

Karl-Dietmar Möller:

Syntax und Semantik in der Filmsemiotik

Zuerst erschienen in: *Semiotik und Massenmedien*. Hrsg. v. Günter Bentele. München: Ölschläger 1981, S. 243-279 (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 7.).
URL dieser Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/100-4>.

1. Zum Verhältnis von Syntax und Semantik

Dieser Artikel soll einen kurzen historischen Überblick über die Entwicklung von Theorien der Syntax und der Semantik des Films geben, wobei - mehr aus methodischen Gründen als aus sachlichen - Probleme der Syntax im Vordergrund stehen. Fragen der Semantik werden möglichst im Zusammenhang mit der Syntax behandelt, da das Filmbild (die Einstellung) als Komponente einer Konstruktion (z.B. der Sequenz) semantisch nicht autonom ist. Eine Semantik des Filmbildes kann nicht einfach nur Semantik des photographischen Bildes sein, sondern muß, neben der Zeitlichkeit dieses Bildes vor allem auch seinen Kontextbezug, einerseits seine Wirkung auf die Umgebung, andererseits die Wirkung der Umgebung auf das Bild („Kontextabhängigkeit der Bedeutung des Filmbildes“) mit erfassen [1]. Dieser erzwungene Umweg, vom Ganzen zum Teil, von der Konstruktion zur Komponente überzugehen, erweist sich möglicherweise als eine vorteilhafte Methode, da durch filmsyntaktische Fragestellungen semantische Problemstellungen für das einzelne, isolierte Bild aufgeworfen werden, die auch für eine Theorie der Photographie produktiv sein können. Nicht umsonst kreisen aktuelle Theorien der Photographie um Themen, die mit spezifischen Defiziten des photographischen Bildes zu tun haben, z.B. dem fragmentarischen Charakter der Photographie (das Photo als Zeitfragment, Raumfragment, Handlungsfragment [2]), dem Problem seiner „Vertäuung mit der Realität“ [3], der Referenz und der Denotation von „records“. Diese Fragestellungen, die auch für eine Theorie des Filmbildes relevant sind, führen in neuen Tendenzen der photographischen Praxis, vor allem der „konzeptuellen Photographie“, die das Medium selbst thematisiert und ästhetisch / experimentell erkundet, zu Kontextierungsexperimenten verschiedener Art, wie z.B. Serien und Sequenzen [4] oder Wort-Bild-Kombinationen [5].

Mit Blick auf den (narrativen) Film verdienen hier Photographien, die Menschen in Interaktion zeigen,

wie z.B. das „newsphoto“, besondere Beachtung; denn diese zeigen, den Handlungsverlauf fragmentierend, nur einen augenblicklichen Zustand, der Ausgangspunkt einer Interpretation ist, die zwangsläufig einen (den) Verlauf (re)konstruiert. Interpretationen beziehen sich auf Situationen, Szenen, Handlungen, Verläufe, nicht auf Zustände, was bedeutet, daß in jeder Interpretation das Bild über die gegebenen Daten hinaus interpretiert wird und damit Kontextierungen hypothetisch gesetzt werden [6].

Filmbilder zeigen (wie die Photographie) zuerst einmal Sichtbares: sichtbare Dinge, sichtbare Eigenschaften dieser Dinge und — über die Photographie hinausgehend - sichtbare Veränderungen der Dinge oder ihrer Eigenschaften in der Zeit. Aber dieses Sichtbare ist auch verstehbar. Bilder interpretieren können heißt nicht allein, Dinge sehen, erkennen und benennen können, sondern heißt vor allem, das Intelligible an ihnen zu erfassen, die Beziehungen zwischen den sichtbaren Komponenten des Abgebildeten und ihre semiotischen Funktionen [7]. An das Sichtbare ist das Intelligible gebunden und realisiert sich in ihm. Das Sichtbare als der eigentliche Stoff der photographisch-filmischen Reproduktion kann selbst schon Gegenstand des Bildes sein und ist auch immer ein Teil davon, aber darüberhinaus ist der Gegenstand nur interpretierend zu erfassen.

Bildsemantik hat die Aufgabe, die Gesetzmäßigkeiten dieser Interpretation zu beschreiben. Dabei verläßt sie aber notwendig ihren eigenen Gegenstand, das Bild, und wendet sich der Struktur und den Bedeutungsmöglichkeiten der abgebildeten Gegenstände und Ereignisse zu: sie wird eine „Semiotik der sichtbaren Welt“, oder, um es mit Pasolini, der das Bild als Schrift der Realität ansah, in einer schönen Formulierung zu sagen, eine Semantik der „geschriebenen Sprache der Realität“ [8]. Pasolini deutet zugleich auch an, wie man in der schier unendlich scheinenden Vielfalt der Ereignisse und Objekte der Realität, in die System, Voraussetzung jeder Interpretation bzw. Informationsübertragung, zu bringen unmöglich scheint [9], eine erste, für den (erzählen-

den) Film wichtige Systematik finden kann: Es ist die menschliche Handlung, die zu untersuchen sei in einer „Semiologie der menschlichen Handlungssprache“, die „die konkreteste aller möglichen Philosophien“ sein würde [10].

Die Handlung, zeitliches Ding (Ereignis), ist der primäre Stoff des erzählenden Films, gleichzeitig ist sie, als Relation, als Moment der Bindung verschiedener Relationsträger, selbst schon ein syntaktisches Phänomen [11].

Sie ist nicht immer nur einfach reproduzierend — in einem Bild — wiederzugeben: die gelegentliche Diskontinuität logisch zusammenhängender Ereignisse, die fakultative räumliche und zeitliche Disparität der Dinge, die als Relationspartner fungieren, erfordern eine isolierende und darum fragmentarische Aufnahme, die erst durch die Kombination mit anderen Fragmenten wieder zu einem Sinn Ganzen werden kann.

Der semantische Fragmentcharakter der Photographie, der — mit einigen Modifizierungen — eben auch für das Filmbild gilt, hat syntaktische Konsequenzen. Es tauchen Stellen der Unbestimmtheit auf, leere Stellen, die nach einer Auffüllung verlangen. Diese „Leerstellen“ sind für die „Attraktion“ der Bilder (oder Bild- Text-Kombinationen) verantwortlich, dafür, daß sie sich gegenseitig „attackieren“ [12] und ergänzen. Somit muß die Syntax des Films, oder genauer: ein Teilsystem der Filmsyntax, eine semantische Basis besitzen. Diese semantische Basis analytisch direkt, ohne Rekurs auf die Syntax, anzugehen, scheint nicht möglich. Der Weg der neueren (nachstrukturalistischen) Filmsyntax, „Semantik via Syntax“ [13] zu betreiben, findet hierin seinen Grund; ein weiterer liegt darin, daß eine Orientierung an der linguistischen Semantik, z.B. der semantischen Komponentenanalyse, für die Filmsemiotik in einem ersten Schritt ohnehin nicht möglich scheint.

Die Semantik in der Linguistik, vor allem die strukturelle Semantik, ist „lexiko- logisch“, orientiert an lexikalischen Einheiten [14]. Da es im Film nichts gibt, was dem Wort oder dem Morphem (-Inventar) der natürlichen Sprachen entspricht [15], ist eine direkte Orientierung an den Methoden der linguistischen Semantik unmöglich, die Filmsemantik muß, von oben nach unten analysierend, sich „an der gesamten Aussage“ orientieren [16].

Ein dritter, vielleicht der wichtigste Grund ist darin zu sehen, daß es keine intra-semiotischen Translationen im Film gibt. Die linguistische Semantik beschreibt ja die Bedeutungen sprachlicher Zeichen durch ihre Übersetzungen in Komplikationen aus einfacheren sprachlichen Zeichen und darüber hinausgehend, in aus der Sprache gewonnene konstrukt-sprachliche Zeichensysteme, die noch viel mit der Ausgangssprache gemein haben und diese interpretieren [17]. Die natürlichen Sprachen sind semiotische Systeme, die sich selbst interpretieren können [18]. Dagegen stellt sich das Filmverständnis, wie Barthes in einem frühen Aufsatz zur Signifikation im Film feststellt, nur über das „Relais der artikulierten Sprache“ dar: „le signifie filmique ne peut s'objectiver en dehors d'un autre systeme semantique, qui est la langue elle-meme“ [19].

Anders als die Sprache ist der Film nicht selbstinterpretierend, daher muß Filmsemantik die Bedeutungen von Zeichen im Film in einer intersemiotischen Translation [20] beschreiben. Beschreibungsmittel können zuerst natürliche Sprachen, dann aus ihnen entwickelte Konstruktsprachen sein. Damit entsteht das Problem, die Übersetzungsbeziehungen zwischen dem interpretierten und dem interpretierenden System [21] zu untersuchen, d.h. die Struktur des Films mit der Struktur der Sprache in Beziehung zu setzen. Ein solcher „Rapport“ zwischen semiotischen Systemen ist „selbst semiotischer Natur“ [22]. Die Korrelation zwischen Sprache und Film ist allerdings unvollständig: man kann in beiden Systemen, die von unterschiedlichen Mitteln Gebrauch machen, nicht dasselbe sagen, es gibt keine echte Synonymie zwischen semiotischen Systemen [23]. Die Reichweite (wovon man „sprechen“ kann) und die Art und Weise, in der von etwas gehandelt wird, ist in beiden Systemen verschieden: weder kann man alles filmisch ausdrücken, was man sprachlich sagen kann, noch kann man alles verbalisieren, was filmisch darstellbar ist. Hier kommt eine echte nonverbale Semantik als Teil der Filmsemiotik in den Blick, in der es „intelligible“ Momente gibt, die trotzdem nicht „traduisibel“ sind [24].

Eine weitere Komplikation entsteht dadurch, daß eine dyadische Korrelation von Sprache und Film nicht möglich ist. Nötig ist ein Bezugssystem, das als Vergleichsgröße (tertium comparationis) fungiert. Koch schlägt vor, allgemeine Zeichenmodelle als Bezugssysteme anzusetzen [25]. Danach gibt es aber die Möglichkeit triadischer Strukturbeschrei-

bungen, in denen die Struktur von Realitätsbereichen (z.B. dem menschlichen Handeln) und die Struktur ihrer sprachlichen und filmischen Repräsentationsmöglichkeiten systematisch zueinander in Beziehung gesetzt werden [26]. Endlich läßt sich hier an einen Übergang zu einer Psychosemiotik denken, in der Prozesse der Wahrnehmung, der Kognition und der Repräsentation der Realität in spezifischen semiotischen Systemen untersucht werden: „It would be odd indeed if any purely formal analysis of film turned out to be psychologically significant independent of general facts about human perception" [27].

2. Syntax

Morris (1938) teilte die Wissenschaft „Semiotik" in die drei Teildisziplinen „Syntax", „Semantik" und „Pragmatik". Diese Einteilung ist heute ebenso populär wie problematisch [28]. Morris selbst relativierte sie schon wenige Jahre später, einerseits „to emphasize the unity of semiotic rather than break each problem into its pragmatic, semantical, and syntactical components" [29], andererseits, weil „these terms have already taken on an ambiguity which threatens to cloud rather than to illumine the problems of this field" [30]. Problematisch ist aber vor allem der reduktionistische Zug dieser Gliederung, wie er in der Definition der Syntax zum Ausdruck kommt: „syntactics deals with combinations of signs without regard for their specific significations or their relation to the behavior in which they occur" [31]. Dies bedeutet eine klare Trennung der Disziplinen, die eine sachliche Getrenntheit der Gegenstände voraussetzt, die aber de facto in der Realität für semiotische Systeme nicht gegeben ist, wenn es sich nicht gerade um „simple systems" handelt.

Die letztendliche Untrennbarkeit von Syntax und Semantik und schließlich von Semantik und Pragmatik ist einer der entscheidenden Faktoren, die für die Flut neuer Grammatikkonzeptionen in der heutigen Linguistik verantwortlich sind. So gesehen ist die — 1938 formulierte — Behauptung von Morris, die Syntax sei „der am besten entwickelte Zweig der Semiotik" [32] zu relativieren: Morris sagt dies mit Blick auf die formale Syntax in Linguistik, Logik und Mathematik; an solche von der Sprache sehr verschiedene semiotische Systeme, wie es die Systeme der visuellen Kommunikation sind und speziell der Film, denkt Morris dabei nicht.

Das Scheitern aller bisherigen Versuche zu einer Syntax des Films ist auf eine besondere Eigenschaft des Films zurückzuführen, die ihn entscheidend von anderen semiotischen Systemen, besonders den natürlichen Sprachen, unterscheidet: er ist ein extrem kompliziertes semiotisches System, das gleichzeitig eine größere Zahl heterogener Systeme in seinem materiellen Substrat, dem Bild, reproduzieren, syntaktisch organisieren und semantisch nutzen kann.

Im Gegensatz zu den natürlichen Sprachen, deren Artikulation [33] vor allem hierarchisch - oder ‚planar‘ - ist, ist die Artikulation des Films sowohl planar als auch ‚stratal‘, d.h. nach Schichten‘ gegliedert. Die „Mehrschichtigkeit der Struktur einer Sequenz erlaubt, daß auf verschiedenen Schichten, denen verschiedene Zeichensysteme zugeordnet werden können, verschiedene „Grammatiken" verschiedene syntaktisch-semantische Strukturen erzeugen, die in einer ersten Phase der Analyse unabhängig voneinander betrachtet werden; danach wird die Zuordnung dieser Strukturen betrachtet: auf dieser Ebene der Analyse erscheint die Sequenz als integriertes mehrschichtiges und strukturell abgeschlossenes (=relativ autonomes) Syntagma" [34].

Ähnlich hat dies auch schon Eisenstein gesehen: „Shot is linked to shot... through a simultaneous advance of a multiple series of lines, each maintaining an independent compositional course and each contributing to the total compositional course of the sequence" [35].

Diese „orchestrale" und „plurisemiotische" Struktur des Films [36] ist eine Form der Komplikation syntaktischer Strukturen, die filmspezifisch ist und keine Parallele in den natürlichen Sprachen hat; diese Tatsache hat entscheidende methodische Konsequenzen für die Syntax des Films: „Compound signs are causing especially great difficulties to investigators in this domain. For, at least at the moment, semiotic scientists have not sufficiently sensitive instruments at their disposal to permit them to bring about the joining of many substances into an organic unity. The appearance of Compound signs in their sphere of interest points to the necessity to take up these new problems" [37].

Mangels anderer Möglichkeiten ist eine Orientierung an linguistischen, logischen und mathematischen Syntaxtheorien zwar nötig, aber wegen der grundsätzlichen Verschiedenheit von sprachlicher und fil-

mischer Syntax auch grundsätzlich problematisch. Wenn es überhaupt Beziehungen zwischen sprachlicher und filmischer Syntax gibt, müssen diese auf sehr abstrakter Ebene gesucht werden: „Oberflächenanalogien“ gibt es nicht.

2.1 Phasen der Filmsyntax

Untersuchungen der syntaktischen Struktur des Films sind unvermeidlicherweise Teil der Filmtheorie seit ihrem Beginn. Diese Untersuchungen zur Filmsyntax können mit einigem Aufwand sehr differenziert klassifiziert werden, für unsere Zwecke reicht aber eine Gliederung aus, die auf nur wenigen Aspekten beruhend eine grobe Ordnung in den Bereich bringt.

2.1.1 Montagetheorie

Alle Filmtheorien vor der Entwicklung des Tonfilms enthielten als zentrale Komponente eine Theorie der Montage. Die Montagetheorie kann — bewußt mehrdeutig — „präsemiotisch“ genannt werden. Einerseits liegt sie zeitlich vor der eigentlich ‚semiotisch‘ zu nennenden Phase der Filmtheorie, andererseits ist sie aber schon auch eine Bewegung auf die Semiotik hin: sie behandelt Fragen der Filmsyntax. Daher ist es nicht verwunderlich, wenn gerade die russischen Semiotiker immer wieder auf die Formalisten und vor allem auf Eisenstein zurückkommen und sie als ihre eigenen Vorläufer in der Entwicklung der Semiotik in der Sowjetunion ansehen [38].

In der Montagetheorie wurde die Einstellung üblicherweise als ein Baustein der Filmkomposition angesehen, der, dank gewisser Beziehungen zu den umgebenden Bausteinen, sich mit diesen zusammenschließend eine nächstgrößere Einheit, die Montagesequenz, konstituieren kann. Formuliert man dieses Phänomen so wie hier, liegt die Analogie zur Sprache, in der sich „Worte“ dank gewisser Beziehungen zueinander zu größeren Einheiten wie dem „Satz“ zusammenschließen, auf der Hand. Von dieser Analogie geleitet und verführt [39], versuchten die frühen Theoretiker, allen voran die Formalisten, die Montage als „eine Art Syntax des Films“ begreifend, die Sequenz als „Filmsatz“ [40] oder „Montage-Satz“ [41] zu beschreiben und das „Filmkunst-Abc“ von seinen „primitiven Grundsätzen“ [42] bis hin zur „Grammatik des Films“ [43] zu erfassen.

Eingeführt von den Formalisten ist semiotisch-linguistische Terminologie, wie z.B. der Ausdruck „Syntax“ [44], in der Filmtheorie seit Ende der 20er Jahre gebräuchlich.

Und doch: Trotz einer erfreulich großen Anzahl guter Beobachtungen und gelungener praktischer Erprobungen (in den Filmen der russischen Theoretiker) ist es nie gelungen, eine wissenschaftlich akzeptable kohärente Systematik in der Montage zu entdecken: die Analyse abstrahiert zumeist nicht weit genug, und sie kann es nicht, da die Analyseinstrumente nicht genug entwickelt sind. Die Systematisierungen scheitern vor allem an der Heterogenität des Films, seiner mehrschichtigen Kompliziertheit, die einzig von Eisenstein beharrlich in sehr verschiedenen Konzeptionen der Montage und einer großen Zahl von Einzeluntersuchungen verschiedener Phänomene angegangen wird; alle anderen Theoretiker bleiben auf halbem Wege stecken, wenn sie versuchen, dieser Kompliziertheit klassifikatorisch Herr zu werden; oder sie verharren in letztlich doch oberflächlicher Linguistisierung des Films [45].

Ein Beispiel für die klassifikatorische Richtung der Montagetheorie ist Timoschenko (1928), der wie Kuleschov [46] Montage als „Methode der Vereinigung und Aneinanderreihung verschiedener Bilder“ versteht, wobei jede Art der Montage auf verschiedenen Prinzipien aufgebaut sei [47]. Es ist aber für die klassifikatorische Montagetheorie typisch, daß sie nicht Methoden, damit Prozesse oder Operationen, beschreibt, sondern versucht, an Filmbeispielen, also an Resultaten des methodischen Operierens, verschiedene übergreifende Merkmale klassifikatorisch zu erfassen. Der Gedanke des Prozessualen verschwindet in der Praxis der Analyse.

Arnheim kritisierte Timoschenkos Montagetheorie als „wenig befriedigend. Es ist eine bloße, recht unvollständige und unsystematische Aufzählung von Faktoren, die zum Teil logisch nicht nebeneinander sondern untereinander gehören“ [48]. Die differenzierteste klassische Taxonomie der syntaktischen Formen des Films ist dann schon Arnheims Einteilung [49], die, ohne vollständig sein zu wollen, in brauchbarer Systematik mehr Formen erfaßt als die spätere „große Syntagmatik“ von Christian Metz, die allerdings auch andere und weitere Zielsetzungen verfolgt.

2.1.2 Strukturalistische Filmsyntax

2.1.2.1 Die „große Syntagmatik“

Folgen von Einstellungen, die eine strukturelle Einheit bilden, werden in der Filmtheorie „Sequenz“ [50] genannt. Die Sequenz ist die syntaktische Einheit des Films par excellence und entspricht daher ihrem Status nach, nicht aber in der syntaktischen Form, dem Satz in der Sprache. Die Abgrenzung der Sequenzen im Fluß der Bilder gestaltet sich in der Regel sehr schwierig, da die die Ganzheit der Folge definierenden Eigenschaften heterogener Natur sein können und dadurch, daß sie sich überlagern und überlappen können, zu einer Mehrzahl von Abgrenzungsmöglichkeiten führen, die miteinander konkurrieren. Abgrenzungskriterien können Kategorien des Abgebildeten sein, wie z.B. „Handlungseinheit“ oder Sprünge in der Abbildung, wie „Zeitsprung“ und „Ortssprung“; sie können durch filmische Mittel, wie z.B. die Mittel der filmischen Punktuiierung [51] oder durch filmische Gliederung von Einheiten, wie z.B. die Basen der Alteration, gegeben sein; schließlich können sie auch Einheiten der Perzeption oder der Kognition sein.

„Segmentierung“ bezeichnet normalerweise eine Analyseprozedur eines Analysierenden, seine Gliederung des Textes in Segmente. Dieser Prozedur entspricht aber eine unbewußt bleibende Gliederungstätigkeit des Zuschauers, der notwendig im Rahmen seiner Perzeptions- und Interpretationsarbeit den Fluß der Bilder gliedert und damit über Zusammengehörigkeit und Zusammenhang bzw. Grenzen, Brüche und Sprünge urteilt [52].

Das Problem der Segmentierung ist daher in einer Filmsyntax zentral. Als erster Filmsemiotiker behandelte Metz das Problem der Segmentierung des filmischen Textes nach „großen“, filmspezifischen syntagmatischen Einheiten und stellte, durchaus im Anschluß an die klassischen Montagetheorien, eine Liste von Sequenztypen auf, die er „Syntagmen“ nannte [53]. Er charakterisierte die Syntagmen durch eine Reihe von übergreifenden Strukturprinzipien, von denen zumindest einige die Ganzqualität der Sequenz konstituieren sollen, durch die sie sich gleichzeitig auch voneinander unterscheiden.

Diese Doppelnatur der Merkmale, gleichzeitig konstitutiv und differenzierend zu sein, legt ein in der Linguistik übliches Verfahren nahe, das darin besteht, die Differenzen der Merkmale zu systematisie-

ren und so zu einer Klassifikation der Formen zu gelangen. (Vorbild ist hier vor allem die Phonologie).

Diesen Schritt vollzieht Metz mit der zweiten Version seiner „Syntagmatik“ [54], die für lange Zeit der paradigmatische Beitrag der Filmsemiotik zu Fragen der Filmsyntax bleibt und die, andere Ansätze überschattend [55], zu einer Art Standardanalyseinstrument wird, das aber auch nicht unumstritten bleibt. Die Kritik richtet sich gegen so viele Aspekte der Metzschen Theorie, daß es nicht möglich ist, alle hier anzuführen [56]. Die wichtigsten Kritikpunkte scheinen mir folgende zu sein:

— Die Syntagmatik ist eine Taxonomie syntaktischer Einheiten, sie ist keine Syntax. Sie geht nicht in die Struktur der Sequenz hinein, wie es die Sequenzanalysen zumindest im Ansatz versuchen, sie ist damit nur ein Teilstück zu einer Syntax des Films, ein Ausgangspunkt. Metz selbst hält sie allerdings für einen „Code“ und glaubt darüberhinaus, daß eine Syntax des Films im strikten Sinne unmöglich sei.

— Bei einem Vergleich zwischen einer nach „intuitiven“ Gesichtspunkten durchgeführten Analyse eines Films nach „Sequenzen“ und einer nach Metz durchgeführten Analyse nach „Syntagmen“ muß man häufig feststellen, daß beide Gliederungen nicht immer korrespondieren: einer „Sequenz“ entsprechen des öfteren zwei oder mehr „Syntagmen“ oder umgekehrt. Die Syntagmatik ist also keine Theorie der Filmsequenz im engen Sinn. Das ist leicht zu begründen. Bei einer „intuitiven“ Gliederung eines Films in „Sequenzen“, also in relativ eigenständige und zusammenhängende Folgen von Einstellungen, läßt man sich gewöhnlich von einer großen Zahl nicht leicht zu explizierender Gesichtspunkte leiten, die kaum systematisierbar erscheinen. Dieses Vorgehen hat einen Vorteil und einen Nachteil. Der Vorteil besteht darin, daß dem Analysierenden auf Dauer kaum irgendein Einheiten konstituierendes bzw. abgrenzendes Prinzip entgeht, der Nachteil aber darin, daß das Resultat eine ungeordnete Sammlung heterogener Prinzipien zu bleiben droht, in der keine Ordnung und kein Zusammenhang zu finden ist: dies war ja schon das Dilemma der klassischen Montagetheorien.

Metz geht dagegen ganz systematisch vor: er begrenzt die Zahl der Merkmale und er führt sie sukzessiv als neue Differenzierungskriterien ein. Bei

diesem Verfahren liegen die Probleme u.a. in der Strategie des Vorgehens selbst. Während eine Montagetheorie sich mit einer partiellen Systematisierung zufrieden geben mag, dafür aber eine Vielzahl struktureller Prinzipien erfassen kann, ist eine strenge Taxonomie syntagmatischer Formen von vornherein reduktiv: Die Heterogenität der syntaktischen Prinzipien verlangt eine starke Reduktion der Zahl der Merkmale, die auch durch den Zwang zu ihrer Korrelation im Rahmen des Klassifikationssystems gegeben ist; Merkmale, die sich nicht einfügen, werden als irrelevant betrachtet. Die Frage ist folglich, wie weit die Reduktion der Merkmale gehen darf, ohne daß sie destruktiv wird. Es besteht nämlich die Gefahr, daß nur ein Ausschnitt aus der gesamten Menge der Möglichkeiten filmischer syntagmatischer Formen erfaßt wird

—und die Tatsache, daß die „Syntagmatik“ nicht immer mit den Segmentierungen von Zuschauern (Perzeptionsurteilen also) übereinstimmt, ist ein Indiz dafür, daß genau dies der Fall ist. Da aber für eine Klassifikation die Systematisierung der Merkmale notwendig ist, erhebt sich die Frage, ob unter diesen Voraussetzungen eine Sequenztheorie überhaupt taxonomisch sein kann! Weiterhin sind für eine

Taxonomie die differenzierenden Merkmale relevant, aber diese müssen nicht konstitutiv sein. Und diese Tatsache begründet eine entscheidende Schwäche der Syntagmatik, in der die sekundären Merkmale, die Kriterien zur Unterscheidung von syntagmatischen Typen sind, dominieren, während die primären oder konstitutiven Merkmale, die Einstellungsfolgen den Sequenzstatus verleihen, eine periphere Rolle spielen; sie werden in der Argumentation von Metz z.T. zwar erwähnt, kommen aber in der Klassifikationsstruktur nicht vor. So verdanken beispielsweise die narrativen Syntagmen „Szene“, „Sequenz“ und „Episodensequenz“, sowie die „Plansequenz“, ihren Sequenzstatus häufig der Tatsache, daß sie einen ganzheitlichen Handlungszusammenhang repräsentieren, aber dieses konstitutive Merkmal spielt in der Klassifikation dann keine Rolle. Die sekundären Merkmale dagegen, wie „Ungegliedert“ vs. „Gegliedert“ oder „Kontinuität“ vs. „Diskontinuität“, besitzen keine sequenzkonstitutive Funktion, sie sind nur differenzierende Merkmale verschiedener Arten und Weisen der filmischen Repräsentation. Mit diesen Merkmalen lassen sich zwar Formen unterscheiden, aber man kann mit ihnen nicht erklären, warum eine Folge eine Form (Sequenz) ist [57].

Wenn wir einen möglicherweise partiellen klassifikatorischen Ansatz akzeptieren wollen, stellt sich zumindest noch die Frage, ob gerade diese Art der Klassifikation, die durch eine Sukzession von Dichotomien zu einer hierarchischen Baumstruktur führt, für diesen Gegenstand adäquat ist. Und schließlich, Adäquatheit vorausgesetzt: Ist dieses Klassifikationsverfahren richtig durchgeführt? — Beide Fragen sollen im Zusammenhang mit der Untersuchung der Alternation später wieder aufgenommen werden.

Halten wir erst einmal fest, daß die „Filmsyntax“ in der strukturalistischen Phase der Filmsemiotik vor allem, allerdings nicht ausschließlich, taxonomisch ist, was durch die Orientierung an taxonomischen linguistischen Theorien erklärbar ist; gleichzeitig wahrt sie dadurch auch eine gewisse Kontinuität der Entwicklung von der Montagetheorie her. Eine „Syntax“ im strikten Sinn gibt es in dieser Phase noch nicht, dazu sind die Syntaxtheorien der strukturalen Linguistik einerseits zu schwach, andererseits aber auch zu spezifisch sprachgebunden.

Damit ist schon ein anderer wichtiger Punkt angesprochen: Die Orientierung an der Linguistik führte in dieser Phase mitunter zu einer Art „negativer Linguistik des Films“, d.h. die Texte lesen sich gelegentlich so, als fragten sich die Autoren, was der Film, verglichen mit der Sprache, alles nicht ist (hat - kann), statt den Mechanismus der filmischen Kommunikation selbst zu untersuchen.

Der Endpunkt der Entwicklung einer strukturalen Filmsyntax ist 1973 mit einem schon etwas resigniert wirkenden Artikel von Metz erreicht, in dem er feststellt: „Il faut reconnaître que le langage cinématographique, au départ, donne l'impression insistante d'être immaîtrisable en termes formels. (. . .) Le sémiologue du cinéma a pour lui une sorte d'inspiration générale (...) qui lui vient de la linguistique, mais aucun des concepts techniques de la linguistique ne peut l'aider directement dans le détail de son travail, aucune notion opératoire de la linguistique n'est applicable telle quelle à l'étude du cinéma“ [58].

Eine Orientierung an nicht strukturalistischer Linguistik scheint nicht möglich, vor allem aus zwei Gründen:

„1) L'absence de toute unité discrete (=élément syntaxique, dans une perspective générative) qui serait commun à tous les films, donc propre au cinéma, et qu'une formalisation pourrait concatener avec d'autres; l'absence de toute instance qui rassemblerait un peu au morphème, ou au formant; de tout alphabet (vocabulaire), qu'il soit terminal ou nonterminal. (...)

2) L'absence de tout critère de grammaticalité. On ne peut pas imaginer une suite de plans, si saugrenue et insolite soit-elle, dont le natif (le spectateur habitué au cinéma) dirait: 'ceci n'est pas un film', ou même: ‚ceci n'est pas un film bien formé“ [60].

Abwesenheiten . . . Linguistik . . . negativ. Aber gegen beide Argumente, die ernst genommen werden müssen, da sie mit einer bestimmten Sehweise, die zu kritisieren und zu überwinden ist, verbunden sind, gibt es Gegenargumente. Beginnen wir mit dem zweiten, weil es einfacher ist. Wir vergleichen einen Film wie „Citizen Kane“ mit einem Film, den ein Blinder hergestellt hat, indem er aus einer großen Urne, die mit Einstellungen aus hunderten von Filmen inklusive Verschnittmaterial gefüllt ist, Einstellungen frei gewählt hat und diese zu einer Einstellungsfolge, die ohne Zweifel einem bestimmten Begriff von „Film“ noch genügt, verbunden hat. Sicherlich entstehen da und dort Beziehungen zwischen den Bildern, und die Bilder selbst sind zumeist auch irgendwie verstehbar, interessant, etc. Aber in dieser Zufallsproduktion (für die der Blinde garantieren soll) stellt sich nichts ein, was eine Kontinuität semantischer Momente über zwei bis drei Bilder hinaus garantiert: alle gedankliche Arbeit, die in die Produktion der Bilder eingegangen ist, wird spätestens nun im Chaos zerstört. Dagegen ist „Citizen Kane“ ein strukturell hochkomplexer Film, der ein hohes Maß an semantischer (auch verbalisierbarer) Information enthält, bei aller Kompliziertheit der Erzählstrategie schafft der Rezi Rezipient immer noch Ordnung in diesem Puzzlespiel. Der „Zufallsfilm“ dagegen ist vor allem chaotisch, er besitzt weniger „Form“, übermittelt weniger (semantische!) Information, ist kaum memorierbar. So etwas „Einfaches“ wie eine Geschichte, die eine strikte semantisch-konzeptuelle Kontinuität verlangt, stellt sich nicht ein, da sie nicht durch Zufall Zustandekommen kann; erst recht nicht eine so komplizierte Erzählweise wie die in „Citizen Kane“, die, da sie kompliziert ist, auch strukturiert ist. Manchmal sieht Kompliziertes chaotisch aus. Aber der Unterschied be-

steht darin, daß Kompliziertes strukturiert werden kann und Chaotisches amorph bleiben muß.

- Das Problem der Einheiten der Syntax und der Möglichkeit einer Syntax des Films überhaupt wird ausführlicher im zweiten Teil dieses Referates behandelt.

2.1.3 „Neue“ Filmsemiotik

In der Frühzeit der Filmsemiotik dominierte eindeutig die strukturalistische Semiologie. Diese orientierte sich an der klassischen strukturalen Linguistik und versuchte, spezifische Modelle, Konzepte und Methoden der Linguistik für die Analyse nichtverbaler semiotischer Systeme nutzbar zu machen. Daß die Filmsemiotik mit einer strukturalistischen Phase begann, ist ein historisches Faktum, das hier nicht weiter thematisiert werden soll. Es ist nur wichtig zu bemerken, daß „Filmsemiotik“ als Disziplin nicht mit je spezifischen Konzeptionen theoretischer Art verwechselt werden darf [61]. Die aktuelle Lage der Disziplin ist aber durch diese Geschichte der Disziplin gekennzeichnet: Wissenschaftliche Praxis ist vor allem Kommunikation, sie kann nur existieren im kommunikativen Austausch der Ideen. Keine Wissenschaft entsteht im Vakuum, keine wissenschaftliche Arbeit ist möglich ohne Bezug auf vorhergehende Arbeit und vorliegende Ergebnisse, ohne Kontroverse, Kritik und Weiterentwicklung aus der Kritik heraus.

Unter der Voraussetzung, daß die strukturalistische Filmsemiotik (vor allem außerhalb der Disziplin) als paradigmatisch gilt, kann es sich keine wissenschaftliche Untersuchung erlauben, auf die durch die strukturalistische Filmsemiotik propagierten Konzeptionen keinen Bezug zu nehmen. Der Zwang zu dieser Auseinandersetzung, die nur kritisch sein kann, hat auch seine positive Seite; denn wenn es dieser Kritik gelingt, die Grenzen der strukturalen Semiologie aufzuzeigen, ist auch das Problembewußtsein geschaffen für neue Fragestellungen und neue Antworten. Als die strukturalistische Semiologie begann, das Instrumentarium der strukturalen Linguistik in der Analyse des Films anzuwenden, war dieses in der Linguistik selbst schon weitgehend überholt, seine Leistungsfähigkeit infrage gestellt. So ist es nicht erstaunlich, daß sich nach einer ersten Phase von ca. 1964 bis 1974 die Grenzen der struk-

turalistischen Konzeptionen gezeigt hatten und die Entwicklung ins Stocken geriet.

In dieser Zeit entstand eine Reihe neuer Tendenzen, die gelegentlich mit dem Etikett „neue Filmsemiotik“ versehen waren und einen „Bruch“ mit der nun schon „klassisch“ genannten Filmsemiotik propagierten [62]. Die wichtigsten Tendenzen scheinen mir folgende zu sein:

1. Textanalyse. Die Suche nach einer „Grammatik des Films“ trat in den Hintergrund, nachdem sich die Überzeugung durchgesetzt hatte, daß eine Syntax sensu stricto des Films unmöglich sei. In den Vordergrund trat die Beschäftigung mit dem filmischen Text („analysis textuelles“ [63]), die zwei verschiedene Tendenzen aufweist: a) die breitere, eher hermeneutische Richtung, die z.T. auch psychoanalytische Theorieanteile integrierte [64] und b) eine texttheoretische Tendenz mit einer Orientierung an linguistischen Texttheorien, Pragmalinguistik, etc. [65].
2. Kritik strukturalistischer Filmsemiotik mit dem Ziel der Überwindung dieser Konzeptionen. Zum Teil an einzelnen Problemen entwickelte detaillierte Kritiken und evtl. Weiterentwicklungen [66].
3. Genetische Ansätze, die filmhistorische Theorien dadurch komplettieren, daß sie versuchen, die Gesetzmäßigkeiten der Ausdifferenzierung semiotischer Systeme in ihrer historischen Entwicklung zu beschreiben [67].
4. Orientierung an neueren linguistischen Konzeptionen, z.B. an generativer Grammatik, generativer Semantik, Kasusgrammatik, Dependenztheorie [68].
5. Orientierung an nichtlinguistischen semiotischen Theorien, z.B. an Peirce [69]. Diese Liste ist unvollständig, sie hebt einige mir wichtig erscheinende Tendenzen hervor. Bemerkenswert ist, daß sie sich nicht gegenseitig ausschließen müssen, sondern kombinierbar sind und sich so komplettieren können. Eine sehr positiv einzuschätzende Entwicklung, die fast mit allen aufgeführten Tendenzen zusammengeht, ist die Zunahme empirischer Untersuchungen und Analysen von Sequenzen, vor allem stimuliert durch viele verdienstvolle Untersuchungen von Bellour [70], und die ihnen folgenden Untersuchungen ganzer Filmtexte, die unter einer Vielzahl von Fragestellungen durchgeführt werden [71], gelegentlich, um eine „neue Reflexion der Film-

sprache“ zu ermöglichen und eine Überprüfung alter theoretischer Konzeptionen [72].

Filmtheorien sind üblicherweise Kopfarbeit an einem Material, das nur noch schwach in der Erinnerung gegeben ist; auch der versierteste Filmanalytiker wird sich über das Ergebnis wundern, wenn er ein Gedächtnisprotokoll eines Films oder nur einer komplizierten Sequenz erstellt und es dann mit dem Ausgangsmaterial vergleicht: Die Wiedergabe ist in der Regel stark deformiert, nicht allein reduziert, sondern auch verformt bis verfälscht durch Voreingenommenheiten (auch theoretische!), die die Rezeption immer beeinflussen [73]. Daher kann Salts Bemerkung nur unterschrieben werden:

„A few hours with a film on a moviola is always more instructive than watching a second Screening of it, and then retiring to an armchair and letting one's imagination run riot“ [74].

Im Zusammenhang mit der Filmanalyse wurde zwangsläufig auch dem Problem der Beschreibbarkeit und Zitierbarkeit filmischer Texte größere Aufmerksamkeit gewidmet. Der Filmtext ist weder vollständig beschreibbar, noch ist eine Beschreibung ohne gleichzeitige Interpretation möglich; er ist „nichtzitierbar“, ein Gegenstand, der sich dem Zugriff der Beschreibung immerzu entzieht [75]. Filme sind letztlich nur zitierbar von Filmen. Die Konsequenz daraus ist, daß die Wissenschaft beginnen muß, sich des Films selbst als Mittel der Forschung versichernd, „Filmtheorie filmisch“ zu betreiben. Erste Ansätze hierzu sind u.a. Farockis / Engströms „Erzählen“ und Burchs „Correction please or how we got into pictures“ [76].

3. Fragment einer Filmgrammatik

Im letzten Teil dieses Artikels will ich versuchen zu zeigen, wie die beiseite geschobenen Probleme einer Filmgrammatik heute doch wieder — und hoffentlich mit Erfolg — behandelt werden können. Dabei greife ich eine Form des Films heraus, deren Bedeutung für seine Entwicklungsmöglichkeiten gar nicht überschätzt werden kann: die Alternation.

3.1 Alternation

Die Alternation ist eine der produktivsten Formen des Films, eine „fundamental form of cinematic language, very often invoked but so seldom studied“ [77]. Die nachfolgende Skizze soll zumindest einen Eindruck davon vermitteln, welche Formmöglichkeiten für den Film mit diesem einfachen syntaktischen Prinzip gegeben sind.

3.1.1 Alternation: Homogene vs. heterogene, spezifische vs. nichtspezifische (Teil)systeme des Films bzw. der Filmsyntax

Der Film ist ein heterogenes semiotisches System, ein Systemoid oder System aus Systemen. Solche komplizierten Systeme verwehren sich einem einheitlichen und direkten Zugriff, sie können nicht als ein System beschrieben werden, sondern müssen in der Analyse auf eine Komplikation aus einfacheren Systemen zurückgeführt werden. Nur die homogenen Teilsysteme sind formal beschreibbar; die Komplikation wird im nächsten Schritt beschrieben durch die Korrelation dieser Teilsysteme im Gesamtzusammenhang des Systemoids.

Die Alternation ist ein syntaktisches Prinzip und ein Teilsystem der Filmsyntax. Soweit sie ein echtes Teilsystem des Films ist, ist dieses auch kompliziert und spezifisch. Erst die nichtkomplizierten — homogenen — Teilsysteme der Alternation sind nichtfilmspezifisch, was erklärt, daß es auch außerhalb des Films Alternation gibt. Metz irrt, wenn er die Alternation als eine filmspezifische Struktur betrachtet, die als Komponente des „Codes der GS“ von anderen Systemen, z.B. der Literatur, nur „ausgeliehen“ wurde [78]. Tatsächlich gibt es Alternationen schon lange vor dem Film, in der Dichtung wie in der Erzählung, nicht nur in der Literatur, auch in der Musik; überhaupt in allen Künsten, deren Ausdrucksmaterie zeitlich ist [79].

„Alternation“ ist eine Form linearer (An-)Ordnung von Komponenten, die keine anderen Voraussetzungen hat als die Linearität und die Möglichkeit der Rekurrenz oder Wiederaufnahme von Einheiten. Soweit von einem semiotischen System diese Bedingungen erfüllt werden, ist Alternation grundsätzlich möglich. In jedem spezifischen System aber, in dem Alternation eine Form ist, muß sie sich eingliedern und wird durch Komplikation spezifisch. Daher sind

Alternationen in verschiedenen Systemen verschieden zu beschreiben, sie sind formal und vor allem funktional jeweils verschieden.

3.1.2 Alternation in der Syntagmatik

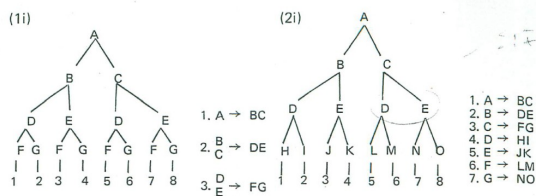
Die „GS“ sagt uns wenig über Alternation. Es gibt dort zwei verschiedene Formen, das alternierte Syntagma und das parallele. Das alternierte Syntagma ist „chronologisch“ und (deshalb?) „narrativ“, es stellt durch den Wechsel in der Montage zwei oder mehr Ereignis-Serien so dar, daß innerhalb jeder Serie die zeitlichen Beziehungen der Konsekution eingehalten werden, aber zwischen den en bloc aufgerollten Serien Simultaneität herrscht: „Alternieren der Bilder - Simultaneität der Fakten“ [80].

Das parallele Syntagma ist dagegen „achronologisch“, d.h. das zeitliche Verhältnis der durch die Bilder dargestellten Tatsachen bleibt unbestimmt; die alternierende Montage bringt zwei oder mehr Motive zusammen und verflechtet sie miteinander, ohne daß ein zeitliches Verhältnis zwischen den Bildern konstituiert würde. Die Montage vermittelt einen symbolischen Wert, oder einfacher: sie ist komparativ, es besteht entweder eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den Serien oder eine Opposition [81].

Das ist zwar nicht alles, was Metz zur Alternation sagt, aber fast alles, was er positiv sagt; im übrigen beschäftigt er sich (vornehmlich in Anmerkungen) mit den Problemen der Subsumption real vorkommender alternierter Folgen unter diese Kategorien [82] oder ihre Interpretation im Rahmen einer Distributionsgrammatik [83]. Unter diesen Voraussetzungen ist es wenig verwunderlich, wenn Henderson die GS als ein Segmentierungsverfahren von Filmtexten kritisiert, das nicht mehr ist als „a practice, or set of practices, without a theory“ [84]. Und er stellt weiter fest, die „Syntagmatik“ als nicht weiter reflektierte Standardanalyseform und als Segmentierungsmodus verhindere weitere „inquiry, experimentation, and research in an entire domain of intellectual work. This is a frequent phenomenon in scientific investigation, philosophy, and theoretical endeavor of various sorts. A wrong answer, an incomplete one, even sometimes a good one — may effectively stop further investigation of a problem for a few years or centuries“ [85]. Metz hat die Syntagmatik in eine Form gebracht, die so prägnant ist, daß sich der be-

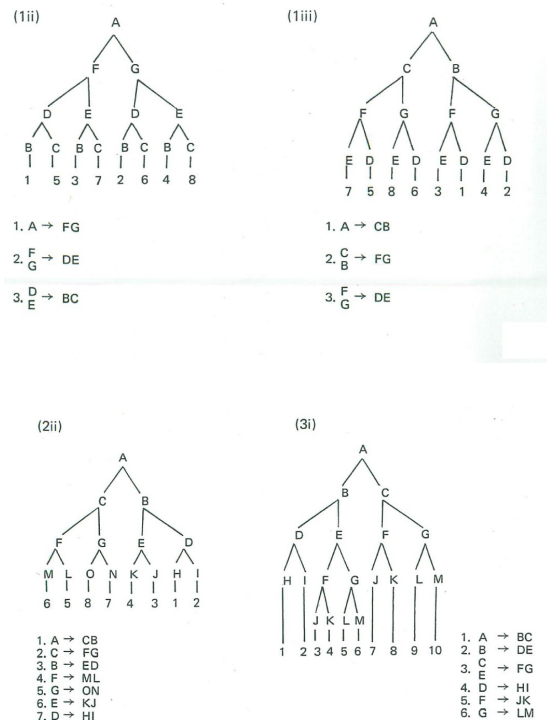
kannte psychische und intellektuelle Hemmeffekt einstellt, den Sapir so beschreibt: „Das Gefühl der Entspannung oder der Unfähigkeit weiterzudenken, nachdem, formal oder nicht, von einer Menge, Reihe oder Ansammlung von Gegenständen die Summe gebildet worden ist" [86]. Aber diese Prägnanz ist eine Angelegenheit der Oberfläche: in ihrer Synopse-Darstellung als Klassifikationsbaum erscheint die GS vollständig und unangreifbar, solange man die Prinzipien solcher Klassifikationsverfahren nicht untersucht.

Welches sind die Regeln einer solchen Klassifikation oder Taxonomie? — „Taxonomie" ist ein Begriff aus der biologischen Systemforschung, der sich aus den griechischen Wörtern, *taxis* (Anordnung) und *nömos* (Regel, Gesetz) zusammensetzt und daher im eigentlichen Sinn eine Theorie bezeichnet, die es auf die gesetzmäßige Beschreibung einer Ordnung abgesehen hat [87]. Grundprinzipien der taxonomischen Verfahren in der Linguistik sind Segmentierung und Klassifikation der Segmente auf der Basis von Merkmalen, die die Segmente unterscheiden („distinctive features"). Voraussetzung einer Klassifikation ist die Nichtbeliebigkeit der Verschiedenheit und die daraus folgende Möglichkeit der Systematisierung der Merkmale, z.B. durch Oppositionen. Metz folgt diesem Postulat in der Syntagmatik nur halb: er unterscheidet die Merkmale in der horizontalen Dimension (des Baumdiagramms) nach Oppositionen, nicht aber in der vertikalen Dimension. Und hier ist einer der gravierenden Fehler der Syntagmatik zu finden. Betrachten wir folgende taxonomische Graphen [88]:



Der Graph (1i) wird bei Durbin [89], der einige formale Eigenschaften solcher Bäume untersucht hat, „ideal paradigm" genannt, der Graph (2i) „ideal tree". Wir werden (1i) einen „dimensionalen Baum" nennen und (2i) einen „hierarchischen Baum"; diese Benennung bindet sie schon an bestimmte Interpretationen, die für diesen Kontext relevant sind. Die Bäume können als Modelle von Beziehungen zwischen Einheiten interpretiert werden. Eine Minimalinterpretation würde die Knoten als Repräsentatio-

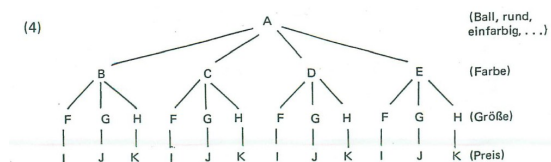
nen von Merkmalen verstehen und einen „Weg" von oben nach unten als eine Kombination von Merkmalen, die eine Einheit ausmachen, z.B. ABEF. (Dies ist allerdings nicht die einzige Möglichkeit der Interpretation dieser Bäume). Der dimensionale Baum unterscheidet sich vom hierarchischen Baum vor allem dadurch, daß er sowohl vertikal als auch horizontal neu geordnet werden kann ((1ii) und (1iii)), während im Falle des hierarchischen Baumes nur eine horizontale Neuordnung möglich ist (2ii). Schließlich gibt es auch noch die Möglichkeit der Kombination eines dimensional und eines hierarchischen Baumes in einem „gemischten Baum" (3i):



An einem einfachen Beispiel kann nun gezeigt werden, wie diese Bäume bzw. ihre Eigenschaften interpretiert werden können. Denken wir uns Bälle in einer Spielwarenhandlung, die zu klassifizieren sind. Die Klassifikationsmerkmale sind mehrdimensional, die Dimensionen seien:

1. Dimension: Farbe. Werte: weiß, gelb, rot, braun.
 2. Dimension: Größe. Werte: kleine Bälle, mittlere, große.
 3. Dimension: Preis. Werte: 5 DM, 7 DM, 10 DM.
- Diese drei Dimensionen sind obligatorisch kombiniert: jeder Ball hat eine Farbe, eine Größe, einen Preis. Innerhalb jeder Dimension schließen sich die Merkmale gegenseitig aus: ein Ball ist entweder gelb, oder rot, oder weiß, etc. Zwischen den Dimensionen existiert also eine „et-et"-Beziehung, zwischen den Werten einer Dimension besteht die para-

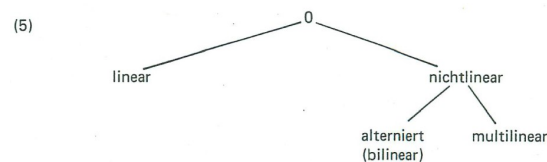
digmatische „aut-aut“-Beziehung [90]. Eine weitere Unterscheidung ist zu treffen: Die Kombinationsmöglichkeiten zwischen den Werten verschiedener Dimensionen können entweder frei sein (Farbe und Größe) oder nicht frei, d.h. sie sind eine Funktion voneinander: in diesem Beispiel Größe und Preis vielleicht. In diesem Fall sind einige Kombinationsmöglichkeiten ausgeschlossen, der Graph hat die Form:



Durch die Beschränkung der Kombinationsmöglichkeiten (evtl. motiviert durch eine Funktion) werden bestimmte Merkmale korreliert und implizieren daher einander: I impliziert F und umgekehrt: F impliziert I, etc. Etwas Ähnliches finden wir im „hierarchischen Baum“: B führt nur nach D oder E; und D und E werden nur von B aus erreicht, so daß: Wenn B, dann D oder E; und: Wenn E, dann vorher B, etc. Eine vertikale Neuordnung des Baumes ist nicht möglich, da sie die hierarchischen Beziehungen zerstören würde. Diese Beziehungen können als Implikation, Dependenz, etc. interpretiert werden, die Interpretation hängt letztlich von der Art der Merkmale ab.

In einer (hierarchischen) Taxonomie spielen also nicht allein die „intradimensionalen“ Beziehungen (weiß vs rot) eine Rolle und damit die intradimensionalen Oppositionen („chronologisch vs. achronologisch“), sondern auch die interdimensionalen Beziehungen, die sehr verschiedener Art sein können. Der erste Fehler der „Syntagmatik“ ist, daß diese vertikale Struktur der Taxonomie überhaupt nicht gesehen wird. Dieser Mangel hat viele Konsequenzen, vor allem auch für die Klassifikation der alternierten Formen. Betrachten wir die Alternation unter diesen Gesichtspunkten, zuerst im horizontalen Bezug: Hier opponiert „alterniert“ mit „linear“. Diese Opposition ist keineswegs „eindeutig, wechselseitig und notwendig“ [91], sie könnte genauso gut „alterniert“ vs. „nichtalterniert“ lauten [92], wie „linear“ vs. „nichtlinear“. Die zweite Möglichkeit kann schon mit Blick auf den Film — auch als „monoliner“ vs. „multilinear“ gedeutet werden. Dann könnte sich „nichtlinear“ wieder aufspalten in „bilinear“

(einfache Alternation zweier „Linien“) und eine unbestimmt gelassene Menge von Möglichkeiten der (Form der) Verknüpfung von mehr als zwei „Linien“, die „multilinear“ genannt wird. Eine solche Teilung läßt also nicht alle nichtlinearen Formen ununterschieden unter dem Begriff „Alternation“ zusammenfallen;



Es zeigt sich, daß die Oppositionen innerhalb einer Dimension (eines Paradigmas) davon abhängen, wie sich diese im Innern gliedern läßt und welche Gliederungen als relevant betrachtet werden (bzw. werden müssen). Eine Dimension kann einen Teilbaum wie (5) entwickeln, sie kann aber u.U. auch „verkürzt“ werden:



Die dichotomische Disjunktion [93], die bei Metz obligatorisch ist, ist in „dimensionalen“ Bäumen ein Sonderfall. Sie ist nicht obligatorisch, sondern fakultativ, gebunden an das (mögliche) Vorhandensein von nur zwei Werten in kontradiktorischer bzw. konträrer Opposition. Existieren aber in einer Dimension mehr als zwei Werte, ist eine Dichotomie reduktiv. Dies ist ein weiterer Mangel der Syntagmatik. Der zweite für die Klassifikation relevante Aspekt sind die vertikalen Beziehungen der Merkmale. Hier bemerken wir die Tatsache, daß die Alternation im Gegensatz zu allen anderen Merkmalen an zwei verschiedenen Stellen im Baum vorkommt, kombiniert mit den Merkmalen „chronologisch“ und „achronologisch“, die dem Merkmal „alt.“ vorgeordnet sind. Ist diese Folge willkürlich und kann sie daher vertikal neu geordnet werden, oder ist sie nichtwillkürlich? — Alternation setzt tatsächlich nur die Gegliedertheit eines Segmentes in Teile voraus, ist also dem Merkmal „aus mehreren Einstellungen bestehend“ (kurz: „gegliedert“) unter- bzw. nachgeordnet, aber „linear“ und „nichtlinear“ bzw. „alterniert“ sind mit „chron.“ und „achron.“ frei kombinierbar. Der Baum kann folglich an dieser Stelle vertikal neu geordnet werden. (Die Neuordnung ist enthalten in dem Graphen(8)).

Kombinationen von Merkmalen, die in ihrer (An-)Ordnung frei sind, werden wir „Cluster“ nennen und solche, die in der Folge geordnet sind, „Konfigurationen“ [94]. Für diese gelten die Regeln:

(7)
Cluster: $(A, B) = (B, A)$
Konfiguration: $(A * B) + (B * A)$

Die beiden Dimensionen des Zeitbezuges und der Linearität bzw. Nichtlinearität sind obligatorisch kombiniert, ihre Werte sind frei kombinierbar und bilden daher Cluster. Die Untergliederungen des Zeitbezuges dagegen, von „chronologisch“ zu „simultan-sukzessiv“, „sukzessiv“ nach „kontinuierlich-diskontinuierlich“ etc., bilden Konfigurationen von Merkmalen, sie sind nicht dimensional, sondern hierarchisch geordnet. Diese Tatsache hat Konsequenzen: Wie „kontinuierlich“ und „diskontinuierlich“ im Rahmen dieses Systems „chronologisch“ implizieren, impliziert „chronologisch“ immer („kontinuierlich“ oder „diskontinuierlich“), was zur Folge hat, daß immer dann, wenn das Merkmal „chronologisch“ in einem (Teil)baum erscheint, der daranhängende Teilbaum mit der Untergliederung dieses Merkmals angeschlossen sein muß. Dieser Teilbaum fehlt in der Syntagmatik unter der Kombination der Merkmale „chronol.“ und „alt.“, sie ist in dieser Hinsicht unvollständig (und damit wieder reaktiv).

Ein letztes Spiel mit Oppositionen: Statt die Opposition „aus einer Einstellung bestehende Einheit“ vs. „aus mehreren Einstellungen bestehende Einheit“ an den Anfang zu stellen, bringen wir sie später in das System ein und formulieren sie auch um: „gegliedert“ (als die „normale“ oder „merkmalhaltige“ Form) vs. „nichtgegliedert“ (als die „abweichende“, durch das Nichtvorhandensein eines Merkmals konträre Form). Damit beenden wir den „hängenden“ Zustand der Plansequenz, die nun nicht mehr durch nur ein einziges und dazu noch negatives Merkmal definiert ist, durch die „Abwesenheit einer Gliederung in Einstellungen“:
Dieses Merkmal allein gilt für jede normale Einstellung auch, man muß sich fragen, woher die Plansequenz ihren Sequenzstatus bekommt [95].

Diese Prozedur der Neuordnung führt zu einem wesentlich komplexeren Baum (8), der eine Reihe neuer syntagmatischer Typen postuliert, von denen es

einige nachweislich gibt, wie die verschiedenen Formen der kontinuierlichen bzw. diskontinuierlichen alternierten Sequenzen. Aber die Existenz einer solchen Form wie „Alterniertes Syntagma, chronologisch, simultan“ (deskriptiv) ist zweifelhaft. Die Tatsache, daß hier eine „Vorhersage“ einer Form nicht zutrifft, kann viele Gründe haben. Der naheliegendste ist der, daß die Merkmale, auf denen die Syntagmatik aufbaut, alles andere als wohldefiniert sind, und daß sie in den seltensten Fällen wirklich etwas mit der Sequenzkonstitution zu tun haben. Die mit der Bestimmung relevanter Merkmale und ihrer Beziehungen zueinander verbundenen Probleme können, wie ich glaube, im Rahmen eines taxonomischen Verfahrens grundsätzlich nicht gelöst werden, weshalb neue Wege gesucht werden müssen.

3.1.3 Generative Syntax der Alternation

Alternation wird üblicherweise durch solche Notationen wie $A/B/A/B \dots$ dargestellt. Bislang pflegten die Filmsemiotiker diese Notationskonvention zumeist nur als eine Darstellung eines „Musters“ oder „Schemas“ der Anordnung [96] anzusehen und bemerkten nicht, daß es sich im Grunde schon um eine rudimentäre, noch im embryonalen Zustand befindliche Beschreibungssprache handelt. Diese Notation kann zu mehr benutzt werden als nur zur Andeutung oder Skizzierung von Mustern, wenn sie daraufhin untersucht wird, welche strukturellen Informationen sie enthält oder — bei entsprechender Weiterentwicklung — enthalten kann und welche Interpretationsmöglichkeiten mit diesen Strukturinformationen verbunden sind.

Das Beschreibungssystem besteht aus Zeichen des Alphabets, wie „A“ und „B“ (und „C“ etc.). Diese Zeichen repräsentieren etwas; wofür sie stehen ist noch unbestimmt. Statt gleich zu fragen, was sie — ersetzend — repräsentieren, fragen wir lieber erst, wie sie repräsentieren, um dann zu bestimmen, was sie repräsentieren *sollen*.

Die Zeichen „A“ und „B“ sind verschieden; dank dieser Verschiedenheit können sie etwas je verschiedenes repräsentieren. Oder besser: sie repräsentieren unbestimmte Etwasse und eine Beziehung zwischen ihnen, ihre Verschiedenheit. (Diese besteht innerhalb einer paradigmatischen Relation, zu der mindestens zwei verschiedene Etwasse gehören).

„A" und „B" sind Objekte mit einer (flächigen) Ausdehnung und nehmen daher Stellen ein; damit repräsentieren sie auch Stellen. Sie repräsentieren Stellen, indem sie diese besetzen. Da sie Etwas repräsentieren, die die eigentlichen Stellenbesetzer sind, sind sie Platzhalter (oder Indices) für die eigentlichen Stellenbesetzer. Diese repräsentieren sie folglich durch zwei Bestimmungen gleichzeitig: durch ihre relative Stelle in einer Kette und durch die Beziehungen der Gleichheit bzw. Verschiedenheit von Eigenschaften von Elementen der Kette.

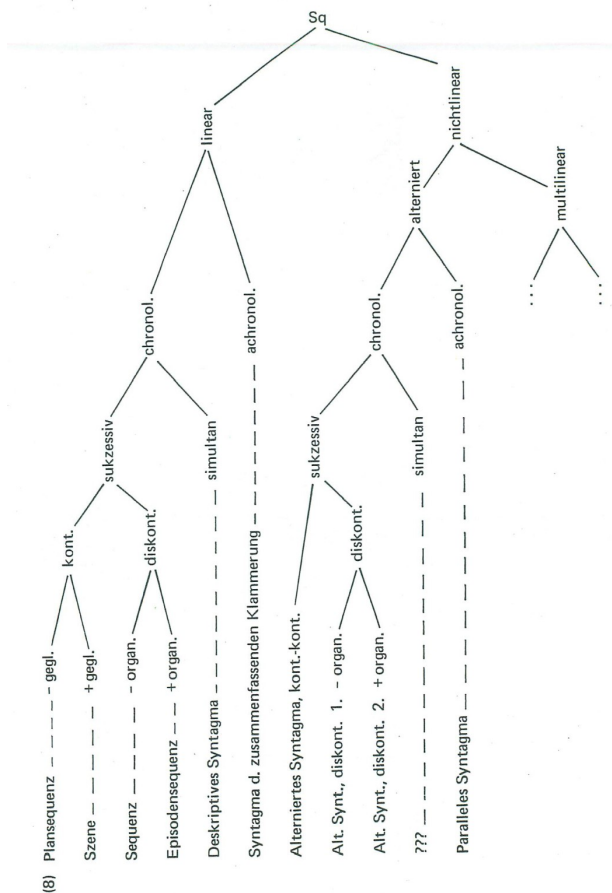
- (9)
- | | |
|---------------|-------------|
| (i) KWPEL | (ii) GGGGGG |
| (iii) LWLWLWL | (iv) LWLWLW |
| (v) KSTSK | (vi) WOBWOB |

In (i) gibt es kein Wiedervorkommen einer Einheit, die Alteration (= Wandel in der Folge) ist total. Dagegen rekurren in den folgenden Ketten einige Einheiten, das Wiedervorkommen bringt erst die Gleichheit ins Spiel.

In (ii) gibt es nur Gleichheit, die einfache Rekurrenz von G. Dagegen ist in allen anderen Fällen eine Mischung von Gleichheit und Verschiedenheit gegeben, auf deren Basis etwas neues möglich ist: Ordnungen in der Anordnung. In (iii) alternieren wie in (iv) L und W, (v) ist ein Palindrom, eine symmetrische Folge, in (vi) rekurren nicht ein Element, sondern die Folge WOB, es handelt sich um eine periodische Struktur. Aber auch (iv) kann als Periode von LW aufgefaßt werden, nicht dagegen die doch sonst so ähnliche Folge (iii), die dafür aber wie (v) als Palindrom gesehen werden kann . . . Die Folgen (v) und (vi) sind Gestalten, prägnant und ganzheitlich, ihre innere Gliederung ist deutlich, die Geschlossenheit vollständig. Dagegen sind (iii) und (iv) zwar stark gegliedert, aber die Art ihrer Gliederung ist mehrdeutig, sie wirken auch nicht abgeschlossen.

Formen in der Anordnung, die wie diese auf Rekurrenzmustern aufbauen, können also eine ganze Reihe sehr verschiedener Eigenschaften besitzen. Es ist nicht möglich, diese hier alle anzusprechen und ihr Vorkommen und ihre Funktionen in der Filmsyntax nachzuweisen, es reicht vielleicht zu sagen, daß sie alle vorkommen und eine Vielzahl von semiotischen bzw. ästhetischen Funktionen übernehmen können.

Die geordneten Ketten (ii) bis (vi) gehören sämtlich zur „ästhetischen Syntax". Diese ist ein System syntaktischer Strukturen, das integrierter Bestandteil verschiedener semiotischer Systeme, wie z.B. Dichtung, Musik, Tanz und Film ist [100]. Seinen Namen verdankt es der Tatsache, daß es vornehmlich, allerdings nicht ausschließlich, im Bereich des Ästhetischen vorkommt. Diese Benennung, motiviert durch Vorkommen und Funktion, verdeckt allerdings seinen wahren Charakter. Es ist nämlich nichts anderes als ein Aggregat einfacher formaler Grammatiken.



„Beim Mechanismus der Sprache dreht sich alles um Gleichheiten und Verschiedenheiten" sagt de Saussure [97]. Das ist beim Mechanismus des Films nicht anders. Auch im Film wird die Einheit durch die „charakteristischen Eigenheiten der Einheit" [98] bestimmt, durch Eigenheiten, die nicht autonom sind, sondern auf ihrer „gegenseitigen Stellung" beruhen [99]. Betrachten wir, um das Spiel von Gleichheit und Verschiedenheit in der Filmsequenz besser zu verstehen, folgende Ketten von Elementen unseres Notationssystems:

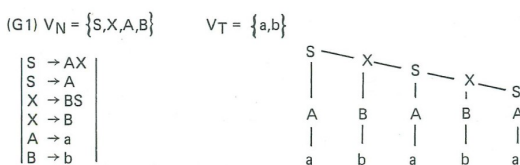
Das auf dem Alphabet aufbauende Notationssystem kann daher weiter als eine diagrammatische Repräsentation [101] syntaktischer Strukturen aufgefaßt werden, als abstraktes Modell spezieller (nichtspezifischer) syntaktischer Strukturen des Films, das mit den Mitteln der formalen Syntax weiterentwickelt und interpretiert werden kann.

Die Notationseinheiten „A“ und „B“ etc. repräsentieren Einheiten in einer Folge, die an die „Konstituenten“ der Linguistik erinnern. Wir werden sie „Basenindices“ nennen oder kürzer, indem wir sie mit dem identifizieren, was sie repräsentieren, „Basen“ [102]. Eine Basenfolge wie

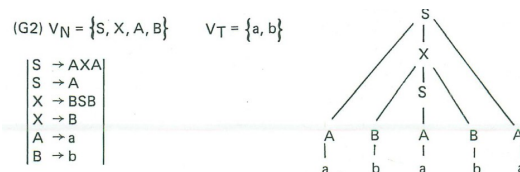
$$(10) A+B + A+B + A$$

kann durch verschiedene Systeme von Regeln und damit durch verschiedene formale Grammatiken erzeugt werden, was das aus der Linguistik bekannte Problem aufwirft, daß oberflächlich gleiche alternierende Ketten, die auf verschiedene Weise erzeugt wurden, auch eine je verschiedene Struktur und damit Segmentierung besitzen.

Betrachten wir zwei für die Analyse filmischer Alternation interessante formale Grammatiken, die der Kette (10) eine je verschiedene Strukturbeschreibung zuordnen. Eine formale Grammatik besteht aus dem nichtterminalen Vokabular V_N , dem terminalen Vokabular V_T und den grammatischen Regeln, die Substitutions- oder Neuschreiberegeln sind [103]:



Die Grammatik G1 erzeugt auf terminaler Stufe Ketten wie a, ab, aba, abab, ababa, ... usf., oder auf präterminaler Stufe, die uns im folgenden mehr interessieren wird, Ketten wie A, AB, ABA, ABAB, ABA-BA, usf.



Die Grammatik G2 erzeugt auf präterminaler Stufe Ketten wie A, ABA, ABABA, ABABABA, usf.;

diese Ketten haben im Gegensatz zu den Ketten der Grammatik G1 immer einen ungeraden Grad (Grad = Anzahl der Kettenelemente) und sind symmetrisch, was besonders die Stammbaumdarstellung anschaulich herausstellt.

Die Basenfolge $A + B + A + B + A$ kann, wie demonstriert wurde, von beiden Grammatiken erzeugt werden, ihre Strukturbeschreibung ist dann aber jeweils verschieden. Die Stammbaumdarstellung der Struktur kann vereinfachend durch eine Klammerstrukturbeschreibung ersetzt werden, die für die Kette nach G1 die Form $(A(B(A(B(A))))))$ hat und für die Kette nach G2 die Form $(A(B(A)B)A)$. Die beiden Strukturalternativen lassen sich so interpretieren, dass die erste Kette durch Übergänge von A nach B und von B nach A, die die einzigen zugelassenen Übergänge sind, von links nach rechts erzeugt wird [104], während die zweite Kette durch eine Folge von Insertionen oder Einbettungen generiert wird.

Die Kettenstrukturen sind auf der Ebene der präterminalen Strukturen beschrieben worden, die wir als Repräsentationen der Basen ansehen wollen; diese können im nächsten Ableitungsschritt durch die Elemente der terminalen Struktur ersetzt werden, die die realisierende Instanz repräsentieren. Als realisierende Instanzen können wir die Einstellungen des Films annehmen, die also von der terminalen Kette der kleinen Buchstaben des Alphabets dargestellt werden. In der Filmtheorie wird eine Notation wie $A/B/A/B \dots$ normalerweise weitergehend so interpretiert, daß jedes Zeichen nicht wie hier eine Kategorie und eine Stelle (Base), sondern schon konkret die realisierende Instanz, also eine Einstellung, repräsentiert. Mit Blick auf die erweiterte Syntagmatik empfiehlt es sich, hier eine Unterscheidung zu treffen; denn eine Basis kann nicht allein durch eine Einstellung, sondern auch durch eine Folge oder eine Folge mit Sequenzstatus realisiert werden [105]. Wichtig ist dabei nur, daß die kategoriale Bestimmung der Base (Strukturforderung) von allen realisierenden Einstellungen erfüllt wird.

Die Basenfolgen sind in dieser Beschreibung semantisch noch unbestimmt oder „leer“. Sie werden in einem nächsten Schritt durch Besetzungen spezifiziert und damit semantisch interpretiert; diese semantischen Merkmale sind das, worauf die Beziehungen der Gleichheit und der Verschiedenheit der Basen sich definieren. Die Notwendigkeit einer semanti-

schen Wertbestimmung [106] kann vorläufig so notiert werden, daß jede Base mit einer eckigen Klammer markiert wird, in die eine semantische Beschreibung des Wertes der Stelle eintreten muß: A [], bzw. für eine Kette mit Klammerstruktur z.B. so: (A [] (B []) A []). Diese semantischen Werte werden allerdings durch ein anderes semanto-syntaktisches System bestimmt. Der Gedanke, die Regeln der Expansion der Basen zu einer Einstellungsfolge im Rahmen der Formationsregeln wie folgt gleich mit-zubeschreiben, liegt nahe:

$$(11) \begin{array}{l} A \rightarrow aA \\ B \rightarrow bB \\ A \rightarrow a \\ B \rightarrow b \end{array}$$

Mit dem Einbau dieser Regeln z.B. in die Grammatik G2 würden sich für jede Basis Ketten von Einstellungen ergeben, die durch kleine Buchstaben dargestellt werden, wie z.B. a, ai [etc.] a₂, aia₂a₃, . . . etc. Für eine Basenfolge würden sich expandierte Ketten wie (a_x (b₂b₃b₄b₅(a₆a₇) b₈b₉)a₁₀) ergeben, in denen die Basen, die Klammerstrukturbeschreibung der Folge und die realisierenden Einstellungen erfaßt sind [107].

Doch mit dieser Notation geraten wir in das Dilemma, zwar die Basenzugehörigkeit und die damit verbundene Äquivalenz der Einstellungen, die eine Notierung wie „a₁a₂“ respektiert, abbilden zu können, nicht aber die ebenso relevante Tatsache, daß diese Einstellungen eben auch notwendig verschieden sind, also alternieren, was impliziert, daß mit der Alteration zugleich auch neue Strukturprinzipien in die Folge gebracht werden müssen. Die Realisierung einer Base durch mehr als eine Einstellung ist nicht nur eine Zergliederung, sondern enthält immer auch mindestens eine neue Gliederung.

Diese Momente sind mit einem „einschichtigen“ Beschreibungsmittel nicht mehr zu repräsentieren, die Stellenwertbeschreibung jeder Einstellung wird zu einem multidimensionalen Vektor [108], angedeutet in folgender Schreibweise:

$$(12) \begin{array}{l} I \quad a_1 [] \quad a_2 [] \quad a_3 [] \\ II \quad [] \quad [] \quad [] \\ III \quad [] \quad [] \quad [] \end{array}$$

Während in Spalte I die gleichbleibenden und die Base definierenden Merkmale eingetragen werden, werden in Spalte II und entsprechend weiteren Spalten wie III usf. die variierenden Merkmale, die im Rahmen ihrer Alteration selbstverständlich auch syntaktisch organisiert sein können und dies in der Regel auch sind, erfaßt. Diese Darstellung kann dem mehrschichtigen Charakter der syntaktischen Struktur von Filmsequenzen Rechnung tragen.

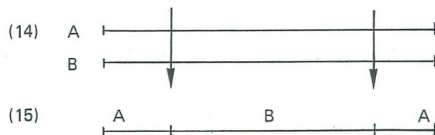
Es gibt eine Reihe von Faktoren, die nahelegen, die Basenexpansion nicht im Rahmen der Formationsregeln, sondern mittels Transformationsregeln zu beschreiben, als einen Teilprozeß im Rahmen der Spezifizierungstransformationen [109]. Die Basenexpansion wird dann durch folgende Regeln zusammengefaßt:

$$(13) \begin{array}{l} (i) \quad [A] \Rightarrow [a] \\ (ii) \quad [A] \Rightarrow [A]F \\ (iii) \quad [A] \Rightarrow [A]Sq \\ \text{etc.} \end{array}$$

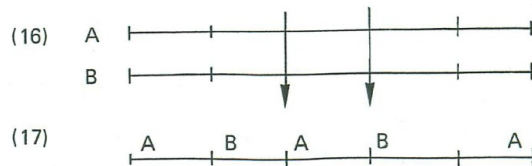
Diese Regeln besagen, daß eine Base [A] entweder durch eine Einstellung (oder als Teil einer Einstellung) realisiert wird (i), oder — expandiert — durch eine Folge von Einstellungen ohne Sequenzstatus (ii) oder schließlich eine Folge mit Sequenzstatus (iii). Eine Base kann unter bestimmten Bedingungen sogar durch eine Sequenzfolge bzw. eine „Hypersequenz“ (Sequenz, deren Komponenten Sequenzen sind) oder durch einen Text realisiert werden.

Die Formationsregeln erzeugen in der syntaktischen Struktur markierte, semantisch aber „leere“, nur durch unbestimmte Kategorien repräsentierte Basenfolgen. Doch an Hjelmslevs Unterscheidung von Inhaltssubstanz und Inhaltsform erinnernd [110] können wir genauer sagen, daß „semantisch leer“ hier verstanden werden muß als „ohne Inhaltssubstanz“; denn die syntaktische Form ist semantisch nicht beliebig interpretierbar. Sie reduziert die Menge der möglichen semantischen Interpretationen und enthält damit Vorentscheidungen für Interpretationen; sie ist eine versteckte Inhaltsform. Trivial ist, daß durch die Verschiedenheit der Kategorien „A“ und „B“ eine Verschiedenheit der Stellenwerte der Realisierungen postuliert wird, die beliebig sein kann, aber in der Regel nichtbeliebig ist, d.h. in semantischen Oppositionen systematisiert ist. Darüberhinaus aber kann auch die verschiedene syntaktische Struktur solcher Ketten semantisch verschieden funktional werden, was exemplarisch an der „Insertionskette“ nach G2

demonstriert werden kann. Dabei gehen wir von einem einfachen mechanischen Verfahren aus, das zu Ketten dieser Struktur führt. Wir denken uns zwei gleichlange Einstellungen „A“ und „B“, die je etwas verschiedenes zeigen, und legen sie parallel untereinander. (Dieses Parallellegen kann schon semantisiert werden als „paralleler“ oder gleichzeitiger Verlauf der Ereignisse, die sie zeigen.) Nur schneiden wir die Einstellungen gleichzeitig so, wie in Illustration (14) und setzen das mittlere Stück von „B“ in „A“ ein. Wir erhalten (15):



Diesen Vorgang wiederholend (16) erhalten wir (17):



Und so fort. Dieser mechanische Prozeß des insertiven Schnitts ist genau das, was die Grammatik G2 beschreibt: Die Alternation als Resultat einer Folge von Einbettungsoperationen. Eine semantische Interpretation einer in dieser Weise strukturierende Kette müßte diese Strukturmomente selbst semantisieren.

Diese unvollständige semantische „Leere“ der alternierten Ketten ist ein großer Vorteil, der es ermöglicht, daß einzelne strukturelle Eigenschaften (z.B. das Moment der Parallelisierung allein) oder eine Kombination solcher Eigenschaften semiotisch ganz verschieden durch eine Korrelation mit semantisch „nichtleeren“, d.h. semantisch zumindest partiell determinierten und syntaktisch gleichförmigen Strukturen je spezifisch interpretiert werden können.

Die für die Beschreibung von Alternationen und verwandten syntaktischen Strukturen (ästhetische Syntax), die allesamt auf dem Moment der Ordnung in der Anordnung aufbauen, geeigneten Grammatiken sind (generative) Konstituentenstrukturgrammatiken. Diese sind in der Lage, die syntaktischen Beziehungen der kategorial definierten Konstituenten oder Basen in der Folge und nur in der Folge zu charakte-

risieren, sie beschreiben also die Anordnungsstruktur. Anordnung oder Ordnung in der Anordnung ist aber nicht die einzige Form syntaktischer Beziehungen, sie ist nur die „oberflächlichste“.

Neben den syntaktischen Strukturen der Konstituenz oder Anordnung gibt es noch die syntaktischen Strukturen der Dependenz (oder Zuordnung). Dependenz sind syntaktische Relationen zwischen Komponenten, die semantisch fundiert sind. In der Sprache sind es beispielsweise die Beziehungen, die zwischen dem Verb (oder generell dem Prädikat) und den nominalen Komplementen (den Argumenten) bestehen und die die Fähigkeit besitzen, Prädikate und Argumente zur Proposition zusammenzubinden. „Da sie semantisch begründet sind, ist für sie die lineare Anreihung ohne Bedeutung“ [111].

Daß beide syntaktischen Prinzipien in den natürlichen Sprachen gleichzeitig vorhanden und in komplizierter Weise miteinander verknüpft sind, ist einer der Gründe für die Schwierigkeiten der grammatischen Beschreibung. Die Filmsemiotik steht allerdings vor dem gleichen Problem.

Wie sich in der Linguistik neuerdings (wieder) die Annahme durchsetzt, daß die Sprache eine semantische Basis besitzt, gehen die meisten Vertreter der neueren Filmsemiotik in allerdings im Detail sehr verschiedener Weise davon aus, daß auch der Film eine semantische Basis besitzt. Da er aber ein System ohne Lexikon ist, muß diese Basis (u.a., nicht ausschließlich) in dem Stoff gesucht werden, den der Film nutzt, in der sichtbaren und hörbaren Welt, die, wie Metz, allerdings mit anderer Zielrichtung, sagt, immer schon „einen Sinn hat“ [112]. Kurz: der Film baut modellierend auf der Struktur der Realität bzw. den mit den sichtbaren und hörbaren Dingen und Ereignissen verbundenen Möglichkeiten der Strukturierung und Konzeptualisierung auf. Zentral sind dabei die menschlichen Handlungen, da sie, wie die Verben in der Sprache, als Relativa die Fähigkeit der Bindung von Relationspartnern besitzen und damit selbst schon syntaktische Phänomene sind. Ein Grundproblem der Filmsyntax ist daher die Beschreibung der Struktur der Aktionen und Handlungen und ihrer Korrelation mit der Struktur der filmischen Sequenz.

Carroll hat diese Aufgabe so formuliert: „The formal grammar of cinema envisioned here maps a logical

representation, roughly the structural description of an „event“, onto a derived representation, roughly the structural description of a cinema sequence. (...) A linguistic grammar must enumerate the class of all propositions and then formally combine and transform them into derived representations. The grammar of cinema must enumerate the class of all events and then transform them (i.e. frame, focus, organize them into moving and static camera shots, etc.) into sequences. In order that the grammar attain descriptive adequacy, it is further required that the grammar provide structural descriptions which represent events and sequences in psychologically pertinent forms" [113].

„... enumerate the class of all events“. Das ist mehr als anspruchsvoll. Doch hier sind Einschränkungen möglich. Eine sinnvolle Strategie besteht darin, zuerst sehr einfache Akte auszuwählen, z.B. die der visuellen Wahrnehmung, die neben dem Vorzug der Einfachheit, der sie für eine erste Untersuchung der Struktur von Akten bzw. Handlungen und der Struktur ihrer filmischen Repräsentationsmöglichkeiten prädestiniert [114], auch noch die bedeutendere Eigenschaft besitzen, für die filmische Repräsentation der Realität überhaupt grundlegend zu sein. Der Film baut als „Sehtext“ ganz und gar auf den Strukturen der „Vision“ auf. Die „filminterne Vision“, das Sehen der Akteure, ist in komplizierter Weise verbunden mit der „externen Vision“ des Zuschauers. Daß die Sprache gehört wird und der Film vor allem GEGEHEN, ist für die Struktur beider Systeme entscheidend und begründet ihre prinzipielle Verschiedenheit.

Anmerkungen

- [1] Dies ist ein oft behandeltes Problem, vgl. Ejchenbaum (1974), S. 36-39. Kontextbeziehungen und Wirkungen des Kontextes können am besten in Montageexperimenten untersucht werden, vgl. zu diesen Isenhour (1975) und Pryluck (1976), S. 11-12. Zur Kontextproblematik allgemein vgl. Bystrzycka (1970), Leskosky (1975) und Möller (1978a), S. 38-50.
- [2] Wollen (1978), 22ff.
- [3] Sontag (1978), S. 70. Für den besonderen Realitätsbezug des photographischen Bildes (und damit des Films) ist der (indexikalische) Spurcharakter der Photographie verantwortlich, vgl. Bazin (1975).
- [4] Über Serien und Sequenzen siehe Krauss (1979), Michals (1976) und Kunstverein Hamburg (1977).
- [5] Beispielhaft für diese Richtung sind Jochen Gerz und Jean Le Gac, die Photographien mit wortreichen, oft fiktionalen Texten versehen und so an der „Natürlichkeit“

des Bildes zweifeln lassen. Siehe hierzu neben Krauss (1979) auch Neusüss (1978).

[6] Vgl. Wollen (1978), S. 23, Anm. 19.

[7] Vgl. Möller (1978a), S. 68ff.; Bitomsky (1973), S. 142: Der Film „reproduziert Kommunikation“. In diesem Zusammenhang ist auf Panofskys Konzept der „Sinn-schichten“ zu verweisen (Panofsky (1932/1979), dem neuerdings in der Semiotik größere Aufmerksamkeit zukommt (Hasenmueller (1978) Kaemmerling (1979)).

[8] Pasolini (1972b). Dieser wichtige Aufsatz von Pasolini ist aus unerfindlichen Gründen nicht in der deutschen Übersetzung des Sammelbandes „Empirismo eretico“ (1979) enthalten; daher wird hier eine unveröffentlichte Übersetzung (Pasolini (1975)) zitiert.

[9] Fieschi und Ollier (1968), bemerken (S. 232), der Film sei „von allen Künsten vielleicht am schwierigsten systematisch zu erfassen, da sein Stoff ganz einfach die Welt ist, (...)“.

[10] Pasolini (1975), S. 2. Aus diesem Grund hieß der Artikel zuerst „La lingua scritta dell'azione“ (Pasolini (1966).

[11] Möller (1978b).

[12] Pasolini (1975), S. 13: „Hinzufügungen werden von den Montagetechnikern ‚attacchi‘ genannt.“ Sie sind „syntaktische Ergänzungen“.

[13] Salvaggio (1979), S. 5 über Carroll (1977a). Salvaggio diskutiert in diesem Papier filmsemantische Thesen von Worth (1969), (1975); Worth/Adair (1974); Pryluck (1976) und Carroll (1977a), 1977b).

[14] Lyons (1977), II, S. xii. Diese Theorien werden behandelt in Band I.

[15] Die Orientierung der frühen Filmsemiotik an der (strukturalen) Linguistik war allerdings oft so direkt, daß eine ganze Reihe von Scheinproblemen entstanden; z.B. die Suche nach filmischen Einheiten, die sprachlichen direkt analog sind, so daß das linguistische Modell auf den Film übertragen werden konnte ... Vgl. z.B. Pasolini (1975), in dem den Phonemen der Sprache entsprechende ‚cinemi‘ in der Realität ausgemacht werden.

[16] Ivanov, nach Revzina (1971), S. 125.

[17] Zu Beschreibungssprachen, Konstruktsprachen, etc. vgl. Schnelle (1973).

[18] Benveniste (1969), S. 10.

[19] Barthes (1960b), S. 17.

[20] Jakobson (1974), S. 155.

[21] Benveniste (1969), S. 10. Dieser Gedanke wird diskutiert bei Brunetta (1974), S. 18ff und Brunetta (1979), S. 845.

[22] Benveniste, a.a.O.

[23] Benveniste (1969), S. 9; Jakobson (1974), S. 175; Möller (1978a), S. 57ff.

[24] Ruwet (1972), S. 12. Und auch diese nichtverbalisierbare Semantik muß den „Umweg“ über die syntaktische Beschreibung machen! (ebda.). Zur Terminologie („intelligibel“ und „traduisibel“/„übersetzbar“) vgl. Jakobson (1974b).

[25] Koch (1972c), S. 13.

[26] Vgl. Möller (1978a), S. 42; 59-60; zur Verbgrammatik Seyfert (1976); zur Diagrammatik Möller (1978b).

[27] Carroll (1977b), S. 183.

[28] Vgl. z.B. Lieb (1971), S. 94.

- [29] Morris (1946), S. 219.
- [30] a.a.O., S. 217.
- [31] a.a.O., S. 219.
- [32] Morris (1972), S. 32. Original Morris (1938), S. 13. Daß die Syntax keineswegs der am besten entwickelte Zweig der Semiotik ist, schlägt sich auch in den Semiotikbibliographien nieder. Eschbach (1974) verzeichnet unter „Syntax“ (S. 87- 130) mehr als 1.000 Titel, aber man muß geduldig suchen, wenn man Titel finden will, die nicht zur Linguistik, zur Logik oder zur Theorie der formalen Sprachen gehören. Daß schließlich in der nächsten Semiotikbibliographie von Eschbach und Rader (1976) zwar die Stichworte „Semantik“ und „Pragmatik“ Klassifikationskategorien sind, aber nicht mehr „Syntax“, ist so gesehen vielleicht kein Zufall.
- [33] „Artikulation“ ist ein aus der Linguistik stammender, in der Semiotik notwendig inhaltlich zu erweiternder Begriff, der „Gliederung“ nach („kleinsten“, signifikanten, etc.) Einheiten, strukturellen Ebenen (Plana) und evtl. auch nach nichthierarchischen Schichten (Strata) bedeutet. Die Artikulationsproblematik führte zu einer Vielzahl von Konzeptionen, die nur schwer vereinbar nebeneinander stehen; vgl. Metz (1973a), S. 200ff., bes. S. 204-205. Wie in der Filmsemiotik hat die in dieser Frage irreführende Orientierung an speziellen Konzeptionen der Linguistik auch in der Musiksemiotik einige Konfusion hervorgerufen, vgl. dazu Ruwet (1972), S. 10, Anm. 1.
- [34] Möller (1978a), S. 73.
- [35] Eisenstein (1942), S. 75 (The synchronization of senses).
- [36] Chateau/Jost (1979), S. 280.
- [37] Siemińska (1970), S. 414. Zur Heterogenität semiotischer Systeme und speziell des Films vgl. vor allem auch Garroni (1972), (1973a), (1973b), (1974).
- [38] Ivanov (1976) versucht, die Kontinuität semiotischen Denkens in der Sowjetunion von den Formalisten über Eisenstein bis heute nachzuweisen. Vgl. hierzu Neumann (1977) und Gröbel (1979). Neben Ivanov (1970) bauen auch Lotman (1977) und Zolkovski (1975) auf Eisenstein auf. Zu den Formalisten siehe Beilenhoff (1974), Narboni (1970), Levaco (1974b), Christie/Gillett (1978) und Patalas (1966). Zur Montagetheorie siehe neben den zitierten Texten auch Narboni/Pierre/Rivette (1969), Aumont (1969) und Marie (1977d)
- [39] Dieser Gedanke ist oft verbunden mit dem der Kontextabhängigkeit der Bedeutung des Wortes/Bildes, vgl. Anm. (1) dieses Textes sowie Pudowkin (1961), S. 8 und Hoffmann (1969), S. 1.
- [40] Ejchenbaum (1974), S. 26; 30ff.
- [41] Pudowkin (1961), S. 8.
- [42] Timoschenko (1928), S. 158.
- [43] Die „Filmgrammatiken“ haben schon eine lange Tradition, von Spottiswoode (1935) bis Arijon (1976).
- [44] Der Gebrauch des Terminus „Syntax“ ist in der präsemiotischen Filmtheorie nachweisbar spätestens mit dem Band „Poetika kino“ der Formalisten (1927) und wird sofort von Eisenstein, z.B. (1971), zuerst 1929, S. 74; (1973), zuerst 1934, S. 142ff. übernommen. Von da ab ist ein „selbstverständlicher“ Gebrauch des Begriffs in der Filmtheorie bis heute üblich, so z.B. bei Schmidt/Weibel (1968) oder Hoffmann (1969), der sein Buch mit folgenden Worten einleitet: „Die Montage ist die Syntax des Films und seine Metrik“ (S. 1). Was dann folgt, ist allerdings eine (klassische) klassifikatorische Montagetheorie, keine Syntax.
- [45] Revuz (1974) zu Ejchenbaum (1974) S. 66: „Cette floraison de termes grammaticaux est purement métaphorique“.
- [46] Kuleshov (1974), S. 50: „...we are working on a method of organizing the given material, that is, on montage, ...“
- [47] Timoschenko (1928), S. 164.
- [48] Arnheim (1974), S. 116.
- [49] a.a.O., S. 116-120.
- [50] Zum Begriff „Sequenz“ und zur Problematik seiner Definition vgl. Stichwort „Sequenz“ in Kurowski (1972), S. 134; Bellour (1969), S. 25 und Bellour (1976), S. 338 ff.: Lotman (1977), S. 109; Percheron (1977b); Müller (1978b), S. 70-75.
- [51] Zum Begriff „Punktuierung“ vgl. Mitry (1963), S. 157; Metz (1971b), Percheron (1977a).
- [52] Zum Begriff „Segmentierung“ in der Filmsemiotik vgl. Carroll/Bever (1976), Bellour (1976) und Henderson (1977). Diese Problematik existiert in allen semiotischen Systemen, von der Sprache bis zum Verhalten. Sie ist letztlich reduzierbar auf ein Spiel von Kontinuität und Diskontinuität, was schon bei Mitry (1963), S. 157, angedeutet ist.
- [53] Metz (1966). Zur Orientierung an der Montagetheorie vgl. Metz (1972b), S. 166.
- [54] Metz (1968b) bzw. (1968c) bzw. (1972b). Wegen der Bekanntheit dieser Theorie glaube ich mir eine Darstellung ersparen zu können; einige leicht zugängliche Darstellungen, zum Teil mit kritischen Anmerkungen und punktuellen Weiterentwicklungen sind: Bitomsky (1972), Monaco (1977), Kuchenbuch (1978), Fledelius (1978), Percheron (1977b).
- [55] Versuche zur Filmsyntax finden sich auch bei Pasolini (1975), Lotman (1977), Bitomsky (1972) usw.
- [56] Es sei auf einige wichtige Kritikpunkte hingewiesen. Brunetta (1974), S. 10 und Chateau (1973) S. 88 stellen fest, die „Syntagmatik“ decke nicht das gesamte Korpus der möglichen syntagmatischen Formen ab (was belegbar ist). Häufigster Kritikpunkt aber ist die Logik des Verfahrens selbst, so bei Brunetta (1974), 9ff.; Kuchenbuch (1978), S. 41: „Die Typologie von Metz bleibt sicher anregend, leider ist sie nicht konsequent in bezug auf die Unterscheidungskriterien...“; Möller (1977) enthält eine formale Kritik der Klassifikationsprozedur, die in diesem Text im Rahmen der Behandlung der Alternation zum Teil aufgenommen wird.
- [57] Vgl. Möller (1978b), S. 72.
- [58] Metz (1973c), S. 135. Gleichwohl ermuntert Metz zu Versuchen, Methoden und Denkweisen der neueren Linguistik auf den Film anzuwenden, vgl. Metz (1979), S. 152.
- [60] Metz (1973c), S. 135.
- [61] Vgl. mein vorhergehendes Referat „Filmsemiotik als Disziplin“.
- [62] „Neue“ Filmsemiotik propagiert bei Casseti (1974), Farassino (1974), Chateau/Jost (1979); strukturelle Filmsemiotik als „klassische“ bei Farassino (1974) und Metz (1979). Ein Überblick über die Entwicklung der Filmsemiotik in der Bundesrepublik ist Bentele (1979).
- [63] Casseti (1974), S. 311: Der Diskurs, nicht allein die Zeichensysteme als Mittel der Kommunikation, ist Ge-

genstand der Filmsemiotik. Zu „analyse textuelle“ vgl. Marie (1977a) und vor allem die kommentierte Bibliographie von Odin (1977).

[64] Exemplarisch ist für diese Richtung der Band no. 23 der Zeitschrift „Communications“ (1975): „Psychanalyse et cinéma“.

[65] Cassetti (1976) schlägt eine Orientierung an der Texttheorie von van Dijk (1972) vor; zur Orientierung an der Pragmalinguistik vgl. Schanz (1974) und Bentele (1978).

[66] Zu unterscheiden sind Kritiken „von außen“ wie Cegarra (1973) und „von innen“ wie Chateau (1973) und Carroll (1977b).

[67] Einen explizit genetischen Ansatz vertritt Brunetta (1974) bzw. (1979). Diese Perspektive ist durchaus kombinierbar mit Arbeiten von Salt (1974), (1976), (1977), (1978) und Burch (1973), (1978) bzw. Burch/Dana (1974).

[68] Carroll (1977a), (1977b); Colin (1976), (1980); Möller (1978b) und Chateau/Jost (1979).

[69] Neben Arbeiten aus der Schule von Bense wie Hoensch (1976) und Burzlaff (1978) auch Wollen (1969) und Möller (1978a), (1978b). Die einzelnen Arbeiten sind in ihrem Verständnis der Peirceschen Theorie sowie über die Anwendung Peircescher Konzeptionen auf den Film ganz und gar nicht vergleichbar.

[70] Bellour (1969), (1973), (1975a); siehe auch Kuntzel (1972), (1975a), (1975b). Eine bibliographische Übersicht über Sequenzanalysen findet sich in Odin (1977).

[71] Exemplarisch ist Bailble/Marie/Ropars (1974).

[72] Chateau/Jost (1979), S. 9.

[73] Dieses Problem ist von unserer Arbeitsgruppe in einer Reihe von Experimenten zur Memorierung von Filmen, ausgehend von Bartlett (1932), untersucht worden. Vgl. hierzu die Bemerkungen von Salt (1974), S. 20, Marie (1975), S. 142, Anm. 26 und Cavell (1971), S. 16-17.

[74] Salt (1974), S. 22.

[75] Marie (1977a), S. 22: Die Beschreibung ist, indem sie diesen oder jenen zur Sache gehörenden Zug unterstreicht, schon eine Interpretation. Vgl. auch Marie (1975) und Bellour (1975b) bzw. (1975c).

[76] „Erzählen“ Film von I. Engström und H. Farocki. WDR 1975. Noel Burch: „Correction please or how we got into pictures.“ A Film by Noel Burch. Prod.: The Arts Council of Great Britain. 1979.

[77] Bellour (1979), S. 67.

[78] Metz (1973a), S. 233.

[79] Zur Alternation in der Dichtung siehe Koch (1966). In der Narrativik behandelt u.a. von Propp (1975), S. 91 ff. unter dem Gesichtspunkt der Kombination verschiedener Erzählsequenzen im Rahmen eines Märchens bzw. verschiedener Märchen im Rahmen eines Erzähltextes. Vgl. auch Ryan (1979), S. 144ff; schließlich auch Eisensteins „Dickens, Griffith and the Film Today“, in Eisenstein (1949), S. 195-255. Struktur und Funktion von Alternation sind in Dichtung und Erzählung verschieden. Interessanterweise besitzt die filmische Alternation Aspekte, die mit beiden Bereichen verglichen werden können.

[80] Metz (1972b), S. 177.

[81] a.a.O., S. 173.

[82] Metz (1972a), S. 144-147; 168-170; 216-218; 278.

[83] Metz (1973a), S. 116- 123; 185- 187; 219; 273; ... In diesem Text als „Distributions- Schema“ bezeichnet (S. 273).

[84] Henderson (1977), S. 58-59.

[85] a.a.O., S. 59.

[86] Zitiert nach Jakobson (1975), S. 38.

[87] Vgl. Holenstein (1975), S. 197, Anm. 26.

[88] Das Folgende ist eine Kurzfassung von Möller (1977).

[89] Durbin (1975); vgl. auch Weinreich (1966), S. 407-411. Über paradigmatische Bäume und Lexikoneintragen.

[90] Hjelmslev (1974), S. 42. Die Entweder-oder-Funktion besteht zwischen den Gliedern eines Paradigmas und wird bei Hjelmslev Korrelation genannt; die Sowohl-als-auch-Funktion besteht zwischen den Komponenten einer Konstruktion und wird Relation genannt. Vgl. auch Hjelmslev über „Dimensionsanalyse“, S. 98.

[91] Dies sind Jakobsons Forderungen für Oppositionen, zitiert nach Holenstein (1975), S. 128, wo eine kurze und prägnante Darstellung der Oppositionstheorie von Jakobson zu finden ist.

[92] In diesem Fall wird „alterniert“ der positive und „merkmalhaltige“ Term; vgl. zu dieser Art der Opposition Holenstein (1975), S. 134-141. Die Wahl zwischen den angeführten Alternativen ist keineswegs folgenlos.

[93] Über den „Binarismus“ wurde eine heftige Debatte geführt; vgl. hierzu Holenstein (1975), S. 131-134.

[94] Weinreich (1966), S. 419.

[95] Diese Umstellung wurde schon vorgenommen von Percheron (1977b), S. 194.

[96] Als „Muster“ bezeichnet bei Bitomsky (1972), S. 59-60; als „Schema“ bei Metz (1973a), S. 185ff. Erste Untersuchungen dieser Notationskonvention finden sich in Möller (1978b), S. 109-114 und Chateau/Jost (1979), S. 16ff. Bei Metz (1973) werden diese Ketten als Distributionschemata im Rahmen der Distributionsgrammatik interpretiert, was auf eine Formalisierung als „finite State grammar“ hinausläuft.

[97] de Saussure (19672), S. 129.

[98] a.a.O., S. 145.

[99] a.a.O., S. 141.

[100] Unter dem Titel „ästhetische Syntax“ versuche ich, einige Überlegungen, die Koch bei der Untersuchung der syntaktischen Struktur und ästhetischen Funktion von Rekurrenzmustern angestellt hat, weiterzuführen. Vgl. Koch (1966) und (1971) zu Rekurrenz in Dichtung, Musik, Tanz, etc. Über semantische Funktionen der ästhetischen Strukturen vgl. Koch (1972b). Zum Thema „Rekurrenz und Metrik“, das auch für den Film bedeutsam ist, vgl. van Dijk (1972), S. 214- 224.

[101] Vgl. Möller (1978b), S. 109ff.

[102] Dieser Terminus und einige damit verbundene Konzepte wie Basenexpansion, Hyperbase, etc. finden sich schon bei Koch (1966).

[103] Zur Einführung in die Theorie formaler Grammatiken vgl. Wall (1973). Die Darstellung ist hier sehr verkürzt.

[104] Es handelt sich um eine „finite State grammar“ und damit um eine formale Darstellung der Alternation, wie sie Metz sieht. Vgl. hierzu auch Chomsky (1957), S. 18ff. 105 Zur Basenexpansion vgl. Möller (1978b), S. 101.

- [106] „Wertbestimmung“ ist die Beschreibung aller für die Konstruktion relevanten Merkmale, die eine realisierende Instanz besitzen muß.
- [107] Auch Chateau/Jost unterscheiden die kategoriale Struktur A(B(A . . . A)B)A von der terminalen, die sie auch mit kleinen Buchstaben notieren, z.B. a1b1a2a3b2a4b3. (S. 72).
- [108] Die Einstellung wird hier als ein Vektor beschrieben, da Vektoren Größen sind, die sich aus einer Reihe von Werten (oder Komponenten) zusammensetzen, die heterogen, d.h. multidimensional sind. Eine Einstellung wird damit als ein komplexer Zustand zu einem Zeitpunkt begriffen. Diese Beschreibung kann, die Tatsache, daß Einstellungen sich in Zeit verändern können, berücksichtigend, dadurch weiterentwickelt bzw. präzisiert werden, daß jede Einstellung auch durch eine Folge von Vektoren beschrieben wird. Vgl. Ashby (1974), S. 55ff.
- [109] Vgl. van Dijk (1972), S. 156. Die semantisch noch leere kategoriale Basenkette wird im nächsten Schritt zumindest partiell semantisch bestimmt und danach erst, in Abhängigkeit von der Art der semantischen Spezifizierung, syntaktisch weiterentwickelt, z.B. expandiert; Expansion ist nicht bei jeder semantischen Bestimmung möglich!
- [110] Hjelmslev (1974), S. 52ff.
- [111] Seyfert (1976), S. 353.
- [112] Metz (1972a), S. 109.
- [113] Carroll (1977a), S. 341.
- [114] Eine Untersuchung der Struktur von Akten visueller Wahrnehmung und ihrer filmischen Repräsentationsformen ist Möller (1978b).

Literatur

- Arnheim, Rudolf (1974), *Film als Kunst*. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe. München: Hanser. (Zuerst 1932).
- Arijon, Daniel (1976), *Grammar of the Film Language*. London /New York: Focal Press.
- Ashby, W. Ross (1974), *Einführung in die Kybernetik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Aumont, Jacques (1969), *Le concept de montage*. In: *Cahiers du Cinéma* 211 (1969), S.46-51.
- Bailblé, Claude / Marie, Michel / Ropars, Marie-Claire (1974), *Muriel. Histoire d'une recherche*. Paris: Editions Galilee.
- Barthes, Roland (1960a) *Le problème de la signification au cinéma*. In: *Revue Internationale de Filmologie* 32-3 (1960), S. 83-89.
- Barthes, Roland (1960b), *Les 'unit's traumatiques' au cinéma. Principes de recherche*. In: *Revue Internationale de Filmologie* 34 (1960), S. 13-21.
- Bartlett, Frederic C. (1932), *Remembering: an experimental and social study*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Bazin, Andre (1975), *Ontologie des fotografischen Bildes*. In: *Filmkritik* 2/75, S. 51- 57.
- Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.) (1974), *Poetik des Films*. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen. München: Fink.
- Bellour, Raymond (1969), *Les oiseaux: analyse d'une sequence*. In: *Cahiers du Cinéma* 216 (1969), S. 24-38.
- Bellour, Raymond (1973), *L'évidence et le code*. In: *Cinéma; Theorie, Lectures. Textes réunis et présentes par Dominique Noguez. Numero special de la Revue d'Esthetique*. Paris: Klincksieck, S. 219- 226.
- Bellour, Raymond (1975a), *Le blocage symbolique*. In: *Communications* 23 (1975), S. 235-350.
- Bellour, Raymond (1975b), *Le texte introuvable*. In: *Ça: Cinema* 2, 7/8 (1975), S. 77-84. (Engl. Bellour (1975c))
- Bellour, Raymond (1975c), *The Unattainable Text*. In: *Screen*, Vol. 16, No 3 (1975), S. 19-27.
- Bellour, Raymond (1976), *To analyze, to segment*. In: *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 1, No 3 (1976), S. 331-353.
- Bellour, Raymond (1979), *Cine-Repetitions*. In: *Screen*, Vol. 20, No 2 (1979), S. 65-72.
- Bentele, Günter (1978), *Aufgaben der Filmsemiotik*. In: *Publizistik*, 23. Jg., Heft 4 (1978), S. 369- 383.
- Bentele, Günter (1979), *Bemerkungen zu Filmsemiotik und semiotischer Filmanalyse*. In: *medien + erziehung* 1/79, S. 21-31.
- Bentele, Günter (1980), *Filmsemiotik in der Bundesrepublik Deutschland. Entwicklung und gegenwärtige Positionen*. In: *Zeitschrift für Semiotik*, Band 2 (1980) Heft 1/2, S. 119-138.
- Benveniste, Emile (1969), *Sémiologie de la langue*. In: *Semiotica* 1 (1969) 1, S. 1-12; *Semiotica* 1 (1969) 2, S. 127-135.
- Bitomsky, Hartmut (1972), *Die Röte des Rots von Technicolor. Kinorealität und Produktionswirklichkeit*. Neuwied/Darmstadt: Luchterhand.
- Bitomsky, Hartmut (1973), *Zur Sprache des Films und zur filmischen Rede*. In: Aufermann, Jörg / Bohrmann, Hans / Szlzer, Rolf (Hrsg.) (1973), *Gesellschaftliche Kommunikation und Information* (Bd. 1), Frankfurt/M.: Athenäum-Fischer, S. 141-153.
- Brunetta, Gian Piero (1974), *Nascita del racconto cinematografico (Griffith 1908- 1912)*. Padova: Libreria Editrice Universitaria Patron.
- Brunetta, Gian Piero (1979), *Pour une sémiotique intégrée des signes cinématographiques*. In: *Chatman/Eco/ Klinckenberg* (1979), S. 844-847.
- Burch, Noel (1973), *Theory of Film Practice*. London: Secker and Warburg.
- Burch, Noel (1978), *Porter, or Ambivalence*. In: *Screen*, Vol. 19, No 4 (1978/79), S. 91-105.
- Burch, Noel / Dana, Jorge (1974), *Vorschläge. Modell einer Neuordnung der Filmgeschichte*. In: *Kino* (Berlin), 2. Jg., Nr. 20 (1974), S. 25-36; Nr. 21 (1974/75), S. 23-44.

- Burzlauff, Werner (1978), Semiotische Taxonomie des kinetischen Bildes. In: Arbeitsgruppe Semiotik Aachen (Hrsg.) (1978), Die Einheit der semiotischen Dimensionen. Tübingen: Narr, S. 217-231.
- Bystrzycka, Maria (1970), Eisenstein as Precursor of Semantics in Film Art. In: Greimas et alii (1970), S. 469-484.
- Carroll, John M. (1977a), A Program for Cinema Theory. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 35. No 3 (1977), S. 337-351.
- Carroll, John M. (1977b), Linguistics, Psychology, and Cinema Theory. In: Semiotica 20 (1977), 1/2, S. 173-195.
- Carroll, John M., Bever, Thomas G., (1976), Segmentati- on in Cinema Perception. In: Science 191 (1976), S. 1053-1055.
- Casetti, Francesco (1974), "Nuova" semiotica, "nuovo" cinema. In: Ikon, Tomo 24, No 88- 89 (1974), S. 275-346.
- Casetti, Francesco (1976), Alcune proposizioni metodolo- giche sullo studio dei generi cine- matografici. Communi- cation, Urbino 1976.
- Cavell, Stanley (1971), The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. New York: Viking.
- Cegarra, Michel (1973), Cinema and Semiology. In: Screen, Vol. 14, No 1-2 (1973), S. 129-187.
- Chateau, Dominique (1973), Propositions pour une th? orie du film. In: Ça: Cinema 1/1 (1973), S. 78-95.
- Chateau, Dominique, Jost, Franpois (1979), Nouveau cin? ma, nouvelle semiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet. Paris: Union G? n? rale d'Editions.
- Chatman, Seymour / Eco, Umberto / Klinkenberg, Jean- Marie (eds.) (1979), A Semiotic Landcape. Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies Milan, June 1974. The Hague / Paris / New York: Mouton.
- Chomsky, Noam (1957), Syntactic Structures. The Hague / Paris: Mouton.
- Christie, Ian / Gillett, John (eds.) (1978), Futurism/Forma- lism/FEKS. 'Eccentrism' and Soviet Cinema 1918-36. London: British Film Institute.
- Colin, Michel (1976), Essai de description linguistique du film narratif. In: Linguistique et S? miologie. Actes du 1e colloque marocain de Linguistique et S? miologie, Facult? des Lettres et Sciences humaines de Rabat, Avril 1976, S. 5-23.
- Colin, Michel (1980), "Deux ou trois choses que je sais d'elle". (Notes pour une grammaire du texte filmique). In: Kodikas/Code, Vol. 2, No 1 (1980), S. 27-38.
- Collet, Jean, Marie, Michel, Percheron, Daniel, Simon, Jean-Paul, Vernet, Marc (1977), Lectures du film. Paris: Editions Albatros.
- van Dijk, Teun A. (1972), Some Aspects of Text Gram- mars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics. The Hague/Paris: Mouton.
- Durbin, Marshall (1975), Models of simultaneity and se- quentiality in human Cognition. Lisse: Peter de Ridder Press.
- Ejchenbaum, Boris (1974), Probleme der Filmstilistik. In: Beilenhoff (1974), S. 12-39.
- Eisenstein, Sergei M. (1942), The Film Sense. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Eisenstein, Sergei M. (1949), Film Form. Essays in Film Theory. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Eisenstein, Sergei M. (1971), Dialektische Theorie des Films. In: Prokop, Dieter (1971), Materialien zur Theorie des Films. ?sthetik, Soziologie, Politik. M? nchen: Han- ser, S. 65-81.
- Eisenstein, Sergej M. (1973), Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin. Hrsg. v. H.J. Schlegel. M? nchen: Hanser.
- Eschbach, Achim (1974), Zeichen\ Text \ Bedeutung. Bi- bliographie zu Theorie und Praxis der Semiotik. M? nchen: Fink.
- Eschbach, Achim, Rader, Wendelin (1976), Semiotik-Bi- bliographie I. Frankfurt/M.: Syndikat.
- Eschbach, Achim, Rader, Wendelin (eds.) (1978), Film Semiotik. Eine Bibliographie. Semiotics of Films. A Bi- bliography. S? miologie du Cin? ma. Une Bibliographie. M? nchen / New York / London / Paris: Saur.
- Farassino, Alberto (1974), Censura, sintomo, linguaggio. In: Ikon, Tomo 24, No 88-89 (1974), S. 347-404.
- Fieschi, Jean-Andre, Ollier, Claude (1968), Der Film: Sprache oder Ausdruck? Ein kritischer Dialog. In: Akzen- te, Nr. 3 (1968), S. 227-234.
- Fledelius, Karsten (1978), Syntagmatic Film Analysis\ With Special Reference to Historical Research. In: pap- maks 8 (Untersuchungen zur Syntax des Films. I.), S. 31-68. M? nster: M? nsteraner Arbeitskreis f? r Semiotik.
- Garroni, Emilio (1972), Progetto di semiotica. Bari: Edi- tori Laterza.
- Garroni, Emilio (1973a), S? miotique des messages artisti- ques: modeles homogenes, modeles h? t? rogenes comple- xes, „langue“, r? pertoire. In: Ça: Cin? ma 1/1 (1973), S. 54-62.
- Garroni, Emilio (1973b), Langage verbal et ? l? ments non- verbaux dans le message filmico- t? l? visuel, in: Cinema: Th? orie, Lectures. Textes r? unis et pr? sentes par Domini- que Noguez. Numero special de la Revue d'Esth? tique. Pa- ris: Klincksieck, S. 111-127.
- Garroni, Emilio (1974), The Heterogeneity of the Aesthe- tic Object and Problems of Art Criticism. In: Afterimage 5 (1974), S. 68-78.
- Greimas, A.J. / Jakobson, R. / Mayenowa, M.R. / Saumjan, S.K. / Steinitz, W. / Zolkiewski, S. (eds.), (1970), Sign. Language. Culture. The Hague/Paris: Mou- ton.

- Grübel, Rainer (1979), Vjaceslav Vsevolodovic Ivanov: Ocerki po istorii semiotiki v SSSR (Skizzen zur Geschichte der Semiotik in der UdSSR). Review. In: Kodikas/Code, Vol. 1, No 2 (1979), S. 181-186.
- Hasenmueller, Christine (1978), Panofsky, Iconography, and Semiotics. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 36, No 3 (1978), S. 289-301.
- Henderson, Brian (1977), Segmentation. In: Film Quarterly, Vol. 31, No 1 (1977), S. 57-65.
- Hjelmslev, Louis (1974), Prolegomena zu einer Sprachtheorie. München: Max Hueber.
- Hoensch, Jarmila (1976), Fragen an die Filmsemiologie. In: Semiosis 3 (1976), S. 42-53.
- Hoffmann, Hilmar (1969), Marginalien zu einer Theorie der Filmmontage. Bochum: Universitätsverlag.
- Holenstein, Elmar (1975), Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Isenhour, John Preston (1975), The Effects of Context and Order in Film Editing. In: AV Communication Review, Vol. 23, No 1 (1975), S. 69-80.
- Ivanov, V.V. (1970), Eisenstein et la linguistique structurale moderne. In: Cahiers du Cinema 220-221 (1970), S. 47-50.
- Ivanov, Vjaceslav Vsevolodovic (1976), Ocerki po istorii semiotiki v SSSR. Moskva: Nauka.
- Jakobson, Roman (1974), Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen. Hrsg. v. E. Coseriu. München: Fink.
- Jakobson, Roman (1975), Aufsätze zur Linguistik und Poetik, hrsg. v. W. Raible. München: Nymphenburger.
- Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.) (1979), Ikonographie und Ikonologie. Theorien \ Entwicklung \ Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1. Köln: DuMont.
- Koch, Walter A. (1966), Recurrence and a three-modal approach to poetry. The Hague/Paris: Mouton.
- Koch, Walter A. (1971), Varia Semiotica. Hildesheim/New York: Olms.
- Koch, Walter A. (Hrsg.) (1972a), Strukturelle Textanalyse \ Analyse du recit \ Discourse Analysis. Hildesheim / New York: Olms.
- Koch, Walter A. (1972b), He Explained His Couldn't, He Rhymed His Could (Zur ästhetischen, stilistischen und komplexen Struktur eines Gedichtes von Cummings). In: Koch (1972a), S. 429-461.
- Koch, Walter A. (1972c), Vorwort zur deutschen Ausgabe. In: Metz (1972a), S. 11-16.
- Krauss, Rolf H. (1979), Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptuellen Photographie. Berlin: Nagel.
- Kuchenbuch, Thomas (1978), Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik. Köln: Prometh Verlag.
- Kuleshov, Lev (1974), Art of the Cinema. In: Levaco (1974a), S. 41-123.
- Kunstverein in Hamburg (Hrsg.) (1977), Sequenzen. Fotofolgen zeitgenössischer Künstler. Hamburg: Kunstverein.
- Kuntzel, Thierry (1972), Le travail du film. In: Communications 19 (1972), S. 25-39.
- Kuntzel, Thierry (1975a), Le travail du film, 2. In: Communications 23 (1975), S. 136-189.
- Kuntzel, Thierry (1975b), Savoir, Pouvoir, Voir. In: Ça: Cinema 2/7- 8 (1975), S. 85-97.
- Kurowski, Ulrich (1972), Lexikon Film. München: Hanser.
- Leskosky, Richard J. (1975), Contextualization and the Cinema. In: Lacus Forum 2 (1975), S. 613-618.
- Levaco, Ronald (ed.) (1974a), Kuleshov on Film. Writings by Lev Kuleshov. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Levaco, Ronald (1974b), Introduction, in: Levaco (1974a), S. 1-37.
- Lieb, Hans-Heinrich (1971), On subdividing semiotic. In: Bar-Hillel, Yehoshua (ed.) (1971), Pragmatics of Natural Languages. Dordrecht: Reidel.
- Lotman, Jurij M. (1977), Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt/M.: Syndikat.
- Lyons, John (1977), Semantics. Vol. I and Vol. II. Cambridge etc.: Cambridge University Press.
- Marie, Michel (1975), Description/Analyse. In: Qa: Cin? ma 2, 7/8 (1975), S. 129-155.
- Marie, Michel (1977a), Analyse textuelle. In: Collet et al. (1977), S. 18-28.
- Marie, Michel (1977b), Connotation. In: Collet et al. (1977), S. 61-66.
- Marie, Michel (1977c), Decoupage. In: Collet et al. (1977), S. 67-73.
- Marie, Michel (1977d), Montage. In: Collet et al. (1977), S. 157-163.
- Metz, Christian (1966), La grande syntagmatique du film narratif. In: Communications 8 (1966), S. 120-124.
- Metz, Christian (1968a), Essais sur la signification au cinema. (Tome I). Paris: Klincksieck.
- Metz, Christian (1968b), Problemes de denotation dans le film de fiction. In: Metz (1968a), S. 111-146.
- Metz, Christian (1968c), Probleme der Denotation im Spielfilm. In: Sprache im technischen Zeitalter 27/1968, S. 205-230.
- Metz, Christian (1971a), Langage et Cinema. Paris: Larousse.
- Metz, Christian (1971b), Ponctuations et démarcations dans le film de diégèse. In: Cahiers du Cinema 234-235 (1971-72), S. 63-78.
- Metz, Christian (1972a), Semiologie des Films. München: Fink.

- Metz, Christian (1972b), Probleme der Denotation im Spielfilm. In: Metz (1972a), S. 151-198.
- Metz, Christian (1973a), Sprache und Film. Frankfurt/M.: Athenäum.
- Metz, Christian (1973b), Essais sur la signification au cinema. Tome II. Paris: Klincksieck.
- Metz, Christian (1973c), L'étude sémiologique du langage cinématographique: ? quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation? In: Cinéma: Théorie, Lectures. Textes réunis et présentés par Dominique Noguez. Numéro spécial de la Revue d'Esthétique. Paris: Klincksieck, S. 129-143.
- Metz, Christian (1979), Rapport sur l'état actuel de la sémiologie du cinéma dans le monde (debut 1974). In: Chatman/Eco/Klinkenberg (1979), S. 147-157.
- Michals, Duane (1976), Real Dreams. Photostories by Duane Michals. Danbury, New Hampshire: Addison House.
- Mitry, Jean (1963), Esthétique et Psychologie du cinema. I. Les structures. Paris: Editions Universitaires.
- Mitry, Jean (1965), Esthétique et Psychologie du cinema. II. Les formes. Paris: Editions Universitaires.
- Möller, Karl-Dietmar (1977), Kritik der Syntagmatik von C. Metz. Überprüfung der Sequenzbeschreibung am Beispiel des Films 'Adieu Philippine'. Referat. DGS/Sektions-tagung Okt.- Nov. 1977 in Münster. Mimeo.
- Möller, Karl-Dietmar (1978a), Schichten des Filmbildes und Ebenen des Films. In: papmaks 7 (Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik. Zur Ikontheorie des Filmbildes.), S. 37- 82. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik.
- Möller, Karl-Dietmar (1978b), Diagrammatische Syntagmen und einfache Formen. In: papmaks 8 (Untersuchungen zur Syntax des Films. I.), S. 69- 117. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik.
- Monaco, James (1977), How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media. New York: Oxford University Press.
- Morris, Charles W. (1938), Foundations of the Theory of Signs. Chicago: University of Chicago Press. (International Encyclopedia of Unified Science. Vol. I, No 2.)
- Morris, Charles W. (1946), Signs, Language, and Behavior. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Morris, Charles W. (1972), Grundlagen der Zeichentheorie/Ästhetik und Zeichentheorie. München: Hanser.
- Narboni, Jean (1970), Introduction ? 'Poetika Kino'. In: Cahiers du Cinéma 220-221 (1970), S. 52-57.
- Narboni, Jean, Pierre, Sylvie, Rivette, Jacques (1969), Montage. In: Cahiers du Cinéma 210 (1969), S. 17-34.
- Neumann, Grete (1977), Signs on Signs on Signs on Signs. In: Semiotica 21 (1977) 3/4, S. 339-356.
- Neuss, Floris M. (1978), Einflüsse der bildenden Kunst auf die Photographie. Über die Chancen einer neuen Tendenz. In: Schütte, Hugo (Hrsg.) (1978), Dumont Foto 1. Fotokunst und Fotodesign international. Köln: DuMont.
- Odin, Roger (1977), Dix années d'analyses textuelles de films. Bibliographie analytique. Préface de Christian Metz. No 3/1977 de Linguistique et Sémiologie. Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de l'Université de Lyon II. Lyon: Université de Lyon.
- Panofsky, Erwin (1932), Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Logos 21 (1932), S. 103-119.
- Pasolini, Pier Paolo (1966), La lingua scritta dell'azione. In: Nuovi Argomenti, nuova Serie, no 2 (1966), S. 67-103.
- Pasolini, Pier Paolo (1972a), Empirismo eretico. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo (1972b), La lingua scritta della realtà. In: Pasolini (1972a), S. 202-230.
- Pasolini, Pier Paolo (1975), Die geschriebene Sprache der Realität. Aus d. Ital. v. Georg Brintrup und Paola Barbon. (Unveröff.) Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik.
- Pasolini, Pier Paolo (1979), Ketzereferenzen. „Empirismo eretico“. Schriften zu Sprache, Literatur und Film. München/Wien: Hanser.
- Patalas, Enno (1966), Aktualität der Formalisten. In: Filmkritik 10/66, 583-586.
- Percheron, Daniel (1977a), Punctuation. In: Collet et al. (1977), S. 187-191.
- Percheron, Daniel (1977b), Sequence. In: Collet et al. (1977), S. 192-197.
- Propp, Vladimir (1975), Morphologie des Märchens. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Pryluck, Calvin (1976), Sources of Meaning in Motion Pictures and Television. New York: Arno Press.
- Pudowkin, Wsewolod (1928), Filmregie und Filmmanuskript. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne.
- Pudowkin, W.I. (1961), Filmtechnik. Filmmanuskript und Filmregie. Zürich: Arche.
- Revuz, Christine (1974), La théorie du cinéma chez les formalistes russes. In: Ça: Cinema 1/3 (1974), S. 48-71.
- Revzina, O.G. (1971), Über sekundäre modellbildende Zeichensysteme. Ein Bericht über die IV. Sommerschule in Tartu (Dorpat), 17.- 24. August 1970. In: Sprache im technischen Zeitalter 38 (1971), S. 121-141.
- Ruwet, Nicolas (1972), Langage, Musique, Poesie. Paris: du Seuil.
- Ryan, Marie-Laure (1979), Linguistic Models in Narratology: From Structuralism to Generative Semiotics. In: Semiotica 28 (1979) 1/2, S. 127- 155.
- Salt, Barry (1974), Statistical Style Analysis of Motion Pictures. In: Film Quarterly, Vol. 28 No 1 (1974), S. 13-22.
- Salt, Barry (1976), Film Style and Technology in the Thirties. In: Film Quarterly, Vol. 30, No 1 (1976), 19-32.

Salt, Barry (1977), Film Style and Technology in the Forties. In: Film Quarterly, Vol. 31 No 1 (1977), S. 46-57.

Salt, Barry (1978), Film Form 1900-06. In: Sight and Sound, Vol. 47, No 3 (1978), S. 148-153.

Salvaggio, Jerry L. (1979), Three Theories of Film Language. Paper, unpublished. Washington: Washington State Univ.

Saussure, Ferdinand de (1967), Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. 2. Aufl. Berlin: de Gruyter.

Schanz, Gunter (1974), Filmsprache und Filmsyntax. In: Buselmeier, Michael (Hrsg.) (1974), Das glückliche Bewußtsein. Anleitungen zur materialistischen Medienkritik. Darmstadt/ Neuwied: Luchterhand, S. 80- 122.

Schmidt, Ernst, Weibel, Peter (1968), Form und Syntax in Eisensteins Stummfilmen. In: Film 6/68, S. 14-20.

Schnelle, Helmut (1973), Sprachphilosophie und Linguistik. Prinzipien der Sprachanalyse a priori und a posteriori. Reinbek: Rowohlt.

Seyfert, Gernot (1976), Zur Theorie der Verbgrammatik. Tübingen: Narr.

Sieminska, Ewa (1970), Connotation and Denotation in a Work of Film Art. In: Greimas et al. (1970), S. 414-422.

Sontag, Susan (1978), Über Fotografie. München / Wien: Hanser.

Spottiswoode, Raymond (1969), A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. (Zuerst London 1935.).

Timoschenko, S. (1928), Filmkunst und Filmschnitt. In: Pudowkin (1928), S. 147- 204.

Wall, Robert (1973), Einführung in die Logik und Mathematik für Linguisten (2. Bde.) Kronberg: Scriptor.

Weinreich, Uriel (1966), Explorations in semantic theory. In: Current Trends in Linguistics, Vol. III (1966), S. 395-477.

Wollen, Peter (1969), Signs and Meaning in the Cinema. London: Secker and Warburg.

Wollen, Peter (1978), Photography and Aesthetics. In: Screen, Vol. 19, No 4 (1978/79), S. 9-28.

Worth, Sol (1969), The Development of a Semiotic of Film. In: Semiotica 1 (1969) 3, S. 282-321.

Worth, Sol (1975), Pictures Can't Say Ain't. In: Versus 12/3 (1975), S. 85-108.

Worth, Sol, Adair, John (1972), Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology. Bloomington/London: Indiana University Press.

Zolkovski, Alexandre (1975), La poetique generative d'Eisenstein. In: Ça: Cinéma 2, 7/8 (1975), S. 98-118.