchen, denn es ist wichtig, „dass bei der Sinnerschliessung einer Filmgeschichte der Weg von der Stereotypenebene über die der Konzeptualisierung zum Niveau der Perzeption zu verlaufen scheint.

Man fängt also mit dem Story-Schema an, geht dann zu den Kausalketten usw.“ (Wuss 1992, S. 32 f.). Dies entspricht wiederum haargenau dem Bau der Peirceschen Zeichenklasse

$ZR = (3.x \ 2.y \ 1.z)$ mit $x, y, z \in \{.1, .2, .3\}$ und $x \leq y \leq z$,

die ja mit dem der Story-Ebene entsprechenden Interpretantenbezug beginnt und über den der Kausalebene korrespondierenden Objektbezug zum Mittelbezug führt, welcher der Perzeptionsebene entspricht.

Bei der Zeichenklassifikation filmischer Bilder, die also jedesmal hinsichtlich aller drei Wusschen sowie semiotischen Ebenen klassifiziert werden müssen und welche die „Bausteine“ für Sequenzen abgeben, geht es ferner nach Wuss darum, „Ausprägung, Verteilung und Korrelation der Strukturanteile zu beobachten, was sich u.a. in variierenden Dominanzverhältnissen äussert. Die drei Typen stehen jeweils in Wechselbeziehung zueinander und formieren zusammen den Sinngehalt des Ganzen“ (Wuss 1992, S. 28). „Was nun die Wechselwirkungen betrifft, so können sie unterschiedlich sein, und dies hat dann beträchtliche Konsequenzen für die Erzählstrategie. Drei Grundvarianten von Korrelation lassen sich immer wieder erkennen: semantische Kooperation, semantische Substitution, semantischer Konflikt“ (1992, S. 32).

Beim semiotischen Basismodell der Grossen Matrix geht es nun darum, dass eine Zeichenklasse die erweiterte Form

$ZR = (3.x \ a.b \ 2.y \ c.d \ 1.z \ e.f)$ mit $x, y, z, a, \dots, f \in \{1, 2, 3\}$ und $x \leq y \leq z, a \leq c \leq e$

haben kann. Das bedeutet auf der Ebene der Subzeichen, dass für jedes Subzeichen (a.b) ein zweites Subzeichen (c.d) gewählt werden muss, durch welche (a.b) näher bestimmt wird (vgl. Steffen 1981, S. 8 ff.). Ein filmisches Zeichen wird somit nicht nur durch 1 Aspekt aus allen 3 Strukturen bestimmt, sondern durch 2, wobei für alle 3 Strukturen 9 Kombinationen zur Verfügung stehen. Obwohl die Semiotik ihrer Natur nach (wie sämtliche Interpretationsmodelle übrigens, auch diejenigen, die das Gegenteil behaupten) ein reduktionistisches Modell ist, dürfte mit einer durch das Modell der Grossen Matrix erzielbaren maximalen Anzahl von

729 Zeichenklassen (vgl. Steffen 1982) ein Instrument für die Filmanalyse bereitstehen, das in seiner Feinheit selbst die üblichen intuitiv-impersonalistisch-induktiven Modelle bei weitem übertrifft.

Bibliographie

Bense, Max, Semiotische Prozesse und Systeme. Baden-Baden 1975

Bense, Max, Vermittlung der Realitäten. Baden-Baden 1976

Bense, Max, Das Universum der Zeichen. Baden-Baden 1983

Eco, Umberto, Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main 1977

Steffen, Werner, Zum semiotischen Aufbau ästhetischer Strukturen von Bildwerken. Diss. Stuttgart 1981

Steffen, Werner, Der Iterationsraum der Grossen Matrix. In: Semiosis 25/26, 1982, S. 55-70

Wuss, Peter, Der rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewussten Komponenten. In: Montage/av 1.1.1992, S. 25-35

Wuss, Peter, Filmanalyse und Psychologie. Berlin 1993

28.3.2010