

# Das Problem der Bedeutung im Film

Roland Barthes

[1960]\*

Bestimmte filmische Bilder haben rein intelligiblen Gehalt. Sie besitzen nichts Emotionales oder Argumentatives, sondern dienen nur dazu, uns etwas zu zeigen, uns etwas erkennen zu lassen. Anders gesagt: Lediglich gewisse Elemente des Bildes sind effektiv *Zeichen*. Das Zeichen ist eine analytische Entität, die mehr und mehr ins Zentrum der modernen Forschung rückt und für die sich verschiedene Disziplinen interessieren: Kybernetik, Logistik, Psychoanalyse, Linguistik und strukturelle Ethnologie. All diese Wissenschaften tendieren dazu, zu einer allgemeinen Wissenschaft der Kommunikation zu verschmelzen, deren Gemeinsamkeit zweifellos im Phänomen der Bedeutung [signification] liegt. Ein bevorzugtes Feld der Semiologie ist offensichtlich das Schauspiel, die Aufführung; schon vor mehr als vierzig Jahren hat der Linguist Ferdinand de Saussure vorgeschlagen, die Pantomime als regelrechtes Sprachsystem zu untersuchen. Zwar ist es sicher nicht möglich, den Film als rein semiologisches Feld zu behandeln – er lässt sich nicht auf eine Grammatik der Zeichen reduzieren. Durchaus aber leben Filme von elaborierten Zeichen, die dort für das Publikum platziert wurden. Der Film wirkt also unbestreitbar, wenn auch nur teilweise mit an der großen Kommunikationswissenschaft, von der die Linguistik nur der am weitest entwickelte Zweig ist. Im Folgenden geht es darum, eine Semiologie des filmischen Bildes zu skizzieren – ein Unterfangen, das vorerst allerdings noch skizzenhaft und hypothetisch bleiben muss.

\*\*\*

\* Zuerst erschienen als «Le problème de la signification au cinéma» in *Revue internationale de filmologie* 32–33 (1960), S.83–89; wiederabdruckt in *Œuvres complètes. Tome I. Livres, textes, entretiens 1942–1961*. Paris: Seuil 2002, S.1039–1046.

Bevor wir mit der Untersuchung der Kommunikationskette beginnen, müssen wir ein paar Worte zu dem Begriffspaar ‹Sender› und ‹Empfänger› sagen.

1. *Wer sendet?* Ganz offensichtlich der Schöpfer des Films, sowohl in Hinblick auf die Aussage, die er zu machen sucht, als auch auf den persönlichen Stil, den er seiner Erzählung zu geben wünscht. Der Erfindung von Zeichen sind enge Grenzen gesetzt, die man nicht überschreiten darf, wenn man verständlich bleiben will. Gleichzeitig ist das Reservoir an Zeichen innerhalb dieser Grenzen sehr offen; man kann die Wirkkraft einer Mitteilung entweder aus einer Art kollektiver Lexik schöpfen, geradezu einer *Koine*, einem allgemein verständlichen Vorrat an filmischen Zeichen, die sich traditionell ausgeprägt haben, oder aus einer universellen Symbolik, die aber mehr oder weniger unbewusst funktioniert und zum Beispiel Freud'sche Symbole enthält (das Wasser ist offensichtlich in manchen Filmen von Pudowkin und Bergman ein Zeichen für Geburt; auch erotische Symbole sind in der Filmgeschichte verbreitet und stützen sich oft auf Ergebnisse der Psychoanalyse). Das Reservoir an Zeichen, aus dem ein Autor schöpfen kann, besteht aus konzentrischen Zonen: Den am häufigsten genutzten Kern bildet eine veritable Rhetorik des filmischen Zeichens (wie die wehenden Kalenderblätter, die bedeuten, dass Zeit vergeht); der äußere Rand wird dagegen von Zeichen konstituiert, die man *unverankert* nennen könnte, bei denen die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat lose und unerwartet ist. In dieser Zone entfalten sich Kunst und Originalität des Regisseurs. Man könnte sagen, dass die ästhetische Qualität eines Films von der Distanz abhängt, die der Filmemacher zwischen der Form des Zeichens und seinem Inhalt wahr, ohne dass die Aussage dabei unverständlich wird.

2. *Wer empfängt die Botschaft?* Offensichtlich die Zuschauer. Doch hängt das Verständnis der Zeichen von ihrem kulturellen Niveau ab. Nicht nur ermöglicht deren kultureller Zuschnitt die Subtilität einer filmischen Äußerung, Zeichen sind auch der Evolution unterworfen: Manche geraten aus der Mode, andere entstehen und werden gern vom jungen Publikum aufgegriffen, um eine eigene Jugendkultur zu begründen. Manche Regisseure (wie Roger Vadim und Alexandre Astruc) haben betont, dass man das Arsenal von filmischen Zeichen modernisieren müsse, um dem Generationswechsel Rechnung zu tragen. Die Kühnheit und die Verkürzungen eines innovativen Films können einen kultivierten älteren Menschen schockieren, während sie

einem weniger in der Kultur verhafteten jüngeren Publikum gefallen. Im Übrigen wären Tests denkbar, um die Grenzen der Verständlichkeit filmischer Zeichen zu bestimmen, je nach ihrer Form und der sozialen Gruppierung der Zuschauer.

Strukturell wird ein Zeichen durch die Verbindung eines Signifikanten (einer Form) mit einem Signifikat (oder einem «Konzept», in der Terminologie de Saussures) konstituiert. Dies sind natürlich analytische, operative Entitäten. Im Folgenden soll untersucht werden, wie es sich mit den genannten beiden Elementen beim filmischen Zeichen verhält. Dabei lassen wir allerdings den *oralen* Signifikanten (in der verbalen Erzählung und im Dialog) beiseite.

## I. Der Signifikant

Die üblichen Trägermaterialien des Signifikanten sind das Dekor, die Kostüme, die Landschaft, die Musik und, in gewissem Maße, die Geseten (die wir jedoch einer gesonderten Studie vorbehalten müssen). Zeichen sind im Film unterschiedlich verteilt, am Anfang ist ihre Dichte besonders hoch. Nicht nur weil (wie bereits festgestellt wurde) in Eröffnungspassagen auftretende Phänomene generell wichtiger sind als spätere, sondern auch weil der Anfang eines Films eine besonders intensive Erklärungsfunktion zu erfüllen hat: Es geht darum, den Zuschauer möglichst schnell in eine ihm unbekannt Situation einzuführen, die Vergangenheit der Figuren und ihre Beziehungen untereinander zu bedeuten. Paradoxerweise wurden solche Erläuterungen im Stummfilm vor allem durch Zwischentiteln vermittelt, während dies im Tonfilm mehr und mehr auf visuelle Weise erfolgt. Besonders gehäuft treten Zeichen in den allerersten Bildern auf, während des Vorspanns, manchmal sogar noch davor. Auch die Schlussbilder verzeichnen oft eine erneute Zunahme, wenn sie andeuten, was geschehen wird, nachdem der Film vorbei ist. Besonders das letzte Bild kann eine weitere Entwicklung ahnen lassen.

Der filmische Signifikant lässt sich folgendermaßen bestimmen: Er ist erstens *heterogen*, da er zwei verschiedene Sinne (das Sehen und das Hören) adressiert. Die Musik spielt eine viel größere Rolle beim Verstehen eines Film, als man gemeinhin annimmt; sehr oft konstituiert sie veritable Zeichen, ruft Wissen auf. In Science-Fiction-Filmen etwa fungiert eine mit künstlichem Hall aufgenommene Stimme als Signifikant des Außerirdischen, und zwar durch eine verfremdende Wirkung, die der Funktion antiker Masken nicht unähnlich ist, die dazu dienen, die Schauspieler zu depersonalisieren. Eine Melodie, die

aus vereinzelt, atonalen, vibrierenden Noten besteht, kann deutlich zum Ausdruck bringen, dass es sich um eine *geträumte* Episode handelt, obwohl die Bilder selbst ganz real sind (so bei der Planung des Überfalls auf das Casino in Jean-Pierre Melvilles *BOB LE FLAMBEUR* [DREI UHR NACHTS, F 1956]). Generell gewinnt die Heterogenität der filmischen Signifikanten nur dann ästhetischen Wert, wenn sie sparsam eingesetzt ist, so dass die sinnliche Vielfalt nicht stört. Die ästhetischen Normen des Films sind eher solche des nüchternen Augenscheins mit geringem Einsatz von Signifikanten, im Gegensatz zu anderen Künsten, die auf einer möglichst großen Akkumulation heterogener Signifikanten basieren (wie die Oper, die kontinuierlich visuelle und auditive Signifikanten vereint).

Zweitens ist der Signifikant polyvalent. Und diese Polyvalenz gilt doppelt: *Ein* Signifikant kann mehrere Signifikate ausdrücken (in der Linguistik spricht man von *«Polysemie»*), und einem einzigen Signifikat kann durch mehrere Signifikanten Ausdruck verliehen werden (*«Synonymie»*).

Im westlichen Schauspiel ist Polysemie selten, im Gegensatz zum fernöstlichen Theater, wo ein Signifikant (z. B. die Beleuchtung *«Kulisse mit Laterne»*) zwei Signifikate (*«Lichterbrücke»* oder *«Teich mit Seerosen»*) abdecken kann. Diese Polysemie wird dadurch entschärft, dass die Zeichen Teil eines rigiden Codes von Symbolen sind, so dass ihre Mehrdeutigkeit gleich wieder durch den Kontext vereindeutigt wird. Doch in unserer Kunst, die im Anspruch gründet, das konkret Gegebene [nature] darzustellen, wird Polysemie zur Quelle von Missverständnissen – in einer Kunst, die grundsätzlich *analogisch* funktioniert, erweist sie sich schnell als irritierend. Im Film taucht Polysemie daher nur gelegentlich auf (ein Trompetenstoß kann zum Beispiel *«Paradies»* oder *«militärischer Sieg»* bedeuten), und dies innerhalb einer bewährten Rhetorik, der westlichen Entsprechung des ritualisierten Codes des chinesischen Theaters.

Synonymie tritt dagegen häufig auf, da sie die Verständlichkeit nicht gefährdet. In der Sprache bilden die Synonyme ein lediglich virtuelles Reservoir: Sie werden nicht gleichzeitig verwendet (außer im Stil von Charles Peguy, einem Experiment, das aber keine Nachahmer gefunden hat). Im Film pflegt sich ein einzelnes Signifikat über verschiedene Signifikanten auszudrücken, und die synonymische Dichte definiert sogar den Stil eines Regisseurs. Ist die Synonymie zu reichhaltig, erzeugt sie allerdings eine gewisse Banalität. Der Regisseur häuft Signifikanten an, als vertraue er der Intelligenz des Zuschauers nicht. Tatsächlich ist filmische Synonymie ästhetisch nur zulässig, wenn man

sie sozusagen versteckt: Das Signifikat wird über eine Reihe aufeinanderfolgender Korrekturen und Präzisionen ausgedrückt, von denen keine die andere einfach wiederholt. Manche Regisseure frönen einer wahren Litotes\* des Signifikanten: eine Art Augenzwinkern für den eingeweihten Zuschauer.

Der Signifikant ist drittens kombinatorischer Art. Die Kunst definiert sich hier durch die Eleganz, mit der die Signifikanten verschmolzen oder aufgereiht, also nach und nach aufgeführt werden, ohne sich zu wiederholen, ohne aber auch das Signifikat, das zum Ausdruck gebracht werden soll, aus dem Blick zu verlieren. Mit einem Wort: Es gibt eine regelrechte Syntax der Signifikanten. Sie kann einem komplexen Rhythmus folgen. Dasselbe Signifikat lässt sich durch kontinuierliche präzise, stabile Signifikanten (das Dekor) oder aber durch punktuell auftretende Signifikanten (die Gesten) ausdrücken. Die Signifikanten der Kulisse und die gestischen Signifikanten können unterschiedlich gewichtet sein: In der klassischen Tragödie bleibt das Dekor über das gesamte Stück hinweg identisch, während es im chinesischen Theater sehr mobil ist. In der antiken Tragödie wurde die Mimik durch die Masken dauerhaft fixiert, während in unseren Filmen, mehr noch als im Theater, der Gesichtsausdruck in seinen feinsten, flüchtigen Regungen zu erfassen ist. Es ist die filmische Technik selbst (die Großaufnahme, die Kamerafahrt), die hier eine extreme Mobilität der Signifikanten ermöglicht.

Um diese wenigen Bemerkungen zum Signifikanten abzuschließen, möchte ich als Beispiel auf ein Zusammenspiel von Zeichen aus Claude Chabrols *LE BEAU SERGE* (F 1959) verweisen. Es geht dort darum, dem Publikum den sozialen Status von François, einem Freund von Serge, zu vermitteln. In rascher Abfolge wird eine visuelle Lexik seiner Person etabliert:

\* [Anm.d.Ü.:] Die Litotes bezeichnet die rhetorische Figur der untertreibenden doppelten Verneinung (z. B. «das war nicht uninteressant» für «das war interessant»). Barthes scheint darauf anzuspielden, dass bei dieser Figur weniger gesagt als gemeint wird, wie bei Andeutungen, die nur von wenigen Zuschauern aufgrund ihres spezifischen Vorwissens verstanden werden können.

<i>Signifikat</i>	<i>Signifikant</i>
junger Bourgeois	seine Kleidung, im Gegensatz zur Kleidung der bäuerlichen Dorfbevölkerung
eigenwillig [ <i>émancipé</i> ]	das Dandyhafte der stilistischen Details (die Frisur, die Form des Hemdkragens, die Weste); die besondere Art der Anpassung des Städters ans Land (Dufflecoat, Pullover)
jung	Kleidungs-elemente der Adoleszenz (der wehende Schal)
intellektuell	dicke Bücher im Zimmer, Lesebrille
ehemaliger Kranker	Kofferaufkleber aus der Schweiz*
«cinéphil»	Frühstückslektüre der <i>Cahiers du cinéma</i>

Die Kunst des Regisseurs besteht hier nicht nur in der Feinabstimmung der Signifikanten – die sich auf elegante Weise einer überkommenen Rhetorik entziehen, ohne unverständlich zu sein; ihr Zusammenspiel gibt auch zu verstehen, dass der intellektuelle junge Bourgeois gewissermaßen seine eigene Rolle spielt, mit einer leichten Überbetonung der Zeichen, wie sie Jean-Paul Sartre in einer berühmten Stelle von *L'Être et le Néant* (*Das Sein und das Nichts*, 1943) in Bezug auf den Kellner eines Cafés analysiert hat.

## II. Das Signifikat

Das filmische Signifikat ist grundsätzlich konzeptuellen Charakters, es ist eine *Idee*; es existiert als Konzept im Gedächtnis des Zuschauers und wird vom Signifikanten lediglich aktualisiert. Der Signifikant kann das Signifikat wachrufen, nicht aber definieren. Aus diesem Grund ist es übrigens nicht ganz korrekt, wenn die Semiologie eine Beziehung der Äquivalenz zwischen Signifikant und Signifikat postuliert; denn es handelt sich nicht um eine Gleichung im mathematischen Sinn, sondern eher um einen dynamischen Prozess.

Das größte Problem, welches das filmische Signifikat aufwirft, ist die Frage, *was genau im Film* überhaupt ein Signifikat ist. Anders gesagt:

\* [Anm.d.Ü.:] Barthes bezieht sich hier auf Schweizer Kurorte, insbesondere Lungen-sanatorien für Tuberkulosepatienten.

In welchem Maße kann die Semiologie zur wissenschaftlichen Analyse von Filmen beitragen? Es ist offenkundig, dass ein Film nicht nur aus Signifikaten besteht; seine hauptsächliche Wirkung ist nicht kognitiver Art. Im Film sind die Signifikate lediglich sporadische, diskontinuierliche, oft periphere Elemente. Man könnte die folgende Definition wagen: *Signifikat ist alles, was nicht im Film gezeigt wird, sich aber in ihm aktualisieren muss*. Umgekehrt kann die konkrete Realität, deren Existenz zur Gänze im Film aufgeht, die sozusagen von ihm erfunden und geschaffen wird, nicht Gegenstand der Bedeutung [signification] werden. Wenn ein Film beispielsweise erzählt, wie sich zwei Personen verlieben, und die Begegnung der beiden darstellt, dann muss die Liebe nicht durch Signifikanten angezeigt werden. Wir sind dann in der expressiven, nicht in der signifizierenden Ordnung. Wenn aber die Begegnung außerhalb der Inszenierung stattfand, sei es vor Beginn des Films oder elliptisch zwischen zwei Sequenzen, dann kann der Zuschauer nur durch einen Prozess der Bedeutung [signification] darüber unterrichtet werden, diese definiert dann genau den semiologischen Teil des filmischen Inhalts. Anders gesagt: Die Bedeutung [signification] ist dem Film nie immanent, sondern transzendiert ihn. Daher ist sie in einer Sequenz auch nie zentral, sondern stets marginal. Das Objekt der Sequenz ist unmittelbar präsent, nur seine Peripherie ist signifikant. Wir können uns rein a-signifikante Sequenzen vorstellen, rein signifikante Sequenzen aber sind undenkbar.

Daraus folgt, dass es sich beim Signifikat in den meisten Fällen um den Zustand einer Figur oder um eine Beziehung zwischen mehreren Figuren handelt: zum Beispiel Beruf, Familienstand, Charaktereigenschaften, Nationalität. Natürlich werden manchmal nicht nur Zustände, sondern auch Handlungen signifiziert. Schaut man aber genauer hin, erkennt man, dass es dabei meist nicht um eine Aktion geht, sondern um die Weise, wie sie sich auf eine Tradition, eine Konvention bezieht: Sterben etwa kann nicht signifiziert werden; es ist vielmehr das Ethos des Aktes, welches Gegenstand der Darstellung wird: Man bedeutet, dass die Figur auf «klassische» Weise oder «wie ein Gangster» stirbt. Diese Gesten des Sterbens entstammen einer besonderen Lexik, die mehr oder weniger auf einer überkommenen Rhetorik basieren.

Ich möchte nun ein Beispiel dafür vorstellen, wie eine Lexik des filmischen Signifikats aussehen könnte. Man bedenke dabei, dass es sich um eine Lexik konventionellster Art handelt, um eine regelrechte Zeichen-Vulgata, die im Laufe tausender mittelmäßiger Filme entstanden ist:

*Signifikanten*

Neonlicht, Portier mit Schirmmütze,  
Zigarettenverkäuferin im Tütü, Partyartikel usw.

kleiner Platz mit Straßenlaterne,  
Bistro mit Terrasse

Figur mit kurzen, glatten, in der Mitte  
gescheitelten Haaren, Schmiss auf der Wange,  
die mit den Hacken knallt

usw.

*Signifikate*

Pigallität\*

Parisität

Germanität

usw.

\*\*\*

Schließlich ist es wichtig, auf die besonderen und historischen Eigenschaften des filmischen Zeichens hinzuweisen. Das Verhältnis des Signifikats zum Signifikanten ist zunächst wesentlich *analogisch*, nicht arbiträr motiviert. Unsere Kunst, und unsere Filmkunst in besonderem Maße, verfügt über eine geringe Distanz zwischen Signifikant und Signifikat. Es handelt sich um eine streng analogische Semiologie, nicht eine symbolische: Will man einen General darstellen, wird man den Schauspieler in eine Generalsuniform mit allen zugehörigen Details stecken. Unsere filmische Semiologie basiert auf keinerlei Code, sie behandelt den Zuschauer von vornherein als unwissend und versucht ihm eine lückenlose Imitation des Signifikats vorzusetzen (während unser Theater immerhin symbolistische Phasen kannte). Der Filmmacher ist dazu verurteilt, eine *Pseudophysis* zu inszenieren. Er kann die Signifikanten vervielfachen, sie aber nicht vermindern oder abstrahieren; nur das *Analogon* gehört zu seinen selbstverständlichen Ausdrucksmitteln, nicht das Symbol oder das Zeichen (im arbiträren Sinn). Schließlich – und das ist die andere Seite der Grenzen seiner Möglichkeiten – sollte der Filmmacher sich nicht der Rhetorik bedienen, sofern er kein mittelmäßiges Werk schaffen will. In unserer modernen Kunst ist Rhetorik diskreditiert, im Gegensatz zu anderen Traditionen, bei denen die Konvention hoch im Kurs steht. Ich habe weiter oben auf das chinesische Theater hingewiesen, das den Ausdruck von Gefühlen bekanntermaßen streng ritualisiert. Es gibt beispielsweise eine

\* [Anm.d.Ü.:] Bezieht sich auf das Nachtclub-Milieu rund um die Place Pigalle in Paris.



Grammatik des Schmerzes, die mit äußerster Genauigkeit einzuhalten ist. Um anzuzeigen, dass man weint, zieht man am Zipfel des Ärmels, hebt ihn auf die Höhe der Augen und senkt den Kopf. Bei uns dagegen muss man weinen, um anzuzeigen, dass man weint. Trotz des äußeren Scheins von Freiheit und Natürlichkeit auferlegt unsere semiotische Kunst dem Künstler wahre Zwänge der Tautologie, innerhalb derer Innovationen einerseits notwendig, andererseits aber nur begrenzt möglich sind: Aus der Ablehnung der Konvention erwächst der nicht weniger repressive Zwang, die *gegebene Wirklichkeit [nature]* zu respektieren. Das ist das Paradox der filmischen Semiologie: Sie zwingt zu ständigem Neologismus und verbietet zugleich die Abstraktion.

*Aus dem Französischen von Guido Kirsten*