

In memoriam Jurij Michajlowitsch Lotman

Nicht zufällig trug eine seiner Untersuchungen den programmatischen Titel *Text und Funktion* (1970). Text, das war für ihn immer mehr als nur eine sprachlich organisierte Mitteilung. Text, das war für ihn immer zugleich "kultureller Text", somit jener "semiotische Raum", in dem mehrere, zudem verschiedene Sprachen interferieren und sich hierarchisch organisieren. Diese Frage nach der kulturellen Funktion eines Textes, dieses UND, öffnete ihm einen Weg, der als fortwährender Pendelschlag den jeweils gegebenen Text in seinen immanenten Strukturen mit dem kulturellen System einer Epoche verband. Und so suchte auch er, wie vor ihm Eisenstein und nach ihm Godard, jenes Mehr, das sich aus dem Zusammentreffen zweier Pole ergibt. Allerdings waren diese bei ihm spezifisch gewichtet, lag doch für ihn das auslösende Moment dieser Bewegung im Pol der Kultur. Nicht zufällig sprach er daher auch immer wieder von der "Dynamik der Kultur". Diese beiden Begriffe waren für ihn synonym. Kultur war für ihn nie ein definitiv ausgrenzbarer und klassifikatorisch eingrenzbarer "Objektbereich", sondern der "Raum, in dem sich das intellektuelle und künstlerische Leben abspielt", somit auch jener Raum, der eine Verortung des eigenen wissenschaftlichen Arbeitens als spezifischer Form kultureller Praxis ermöglichte. Wenn er daher in dem hier abgedruckten Gespräch vom "Leben" spricht, so meint er damit kein vitalistisches, sondern ein semiotisches Phänomen: Bewußtseinsstrukturen, die im Prozeß kultureller Kommunikation sich zeichnerhaft kristallisieren (*Über den Begriff des geographischen Raumes in mittelalterlichen russischen Texten*, 1965); Zeichensysteme, die in historisch singulären Konstellationen dominieren (*Theater und Theatralik in der Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, 1973); Zivilisationsprozesse, die sich in den Kämpfen um privilegierte semiotische Räume manifestieren (*St. Petersburg: Die Symbolik der Stadt und ihre Dechiffrierung*, 1984). Der Bogen, der so gespannt wurde und der hier nur exemplarisch umrissen werden soll, reichte daher auch weit über jenes Terrain hinaus, das ihm mit seinem Beruf vorgegeben war. Er war zwar seit 1963 Professor für Literaturgeschichte und -theorie an der Universität Tartu (Estland), doch sein kultursemiotischer Blickpunkt erzwang geradezu, daß einer seiner Aufsätze den Titel *Der Ort der Filmkunst im Mechanismus der Kultur* (1977) trug.

Präzisiert wurde dieser Ort zunächst in den 1973 in Tallin, an der Peripherie des damaligen sowjetischen Imperiums veröffentlichten *Problemen der Kinoästhetik* mit Blick auf die besondere "Fähigkeit [des Films] [...], die verschiedenartigsten Typen der Semiose aufzusaugen und in einem einzigen System zu organisieren". Von zentraler Bedeutung war für ihn hierbei jener Gesprächsfaden, den das formalistische Projekt einer "Poetik des Films" in den 20er Jahren ausgelegt hatte. Wie die Formalisten konzentrierte auch er sich auf den Film als visuelle Sprache. Doch im Unterschied zu ihnen, im Unterschied auch zur linguistisch dominierten Filmsemiotik der späten 60er Jahre, untersuchte er diese Sprache nun keineswegs mehr auf der Folie der Verbalssprache. Ihm ging es nicht um Analogien, sondern um die Autonomie filmischer Modellierung: um das komplexe Geflecht aus Ikonizität und Konventionalität, um das dynamische Zusammenspiel der verschiedenen Filmkodes, um die Spezifik filmischer Narration. Und es ging ihm zugleich um die kulturelle Funktion

des Films. Hier, in den *Problemen*, allerdings eher punktuell, daher auch nur pointiert angespielt über den Aphorismus Kozma Prutkovs, einer russischen literarischen Simulation aus der Mitte des 19. Jahrhunderts: "Wenn du am Käfig eines Elefanten die Aufschrift 'Büffel' liest, so traue deinen Augen nicht."

Diese kulturelle Funktion bildete dann den Brennpunkt der zusammen mit Juri Tsvivan verfaßten Untersuchung *"Der Bund der großen Tat": Das Genre des Melodrams und die Geschichte* (1984). Ausgangspunkt war auch hier wieder der Formalismus, nun allerdings in seiner literarischen Praxis. Meinte Sklovskij 1926 "Wir sind absolut professionell – und wenn wir Lust dazu haben, dann schreiben wir auch einen Roman" – so galt dies zentral ja auch für Jurij Tynjanov, einen der beiden Drehbuchautoren dieses Films und zugleich Autor zahlreicher historischer Roman-Biographien. Ausgehend von diesem Drehbuch und seiner abweichende Akzente setzenden filmischen Realisierung durch Grigori Kozincev und Leonid Trauberg, fragten Lotman und Tsvivan nun nach den Möglichkeiten filmischer Darstellung von Geschichte nicht in der Perspektive exakter historischer Rekonstruktion, sondern mit Blick auf den Film als Massenmedium, mit Blick auf die Lust des Massenmediums am Schablonenhaften, mit Blick auf die Lust des Massenpublikums am Melodramatischen. Und so konstatierten sie, keineswegs negativierend, eine aus der kulturellen Funktion des Films sich ergebende notwendige Verzerrung der Geschichte. Denn soll diese zum Film werden, so muß, wie zumindest an diesem Experiment sich zeigt, die historische Wahrheit dem filmischen Effekt und damit partiell auch der Schablone geopfert werden.

Diese Frage nach den Möglichkeiten filmischer Darstellung von Geschichte stand auch im Zentrum seines nächsten Textes. Allerdings mit einer markanten Verschiebung. Denn seine 1987 in der Filmzeitschrift *Iskusstvo Kino* veröffentlichten Überlegungen zu *DIE FESTUNG SURAMI* (1984) galten ja dem Film eines Regisseurs, dessen experimentelle Kraft von vornherein jede Massenwirksamkeit ausschloß, der daher immer schon von der Kulturbürokratie marginalisiert worden war: Paradshanov. Doch im Gegensatz zur westeuropäischen Filmkritik, die sich schnell auf das beruhigende Argument einer reinen Symbolisierung der Geschichte einschob, entdeckte er mit seinem literaturwissenschaftlich geschulten Blick, daß die eigentliche Triebfeder dieses filmischen Geschichtsfreskos in dessen paradoxer, da hybrider Textstruktur lag: in der durchgängigen Oszillation zwischen Archaik und Moderne, zwischen der Legende als "einfacher Form" (Jolles) und der diskontinuierlichen Montage als Auslöser einer "gebremsten, erschwerten Wahrnehmung" (Sklovskij).

So sind seine wenigen Texte zum Film keineswegs marginale Facetten innerhalb eines umfassenden wissenschaftlichen Oeuvres. Und sie sollten auch keineswegs marginal bleiben für den, der unter engeren fachspezifischen Gesichtspunkten den Film oder das Kino sich erschließt. Sind sie doch Versuche, jenes Gesprächsangebot einzulösen, das für ihn mit jedem Film gegeben war: "Der Kinematograph redet zu uns, redet mit vielen Stimmen, die die verschlungensten Kontrapunkte bilden. Er spricht mit uns und wünscht, daß wir ihn verstehen."

Jurij Michajlowitsch Lotman ist am 28.10.1993 nach langer Krankheit gestorben.

Wolfgang Beilenhoff