

Juri Lotman

Der Platz der Filmkunst im Mechanismus der Kultur¹

Die Kultur hat viele Aspekte, und ihre Definition wird erheblich von der Metaposition des Forschers geprägt. Unter semiotischem Blickwinkel kann man sich die Kultur als einen kompliziert aufgebauten Zeichenmechanismus denken, der es gewährleistet, daß eine bestimmte Gruppe von Menschen als eine kollektive Persönlichkeit existiert, der ein gemeinsamer überpersönlicher Intellekt, ein gemeinsames Gedächtnis, ein einheitliches Verhalten, eine einheitliche Art, die sie umgebende Welt für sich selbst zu modellieren, sowie eine einheitliche Beziehung zu dieser Welt eignet.

In diesem Sinne ist die Kultur der intellektuellen Welt der einzelnen Persönlichkeit isomorph und wiederholt diese gleichsam auf einer anderen Ebene struktureller Organisation. Gleichzeitig ist sie jedoch auch eine Antithese zum individuellen Bewusstsein, ein Mechanismus, der die Schwierigkeiten und tragischen Widersprüche des Intellekts der einzelnen menschlichen Persönlichkeit aufheben soll. Das schließt nicht aus, daß der Mechanismus der Kultur nicht auch in bestimmten historischen Situationen die Widersprüche des individuellen Intellekts mit eigenen Erschwernissen zu befrachten vermag.

Die elementare Dualität im Verhältnis von Kultur und menschlicher Persönlichkeit (Kultur als Ergänzung der intellektuellen Struktur der realen Persönlichkeit; Kultur als ein der Persönlichkeit isomorpher Aufbau, der sich jedoch auf einer anderen Strukturebene befindet) bestimmt zwei grundlegende dynamische Tendenzen im Mechanismus der Kultur.

Die Tendenz zu mehr Vielfalt

Es ist eine der grundlegenden Besonderheiten der Existenz der Kultur als ein Ganzes, daß die inneren Zusammenhänge, die die Einheit der Kultur gewährleisten, mit Hilfe semiotischer Kommunikationen – der Sprachen – realisiert

1 A.d.Red.: Zuerst veröffentlicht (russisch) als «Mesto kinoiskusstwa w mechanisme kultury» (Der Platz der Filmkunst im Mechanismus der Kultur), in: *Trudy po snakowym sistemam* (Studien zu Zeichensystemen), Bd. 8, Tartu 1977, S. 138-150.

werden. In diesem Sinne ist die Kultur ein polyglotter Mechanismus. Hierdurch unterscheidet sich die Kultur als eine überbiologische Individualität von sämtlichen biologischen Individualitäten, deren innere Zusammenhänge sich mittels biologischer – und nicht semiotischer – Kommunikationen realisieren. Doch die semiotische (Zeichen-)Kommunikation ist ein Zusammenhang zweier (oder mehrerer) völlig autonomer Einheiten. Während vorsemiotische Kommunikationen Teile zu einem einheitlichen Ganzen verbinden, von denen kein einziges zu einer gänzlich autonomen Existenz in der Lage wäre, verknüpfen Zeichensysteme ganz selbständige, strukturell autonome Gebilde zu einer Einheit, die gesondert existieren können und, nur wenn sie in eine kompliziertere Ganzheit eingehen, die sekundären Eigenschaften von Teilen annehmen, ohne ihre Autonomie auf niedriger Ebene zu verlieren.

Es mag scheinen, daß – unter dem Gesichtswinkel des Ganzen – der semiotische Zusammenhang das weniger effektive System ist: Im Unterschied zu den vorsprachlichen Impulsen biochemischen oder biophysischen Charakters können die Zeichen der Sprache wahrgenommen oder nicht wahrgenommen werden, sie können falsch oder richtig sein, adäquat oder inadäquat verstanden werden. Die typischen Sprachsituationen, in denen der Übermittelnde den Aufnehmenden desinformiert oder der Aufnehmende die Mitteilung falsch dechiffriert, sind den vorsprachlichen Kommunikationen unbekannt. Damit einhergehend ist die Sprache ein Instrument, dessen Benutzung zahlreiche Schwierigkeiten macht. Und doch bedeutete das Auftauchen semiotischer Kommunikationen, daß die Menschheit als Ganzes im Hinblick auf ihre Widerstands- und Überlebensfähigkeit ein gewaltiges Stück vorangekommen war. Um das zu verstehen, muß man den Blick auf eine Besonderheit richten, die unbestreitbares Gesetz hochkomplexer Systeme kybernetischen Typs ist: Die Stabilität eines Ganzen nimmt mit der Erhöhung der inneren Vielfalt des Systems zu. Die Vielfalt hängt damit zusammen, daß sich die Elemente des Systems als dessen Teile spezialisieren und zugleich immer mehr Autonomie als selbständige Strukturgebilde erlangen. Doch der Prozeß geht noch weiter. Die «für sich» autonomen Elemente des Systems erscheinen vom Standpunkt des Ganzen als identisch und gänzlich wechselseitig austauschbar. Hier aber kommt ein weiterer Mechanismus in Gang: Die normale «Streuung» von Varianten in der Natur führt dazu, daß strukturell identische Elemente sich als Varianten realisieren. Diese Variantenhaftigkeit wird jedoch bis zu einem bestimmten Moment nicht zu einem Strukturfaktor und ist für die Struktur als solche nicht existent.

In der nächsten Etappe wird das Bild komplizierter: Der Zusammenhang zwischen den Elementen kommt mittels Zeichenkommunikation zustande, und das stimuliert ihre Selbständigkeit. Das hat wiederum zur Folge, daß sich

die individuellen Unterschiede zu strukturellen wandeln und die Elemente selbst zu Individuen (Persönlichkeiten).

Dieser Prozeß kann anhand folgenden Beispiels erläutert werden. Die einfachste Form biologischer Fortpflanzung ist die Teilung einzelliger Organismen. Jede einzelne Zelle ist hierbei völlig unabhängig und braucht die andere nicht. Die nächste Etappe ist die Aufspaltung der biologischen Gattung in zwei Geschlechtsklassen, wobei für die Erhaltung der Art ein einzelnes beliebiges Element der ersten und ein einzelnes beliebiges Element der zweiten Klasse notwendig und hinreichend sind. Das Auftauchen zoosemiotischer Systeme bewirkt, daß die individuellen Unterschiede zwischen den Einzelwesen als bedeutsam angesehen werden, und bringt in die matrimonialen Beziehungen der höheren Lebewesen ein Element der Selektivität. Die Kultur entsteht als ein System supplementärer Verbote, die physisch möglichen Handlungen auferlegt werden. Die Verknüpfung komplizierter Systeme von Eheverboten und strukturell bedeutsamer Übertretungen derselben verwandelt Adressat und Adressant der matrimonialen Kommunikation in Persönlichkeiten. An die Stelle des *naturgegebenen* «Mann und Frau» tritt das *kulturgegebene* «nur dieser und nur diese». Dabei macht gerade der Eintritt der menschlichen Einzelwesen in die komplizierten Gebilde der *Kultur* diese sowohl zu Teilen des Ganzen als auch zu unwiederholbaren Einzelpersönlichkeiten, deren Unterschied Träger bestimmter sozialer Bedeutungen ist.

Das angeführte Beispiel illustriert die These, daß mit dem Komplizierterwerden des Systems die Autonomie seiner Teile zunimmt und dieser Prozeß in hochkomplexen Systemen die Ersetzung des Begriffs «Strukturknoten» durch den Begriff «Persönlichkeit» bewirkt. Doch ist die Frage berechtigt: Wie beeinflußt dieser Prozeß die Effektivität des Systems?

Betrachtet man das System eines Kollektivs als ein Ganzes, dem Homöostase und bestimmte intellektuelle Möglichkeiten eignen, dann wird klar, daß eine der wesentlichen Schwierigkeiten des Systems in der Notwendigkeit zweckmäßiger Tätigkeit unter den Bedingungen unzureichender Informiertheit besteht. Die Suche nach einem effektiven Verhalten bei unvollständiger Information zieht das Bestreben nach sich, den Mangel durch Vielfalt auszugleichen. Ein System, das nur über eine geringe Menge der von ihm für effektive Tätigkeit benötigten Information verfügt, hat ein vitales Interesse daran, daß diese Information qualitativ verschiedenartig sei und die Lückenhaftigkeit durch stereoskopischen Charakter wettmache.

Damit hängt eine Eigenschaft der Kultur zusammen, die man als prinzipiellen Polyglottismus bezeichnen kann. Keine einzige Kultur kann mit nur einer Sprache auskommen. Das minimale System hat zwei parallele Sprachen, z.B. eine ver-

bale und eine bildhafte. Im weiteren Verlauf bringt die Dynamik einer jeden Kultur eine Erhöhung der Anzahl semiotischer Kommunikationen mit sich. Da das Bild der äußeren Welt, das in die Texte einer bestimmten Sprache übersetzt ist, der modellierenden Einwirkung dieser Sprache unterliegt, erhält das System als einheitlicher Organismus für jedes äußere Objekt einen ganzen Satz von Modellen zu seiner Verfügung, womit es die Unvollständigkeit seiner Information über das Objekt ausgleicht. Je schärfer die Spezifik einer bestimmten Sprache Ausdruck findet (das führt dazu, daß es immer schwieriger wird, die Texte dieser Sprache in andere Sprachen zu übersetzen), desto eigentümlicher wird ihre Art der Modellierung und desto nützlicher wird sie daher für das System im ganzen.

Das Stereoskopische der Kultur wird nicht nur durch Polyglottismus erreicht. In dem Maße, in dem die Persönlichkeitsstruktur von Adressant und Adressat komplizierter wird, in dem sich die Auswahl der Kodes, die den Inhalt des Bewußtseins der Persönlichkeit ausmachen, individualisiert, ist die Behauptung, Sender und Empfänger der Mitteilung benutzen ein und dieselbe Sprache, immer weniger zu rechtfertigen. Der Sender chiffriert die Mitteilung mit Hilfe einer Auswahl von Kodes, von denen nur ein Teil im dechiffrierenden Bewusstsein des Adressaten vorhanden ist. Daher ist jedes Verstehen, das sich eines wie auch immer entwickelten semiotischen Systems bedient, partiell und approximativ. Man muss jedoch mit Nachdruck darauf hinweisen, daß ein bestimmtes Maß an Nichtverstehen nicht lediglich als «Rauschen» gedeutet werden kann, das heißt als schädliche Folge eines Konstruktionsmangels im System, der in dessen Ideal-schema nicht vorkommt. Wachsendes Nichtverstehen oder zunehmend inadäquates Verstehen kann von technischen Defekten im System der Kommunikationen zeugen; es kann aber auch ein Anzeichen sein, daß dieses System komplizierter wird, daß es fähig ist, komplexere und wichtigere kulturelle Funktionen zu erfüllen. Ordnet man nach dem Grad zunehmender Kompliziertheit die gesellschaftlichen Kommunikationssysteme von der Sprache der Verkehrszeichen bis zur Sprache der Dichtung in einer Reihe an, so wird klar, daß die erhöhte Uneindeutigkeit der Dekodierung nicht lediglich den technischen Fehlern des betreffenden Kommunikationstyps angelastet werden kann.

Auf diese Weise ist der Kommunikationsakt (in jedem hinreichend komplexen und somit kulturell wertvollen Falle) nicht als der bloße Transport einer sich selbst adäquat bleibenden Mitteilung aus dem Bewußtsein des Adressanten in das des Adressaten anzusehen, sondern als die *Übersetzung* eines Textes aus der Sprache meines «ich» in die Sprache deines «du». Die Möglichkeit einer solchen Übersetzung ist davon abhängig, daß die Kodes beider Kommunikationsteilnehmer zwar nicht identisch sind, aber Durchschnittsmengen bilden. Da im betreffenden Übersetzungsakt sich jedoch stets ein bestimmter Teil der Mittei-

lung als abgetrennt erweist und das <ich> im Verlauf der Übersetzung einer Transformation in die Sprache des <du> unterzogen wird, geht letztendlich gerade die Eigenart des Adressanten verloren, also das, was vom Standpunkt des Ganzen den größten Wert der Mitteilung ausmacht.

Die Lage wäre ausweglos, wenn im wahrgenommenen Teil der Mitteilung nicht Hinweise enthalten wären, wie der Adressat seine eigene Persönlichkeit zu transformieren habe, um den verlorenen Teil der Mitteilung zu erfassen. So verwandelt die Inadäquatheit der Agenten der Kommunikation diesen Akt selbst aus einer passiven Übermittlung in ein konfliktreiches Spiel, bei dem jede Seite danach trachtet, die semiotische Welt der entgegengesetzten nach ihrem Muster umzugestalten, und zugleich daran interessiert ist, die Eigenart ihres Kontrahenten zu erhalten.

Das Streben nach Erhöhung der semiotischen Vielfalt innerhalb des Organismus der Kultur hat zur Folge, daß jeder Knoten ihrer strukturellen Organisation, der von Bedeutung ist, die Tendenz an den Tag zu legen beginnt, sich in eine besondere <kulturelle Persönlichkeit> zu verwandeln, das heißt in eine geschlossene immanente Welt mit eigener innerer semiotisch-struktureller Organisation, eigenem Gedächtnis, individuellem Verhalten, intellektuellen Fähigkeiten und einem Mechanismus der Selbstentwicklung. So erweist sich Kultur als ganzheitlicher Organismus, als die Verknüpfung solcher nach dem Muster einzelner Persönlichkeiten aufgebauter semiotisch-struktureller Gebilde mit dem System der Zusammenhänge (Kommunikationen) zwischen ihnen.

Der gerade mit dem Wesen des Mechanismus der Kultur zusammenhängende Zuwachs an vielfältigen geschlossenen semiotischen Gebilden ist der Erhöhung des Umfangs der innerhalb der betreffenden Kultur zirkulierenden Information und folglich der Effektivität ihrer Orientierung in der Welt außerordentlich förderlich. Doch trägt er ebenso die Gefahr einer spezifischen <Schizophrenie der Kultur> in sich, ihres Zerfalls in zahlreiche wechselseitig antagonistische <kulturelle Persönlichkeiten>; die Situation des kulturellen Polyglottismus kann umschlagen in die Verhältnisse einer <Babylonischen Verwirrung> der Semiose der betreffenden Kultur.

Die Tendenz zu mehr Einheitlichkeit

Damit diese Gefahr nicht eintritt, gibt es in der Kultur dagegen gerichtete Mechanismen.

Schon das System der kommunikativen Zusammenhänge zwischen den Strukturknoten der Kultur und das ständige Bedürfnis nach gegenseitiger

Übersetzung schaffen die Grundlagen für eine Organisation anderen Typs: eine einheitliche Struktur, die die Vielfalt der Teile zugunsten der Geordnetheit des Ganzen <aufhebt>. Ihre größtmögliche Realisierung findet diese Tendenz indes im weitverzweigten System der metasprachlichen und metatextuellen Gebilde, ohne die keine Kultur existieren kann.

Hat die betreffende Kultur eine bestimmte strukturelle Reife erlangt (was der Fall ist, wenn die Autonomie der einzelnen Sondermechanismen der Kultur ihren kritischen Punkt erreicht), dann entsteht das Bedürfnis nach Selbstbeschreibung, das Bestreben der betreffenden Kultur, ihr eigenes Modell zu erschaffen.

Die Selbstbeschreibung setzt die Entstehung einer Metasprache der betreffenden Kultur voraus. Auf der Grundlage dieser Sprache bildet sich eine Metaebene, auf der die Kultur ihr ideales Selbstporträt errichtet. Die Selbstbeschreibung der Kultur ist eine gesetzmäßige Etappe in ihrer Entwicklung, deren Sinn insbesondere darin besteht, daß gerade das Faktum der Beschreibung das Objekt der Beschreibung zugunsten von dessen stärkerer Organisiertheit deformiert. Die Sprache, die eine Grammatik erhält, wird damit auf eine höhere Stufe struktureller Organisiertheit versetzt, verglichen mit ihrem vorgrammatischen Stadium. Ähnlich wie das Auftauchen der grammatischen Beschreibung nicht nur ein Faktum in der Geschichte der Untersuchung der Sprache, sondern auch in der Geschichte der Sprache selbst ist, zeugt das Auftauchen von Metabeschreibungen der Kultur nicht nur vom Fortschritt des wissenschaftlichen Denkens, sondern auch davon, daß die Kultur selbst ein bestimmtes Stadium erreicht hat (noch genauer wäre es, wenn man in dem einen wie dem anderen verschiedene Aspekte eines einheitlichen Prozesses sähe).

Das Auftauchen eines Bildes der Kultur auf der Metaebene bedeutet eine sekundäre Strukturierung eben dieser Kultur. Sie erhält eine festere Organisation, bestimmte Seiten von ihr werden als nichtstrukturell, das heißt als nichtexistent befunden. Es werden massenweise <unrichtige> Texte aus dem Gedächtnis der Kultur ausgestrichen. Die verbliebenen Texte werden kanonisiert und einer strengen hierarchischen Struktur unterworfen.

Dieser Prozeß hat eine gewisse Verarmung der Kultur zur Folge (sie wird besonders fühlbar, wenn die aus dem Kanon gestrichenen Texte tatsächlich vernichtet werden; in diesem Fall büßt das Modell der Kultur an Dynamik ein, weil die nichtsystemhaften Texte in der Regel eine Reserve für den Aufbau künftiger Systeme darstellen; das Spiel zwischen Systemhaftem und Nichtsystemhaftem bildet die Grundlage für den Mechanismus der Entwicklung der Kultur). In den Fällen aber, in denen die zu Apokryphen erklärten Texte lediglich an die Peripherie der Kultur verfrachtet und zu <quasi nichtexistenten> werden, hat

diese Verarmung relativen Charakter: In der darauffolgenden Etappe der Kulturentwicklung kann – im Lichte neuer Metamodelle – das Apokryphe neu entdeckt und zu Kanonischem werden.

Der Metamechanismus stellt die Einheit unter den nach Autonomie strebenden Teilen wieder her und wird zur Sprache, in der der Verkehr innerhalb der Kultur vor sich geht. Er trägt dazu bei, daß die einzelnen Strukturknoten zugunsten ihrer Unifizierung umgebaut werden. Mit seiner Hilfe entsteht ein sekundärer Isomorphismus des Ganzen, der Kultur und ihrer Teile.

Die auf dieser Grundlage gleichzeitig sich herausbildende sekundäre Regelung der Kultur schafft Impulse für eine neue Intensivierung der Eigenständigkeit der einzelnen Spezialstrukturen, was seinerseits zu einer neuen Verstärkung der Metastrukturen führt.

Der Konflikt zwischen den entgegengesetzten Tendenzen im Mechanismus der Kultur zeigt sich auch in einer anderen Hinsicht. Die verschiedenen Untersysteme der Kultur vollenden die dynamischen Perioden unterschiedlich schnell. Es genügt, so dauerhafte Systeme wie die natürlichen Sprachen mit so beweglichen wie der Mode zu vergleichen, damit das augenfällig wird. Ungleich ist auch die Zeit, in der die einzelnen Künste typologisch ähnliche Zyklen durchlaufen. Somit zeigt uns jeder beliebige synchrone Schnitt durch die Kultur in seinen verschiedenen Abschnitten unterschiedliche Momente der typologischen Diachronie. In jedem Moment existieren in der Kultur verschiedene Epochen nebeneinander. Auf der Metaebene wird diese Vielfalt aufgehoben. Mehr noch, der Metamechanismus schafft nicht nur einen bestimmten Kanon des synchronen Bestands der Kultur, sondern auch seine eigene Version des diachronen Prozesses. Er wählt aktiv Texte nicht nur aus dem gegenwärtigen, sondern auch aus vergangenen Beständen der Kultur aus und sanktioniert sein eigenes – vereinfachtes – Modell der geschichtlichen Dynamik der Kultur als das normative. Es wäre falsch, das nur negativ zu sehen: Dank einer solchen Vereinfachung erhält die Kultur eine allgemeine Sprache für die kommunikativen Verknüpfungen mit den vergangenen Geschichtsepochen.

In typologischer Hinsicht kann der Metamechanismus auf dreierlei Grundlage errichtet werden: auf der mythologischen, der künstlerischen und der wissenschaftlichen.

Der mythologische Typus der Entstehung eines metasprachlichen Mechanismus hat mit der Mythenbildung gemeinsame Züge (vgl. Lotman/Uspenskij 1986). Ein Objekt der gegenständlichen Reihe – ein ‚Ding‘ – wird in seiner ganzen Konkretheit aufgefasst, in jener Fülle individueller Züge und intimer Zusammenhänge, die dazu veranlassen, ihm einen Eigennamen zu geben, und man beginnt, wenn sich sein Rang in der allgemeinen Hierarchie der Kultur erhöht,

es als Phänomen der Metaebene wahrzunehmen: als ein universelles Modell der Welt. ‹Haus›, ‹Weg›, ‹Feuer›, ‹Baum›, ‹Pferd› werden in den verschiedenen Systemen der archaischen Kultur zu universellen Bildern, zu Modellen des Weltganzen. Ein derartiges Metasystem zeichnet sich einerseits durch sinnliche Konkretheit aus und erfordert andererseits ein stark entwickeltes ‹Empfinden von Isomorphismus›. Wenn zum Beispiel in der *Chandogya-Upanishad* die Identifikationskette Weltganzes = Feuer / Parjanya (das Element des Gewitterregens, des Wetters) = Feuer / Erde = Feuer / Mensch = Feuer / Frau = Feuer errichtet wird und sich dabei auf jeder Ebene jeweils besondere Äquivalente für ‹Brennstoff›, ‹Rauch›, ‹Flamme›, ‹Holzkohle› und ‹Funken› abzeichnen, dann haben wir es hier mit einer komplizierten Klassifikation zu tun, die sich auf die subtile Fähigkeit gründet, Verschiedenes als eins wahrzunehmen.

Die beiden anderen Typen metakultureller Gebilde gründen sich auf die Sprache.

Dabei wird eine der Spezialsprachen der betreffenden Kultur im Rang erhöht und erhält eine Metafunktion. Sehr häufig ist es der Fall, daß ein Text künstlerischen Typs oder die Sprache einer Kunst (Dichtung, Malerei, Musik, Theater) zu Trägern kultureller Metafunktionen werden. Es kommt dann zu einer stürmischen Aggression der betreffenden Kunstgattung auf alle Sphären des kulturellen (insbesondere des Kunst-) Lebens. Die betreffende Kunst selbst hat innerhalb dieser Kultur eine doppelte Funktion: als Kunst neben anderen Künsten und als allgemeines Modell mannigfaltiger kultureller Modelle.

Schließlich kann sich die metakulturelle Funktion auch mit Hilfe der Metasprachen der Wissenschaft realisieren.

Zu warnen ist davor, diese drei typologischen Möglichkeiten mit dem realen Prozeß der Kulturgeschichte gleichzusetzen, wie auch davor, ihnen die Eigenschaft dreier Stadien in der Entwicklung der metasprachlichen Mechanismen – Etappen gleich, die eine reale Chronologie haben – zuzuschreiben. Das wäre sehr unbedacht, weil es unsere Vorstellungen über einen Prozeß zu sehr simplifizierte, über den wir zu wenig wissen, um so allgemeine Schemata aufzustellen, und über den wir zu viel wissen, um gegen derlei Verallgemeinerungen nicht protestieren zu müssen. Man darf nicht vergessen, daß wir nicht umhinkönnen, bei jeder der uns real gegebenen Kulturen, sogar bei einer sehr archaischen, von der komplizierten Heterogenität des metasprachlichen Mechanismus zu sprechen, der alle drei Aspekte umgreift.

Natürlich kann auch die Metaebene der Kultur zum Objekt der Selbstbeschreibung werden und eine supplementäre vereinfachende Gerechtigkeit erlangen, die irgendeinen dieser Aspekte zu kanonisieren vermag, indem sie Metametamodelle erschafft. So tritt in der Epoche der Romantik gerade der

Metabegriff ›Romantik‹ hervor, der die realen Texte und das ganze System der Weltwahrnehmung auf bestimmte Weise organisiert. Jäh erhöht sich die modellierende Rolle der Dichtung als Kunst der Künste. Nicht nur die anderen Sphären der künstlerischen Tätigkeit, sondern auch nichtkünstlerische (wissenschaftliche) Modelle stehen unter dem Einfluß der Dichtung. Im weiteren wird die so entstandene Metastruktur einer neuen Regelung unterzogen, indem man sie in die Metasprache der Philosophie übersetzt, die im Metasystem der europäischen Kultur des zweiten Viertels des 19. Jahrhunderts zu vorrangiger Bedeutung gelangt.

Die Renaissance romantischer Vorstellungen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert geht mit einer weiteren Neuformulierung des Metasystems einher: Unter den Künsten beginnt die Musik zu dominieren, und die sprachlichen Metakonstruktionen gründen sich auf den Mythos.

Der Film und die Probleme der metasprachlichen Mechanismen der Kultur

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts war durch revolutionäre Wandlungen in den einzelnen Bereichen der Kultur gekennzeichnet, wodurch sich deren Spezifik stark erhöhte. Während im 19. Jahrhundert die verbale Expression als das universelle System fungierte, in dessen Kategorien ein jedes nichtverbale künstlerische System übersetzt wurde, und der sprachliche Text die Rolle eines Textes der Texte spielte, so beginnt man jetzt Sinn und Spezifik einer jeden Kunst gerade in dem zu sehen, was mit den Mitteln einer anderen Kunst *nicht übermittle*t werden kann. Es ist aufschlußreich, daß ein derartiges Streben nach Besonderheit die Einwirkung der Sprachen der verschiedenen Künste aufeinander nicht abschwächt, sondern erheblich verstärkt.

Gleichzeitig kommt es zur Herausbildung wenn nicht einer Welt-, so doch wenigstens einer gesamteuropäischen Kultur, der die einzelnen nationalen und regionalen Kulturen als ›kulturelle Persönlichkeiten‹ angehören, die sowohl als Teile als auch als selbständige Welten fungieren – wertvoll in erster Linie durch ihre Eigenart.

Parallel dazu wurden die Prozesse der kulturellen Makrowelt in die Mikrosphäre übertragen. Die Persönlichkeit des Menschen, früher unteilbar wie ein Atom, zeigte sich in einem Bild, das den Aufbau des kulturellen Ganzen wiederholte. Einerseits wird die Persönlichkeit selbst zu einer Gesamtheit von Persönlichkeiten, die oft einander diametral entgegengesetzt sind. Andererseits zerteilt die Grenze zwischen der kulturell (strukturell) organisierten Welt und

der chaotischen Entropie – ein Grundmerkmal einer jeden Kultur – jetzt nicht nur das Universum der betreffenden Kultur, sondern auch die Psyche der einzelnen Persönlichkeit.

All das führt zu einer markanten Hervorhebung rein semiotischer Situationen, zur Aufdeckung von Problemen der Sprache, des Übersetzens, der Schwierigkeiten beim Verstehen des fremden Textes als grundlegender Fragen der Kultur. Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wird – unter dem uns hier interessierenden Blickwinkel – zur Epoche der metakulturellen Probleme.

Die Entwicklung der metakulturellen Schicht in der Kultur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aktualisiert alle obengenannten Seiten dieses Mechanismus. Es kommt zu der – bereits recht häufig beschriebenen – Regenerierung einiger Züge des mythologischen Denkens. Nicht weniger wichtig ist, daß die Sprachen der Künste für die Entwicklung des Metamechanismus der Kultur genutzt werden. Mit der Hervorhebung irgendeiner einzigen Kunstsprache als Metasprache der Kultur (über die besondere Bedeutung des Films in dieser Hinsicht weiter unten) kommt eine weitere Tendenz – die Schaffung von Metakünsten – auf: Metadichtung (Dichtung über Dichtung), Metamalerei (Malerei, die die Sprache der Malerei beschreibt), Metatheater (Theater, das die Sprache des Theaters analysiert), Metafilm. Der dritte Aspekt ist die Verwendung von Wissenschaftssprachen – Mathematik, Physik, Linguistik – als Metasprachen der Kultur. Unter diesem Gesichtswinkel ist das Auftauchen der Semiotik nicht nur im Hinblick auf die Geschichte der Wissenschaft, sondern auch als Faktum der Selbstorganisation der Kultur gesetzmäßig.

In diesem Prozeß spielte der Film eine besondere Rolle, weil nur er es vermochte, alle diese drei Aspekte organisch miteinander zu verknüpfen.

Der Film und die mythologische Sprache

Über das Wechselverhältnis von Film und Mythologie ist viel geschrieben worden. Wir möchten hier die Aufmerksamkeit lediglich auf einen Aspekt dieses Problems lenken. Wenn man den Mythos nicht als einen bestimmten *Texttyp* betrachtet, sondern als eine eigentümliche, auf spezifische Weise eingerichtete Welt, dann fällt jene Besonderheit von ihm ins Gewicht, um die es in dem bereits erwähnten Aufsatz «Mythos – Name – Kultur» (Lotman/Uspenskij 1986) ging.

Der Mythos führt uns in eine Welt, in der die Eigennamen herrschen. Roman Jakobson hat zu Recht festgestellt, daß die Eigennamen in unserem Sprachkode «eine Sonderstellung» einnehmen. Es gibt «viele Hunde, die *Fiffi* heißen, ihnen

ist jedoch keine Eigenschaft der ‹Fiffiheit› gemeinsam» (Jakobson 1974, 36). Der Gebrauch des Eigennamens weist nicht nur auf die Singularität des von ihm bezeichneten Objekts. Dieses singuläre Objekt muß demjenigen, der es nennt, unmittelbar bekannt sein. Der Name ‹Mascha› erlangt natürlich echte Bedeutung nur für jene, die mit der von diesem Namen bezeichneten Person bekannt sind. Folglich bezeichnet er nicht irgendein abstraktes Modell des Objekts oder einen Begriff von ihm, sondern dieses Objekt selbst. Daher wird der Eigenname nicht als Zeichen wahrgenommen, das sich vom Bezeichneten zu lösen vermag, sondern als dessen unabtrennbare Eigenschaft. Die Welt, in der alle Namen Eigennamen sind (und gerade das zeichnet die Welt des Mythos und die Welt des kindlichen Bewußtseins aus), ist eine Welt der intimen Zusammenhänge, in der alle Dinge alte, gute Bekannte und die Menschen durch ebenso enge Bindungen vereint sind. Nicht von ungefähr tragen die Gegenstände der mythologischen Welt ebenso Eigennamen wie die Menschen. In dieser Welt werden die Eigenschaften nicht fremd. Das Prädikat eines Dings ist daher ein anderes Ding, und die Handlung wird in einem solchen Maß konkret gedacht, daß der Träger des mythologischen Bewußtseins oder das Kind es beim Erzählen vorziehen, nicht das Verb auszusprechen, sondern die Handlung zu reproduzieren (deshalb ist die Einbeziehung von Theatralität in den narrativen Prozeß für das mythologische Bewußtsein keine Ausnahme, sondern ein Gesetz; sie verschwindet nur beim Übersetzen des Textes in die Sprache eines nichtmythologischen Bewußtseins).

Es genügt, sich in die soeben kursorisch beschriebenen Besonderheiten zu vertiefen, um festzustellen, wie sehr sie alle der Natur des Films entsprechen.

Wenn man vom Porträt sagen kann, daß es ‹der Eigenname in der Sprache der bildenden Künste»² sei, dann trifft eine solche Bestimmung in noch größerem Maße auf das Filmporträt zu. Dazu tragen zwei Umstände bei. Zum einen zeigt der Film nicht nur unablässig eine große Zahl von Porträtbildern – er hat die Möglichkeit der Großaufnahmen. Die Großaufnahme im Film wird unwillkürlich mit dem Betrachten aus ganz geringem Abstand im Leben assoziiert. Das Anschauen menschlicher Gesichter aus ganz kurzer Distanz ist wiederum für die kindliche oder aber für die sehr intime Welt charakteristisch. Schon dadurch versetzt uns der Film in eine Welt, in der alle handelnden Personen – Freunde wie Feinde – zum Zuschauer in vertrauten Beziehungen stehen, in Beziehungen einer nahen und sehr genauen Bekanntschaft, die nicht nur eine Vorstellung

2 Ein beredtes Beispiel für die Wahrnehmung des Porträts als Eigennamen ist das im Staatlichen Historischen Museum in Moskau befindliche Porträt Pugatschows, das im 18. Jahrhundert über ein Porträt der Zarin Katharina II. gemalt worden ist, was man als eine Art ‹Umbenennungs»akt ansehen kann.

von den Charakterzügen, sondern auch die unmittelbare Wahrnehmung des Netzes der Äderchen und Runzeln auf dem Gesicht einschließt. Zum anderen sieht der Zuschauer im Film – in weitaus größerem Maße als im Theater – nicht nur das Rollenspiel, sondern auch den Schauspieler. Auf der Leinwand beobachtet er nicht nur die handelnde Person des betreffenden Films, sondern auch das ihm aus anderen Filmen und darin enthaltenen Großaufnahmen wohl vertraute Äußere des Schauspielers. In der neuen Aufmachung und neuen Rolle erkennt er die bekannten Züge, und was auf dem Theater störend wirkt, gehört im Film dagegen zum Wesen der Wahrnehmung. Das Empfinden des Gewohnten, des Bekanntseins mit *diesem* Gesicht versetzt uns in eine Welt, in der alle Beziehungen grundsätzlich intim sind, in die Welt des Mythos.

Bezeichnend ist, daß man sich über den Film weitaus weniger als über andere Kunstgattungen entrüstet, wenn Situationen klischeehaft sind, Typen zu Masken werden und einfach ein und derselbe Text noch einmal aufgenommen wird, weil vom mythologischen Standpunkt alle diese Eigenschaften keine Mängel darstellen.

Gegenüberstellen kann man jedoch das mythologische Denken dem wissenschaftlichen und künstlerischen nur, wenn man unter letzteren wissenschaftliches und künstlerisches Bewußtsein in der Gestalt versteht, die sie in späteren Epochen angenommen haben. An und für sich enthält das mythologische Denken, das den verschiedenen Formen der Entfremdung entgegengesetzt ist, Impulse sowohl kognitiven als auch künstlerischen Typs. Wenn als Prädikat eines Dings ein Ding auftritt, dann schafft das mächtige Bilder von Isomorphismus, Ähnlichkeit, Identität des Verschiedenen, die sowohl wissenschaftliche als auch künstlerische Konstruktionen anregen können.

Jedoch die Sprache des Films enthält auch die strukturellen Möglichkeiten der wissenschaftlichen Metasprache und der Sprache der Kunst in deren späterem, postmythologischem Verständnis.

Die prinzipielle Bedeutung der Filmsprache als eines Musters für die metasprachlichen Mechanismen der heutigen Kultur liegt darin, daß der von ihr geschaffene «Gemeinkode» nicht als «Aufhebung» und Neutralisierung der antithetischen konkreten Texte oder Sondersysteme organisiert ist, sondern so, daß diese in ihrer ganzen Eigenart in den allgemeinen Mechanismus einbezogen werden. Die Sprache des Verkehrs zwischen den Systemen erweist sich nicht als Überschneidung, sondern als Vereinigung von deren speziellen Kodes.

So vereint die Sprache des Films extreme Stufen der Logik – vom unmittelbaren Erleben des realen Sehens eines Dings (das Empfinden, die Leinwandwelt sei unmittelbar real) bis zum maximal Illusorischen. Gleichzeitig werden historische Etappen zusammengeführt – von ausschließlich archaischen Formen des künstlerischen Bewußtseins bis zu ganz modernen. Bei einer derartigen Verei-

nigung werden die äußersten Gegensätze nicht verwischt, sondern aufs intensivste belebt.

Beispielsweise hebt die romantische Ironie im verbalen wie auch im auf dem Theater gespielten Text den «ersten» Sinn dadurch auf, daß sie die Diskrepanz von Ausdruck und Inhalt aufdeckt. Wenn in Alexander Blocks *Schaubude* der Bajazzo «Zu Hilfe! Moosbeersaft sprudelt aus mir!» schreit und die Bühnenanweisung lautet: «Ein Strahl Moosbeersaft spritzt ihm aus dem Schädel» (Block 1978, 19), dann zeigt sich die Ironie des Autors darin, daß wir bereit waren, für Realität zu nehmen, was lediglich deren konventionelles Zeichen im System der Theatersprache war. Die anfängliche Naivität im Empfinden des Zuschauers ist beseitigt, und wir können nicht mehr zu ihr zurück. Mehr noch: Da die allgemeine Korreliertheit von Bühnenwelt und Weltbild im Bewußtsein der Zuschauer bleibt, wird die romantische Ironie von der Kunst auf das Leben übertragen, und es formt sich jenseits der Bühne eine Welt, in der Blut eine konventionelle Illusion ist, hinter der sich in Wirklichkeit Moosbeersaft verbirgt (vgl. Berkowski 1934; 1979).

In Heines für die Romantik programmatischem Gedicht *Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand* wird die Tragödie von Liebe und Tod durch die ironische Art der theatralischen Deklamation aufgehoben, und sodann wird wiederum die Ironie durch den Hinweis aufgehoben, daß die theatralischen Leidenschaften in einen wirklichen Tod übergehen. Unabhängig davon, ob die Realität in den Begriffen des Theaters oder das Theater in den Begriffen der Realität beschrieben wird, «hebt» die Metasprache eine bestimmte Seite des Objekts als bedeutungslos «auf», schafft die Beschreibung in gewisser Weise das Objekt ab.

In Andrzej Wajdas Film *WSZYSTKO NA SPRZEDAZ* (ALLES ZU VERKAUFEN, Polen 1969), der ganz und gar auf dem Problem des Wechselverhältnisses zwischen der Sprache der Realität und der des Films aufbaut, sehen wir Gleise und blutigen Schnee. Dann ertönt das Kommando «Wiederholung!», und ein Assistent läuft auf und ab und frischt aus einer Büchse die rote Farbe im Schnee auf. Die Erkenntnis, daß das Blut nichts anderes als Farbe ist, gesellt sich der ersten Szene hinzu und legt die Opposition «real/fiktiv» bloß, löscht aber nicht unseren ersten Eindruck aus, dem zufolge wir *Blut gesehen haben*. Die Übersetzung bezieht nicht eine bestimmte Schicht des vorhergehenden Textes ein, sondern diesen vollständig. Dasselbe ließe sich von den Oppositionen «bildhaft/verbal», «archaisch/modern», «national/international» und anderen in der gemeinsamen Struktur der Filmsprache sagen. Das führt dazu, daß der Metamechanismus mehr und mehr einem Aufbau ähnelt, der neben Modellen mit fester Organisation ein System von Zusammenstellungen und polyphonischen Strukturen in sich einschließt (vgl. Bachtin 1971).

Im Film zeichnen sich die fotografierten Gegenstände ebenso wie die Gesichter von Menschen durch individuelle Unwiederholbarkeit aus. Das versetzt uns in die mythologische oder kindliche Welt, in der die Dinge Eigennamen haben und sich in ihren Beziehungen zu den Menschen im Status einer engen Freundschaft oder Verwandtschaft wie auch einer Feindschaft befinden können. Erinnert sei an Rolands Schwert, das (wie Siegfrieds Schwert) einen Eigennamen hat, an die Pfeife von Taras Bulba, die man – wie einen verwundeten Freund – nicht auf dem Schlachtfeld lassen kann, oder auch an jene Stelle in der *Jüngerer Edda*, in der Odin unter dem Namen Bölwerk den Dichternet erlangt: Dazu muß er einen Fels durchbohren, und er zieht «einen Bohrer namens Rati hervor», was soviel heißt wie: «ein Bohrer namens Bohrer» (Smirnizkaja/Steblin-Kamenski 1970, 59). Wie jeder beliebige Gattungsname in der Welt des Mythos zum Eigennamen wird, so verwandeln sich in der Filmwelt fotografische Bilder von Dingen in Dinge des Mythos. Dinge und Eigennamen haben in der mythologischen Welt indes eine paradoxe semiotische Natur: Gegenüber der gegenständlichen Reihe der realen Welt treten sie als ein System von Zeichen auf, vor dem Hintergrund entwickelterer semiotischer Systeme, denen der ikonischen und verbalen Sprachen, zeigen sie die nichtzeichenhaften Eigenschaften realer Gegenstände.

Gerade diese Eigenschaften gestatten es der Filmsprache, zwei semiotische Polaritäten zusammenzubringen: die Ebene der semiotisierten Gegenstände und die Ebene der entwickeltesten und kompliziertesten Semiose. Auf Grund dessen kommt der Film mit Erfolg zwei entgegengesetzten kulturellen Bedürfnissen nach: dem Bestreben, aus der Welt der Zeichen, einer zu komplizierten und entfremdeten sozialen Organisation, auszubrechen, und dem Bestreben, die Sphäre der gesellschaftlichen und künstlerischen Semiotik komplexer und reichhaltiger zu machen.

Eben diese Eigenschaften machen es unabweisbar, den Film als eine wichtige Komponente des sich gegenwärtig mit Nachdruck entwickelnden Metamechanismus der modernen Kultur anzusehen.³

1977

Übersetzung: montage/av

3 Vorliegender Aufsatz wurde bereits gesetzt, als eine im Hinblick auf unser Problem interessante Arbeit erschien: Horányi 1975.

Literatur

- Bachtin, Michail (1971) *Probleme der Poetik Dostoevskijs* [1963]. München: Hanser.
- Berkowski, Naum (1934) Estetitscheskije pozicii nemezkogo romantisma [Die ästhetischen Positionen der deutschen Romantik]. In: *Literaturnaja teorija nemezkogo romantisma* [Die Literaturtheorie der deutschen Romantik]. Hg. v. Naum Berkowski. Leningrad: Isdatelstwo pissatelej w Leningrade, S. 5–118.
- Berkowski, Naum (1979) *Die Romantik in Deutschland* [1973]. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Block, Alexander (1978) *Ausgewählte Werke 2. Stücke, Essays, Reden*. Hg. v. Fritz Mierau. Berlin: Volk und Welt.
- Horányi, Özséb (1975) Culture and Metasemiotics in Film. In: *Semiotica*, Bd. 15, S. 265–284.
- Jakobson, Roman (1974) Verschieber, Verbkategorien und das russische Verb [1957]. In: Ders.: *Form und Sinn*. München: Fink, S. 35–54.
- Lotman, Jurij / Uspenskij, Boris (1986) Mythos – Name – Kultur [1973]. In: *Semiotica Sovietica 2*. Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen (1962–1973). Hg. v. Karl Eimermacher. Aachen: Rader Verlag, S. 881–907.
- Smirnizkaja, Olga / Steblin-Kamenski, Michail (Hrsg.) (1970) *Mladschaja Edda* [Die jüngere Edda]. Leningrad: Nauka.