

Hans J. Wulff: Zur Kritik des Bild-Begriffes bei Christian Metz

Eine erste Druckfassung des folgenden Artikels erschien in: *Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik. Zur Ikontheorie des Filmbildes*. Münster: MAKs Publikationen 1978, S. 1-9 (= Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 7.). 2., durchges. Aufl. 1981, S. 9-17. 3., durchges. Aufl. 1984.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-2>.

Die Linguistik ist zweifelsohne die am weitesten entwickelte semiotische Disziplin. Was also läge näher, als Konzeptionen der Linguistik auf andere spezielle Semiotiken wie die Semiotik des Films zu übertragen? Verträte man die Hypothese, dass alle semiotischen Teildisziplinen isomorph strukturiert sind, wäre dies Verfahren sogar legitim. Doch ist die Isomorphiehypothese falsch, weil sie zur Konsequenz haben müßte, dass Linguistik und Filmsemiotik nicht nur vollständig ineinander übersetzbar wären, sondern dass letztlich damit sogar die vollständige Gleichheit filmischer und sprachlicher Strukturen behauptet würde. Dennoch kann die *Vergleichbarkeit* verschiedener semiotischer Systeme im Rahmen einer Allgemeinen Semiotik gewährleistet sein. Koch fordert im Vorwort zu Metz' *Semiologie des Films* die Konzeption einer Allgemeinen Semiotik, in der ein allgemeines Zeichenmodell entwickelt werden müsse, welches zu einen als *tertium comparationis* beim Vergleich verschiedener semiotischer Systeme diene, zum anderen die Derivation von spezifischen Zeichenmodellen für die Linguistik, für die Filmologie usw. zulasse (Metz 1972, 13f). Obwohl auch Metz sich mehrfach gegen die Übertragung linguistischer Konzepte auf den Gegenstand Film wendet, nimmt er solche Übertragungen vor (Metz 1972, 89ff, 129, 150; Metz 1973, 200ff). Er appliziert das Saussuresche Zeichenmodell auf die Bildproblematik, wobei ihm zahlreiche Scheinprobleme entstehen, denen im folgenden nachzugehen sein wird.

1. Im Gegensatz zur arbiträren Beziehung von Zeichenträger und Zeicheninhalt in natürlichen Sprachen, so schreibt Metz am Beginn seines Aufsatzes "Probleme der Denotation im Spielfilm", sei die "Bedeutung [...] immer mehr oder weniger motiviert, niemals arbiträr" (1972, 151). Die Motivation sei dabei als „perzeptive Ähnlichkeit“ (1972, 151) von Bild und Urbild zu fassen. Das primitive Zeichenkonzept des „aliquid stat pro aliquo“ übernehmend und mit Saussures Terminologie würzend definiert Metz die perzeptive Analogie folgendermaßen: "Das *signifiant* ist ein Bild, das *signifié* ist das, was das

Bild darstellt" (1972, 92f). Dies ist natürlich eine Vergewaltigung der Saussureschen Konzeption. Dort heißt es, daß „die Sprache [*langue*] ein System ist, dessen Glieder sich alle gegenseitig bedingen und in dem Geltung und Wert des einen nur aus dem gleichzeitigen Vorhandensein des anderen sich ergeben“ (Saussure 1967, 136f). Daher können *signifiant* und *signifié* nur durch Mitwirkung dessen, was außerhalb ihrer in der *langue* vorhanden ist, richtig (und damit als Elemente der *langue*) bestimmt werden (Saussure 1967, 138, 140, 142). Sie sind *Werte (valeurs)* in einem System, also nicht durch ihre positive Qualität definiert, sondern nur als „einander entgegengesetzt, relativ und negativ“ (Saussure 1967, 142; vgl. 143f) zu erfassen und zu beschreiben. Dies Grundverhältnis gilt sowohl für den Ausdrucks- wie für den Inhaltsbereich. Des weiteren heißt es, daß sowohl *signifiant* wie *signifié* als Elemente der *langue* psychische Einheiten seien, die *notwendig* arbiträr miteinander verknüpft sind (Saussure 1967, 22, 77).

Wenn Metz also schreibt: „das Geräusch eines Kanonenschusses im Film ist einem echten Kanonenschuß ähnlich“ (1972, 151), so sind *signifiant* und *signifié* sicherlich keine psychischen Einheiten. Überträgt man die Metz'sche Formulierung auf „der im Film gesprochene Satz ‚Das Pferd ist blau‘ ist dem real geäußerten Satz ‚Das Pferd ist blau‘ ähnlich“, so müßte der im Film gesprochene Satz das *signifiant* des real geäußerten Satzes sein, der wiederum das *signifiant* seines Lautbildes wäre, welches schließlich mit dem eigentlichen Saussureschen *signifié* verknüpft ist; entsprechend müßte die Tonspur des Filmstreifens das *signifiant* des in der Aufführung hörbaren Tons sein; usw. Dies ist natürlich absurd: Es geht hier *nicht* um das *signifiant-signifié*-Verhältnis, sondern um die mechanische Reduplikation von Geräuschen, die das Zeichenverhältnis nicht berührt.

Noch kurioser wirkt die Übertragung des Saussureschen Modells auf den visuellen Kanal: „das Bild eines Hundes ist einem Hunde ähnlich“ (1972, 151),

schreibt Metz. Welchem Hund? Dem Hund vor der Kamera? Dem Perzept des Hundes in der Wahrnehmung des Zuschauers? Der Hundegestalt im Kopf des Zuschauers? Der Hunderasse? - Metz' Aussagen zum Bild schwanken hier. Einerseits stellt er die mechanische Reproduktion eines Urbildes als Spezifität des fotografisch-kinematografischen Bildes heraus, andererseits betont er immer wieder, daß die Abbildung *als* Abbildung nur funktioniert auf Grund der Existenz von „Perzeptionskodes“, die die Zuordnung der Perzepte von Bild und Urbild ermöglichen (Metz 1972, 91 Anm. 75, 154f, 272; 1973, 300f). Demzufolge besteht Ähnlichkeit nicht zwischen Hund und Bild des Hundes, sondern zwischen dem Perzept eines Hundes und dem Perzept eines Bildes eines Hundes. Hierzu ist anzumerken, daß die Eigenschaften, die die Perzeptionskodes zu Codes machen, bei Metz unerläutert bleiben. Zudem schafft die Annahme von Perzeptionskodes keine Klarheit darüber, von welcher Art denn nun die (vergleichbaren, daher ähnlichen) Perzepte von Hund und Hundebild sind. Völlig im Dunklen liegt, in welchem System der *signifiant-signifié*-Hund als *valeur* beschrieben werden kann. Kurz: Die Anwendung der Saussureschen Terminologie auf die Problematik des Bildes ist ein gedanklicher Kurzschluß; es wird ein Modell der verbalen Sprache auf einen gänzlich anderen Bereich transferiert, wobei durch die Übertragung zahlreiche Fragen aufgeworfen werden, ohne daß im wesentlichen mehr ausgesagt würde als „Das Bild bedeutet das, was es abbildet“.

2. Kinematografie ist nicht mit einer verbalen Sprache vergleichbar. Dies versucht Metz durch den Vergleich von Einstellung und Wort nachzuweisen (Metz 1972, 47ff, 95; 1973, 175ff) .

1. Die Zahl der möglichen Einstellungen ist unendlich im Gegensatz zu der Zahl der Wörter einer Sprache. Unbeschränkt groß ist nur die Zahl der in einer Sprache formulierbaren Aussagen (Metz 1972, 160).

So behauptet Metz in seinem Aufsatz "Probleme der Denotation im Spielfilm". Richtig ist, daß die Zahl der Wörter einer Sprache nicht unendlich, d.h. *begrenzt* ist; richtig ist auch, daß die Zahl der Einstellungen unendlich groß ist, weil ja jedes Betätigen einer Kamera zu einer Einstellung führt - was unendlich oft geschehen kann. Aber: Da ein Film nicht eine beliebige Abfolge von beliebigen Einstellungen ist, muß es Gesetzmässigkeiten geben, die die Aus-

wahl von Einstellungen und dem, was sie und wie sie es zeigen, für eine bestimmte Stelle im Film steuern (Möller 1978): Es muß ein *Selektionsprinzip* geben. Gleichzeitig muß es auch ein *Kombinationsprinzip* geben, denn wenn die Anordnung, die Abfolge usw. der Einstellungen beliebig sind, sind die Einstellungen selbst beliebig. Die Nicht-Beliebigkeit von Einstellungen an einer bestimmten Stelle eines Films kann als Konsequenz einer syntaktischen Struktur aufgefaßt werden. Es muß also zwischen der Einstellung als beliebiger technischer Einheit und der Einstellung in einem bestimmten Film an einer bestimmten Stelle unterschieden werden. Natürlich ist die je konkrete Einstellung, die einen Platz in einer bestimmten Kette einnimmt, nicht die einzige Einstellung, die an dieser Stelle stehen könnte; es könnte auch andere Einstellungen an dieser Stelle geben. Aber diese anderen Einstellungen an dieser Stelle sind zwar verschieden von der ersetzten, sind jedoch *nicht beliebig verschieden*: Sie müssen gewisse Züge (oder Merkmale) aufweisen, dank derer sie sich in diese Kontextstelle einfügen (Möller 1980). Diese Merkmale definieren genau die Menge von Eigenschaften, die jedes Element, das die bestimmte Stelle einnimmt, haben muß: In allen anderen Merkmalen kann es variieren.

2. Die Einstellungen werden vom Filmemacher erfunden, im Gegensatz zu den Wörtern, die bereits im Lexikon existieren. Nur die Aussagen sind im Prinzip Erfindungen des Sprechers (Metz 1972, 160).

Richtig ist, daß Einstellungen keine präexistenten Einheiten sind, sondern hergestellt werden. Aber: Sie werden nach gewissen Gesichtspunkten hergestellt

3. Die dem Empfänger einer Einstellung gelieferte Informationsmenge ist unbestimmt groß, nicht aber die von einem Wort gelieferte. Unter diesem Gesichtspunkt entspricht also die Einstellung nicht einmal einem Satz, sondern einer *komplexen Äußerung von unbestimmter Länge* (Beispiel: wie soll man eine Filmeinstellung mit Hilfe einer natürlichen Sprache vollständig beschreiben?) (Metz 1972, 160).

Diese These folgt aus Metzens Auffassung, daß die Bedeutung eines Bildes das ist, was das Bild zeigt; zudem muß man annehmen, daß er Bedeutung und Information gleichsetzt (was problematisch ist). Die Konsequenz dieser Auffassung ist, daß eine „Bede-

tungsbeschreibung“ mindest die Gesamtheit dessen umfassen muß, was sich *sprachlich* von den Daten des Bildes erfassen läßt. Danach gehörten zur ‚präzisen‘ Beschreibung einer Einstellung, die ein Pferd mit einer Wiese und einem Wald im Hintergrund zeigt, genaue Angaben über Zahl, relative Position, Größe der Bäume, Zahl der identifizierbaren Blätter und Grashalme etc. (Möller 1978).

4. Die Einstellung ist eine aktualisierte Einheit, eine Einheit der Rede, eine Behauptung, das Wort dagegen ist eine rein potentielle (lexikalische) Einheit. Nur die Äußerung bezieht sich immer auf etwas Reales (selbst wenn sie fragenden oder befehlenden Charakter hat). Das Bild eines Hauses bedeutet nicht ‚Haus‘, sondern eher ‚Hier ist ein Haus‘, denn aufgrund der Tatsache, daß es in einem Film vorkommt, enthält das Bild eine Art Aktualisierungsindex (Metz 1972, 160).

Das Wort als Element der *langue* ist *virtuell*, als Element der *parole* aber *aktuell* (Saussure 1967, 16ff). In diesem Sinne, so Metz, ähnele die Einstellung der Äußerung - während aber die Äußerung reduzierbar sei auf kleinere Einheiten, könne man die Einstellung zwar zerlegen, nicht aber reduzieren (Metz 1972, 161). Dies ist natürlich unsinnig: Die Äußerung ist gegenüber ihren Elementen *übersummativ*, somit nicht auf sie reduzierbar. - Nach Martinet, auf den Metz sich beruft, meint „Aktualisierung“, daß grundsätzlich ein Kontext zu einer Nachricht gehört. An Martinets Beispielsatz „Es gab hier gestern ein Fest“:

fête („Fest“) ist für sich allein keine sprachliche Nachricht; um es dazu zu machen, muß man es in der Wirklichkeit verankern (Martinet 1971, 113).

Nach Martinet geschieht das durch solche Zeichen, durch deren Anwesenheit die Existenz, der Existenzmodus („wirklich“, „möglich“ usw.) und die Orts- und Zeitbeziehungen des Gegenstandes relativ zum Äußerungszeitpunkt angezeigt werden. Metz wechselt hier Martinets *Aktualisierung* mit Saussures *parole*.

5. Eine Einstellung erhält ihren Sinn nur in schwachem Maße durch die paradigmatische Opposition mit anderen Einstellungen, die an dem gleichem Punkt der Kette hätten erscheinen können (weil diese ihre Zahl nach ja beliebig groß

sind). Beim Wort aber spielt diese Opposition eine entscheidende Rolle; denn ein Wort ist immer ein Teil von semantischen Feldern, die mehr oder weniger gut organisiert sind. Das linguistische Phänomen, daß die präsenten Einheiten durch die absenten erhellt werden, spielt im Kino eine geringe Rolle (Metz 1972, 161).

Wie schon festgestellt, kommt es nicht so sehr auf die Zahl als vielmehr auf *die Art* der Einstellungen an, die an einem Punkt der Kette erscheinen können. Wenn diese ihrer Art nach beliebig sind, ist ihre Menge beliebig groß. Wenn aber an jeder Stelle einer Kette völlig beliebige Einstellungen stehen können, dann kann es keine Kombinationsregeln für diese Einstellungen und damit keine Syntax des Films geben. *Dann wäre die Semiotik des Films überflüssig.*

Es existiert entweder ein Paradigma für einen Punkt in einer Kette und damit Opposition im Paradigma und damit Möglichkeit der Wahl und damit auch eine Wirkung auf den „Sinn“ - oder es sind für einen Punkt in der Kette (ihrer Zahl nach) beliebig viele und (ihrer Art nach) beliebige Einstellungen möglich; dann gibt es *kein* Paradigma, *keine* paradigmatische Opposition und *überhaupt keine* semantische Konsequenz. Und im übrigen auch keine "Bedeutung" im Film.

3. Metz' Ausführungen zum Bild und zur Einstellung, so sei zusammenfassend festgestellt, kranken an zwei grundsätzlichen Fehlern: Zum einen ist die Adaption des Saussureschen *signifiant-signifié*-Modells inadäquat. Zum anderen ist die Vergleichbarkeit von verbaler Sprache und Kinematografie niemals gewährleistet durch die Analogie der „kleinen Einheiten“, die jeweils systemspezifisch sind, sondern höchstens durch die Existenz von grammatischen Prinzipien, die in beiden zu vergleichenden semiotischen Systemen Einheiten vergleichbarer Art - also: Texte - erzeugen.

Literatur

Martinet, André (1971) *Grundzüge der Allgemeinen Sprachwissenschaft*. 5., unveränd. Aufl. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer (Urban Taschenbücher. 69.).

Metz, Christian (1972) *Semiotik des Films*. München: Fink.

--- (1973) *Sprache und Film*. Frankfurt/: Athenäum (Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft. 24.).

Möller, Karl-Dietmar (1978) Ebenen des Films und Schichten des Filmbildes. In: *Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik*. Hrsg. v. Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik, pp. 37-82 (papmaks. 7.).

--- (1980) *Syntax und Semantik in der Filmsemiotik*. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik (Projekt-Nr. 8006-2).

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