

Prof. Dr. Alfred Toth

Semiotische Filmtheorie II

(auf der Basis der Filmtheorie von Peter Wuss)

1. Wie man sich erinnert (vgl. Toth 2010), gilt nach Wuss (1992) eine Isomorphie zwischen den drei Ebenen des Films und sowie drei Invarianten

1. Perzeptionsgeleitete Struktur → Invarianten der Wahrnehmung

2. Konzeptionsgeleitete Struktur → Invarianten des Denkens

3. Stereotypengeleitete Struktur → Invarianten des Motivs,

mittels derer Hilfe man die Wußschen Filmstrukturen auf die drei semiotischen Ebenen des Mittel,- Objekt- und Interpretantenbezugs abbilden kann:

1. Invarianten der Wahrnehmung → {(1.1), (1.2), (1.3)}

2. Invarianten des Denkens → {(2.1), (2.2), (2.3)}

3. Invarianten des Motivs → {(3.1), (3.2), (3.3)}

2.1. Auf der Ebene der Invarianten der Wahrnehmung haben wir die Topik-Reihen. Diese geben sozusagen an, was in welcher Form wahrgenommen wird, d.h. auf dieser Ebene noch ohne Kausalität der Handlungen und Stereotype der narrativen Strukturen zu berücksichtigen. Als Beispiel für einen Film, der sogar in seiner Gänze auf dieser erstheitlichen Wahrnehmungsebene verbleibt, sei „Berlin – Die Sinfonie der Großstadt“ (1927) von Walter Ruttmann erwähnt. Die Abfolge der Topiks kann man durch A, B, C, ... bezeichnen. Semiotisch gesehen sind also Topiks qualitativ (1.1) quantitativ (1.2) oder essentiell (1.3).

2.2. Auf der Ebene des Denkens haben wir die Kausal-Ketten. Diese geben nicht nur an, was in welcher Reihenfolge passiert, sondern warum. Da das Schema von Ursache und Wirkung nicht nur innerhalb der (physikalischen) Kausalität wirksam

ist, sondern auch in der logischen Implikation sowie in den von Günther (2000, S. 150 ff.) beschriebenen magischen Serien, d.h. durch Assoziation, können wir zwischen finalen (2.1), kausalen (2.2) und teleologischen (2.3) Ursache-Wirkung-Schemata bzw. zwischen Implikation (2.1), Kausalität (2.2) und Assoziation (2.3) unterscheiden. Allen Abfolgen dieser Topiks gemeinsam ist also die Struktur $A \rightarrow B, B \rightarrow C, C \rightarrow D, \dots$. Als Beispiel für Filme, die hauptsächlich auf Kausal-Ketten aufgebaut sind, seien die Kriminal- und Detektiv-Filme, die films noirs und manche Horror-Filme erwähnt. Z.B. dienen in Ulli Lommels „Die Zärtlichkeit der Wölfe“ (1973) Kausalketten nicht nur dazu zu erklären, weshalb es möglich war, dass Fritz Haarmann rund 40 Knaben sexuell missbrauchen und umbringen konnte, sondern auch, wie es nach langer Zeit dazu kam, dass er von der Polizei überführt werden konnte.

2.3. Auf der Ebene der Motive, vielleicht sollte man besser sagen: der Genres, haben wir Story-Schemata, ferner Archetypen, welche dem Zuschauer bekannt sind und ihm helfen, den Aufbau der Geschichte des Films zu verstehen. Obwohl Wuss – soviel ich weiss – das nicht tut, würde ich hier auch die filmischen Zitate ansiedeln. Hier können wir in Anlehnung an Bense (1979, S. 61) als Funktion der Motive, Archetypen, Zitate usw. die Konnexion (3.1), die Limitation (3.2) und die Komplettierung“ (3.3) verstehen. Als ein Beispiel für einen Film, der bewusst in einem hohen Grad mit solchen Stereotypen arbeitet, erwähne ich „Hinter den sieben Gleisen“ (1959) von Kurt Früh. Im Vorspann wird dieser Film (wie auch einige weitere Filme Frühs) explizit als „Märchenfilm“ bezeichnet. In die dem täglichen Leben entnommene Story, innerhalb der die Kausalketten wirken, werden immer dann, wenn es zu ernststen Konflikten kommt, Wendungen zum Guten mittels Märchenmotiven eingebaut. Am bekanntesten ist die Schlusszene: Nachdem Dürst seine Taschenuhr, die ihm als letzte Notreserve gedient hatte, dem Barbarossa zur Verpfändung für einen Anzug übergeben hatte und nun am nächsten Tag völlig mittellos dasteht, da geht in der Nacht im Schuppen die Tür auf, und herein kommt eine seltsame, hinkende Gestalt, die angibt, schon seit Jahrhunderten an einem Rückenleiden herumzumachen, bringt die Uhr zurück und verschwindet in Dunkelheit und Nebel des nächtlichen Züricher Hauptbahn-

hofes. Zu seinen erschrockenen Clochard-Kollegen sagt dann Barbarossa: „Es gibt Sachen, bei denen man nicht grübeln darf“.

2.4. Damit erhalten wir also ein vollständiges trichotomisches Schema der triadischen Unterteilung der Filmstrukturen:

	Wahrnehmung	Denken	Motive
Wahrnehmung	Qualität	Quantität	Essenz
Denken	Finalität	Kausalität	Teleologie
	(Implikation	Kausalität	Assoziation)
Motive	Konexion	Limitierung	Komplettierung

3. Was nun die von Wuss so betonten Wechselwirkungen zwischen den drei filmischen Ebenen anbetrifft, so finden sie semiotisch auf zwei Wegen statt:

1. Da das Zeichen von Peirce als triadische Relation über einer monadischen, einer dyadischen und einer triadischen Relation, d.h. als „Relation über Relationen“ (Bense 1979, S. 53, 67)

ZR = (3.a (2.b (1.c))

eingeführt wurde, gilt für die Filmebenen, dass die Ebene der Stories immer auch diejenige der Topiks sowie diejenige der Kausalschemata und dass diejenige der Kausalschemata auch immer diejenige der Topiks einschliesst:

		M			O			I		
		Qu 1.1	Si 1.2	Le 1.3	Ic 2.1	In 2.2	Sy 2.3	Rh 3.1	Di 3.2	Ar 3.3
M	Qu 1.1	Qu-Qu 1.1.1.1	Qu-Si 1.1.1.2	Qu-Le 1.1.1.3	Qu-Ic 1.1.2.1	Qu-In 1.1.2.2	Qu-Sy 1.1.2.3	Qu-Rh 1.1.3.1	Qu-Di 1.1.3.2	Qu-Ar 1.1.3.3
	Si 1.2	Si-Qu 1.2.1.1	Si-Si 1.2.1.2	Si-Le 1.2.1.3	Si-Ic 1.2.2.1	Si-In 1.2.2.2	Si-Sy 1.2.2.3	Si-Rh 1.2.3.1	Si-Di 1.2.3.2	Si-Ar 1.2.3.3
	Le 1.3	Le-Qu 1.3.1.1	Le-Si 1.3.1.2	Le-Le 1.3.1.3	Le-Ic 1.3.2.1	Le-In 1.3.2.2	Le-Sy 1.3.2.3	Le-Rh 1.3.3.1	Le-Di 1.3.3.2	Le-Ar 1.3.3.3
O	Ic 2.1	Ic-Qu 2.1.1.1	Ic-Si 2.1.1.2	Ic-Le 2.1.1.3	Ic-Ic 2.1.2.1	Ic-In 2.1.2.2	Ic-Sy 2.1.2.3	Ic-Rh 2.1.3.1	Ic-Di 2.1.3.2	Ic-Ar 2.1.3.3
	In 2.2	In-Qu 2.2.1.1	In-Si 2.2.1.2	In-Le 2.2.1.3	In-Ic 2.2.2.1	In-In 2.2.2.2	In-Sy 2.2.2.3	In-Rh 2.2.3.1	In-Di 2.2.3.2	In-Ar 2.2.3.3
	Sy 2.3	Sy-Qu 2.3.1.1	Sy-Si 2.3.1.2	Sy-Le 2.3.1.3	Sy-Ic 2.3.2.1	Sy-In 2.3.2.2	Sy-Sy 2.3.2.3	Sy-Rh 2.3.3.1	Sy-Di 2.3.3.2	Sy-Ar 2.3.3.3
I	Rh 3.1	Rh-Qu 3.1.1.1	Rh-Si 3.1.1.2	Rh-Le 3.1.1.3	Rh-Ic 3.1.2.1	Rh-In 3.1.2.2	Rh-Sy 3.1.2.3	Rh-Rh 3.1.3.1	Rh-Di 3.1.3.2	Rh-Ar 3.1.3.3
	Di 3.2	Di-Qu 3.2.1.1	Di-Si 3.2.1.2	Di-Le 3.2.1.3	Di-Ic 3.2.2.1	Di-In 3.2.2.2	Di-Sy 3.2.2.3	Di-Rh 3.2.3.1	Di-Di 3.2.3.2	Di-Ar 3.2.3.3
	Ar 3.3	Ar-Qu 3.3.1.1	Ar-Si 3.3.1.2	Ar-Le 3.3.1.3	Ar-Ic 3.3.2.1	Ar-In 3.3.2.2	Ar-Sy 3.3.2.3	Ar-Rh 3.3.3.1	Ar-Di 3.3.3.2	Ar-Ar 3.3.3.3

Es gilt somit $\text{red} \subset \text{green} \subset \text{blue}$. Daneben ist es aber natürlich möglich, höhere Ebenen ohne explizite Thematisierung tieferer aufzubauen. Hier nur eines von sehr vielen Beispielen:

		M			O			I		
		Qu 1.1	Si 1.2	Le 1.3	Ic 2.1	In 2.2	Sy 2.3	Rh 3.1	Di 3.2	Ar 3.3
M	Qu 1.1	Qu-Qu 1.1.1.1	Qu-Si 1.1.1.2	Qu-Le 1.1.1.3	Qu-Ic 1.1.2.1	Qu-In 1.1.2.2	Qu-Sy 1.1.2.3	Qu-Rh 1.1.3.1	Qu-Di 1.1.3.2	Qu-Ar 1.1.3.3
	Si 1.2	Si-Qu 1.2.1.1	Si-Si 1.2.1.2	Si-Le 1.2.1.3	Si-Ic 1.2.2.1	Si-In 1.2.2.2	Si-Sy 1.2.2.3	Si-Rh 1.2.3.1	Si-Di 1.2.3.2	Si-Ar 1.2.3.3
	Le 1.3	Le-Qu 1.3.1.1	Le-Si 1.3.1.2	Le-Le 1.3.1.3	Le-Ic 1.3.2.1	Le-In 1.3.2.2	Le-Sy 1.3.2.3	Le-Rh 1.3.3.1	Le-Di 1.3.3.2	Le-Ar 1.3.3.3
O	Ic 2.1	Ic-Qu 2.1.1.1	Ic-Si 2.1.1.2	Ic-Le 2.1.1.3	Ic-Ic 2.1.2.1	Ic-In 2.1.2.2	Ic-Sy 2.1.2.3	Ic-Rh 2.1.3.1	Ic-Di 2.1.3.2	Ic-Ar 2.1.3.3
	In 2.2	In-Qu 2.2.1.1	In-Si 2.2.1.2	In-Le 2.2.1.3	In-Ic 2.2.2.1	In-In 2.2.2.2	In-Sy 2.2.2.3	In-Rh 2.2.3.1	In-Di 2.2.3.2	In-Ar 2.2.3.3
	Sy 2.3	Sy-Qu 2.3.1.1	Sy-Si 2.3.1.2	Sy-Le 2.3.1.3	Sy-Ic 2.3.2.1	Sy-In 2.3.2.2	Sy-Sy 2.3.2.3	Sy-Rh 2.3.3.1	Sy-Di 2.3.3.2	Sy-Ar 2.3.3.3
I	Rh 3.1	Rh-Qu 3.1.1.1	Rh-Si 3.1.1.2	Rh-Le 3.1.1.3	Rh-Ic 3.1.2.1	Rh-In 3.1.2.2	Rh-Sy 3.1.2.3	Rh-Rh 3.1.3.1	Rh-Di 3.1.3.2	Rh-Ar 3.1.3.3
	Di 3.2	Di-Qu 3.2.1.1	Di-Si 3.2.1.2	Di-Le 3.2.1.3	Di-Ic 3.2.2.1	Di-In 3.2.2.2	Di-Sy 3.2.2.3	Di-Rh 3.2.3.1	Di-Di 3.2.3.2	Di-Ar 3.2.3.3
	Ar 3.3	Ar-Qu 3.3.1.1	Ar-Si 3.3.1.2	Ar-Le 3.3.1.3	Ar-Ic 3.3.2.1	Ar-In 3.3.2.2	Ar-Sy 3.3.2.3	Ar-Rh 3.3.3.1	Ar-Di 3.3.3.2	Ar-Ar 3.3.3.3

Die obige Graphik würde dann z.B. einen Film illustrieren, der konnexiv-stereotyp, kausal-verkettend und essentiell-topikal ist, d.h. einer, dessen Topiks weder auf reiner Qualität noch auf reiner Quantität, sondern auf Intellektualität beruhen wie z.B. „L'âge d'or“ (1930) von Luis Bunuel, einer, der durch die Kausalität der Handlung vorangetrieben wird wie etwa die Sherlock Holmes- oder Edgar Wallace-Filme, und einen schliesslich, dessen Sterotype, Zitate, Motive usw. dazu dienen, die Handlung „zusammenzukitten“ wie die bereits erwähnten klassischen Schweizer Filme Kurt Frühs. Die Frage ist natürlich, ob es einen Film, auf denen allein diese Dreier-Klassifikation zutrifft. Man kann ja aus den 9 x 9 Trichotomien allein 81 Klassifikationsmuster darstellen.

2. Der zweite Weg, wie Wechselwirkungen bzw. Diskurszusammenhänge innerhalb des semiotischen Filmmodelles zustande kommen, besteht darin, dass es kein Hindernis gibt, bei der Repräsentation zwischen den semiotischen Hierarchien zu switchen, d.h. es gibt z.B. keinen Grund, zuerst die drittheitliche, dann die zweitheitliche und erst dann die erstheitliche Ebene auszuschöpfen. So kann man sich etwa einen Repräsentationsverlauf der Narrativität eines Filmes wie folgt darstellen:

		M			O			I		
		Qu 1.1	Si 1.2	Le 1.3	Ic 2.1	In 2.2	Sy 2.3	Rh 3.1	Di 3.2	Ar 3.3
M	Qu 1.1	Qu-Qu 1.1.1.1	Qu-Si 1.1.1.2	Qu-Le 1.1.1.3	Qu-Ic 1.1.2.1	Qu-In 1.1.2.2	Qu-Sy 1.1.2.3	Qu-Rh 1.1.3.1	Qu-Di 1.1.3.2	Qu-Ar 1.1.3.3
	Si 1.2	Si-Qu 1.2.1.1	Si-Si 1.2.1.2	Si-Le 1.2.1.3	Si-Ic 1.2.2.1	Si-In 1.2.2.2	Si-Sy 1.2.2.3	Si-Rh 1.2.3.1	Si-Di 1.2.3.2	Si-Ar 1.2.3.3
	Le 1.3	Le-Qu 1.3.1.1	Le-Si 1.3.1.2	Le-Le 1.3.1.3	Le-Ic 1.3.2.1	Le-In 1.3.2.2	Le-Sy 1.3.2.3	Le-Rh 1.3.3.1	Le-Di 1.3.3.2	Le-Ar 1.3.3.3
O	Ic 2.1	Ic-Qu 2.1.1.1	Ic-Si 2.1.1.2	Ic-Le 2.1.1.3	Ic-Ic 2.1.2.1	Ic-In 2.1.2.2	Ic-Sy 2.1.2.3	Ic-Rh 2.1.3.1	Ic-Di 2.1.3.2	Ic-Ar 2.1.3.3
	In 2.2	In-Qu 2.2.1.1	In-Si 2.2.1.2	In-Le 2.2.1.3	In-Ic 2.2.2.1	In-In 2.2.2.2	In-Sy 2.2.2.3	In-Rh 2.2.3.1	In-Di 2.2.3.2	In-Ar 2.2.3.3
	Sy 2.3	Sy-Qu 2.3.1.1	Sy-Si 2.3.1.2	Sy-Le 2.3.1.3	Sy-Ic 2.3.2.1	Sy-In 2.3.2.2	Sy-Sy 2.3.2.3	Sy-Rh 2.3.3.1	Sy-Di 2.3.3.2	Sy-Ar 2.3.3.3
I	Rh 3.1	Rh-Qu 3.1.1.1	Rh-Si 3.1.1.2	Rh-Le 3.1.1.3	Rh-Ic 3.1.2.1	Rh-In 3.1.2.2	Rh-Sy 3.1.2.3	Rh-Rh 3.1.3.1	Rh-Di 3.1.3.2	Rh-Ar 3.1.3.3
	Di 3.2	Di-Qu 3.2.1.1	Di-Si 3.2.1.2	Di-Le 3.2.1.3	Di-Ic 3.2.2.1	Di-In 3.2.2.2	Di-Sy 3.2.2.3	Di-Rh 3.2.3.1	Di-Di 3.2.3.2	Di-Ar 3.2.3.3
	Ar 3.3	Ar-Qu 3.3.1.1	Ar-Si 3.3.1.2	Ar-Le 3.3.1.3	Ar-Ic 3.3.2.1	Ar-In 3.3.2.2	Ar-Sy 3.3.2.3	Ar-Rh 3.3.3.1	Ar-Di 3.3.3.2	Ar-Ar 3.3.3.3

Bibliographie

Bense, Max, Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen. Bacen-Baden 1979

Günter, Gotthard, Die amerikanische Apokalypse. München 2000

Toth, Alfred, Semiotische Filmtheorie I. In: EJMS 2010

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

Wuss, Peter, Filmanalyse und Psychologie. Berlin 1993

28.3.2010