

Jurij M. Lotman

Mögliche Welten. Gespräch über den Film

1994

<https://doi.org/10.25969/mediarep/477>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lotman, Jurij M.: Mögliche Welten. Gespräch über den Film. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 3 (1994), Nr. 2, S. 141–150. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/477>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/1994_3_2_MontageAV/montage_AV_3_2_1994_141-150_Lotman_Moegliche_Welten.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Jurij M. Lotmann

Mögliche Welten

Gespräch über den Film*

J. Tsivian: Jurij Michailowitsch, Ihre Ansichten zur Theorie und Ästhetik des Films sind uns mehr oder weniger bekannt. Kann man eigentlich den wissenschaftlichen, d.h. theoretischen Standpunkt von dem des Zuschauers trennen?

J. Lotman: Die wichtigste Frage, die sich dem Zuschauer stellt, ist doch: Ähneln das, was er auf der Leinwand sieht, dem Leben oder nicht? Dabei wird aus irgendeinem Grunde immer davon ausgegangen, wir wüßten, was das Leben sei, so daß es auch keinerlei Schwierigkeiten bereite, das Leinwandgeschehen und das Leben miteinander zu vergleichen. Der Film gerät somit in die Rolle eines Angeklagten, dessen Verhalten wir vom Standpunkt vorgegebener, uns vertrauter Gesetze aus bewerten. Wir stellen gezielte Forderungen an ihn, und er sieht sich gezwungen, diesen Forderungen entsprechen zu müssen. Auch wenn es vielleicht nicht jeder Zuschauer so sieht – der Kritiker jedenfalls sieht es so. Er glaubt zu wissen, was das Leben sei, und fordert daher, die Leinwand müsse es widerspiegeln, wobei er unausgesprochen davon ausgeht zu wissen, was widerspiegeln sei. Doch eine Sache zu kennen heißt ja erstens zu wissen, wie sie aufgebaut ist, zweitens, wozu sie da ist, und drittens, was mit ihr zumindest in nächster Zukunft geschehen wird. Nicht eine dieser Fragen können wir, was das Leben angeht, eindeutig beantworten. Wir wissen weder, wie es aufgebaut ist, noch ahnen wir, wozu es da ist, und niemand von uns weiß, was in ein paar Minuten mit ihm geschehen wird. [...]

Ich sage das alles, um daran zu erinnern, daß der Begriff "Leben" viel unverständlicher ist, als wir möglicherweise annehmen, und daher ist ein Vergleich mit dem Leben immer eine sehr komplizierte Sache. Stellt er im Grunde doch

* Beim vorliegenden Text handelt es sich um die gekürzte und überarbeitete Fassung eines Interviews, das Juri Tsivian und Michail Jampolski 1987 mit Jurij M. Lotman geführt haben und das ursprünglich in *Kunst und Literatur* 36,2, 1988, pp. 192-198 erschienen ist. *montage/av* dankt dem Verlag für die freundliche Genehmigung zum Nachdruck. Die Transkription der russischen Namen wurde gegenüber dem Erstabdruck geändert.

den Versuch dar, dieses unbekannte und unverständliche Ganze verstehen zu wollen.

Was aber bedeutet ein solcher Versuch? Das Streben des Zuschauers, die Vorgänge auf der Leinwand mit dem Leben vergleichen zu wollen, ist ja eigentlich eine Forderung, die nicht so sehr an die Leinwand, als vielmehr an das Leben gestellt wird. Provoziert wird sie vor allem dadurch, daß der Film archaischen Vorstellungen von Kunst zu entsprechen scheint, die etwa davon ausgehen, daß die Malerei aus dem Spiegelbild, aus einem Blick auf das Wasser oder aus einem mit dem Finger nachgezogenen Schatten entstanden sei und der Reim aus dem Echo. Das sind Mythen, die es bei den unterschiedlichsten Völkern gibt, und sie alle enthalten dieselbe naive Vorstellung, die Kunst sei eine mechanische Verdoppelung des Lebens. Hier muß man aber sogleich fragen: Und was bedeutet Verdoppelung des Lebens?

Bereits im Spiegel sieht man alles seitenverkehrt. Aus links wird rechts, aus rechts wird links. Nun sind in allen Kulturen aufgrund tief verwurzelter Vorstellungen oben und unten beziehungsweise rechts und links keineswegs gleichwertig. Rechts verbindet man stets mit richtig, beständig und aufrichtig, links dagegen mit hinterlistig und falsch. Man tausche nur rechts gegen links aus, und schon ändern sich die Beziehungen zwischen wahr und unwahr, männlich und weiblich, real und unreal. Nicht zufällig tritt ja auch der Spiegel in zwei Gestalten auf: Als etwas Wahrhaftes – in der alten Ikonologie ist er sehr oft Symbol der Gottesmutter – und als etwas Verlogenes, als uralter magischer Gegenstand für den Kontakt mit dem Jenseits. So ist allein schon die Idee der Verdoppelung in sich selbst höchst widersprüchlich. Und daher enthält auch der Film, der aus einer derartigen Verdoppelung, aus der fotografischen Möglichkeit des Festhaltens und Verdoppelns eines Augenblicks hervorgegangen zu sein scheint, nicht nur Adäquates, sondern auch Inadäquates. Und gerade hier zeigt sich, daß sich diese beiden Seiten beim Aufbau künstlerischer Bilder gegenseitig ergänzen. Gestatten Sie mir, daß ich mich einer abseits liegenden Idee zuwende, die jedoch einiges klären wird, weil ja die Kunst und andere Formen des Denkens eng miteinander verbunden sind und ständig ineinander übergehen.

Ich meine ein Gebiet, das Logik und Semantik "möglicher Welten" genannt wird. Es werden einige Postulate aufgestellt (die übrigens willkürlich ausgewählt werden können), und ausgehend hiervon wird eine Welt aufgebaut, die in sich völlig logisch ist. Vergleichen wir sie mit anderen Welten, ändern wir vor allem unsere Sicht auf das uns umgebende Leben. Das ist überhaupt kennzeichnend für unsere Epoche, in der man die Welt auch aus dem Kosmos betrachten kann, in der sich alle Maßstäbe ändern. Wir können das gewöhnliche, natürliche und scheinbar für alle verständliche Leben als das einzig mögliche und einzig gegebene betrachten. Was aber, wenn man nun die Möglichkei-

ten variiert und sich unsere Alltagswelt als *eine von vielen möglichen* vorstellt? Man wird mir sagen, daß sich damit die Science-fiction-Schriftsteller beschäftigen. Doch die fehlende Überzeugungskraft einiger meiner Ansicht nach mißlungener Versuche mittelmäßiger SF-Schriftsteller rührt ja nicht daher, daß ihre Bücher zuviel, sondern daß sie zuwenig "fiction" enthalten. Diese Autoren demonstrieren lediglich ihr Unvermögen, sich von der gegebenen Welt lösen zu können. Gleichen Sie hierin nicht Chlestakow, dessen Prahlerien und Phantasien doch nichts anderes demonstrieren als die Gesetze des eigenen kleinen Beamtenbewußtseins und des Hoflebens? Die Suppe kommt mit einem Dampfer aus Paris, eine Wassermelone kostet 1000 Rubel, und wenn man den Deckel der Kasserolle lüftet, duftet es so, daß es jedes Vorstellungsvermögen überschreitet. Das Alltagsleben des kleinen Beamten wird somit nur quantitativ vergrößert. Erinnert dies nicht stark an jene Vorstellungen über die Zukunft, wie sie in SF-Romanen entworfen werden? Haben wir nicht auch hier lediglich eine ums Vielfache multiplizierte Gegenwart? Sich von der Gegenwart zu lösen ist ja keineswegs leicht, und in diesem Sinne können gerade sogenannte realistische Filme, die eine reale Alltagssituation herausgreifen, sie dabei aber nur als eine von vielen Möglichkeiten zeigen, den inneren Variantenreichtum und die verborgenen Möglichkeiten unserer begrenzten Alltagserfahrungen viel eher aufdecken. Dann entsteht entweder im Film selbst oder durch Assoziationen des Zuschauers der Eindruck eines unendlichen Variantenreichtums unserer Welt. In diesem Zusammenhang möchte ich etwas zu den Kriegsfilmen sagen.

Kriegsfilme sperren sich in der Regel ja dagegen, die Realität eines wirklichen Krieges zu zeigen. Sie sind deswegen jedoch keineswegs automatisch schon schlechte Filme. Denn Kriegsfilme gestatten es ja, unter extremen Bedingungen Situationen zu konstruieren, die unter anderen Bedingungen unmöglich wären. In den zeitgenössischen Kriegsfilmen gewinnen wir Einblicke in unsere Lebensbereiche und Epochen, gleichzeitig haben wir jedoch moderne Charaktere, die sich extrem von denen der vierziger Jahre unterscheiden. Das gilt meiner Ansicht nach auch für German's Filme, die viele für Musterbeispiele einer historischen Rekonstruktion halten. Doch das ist naiv. Denn jeder, der sich noch gut an die Menschen der dreißiger Jahre und an die Kriegszeit erinnert, erkennt natürlich, daß German die penible Rekonstruktion des damaligen Alltags und des Krieges dazu benutzt, um das heutige Leben in neue Zusammenhänge zu stellen. Das ist durchaus keine Abwertung, sondern entspricht meiner Meinung nach bestimmten Gesetzen der Kunst. Aber das nur als Abschweifung. Ich wollte einfach nur darauf hinweisen, daß eine Erkenntnis des Lebens mit Hilfe der Filmkunst möglicherweise sehr überraschende Variationen dieses Lebens bedeuten kann und daß Beziehungen, die wir für starr halten, neu gesehen werden können. Worin beruht denn Gogols noch heute verblüffende Aktualität? Doch darin, daß es für ihn keine auf ewig miteinander verbundenen

Dinge gab. Zum Beispiel betrachten wir ein menschliches Gesicht im Alltag nicht als Objekt freier Komposition, sondern meinen, das Verhältnis zwischen Nase und Stirn sei vorgegeben und nicht zu variieren. Gogol dagegen nimmt die Welt ständig auseinander und setzt sie wie ein Konstrukteur wieder zusammen. Bei ihm findet man immer wieder Passagen wie: Dergestalt waren seine Augen, seine Nase, seine Stirn. Zur Charakterisierung einer Person kennzeichnet Gogol einzeln Augen, Nase und Stirn – was wir selber eigentlich nie tun. Und genau hierauf beruht seine Groteske. Daher konnte er auch aus einer Nase einen Spaziergänger machen, den Doppelgänger des Majors Kowaljow. Im Grunde war das für Gogol auch gar nichts Phantastisches, sondern Realität, das, was man mit Dostojewski "phantastische Realität" nennen kann. Aber was bedeutete für Dostojewski "phantastische Realität"? Die Betonung liegt hier auf beiden Wörtern: je realer, desto phantastischer. Das Phantastische ist hier kein Loslösen von den Gegebenheiten des Alltags, sondern bedeutet, diesen Gegebenheiten sozusagen das Fell abzuziehen, das Festgefügte umzustellen, das Nichtkombinierbare zu kombinieren, so daß das Leben sich gleichsam von innen heraus öffnet. Unter dieser Perspektive bietet der Film völlig neue Möglichkeiten, da er einerseits, wie der literarische Text, frei gestalten kann, und gleichzeitig doch die Anschaulichkeit des Ikonischen besitzt.

M. Jampolski: Also ist für die Rezeption eines Filmwerks der Vergleich mit der Realität wichtig. Ist nun der beim Film entstehende Realitätsfaktor das Produkt eines solchen Vergleichs, oder beruht er auf filmspezifischen Faktoren?

J. Lotman: Der Vergleich in seiner einfachen, vulgären Form wird hier als direkte Analogie gegeben, wobei das Wort "vulgär" keineswegs abfällig gemeint ist. Der Kunst muß stets eine gewisse grobe Einfachheit innewohnen. Aber auch ohne sie besteht immer eine unausgesprochene, potentielle Vergleichbarkeit, allein schon deshalb, weil wir uns die Welt ohne die uns gegebenen Konstanten nicht vorstellen können. Wie wir sie auch umstellen – der Sprache dieser Konstanten entgehen wir nicht. Grob wäre es beispielsweise, ein Hofballett mit den ökonomischen Prozessen einer feudalen Gutsherrenwirtschaft zu vergleichen. Und dennoch gibt es zwischen beiden eine Beziehung, z.B. das Herausgehobensein aus dem Leben: Wenn sich die Zuschauer ein Hofballett ansehen, vergessen sie alles bis auf das Ballett. Dabei ist das Vergessen eine Form der Beziehung zu dem, was man vergißt. Der Vergleich mit dem Leben ist also unvermeidlich. Eine andere Sache ist es, daß es Vergleiche sehr unterschiedlicher Art gibt. Trägt der Held in einem historischen Film zu einem Ulanenrock Husarenhosen, kann man das auf die Uniformordnung beziehen und sagen, das sei ein Fehler. Aber man kann die Welt eines Films nicht mit unserer Welt vergleichen und sagen, der Film sei ein Fehler.

M. Jampolski: Gibt es denn überhaupt einen grundlegenden Gegensatz zwischen dem, was man allgemein als "Film à la Lumière", und dem, was man als "Film à la Méliès" bezeichnet? Oder sind das nicht vielmehr nur verschiedene, gleichermaßen wahrscheinliche Welten, die einfach nur in unterschiedlicher Beziehung zu unseren Wirklichkeitsvorstellungen stehen?

J. Lotman: Dem würde ich zustimmen. Aber wie sehen Sie beispielsweise Radierungen und Gemälde? Kann man sagen, daß sie unterschiedliche Welten schaffen? Zweifellos. Innerhalb dieses Begriffspaars stoßen sie sich möglicherweise in einigen Punkten mehr voneinander ab, als daß sie einander näherkommen. In mancher Hinsicht aber können sie sich durchaus überschneiden, denn beide gehören zur Welt der künstlerischen Sprache sowie zu dem, was wir die Welt unseres Lebens nennen, und das beinhaltet sehr unterschiedliche Schichten.

Gestatten Sie mir eine etwas ungewöhnliche Parallele: Stellen Sie sich bitte eine Maschine mit vielen Schraubchen und unterschiedlichen Rädchen vor. Lassen Sie dabei jedes Rädchen machen, was es will, lassen Sie jedes Rädchen sein inneres Verhaltensprogramm haben, lassen sie es gegenüber einem anderen oder zumindest vor sich selbst für sein Verhalten verantwortlich sein, geben Sie ihm die Möglichkeit, unterzugehen oder zu überleben, und lassen Sie es, wenn es in die Maschine aufgenommen wird und sich zahlreichen Strategien unterordnet, auch eine persönliche Strategie haben. Eine solch komplizierte Maschine ist ja im allgemeinen die menschliche Gesellschaft und die von ihr geschaffene Kultur. Deshalb kann jedes einzelne Objekt untersucht werden oder auch nicht untersucht werden, denn es geht ja jetzt nicht ums Untersuchen, sondern darum, daß es sowohl als autonomes Objekt als auch als Teil eines Ganzen *in Erscheinung tritt*. [...]

Die Versuchung, sich auf isolierte Beschreibungen zu beschränken, ist immer gegeben. Alles hängt daher von der Einstellung des Fernrohrs ab, davon, wie nahe es die Dinge "heranholen" soll. Ich rede dauernd in Metaphern und Parabeln... In Japan bringt man den Kindern, wenn sie zeichnen lernen, vor allem bei, zwischen Zeichnung und Blattrand einen freien Raum zu lassen. Den Blattrand verändern bedeutet, auch die Zeichnung zu verändern. Ob Lumière und Méliès Varianten ein und derselben Sache oder Antagonisten sind, hängt davon ab, wo wir den Rand unserer Betrachtungsweise festlegen.

M. Jampolski: Sadoul beispielsweise vertritt die Position, die Logik der historischen Entwicklung in Technik und Kunst habe unausweichlich zum Film geführt und der Film sei das Endprodukt einer ganzen Entwicklungslinie der Kultur, die uns zu einem derartigen Grad der Lebensähnlichkeit geführt habe. Ich hätte gern Ihre Ansicht dazu gehört.

J. Lotman: Ich kenne diesen Standpunkt und halte ihn sogar in einem bestimmten Sinne für richtig. Stellen Sie sich jedoch vor, Sie kämen in einen aufgeforsteten Wald, in dem die Bäume in einer festen Ordnung stehen. Sie hätten natürlich die Illusion, Sie ständen in der Mitte und alle Bäume führten zu Ihnen hin. Solange Sie einen historischen Stoff noch nicht durchdrungen haben, befinden Sie sich in einem Urwald und haben das Gefühl der Unordnung. Haben Sie jedoch Sinn hineingebracht, finden Sie sich auf einmal in einem aufgeforsteten Wald wieder, und alle Bäume führen zu Ihnen hin. Zur Verteidigung der Idee von Sadoul: Tatsächlich ist in der Kunst – bevor es den Film überhaupt gab – eine Bewegung in Richtung Film zu beobachten. Nehmen Sie Tolstois "Der gefälschte Kupon", und Sie werden sehen, daß es sich dabei um ein typisches Drehbuch handelt. Die gesamte literarische Psychologisierung ist verdrängt, es gibt sie, aber nicht in Tolstois Betrachtungen, sondern in der Art, wie die Episoden montiert sind. Überhaupt ist das Ganze eine beeindruckende Sache, und wahrscheinlich kann man diesen Roman gerade deshalb nicht verfilmen.

M. Jampolski: Bresson hat so einen Film gedreht, er heißt DAS GELD.

J. Lotman: Ja? Ich habe ihn leider nicht gesehen.

J. Tsivian: Durch dieses Beispiel wird das Gesagte eher bestätigt als widerlegt: Bresson wählt ja nur Romane aus, die im Grunde nicht verfilmt werden können.

J. Lotman: Nun stellen Sie sich aber einmal vor, die Technik hätte nicht die Kinematographie, sondern die Holographie oder etwas anderes hervorgebracht. Dann hätten die Historiker etwas entdeckt, was wir im Augenblick nicht sehen, daß nämlich im Dickicht der Kultur auch dahin Wege führen. Wir meinen immer, daß das, was eingetreten ist, nicht nur eintreten mußte, sondern auch das Einzige war, was eintreten konnte. Und dabei verläuft doch jede historische Entwicklung immer nur über Wahlmöglichkeiten an den entsprechenden Wegkreuzungen. Ist aber ein Weg erst einmal gewählt, dann bleiben die anderen Wege ungegangen. Wir aber glauben, es hätte sie nie gegeben. Man könnte die Geschichte der Menschheit durchaus als Geschichte ungegangener Wege und ausgelassener Möglichkeiten schreiben. Würde die Geschichte nur die Wege gehen, die sie gehen kann, wäre alles einfach. [...] Doch die Geschichte läßt sich nicht vorausberechnen, und alle Versuche einer Voraussage sind meist nur in dem Maße interessant, in dem sich die Voraussagen nicht bewahrheiten. Die Geschichte ist ein Prozeß, der jedesmal an eine Wegkreuzung gelangt. Es gibt natürlich in der Geschichte automatisch wirkende Kräfte wie die Entwicklung der Produktion und der Technik. Wäre Edison als Kind gestorben, dann wäre seine Entdeckung von einem anderen gemacht worden. Wäre jedoch Puschkin früh gestorben, gäbe es "Eugen Onegin" nicht. Die

Geschichte ist ja nicht nur Geschichte von Prozessen, sondern auch von Menschen, und daher läßt sie sich nicht voraussagen. Jedesmal, wenn wir uns für einen Weg entscheiden, verlieren wir einen anderen, und deshalb sollten wir nicht annehmen, daß das, was geschehen ist, auch unbedingt geschehen mußte. Wäre etwas *anderes* geschehen, hätte man den Film nicht entdeckt, oder wäre er entdeckt worden, wenn es niemanden mehr interessiert hätte, wäre er möglicherweise Kinderspielzeug geblieben, und es hätte ganz andere, viel stärkere, möglicherweise räumliche Bilder gegeben. Die Kultur hält vieles bereit. Was sie bereitgehalten hat, erfahren wir immer nur im Rückblick.

J. Tsivian: Sie sprachen von der Druckgraphik und der Malerei. Den ersten Holzschnitt und Kupferstich können wir genau datieren. Sie entstanden als Absage an die Malerei. Bezieht sich denn nicht auch der Film auf unsere Vorstellung sowohl von der Wirklichkeit als auch vom Film selbst?

J. Lotman: Zunächst zur Druckgraphik: Sie entstand nicht als Absage an die Malerei, da weder Dürers noch Rembrandts graphische Arbeiten, das heißt die der Klassiker, eine Absage, sondern eine Parallele sind. Die Druckgraphik hatte andere Ursprünge. Vor allem technische. Sie ist dem Buchdruck eng verwandt. Der Ersatz der hölzernen Lettern durch metallische und die Erfindung der Buchdruckerpresse (die wahrscheinlich doch Benvenuto Cellini zuzuschreiben ist, denn die Presse, die er für Medaillen gemacht hatte, wurde auch für den Buchdruck verwendet), desgleichen die Technik der Radierung, der Ätzung und der Metallplatten – das alles hängt mit der Renaissance zusammen. Allerdings sind ein von Hand geschriebenes Buch und ein Bild etwas Einmaliges, während das gedruckte Buch und die Druckgraphik in vielen Exemplaren hergestellt werden. Daher ist die Druckgraphik weniger eine Absage an die Malerei als vielmehr eine Absage an die Einmaligkeit. Hier haben wir den Einfluß der Renaissance, deren Geist die Reproduktion und der Massencharakter entsprachen. Zumindest stelle ich mir das so vor. Doch kehren wir zum Film zurück.

J. Tsivian: Da hier das Thema der Reproduktion angesprochen wurde, würde ich gerne etwas über die Reproduktionsmöglichkeiten des Films sowie über das Verhältnis des Films zum Leben und zu anderen Filmen erfahren.

J. Lotman: Wenn ich vom Verhältnis des Films zum Leben spreche, meine ich natürlich vor allem, daß es nicht nur um das Leben, sondern auch um den Film geht. Damit ein Film zum Film wird, muß er sich in der Filmsprache an uns wenden. Sprache aber bedeutet bereits den Bezug zu anderen Filmen. Jedes Kunstwerk ist einerseits ein Text in einer bestimmten Sprache; wenn Sie daher noch nie einen Film gesehen und keine Vorstellung von Filmen haben, wird aus Ihnen wohl kaum ein Zuschauer. Sie müssen die Filmsprache in einem gewissen Grade beherrschen. Andererseits realisiert jeder Text nicht nur die Spra-

che, sondern bringt auch eine neue Sprache hervor. Verwirklicht er nur die bereits bestehende Sprache, erscheint er uns ausdruckslos und vermag uns kaum etwas zu geben. Im Grunde haben wir in der Kunst eine paradoxe Verbindung zweier Komponenten: Einerseits setzt der Text die Sprache voraus, andererseits aber kann anhand eines Textes die Sprache rekonstruiert werden. Diese beiden Komponenten sind durchaus real. Wenn wir miteinander reden, benutzen wir eine bereits gegebene Sprache, wenn wir hingegen eine Skulptur oder einen archäologischen Gegenstand ausgraben, wissen wir nicht, ob das ein Spielzeug oder ein Kultgegenstand ist, ob die Figur angebetet wurde oder Kinder mit ihr gespielt haben, ob es sich um einen magischen Gegenstand oder um ein Kunstwerk handelt. Wir wissen nicht, in welcher Sprache das Kunstwerk mit den Menschen damals geredet hat. Und wenn wir einen neuen Film und ein neues Bild sehen? Ein Film geht einerseits von dem aus, was wir wissen, von den Gegebenheiten unserer Kultur, denn sonst gäbe es ja keinen Kontakt zwischen Zuschauer und Leinwand; andererseits aber redet er mit uns in einer ungewohnten, neuen Sprache, und wir müssen anhand seines Textes diese Sprache lernen. Das ist etwas ganz Normales: Wir lernen anhand von Texten die Sprache, wenn wir uns unsere Muttersprache aneignen, und wir lernen anhand der Sprache Texte, wenn wir Fremdsprachen erlernen. Die Kunst ist für uns gleichzeitig Fremd- und Muttersprache. Wie Kinder passen wir auf, wie rings um uns gesprochen wird und verstehen den Sinn der Sätze. Schauen wir auf die Leinwand, lesen wir das dort Gezeigte gewissermaßen nur in den Grenzen der uns bekannten Sprache, doch dann lehrt uns die Leinwand wie ein Lehrer eine neue Sprache. Daher ist das Verhältnis zum vorangegangenen Film sehr kompliziert. Aber das wissen Sie ja selbst zu gut... Es ist immer ein Sich-Fortsetzen und Sich-Abstoßen, Kontinuität und Kampf.

Was nun die Reproduktionsmöglichkeit angeht, so ist das ein zweischneidiges Schwert. Die Erfindung des Buchdrucks war ein riesiger Schritt nach vorn, einer der wichtigsten Schritte der Renaissance. Dadurch wurden die Massen an die Kultur herangeführt, wurde außerordentlich schnell Wissen verbreitet. Diese Erfindung hat das Leben von Grund auf verändert. Aber genauso wie die Erfindung der Schrift hatte auch die Erfindung des Buchdrucks negative Folgen. Beispielsweise die Hexenprozesse, die in einzelnen Gebieten Deutschlands zur massenhaften Vernichtung der Frauen geführt haben und eine echte Krankheit des 16. Jahrhunderts waren. All das hat neben anderem seine Ursache auch im Buchdruck, weil die "Teufelsliteratur" Auflagen erlebte, an die das Mittelalter überhaupt noch nicht denken konnte. Und als diese "Teufelsliteratur" in die Hände des nicht sehr gebildeten und in sozialer Unsicherheit lebenden Durchschnittsbürgers des 16. Jahrhunderts gelangte, der da glaubte, die Welt würde untergehen, spielte sie eine verhängnisvolle Rolle... [...]

M. Jampolski: Sie gebrauchen den Begriff "Filmsprache", der uns beiden keine Ruhe läßt, weil wir nicht ganz verstehen, was er bedeutet. Christian Metz zweifelt generell daran, daß der Film eine vollwertige Sprache besitzt. Andere meinen, die Filmsprache sei ein Komplex von Notationen, die auf die räumlichen und zeitlichen Beziehungen einzelner Fragmente hinweisen. Sie sagen, wir nehmen einen Text und lernen gleichsam anhand dieses Textes die Sprache. Ich würde gerne wissen, ob es eine Metapher ist, wenn man von der "Sprache der Kunst" redet, und was "Filmsprache" dann ist.

J. Lotman: Wir sollten uns erst einmal darüber verständigen, was Sprache ist. Heute sehen wir das nicht mehr so orthodox wie Saussure oder die Prager Linguistenschule, obwohl wir von ihren Grundlagen noch nicht völlig abgerückt sind. Wir sind der Ansicht, daß die Sprache eine von Natur aus heterogene Erscheinung ist, daß sie kein festgefügtes, im Gleichgewicht befindliches System bildet, sondern eine Überschneidung vieler Systeme, wobei ihr Systemcharakter unterschiedlich stark ausgeprägt ist. Auf bestimmten Ebenen gibt es streng organisierte Kernstrukturen, wie die phonologischen. Daneben gibt es Strukturen, die diese wie Wolken umhüllen: Quasistrukturen und strukturähnliche Gebilde, die deshalb als solche aufgefaßt werden, weil wir sie im Lichte der Kernstrukturen sehen. Besonders spürbar wird das in der Semantik. Ist die im Wörterbuch fixierte Bedeutung eines Wortes ein eindeutiges, direktes Verhältnis zwischen dem, was bezeichnet wird, und dem, was bezeichnet? Offenbar nicht. Die Bedeutung eines Wortes ergibt sich aus der Überschneidung möglicher Kontexte. Jedes Wort hat ein Gedächtnis, und die Sprache – für die Prager Schule eine streng synchrone Struktur (obwohl dies bereits Jakobson revidierte) – ist ein System mit einem Gedächtnis. Sie dringt durch Assoziationen und Strukturmomente in die Tiefe, und diese Tiefe ist ihr Wesen. Wäre die Sprache streng synchron, könnte sie nicht funktionieren. Kolmogorow hat seinerzeit gezeigt, daß man in der Sprache der Verkehrsampeln (und irgendwann schien es uns, sie seien das exakteste Modell der Sprache) keine Gedichte schreiben kann.

Indessen ist die Tatsache, daß man Gedichte verfassen kann, keine periphere Eigenschaft der Sprache. Meiner Ansicht nach gehört das zu ihrem innersten Kern. Die Sprache hat – wie ich es jetzt sehe – ebenso wie der Text drei Grundfunktionen: die Funktion der adäquaten Wiedergabe, die sich am besten anhand der Verkehrsampeln veranschaulichen läßt; die Funktion der Hervorbringung neuer Texte, neuer Informationen; und als dritte Funktion das Gedächtnis. Die Sprache denkt selbst. Sie denkt, weil die nicht adäquate Wiedergabe einerseits entstellt, andererseits aber schöpferisch ist. Das, was vom Standpunkt der einen Funktion als Mangel gilt, ist vom Standpunkt der anderen Bedingung für störungsfreies Arbeiten. Wenn man also in einer Sprache Gedichte schreiben kann, ist das keine Beigabe zur Grundstruktur, sondern

eine gleichberechtigte Funktion. In einer Sprache, in der man keine Gedichte schreiben kann, kann man auch nicht denken. Man kann nur fertige Mitteilungen weitergeben, kann aber mit ihr keine neuen Mitteilungen schaffen. Da aber unsere Sprache nicht nur Kommandos weitergeben soll, sind die beiden anderen Funktionen absolut unumgänglich. Somit ist die Sprache eine Maschine mit drei Funktionen, und nur in einem bestimmten Sinne handelt es sich um ein und dieselbe Sprache. Im Grunde sind hier mittels ein und derselben Mechanismen drei verschiedene Maschinen entstanden. Und wenn wir von Filmsprache reden, meinen wir nicht die Sprache, an die Metz denkt, meinen wir nicht die Sprache der Ampelanlagen, sondern die Sprache als kompliziertes kollektives Ganzes, das insbesondere auch Eigenschaften des kollektiven Intellekts besitzt. Deshalb wäre es falsch, eine Grenze zu ziehen und zu sagen, das eine seien allgemeinkulturelle Assoziationen, anderes hingegen falle aus der Filmsprache heraus, weil es zu einer anderen Sprache gehöre. Allgemeinkulturelle Assoziationen fallen aber weder aus der Nationalsprache noch aus der Sprache der Kunst heraus, sondern gehören zur Struktur der Semantik. Wie jede Sprache dieser Art sind sie Maschinen, die sehr viel fassen können. Sie verleiben sich andere Sprachen ein, andere Sprachen werden ihre Sprache. Wenn in einen russischen Text französische Sätze gelangen (beispielsweise bei Tolstoi), ist das keine Einverleibung französischer Sätze mehr, sondern russische Sprache. Und wenn Wort- und Bildtexte als scheinbar filmfremde Komponenten in einem Film vorkommen, sind sie bereits Filmsprache. Alles, womit die Leinwand zu uns "redet", ist für mich Filmsprache.

M. Jampolski: Kann demnach von der Aufgabe, eine solche Sprache auch nur annähernd zu beschreiben, praktisch überhaupt keine Rede sein?

J. Lotman: Wenn Sie bei der Untersuchung der Filmsprache zu solchen pessimistischen Schlußfolgerungen kommen – was sollen da erst diejenigen machen, die die gesamte Kultur betrachten, in der der Film nur ein und durchaus nicht einmal ein dominierender Bestandteil ist? Wir haben es doch mit heterogenen Objekten und außerordentlich vielen Faktoren zu tun; hier ein Modell zu schaffen ist wirklich schwer.