

Ruggero Eugeni

Von der themenzentrierten Analyse zur Soziosemiotik des filmischen Texts

0. Ausgangspunkt

Der Aspekt des Themas von Filmen ist im Zeichen der Hinwendung zu kulturalistischen Ansätzen in der Filmwissenschaft in den letzten Jahren wieder vermehrt ins Zentrum des wissenschaftlichen Interesses gerückt, nicht zuletzt auch in Büchern, die sich mit Gegenständen wie der Repräsentation der Stadt im Kino oder der filmischen Repräsentation von Frauen, Männern, Homosexuellen, kolonialen Gesellschaften, ethnischen Minderheiten oder ähnlichem befassen.

Gerade angesichts der Konjunktur themenzentrierter Analysen stellt sich die Frage, der ich in diesem Beitrag nachgehen möchte: Welches sind die Bedingungen, unter denen sich ein thematischer Zugang zum Film als wissenschaftlich produktiv erweist? Es geht mir dabei keineswegs darum, die Nützlichkeit thematischer Analysen grundsätzlich in Frage zu stellen. Ich vertrete aber die Ansicht, dass thematische Analysen sich innerhalb eines theoretischen Bezugsrahmens ansiedeln sollten, der die Auswahl der Gegenstände motiviert und die Analysemethoden bestimmt und es zudem erlaubt, die Resultate der Analyse in einem größeren Zusammenhang zu sehen. Meiner Meinung nach lässt sich ein solcher theoretischer Bezugsrahmen in einer Soziosemiotik des Textes finden. Darunter ist ein Theoriemodell zu verstehen, das eine Beschreibung davon liefert, wie das soziale Wissen einer bestimmten Kultur in die (filmischen oder nicht filmischen) Texte einfließt, die sie produziert.

Der bislang ausgereifteste Versuch einer theoretischen und methodologischen Fundierung themenzentrierter Analysen wurde in der Literaturwissenschaft unternommen. Ich werde im ersten Abschnitt meines Textes auf die entsprechenden Untersuchungen eingehen, auch um darzulegen, dass gerade die Diskussionen um den Aspekt des Themas in der Literatur die Entwicklung eines größeren theoretischen Bezugsrahmens soziosemiotischen Zuschnitts angezeigt erscheinen lassen. Im zweiten Abschnitt werde ich die Grundzüge einer soziosemiotischen Theorie des Textes skizzieren, um schließlich im dritten Abschnitt ein Beispiel aus dem Bereich des Films zu diskutieren.

1. Das Comeback der themenzentrierten Analyse in der Literaturwissenschaft und ihre Grenzen

Seit Beginn der Achtzigerjahre gibt es in der Literaturwissenschaft zu einer dezidierten Wiederbelegung der thematischen Analyse von Texten zu beobachten.¹ Zurückzuführen ist dies hauptsächlich auf zwei Faktoren. Zum einen bemühten sich die Vertreter der thematischen Analyse um eine Loslösung vom Strukturalismus. Symptomatisch dafür ist die ‚Bekehrung‘ eines strukturalistischen Narratologen der ersten Stunde, Claude Bremond, der drei wichtige Konferenzen zur themenzentrierten Kritik organisierte und in diesem Zusammenhang explizit von der „Aufhebung eines Bannfluchs“ (Bremond/Pavel 1988) sprach. Zum andern fiel ins Gewicht, dass Stimmen, die themenzentrierte Ansätze vertraten, innerhalb von Strömungen wie dem *New Criticism*, den *Women's Studies*, den *Black Studies*, den *Ethnic Studies* etc. neues Gehör fanden. Gemeinsam ist den ‚Thematologen‘ oder themenzentriert vorgehenden Literaturwissenschaftlern, dass sie durchwegs von der Notwendigkeit einer Abstützung ihrer Untersuchungen auf einer methodologischen Reflexion ausgingen. Abgesehen davon allerdings fällt es schwer, verbindende Elemente in ihren Studien auszumachen: Zu unterschiedlich sind die Schulen, denen sie angehören, zu unterschiedlich ihre Auffassungen von Literaturwissenschaft und die Methoden, die sie anwenden.

Es waren namentlich zwei Probleme, über die unter den themenzentriert vorgehenden Literaturwissenschaftlern kein Konsens erzielt werden konnte. Das erste Problem betrifft die Unterscheidung zwischen *Thema* und *Motiv*. Einige Vertreter stimmten immerhin darin überein, dass es sich dabei um eine Frage der relativen Größe im Verhältnis zum Text handle. Repräsentativ dafür ist etwa die Definition, die Cesare Segre liefert: „Als Themen bezeichnen wir stereotype Elemente, die einen ganzen Text oder einen großen Teil davon bestimmen; Motive hingegen sind untergeordnete Elemente, und es kann in einem Text viele davon geben.“ (Segre 1985, 348 f)

Eine solche Definition lässt indes einen grundlegenden Aspekt außer Betracht. Eine der Quellen des Motiv-Konzeptes ist die Ikonologie von Erwin Panofsky.² Für Panofsky kennzeichnet sich das Motiv nicht durch seine Größe. Im Zentrum seiner Auffassung steht vielmehr die rein ikonische Natur des Motivs, vorgängig einer narrativen Aufladung (durch die das Motiv zum *Thema*

1 Vgl. die Themenhefte „Du thème en littérature“, *Poétique* Nr. 64, 1985; „Variations sur le thème“, *Communications* Nr. 47, 1988; „Perspectives sur la thématique“, *Strumenti critici* Nr. 60, 1989 sowie Sollors 1993.

2 In ihrer ausgereiftesten Form findet sich Panofskys Theorie in Panofsky 1939, 3–31.

wird) oder einer konzeptuellen Aufladung (die ihm einen *symbolischen* Wert verleiht). Folgt man Panofsky, dann sind die Einheiten, die man als Themen oder Motive bezeichnet, nicht nur verbaler oder konzeptueller Ordnung; sie sind es überhaupt nur bedingt. Ebenso großes oder noch größeres Gewicht kommt bei der Ausformung und Bestimmung von Thema und Motiv den Ebenen der Wahrnehmung und der Erzählung zu (vgl. Roque 1988). Das Problem der relativen Größe von Thema und Motiv stellt sich demnach neu als Problem der Organisation wechselseitiger Bezüge von perzeptiven, narrativen und abstrakt-konzeptuellen Einheiten. Bei der Analyse von Thema und Motiv muss man zudem davon ausgehen, dass gewisse Schlüsseleinheiten oder Verknüpfungspunkte auf einer hierarchisch höheren Ebene anzusiedeln sind und untergeordnete Verknüpfungspunkte bündeln.

Das zweite Problem, das in den Debatten um die themenzentrierte Kritik ungelöst blieb, ist noch grundlegender und betrifft die Definition des Konzeptes des Themas selbst. Die Schwierigkeit liegt darin, ob das Thema mit Bezug auf den Text als immanent oder transzendent definieren werden soll, d.h. ob es sich um eine textuelle, eine intertextuelle oder eine kulturelle Entität handelt. Wählt man die Variante der Immanenz des Themas im Text, dann stellt sich das Problem, ob das Thema nun die *aboutness* des Textes konstituiert (d.h. wesentlich, ob es mit dem *topic* zusammenfällt, dem allgemeinen semantischen Organisationsprinzip des Textes), oder ob es einfach eine seiner Komponenten darstellt. Geht man hingegen von einer Transzendenz des Motivs aus, dann stellt sich die Frage, ob und wie man ein thematisches Feld oder Universum, zu dem ein Text gehört, in angemessener Weise umreißen kann, und wie es um die Übertragbarkeit thematischer Felder in andere kulturelle Kontexte steht. Geht man schließlich davon aus, dass ein Thema zu einem oder mehreren Texten und zu einer oder mehreren Kulturen gehören kann, so stellt sich das Problem, wie sich der Vorgang des Zirkulierens des Themas von einer textuellen und kulturellen Umgebung zur anderen erklären lässt.

Gemeinsam ist diesen Fragen, dass sie auf einen grundsätzlichen Mangel verweisen: Auf das Fehlen einer Theorie, die erklärt, nach welchen Mechanismen die Einheiten, die ein Thema ausmachen, zwischen Texten und kulturellen Umgebungen zirkulieren. Im Hinblick auf eine solche Theorie scheint es deshalb angezeigt, Themen als Verknüpfungspunkte innerhalb eines Netzwerks von sozialem Wissen zu betrachten und die Formen der Organisation von sozialem Wissen innerhalb von kulturellen Universen und von textuellen Systemen zu untersuchen.

2. Zum Projekt einer Soziosemiotik des Textes

Die zwei grundlegenden Probleme, die in den Debatten um die textzentrierte Analyse ungelöst blieben, belegen die Notwendigkeit einer Reflexion über soziales Wissen und dessen Zirkulation von kulturellen Umgebungen zu Texten und umgekehrt. Man könnte auch sagen, dass sie die Erfordernis einer *soziosemiotischen Theorie des Textes* aufzeigen.³ Im Hinblick auf eine solche Theorie zeichnen sich zwei hauptsächliche Stoßrichtungen des Nachdenkens ab. Zum einen bedarf es einer vertieften Auseinandersetzung mit dem sozialen Wissen, seinen Eigenheiten und Organisationsformen. Zum anderen gilt es, ein Modell zu entwickeln, das die Formen und die Dynamik der Zirkulation sozialen Wissens erklärt. Auf beide Punkte möchte ich kurz eingehen.

2.1. Eigenheiten und Organisation des sozialen Wissens

Die erste Stoßrichtung der Untersuchung betrifft die Eigenheiten des sozialen Wissens und die Formen seiner Organisation innerhalb von Kulturen und Texten.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass die Einheiten sozialen Wissens, die gemeinhin als „Themen“ definiert werden, einer näheren Bestimmung bedürfen. Man könnte sagen, dass diese Einheiten innerhalb einer Kultur Knotenpunkte des Wissens konstituieren, und dass diese Knotenpunkte für unterschiedliche Diskursivierungen und Reformulierungen genutzt werden können. Solche Einheiten oder Knotenpunkte können zur Ordnung des *sinnlich Wahrnehmbaren* gehören, also Elemente oder Schemata der Komposition sein, die sich als Spur im kollektiven Gedächtnis von Bildern, Tönen, taktilen Wahrnehmungen etc. konstituieren. Sie können *narrativer* Ordnung sein, d.h. es kann sich um narrative Programme handeln, um *scripts* oder typenhafte Geschichten, die in der Ausformulierung von Texten variiert werden können; und schließlich können sie stärker *abstrakter* und *konzeptueller* Ordnung sein.

Zwischen diesen Einheiten können sich Verbindungen syntagmatischer oder paradigmatischer Art ergeben. Im ersten Fall, der syntagmatischen Verbindung, beziehen sich die Einheiten so aufeinander, dass sie Abfolgen von Einheiten bilden. So entsteht beispielsweise aus einer Reihe von Handlungen eine Erzählung. Im zweiten Fall, der paradigmatischen Verbindung, bilden sich hierarchische Beziehungen heraus, unter denen eine Einheit andere miteinander ver-

3 Ein erster Umriss zu einem solchen Theoriemodell findet sich mit den relevanten Literaturangaben in Eugeni 1999. Die Überlegungen des vorliegenden Textes stellen eine erste Weiterentwicklung der Formulierungen aus diesem Buch dar.

bindet. Eine bestimmte narrative Situation kann beispielsweise dazu genutzt werden, ein komplettes narratives Programm zu einem synchronen Bild gerinnen zu lassen. Paradigmatische Verbindungen erlauben zudem Beziehungen des Austauschs zwischen Einheiten unterschiedlicher Ordnung. So kann beispielsweise die narrative Situation im eben definierten Sinn auf die eine Seite hin mit einer wohldefinierten, leicht erkennbaren ikonografischen Konfiguration verbunden werden, also einer Einheit aus der Ordnung des Wahrnehmbaren, und auf die andere Seite mit einem klar definierten Konzept, das durch die Situation exemplifiziert wird, für das also die Situation ein *exemplum* darstellt⁴. Dies alles setzt voraus, dass innerhalb einer Kultur Mechanismen der Verketzung und ebenso solche der Kontraktion und Expansion derartiger Knotenpunkte des sozialen Wissens vorhanden sind.

Im Sinne der Bestimmung einer Typologie schlage ich vor, unter *Motiven* rekursiv verwendete Einheiten aus der Ordnung des Wahrnehmbaren und insbesondere des Sichtbaren zu verstehen, die ihren Sinn nur innerhalb eines größeren Bezugsrahmens erhalten. Ein Beispiel dafür ist das Motiv des Mannes, der sich im Spiegel anschaut. Ferner schlage ich vor, unter *narrativen Programmen* eine Einheit narrativer Ordnung zu verstehen, die eine bestimmte Entwicklung impliziert. Ein Beispiel hierfür ist die Geschichte des Mannes, der sein Spiegelbild dem Teufel verkauft. Von *Szene* möchte ich sprechen im Bezug auf eine ikonische Konfiguration, die unterschiedliche Motive und verschiedene narrative Programme miteinander verbindet, wie zum Beispiel die Sequenz von dem Mann, der sein Spiegelbild aus dem Spiegel verschwinden sieht; und schließlich schlage ich vor, den Begriff *Thema* nur für konzeptuelle Einheiten zu verwenden, die andere Einheiten zusammenfassen und zu anderen Themen in Beziehung treten können. Ein Beispiel hierfür ist das Thema Doppelgängers.

Die Typologie, die ich bis hierhin vorgeschlagen habe, trägt in dieser Form den Gegenständen des sozialen Wissens noch keine Rechnung. Es lässt sich aber jetzt schon festhalten, dass zumindest ein Teil des sozialen Wissens *meta-textueller* Natur ist, also den Text selbst und die Modalitäten und Situationen seines Gebrauchs betrifft.

4 Ein wichtiger Beitrag zu diesem Punkt ist Bremond (1985; unter dem Titel *Concept and theme* auch in Sollors 1993, 46–59). Laut Bremond führt das Konzept – z.B. die Rousseau'sche „*révérie*“ – unterschiedliche Themen zusammen, wie etwa den einsamen Spaziergang, während die Themen ihrerseits das Konzept variieren. Es handelt sich dabei um zwei gegensätzliche, aber miteinander verbundene Tendenzen: eine der Thematisierung oder Variation sowie eine der Konzeptualisierung.

2.2. Umriss einer Kartografie der Zirkulation von sozialem Wissen

Die zweite Stoßrichtung bei der Erarbeitung einer soziosemiotischen Theorie des Textes besteht darin, sich ein Bild von der Zirkulation sozialen Wissens zu machen. Dieses Bild muss vier Komponenten Rechnung tragen, wobei jede dieser Komponenten von einer Spannung zwischen zwei gegenläufigen Tendenzen des theoretischen Begreifens begleitet wird.

Die erste Komponente ist die der *Kultur*, zu verstehen als kollektives Reservoir an sozialem Wissen. Innerhalb der Kultur in diesem Sinn lässt sich zum einen eine Tendenz zur Fragmentierung des sozialen Wissens feststellen, wie sie etwa von der neueren Soziologie der Kultur beschreiben wird. Andererseits gibt es die Tendenz zur lokalen und partiellen Systematisierung von Wissen. Vor allem in Untersuchungen strukturalistischer Prägung kommt diese zur Sprache.

Die zweite Komponente ist die *kulturelle Produktion*, zu verstehen als die Gesamtheit der Dispositive, die zur Produktion von Texten und Diskursen dienen. Hier gibt es im theoretischen Begreifen einerseits die Tendenz, den Beitrag individueller Produzenten hervorzuheben. In Anschlag gebracht wird dabei eine Theorie der ästhetischen Produktion, die eigentlich überholt scheint, sich aber in der Diskussion immer noch behauptet. Andererseits gibt es die Tendenz, den Beitrag von Institutionen in den Vordergrund zu stellen; diese Position wird insbesondere im semiopragmatischen Ansatz vertreten. Im Zentrum steht aber in jedem Fall die Bestimmung der *Regeln der Produktion des Diskurses*, die in einer bestimmten Gesellschaft gelten. Es geht um eine Beschreibung des Netzwerks von Konventionen und Mächten, die die Auswahl, das Auftreten und die Beschaffenheit von Wissen in den verschiedenen Formen des Diskurses bestimmen, wie die Zensur, das System der Genres, Textgrammatiken, stilistische Konventionen, Geschmacksgepflogenheiten usw. (vgl. Foucault 1977).

Die dritte Komponente bilden die *Texte*. Texte sind einerseits Mittel der Auswahl und Gewinnung, andererseits solche der Bearbeitung und Neuformulierung von Wissen. Im Text, so können wir mit Barthes sagen, tritt die *Mathesis*, die Gewinnung des in einer Gesellschaft verbreiteten Wissens, in Synergie mit zwei anderen Kräften: der *Mimesis*, dem Spiel der Darstellung der Wirklichkeit, und mit der *Semiosis*, der textuellen Umformulierung von Wissen mittels eines Spiels der Entkoppelung und Neuverknüpfungen von kulturell etablierten Zusammenhängen (vgl. Barthes 1980).

Die vierte Komponente einer soziosemiotischen Theorie ist schließlich die *Rezeption*, das Moment des Konsums, zu verstehen als *Praxis der Verständ-*

gung über Wissen. Die Rezeption besteht einerseits aus der Zuschreibung von Sinn an das textuelle Material, einem Prozess mit verschiedenen semiotischen und kognitiven Aspekten, und andererseits aus der Zuschreibung von Sinn durch das Zuschauersubjekt an sich selbst. Es handelt sich dabei um Prozesse der Konstruktion und Bekräftigung von Identitäten durch die Praktiken des Gebrauchs von Texten, die von einer Interaktion zwischen kulturellen und sozialen Aspekten der Sinnzuschreibung geprägt sind.

3. Ein Beispiel: Das Motiv des hypnotischen Blicks im Kino der zwanziger und dreißiger Jahre

Zum Abschluss möchte ich kurz ein Beispiel anführen, an dem sich die Dynamik der Zirkulation von Motiven und Themen gut veranschaulichen lässt, herausgegriffen aus einer laufenden Untersuchung: das Motiv des hypnotischen Blicks im Kino der zwanziger und dreißiger Jahre. Im Übergang vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert durchläuft das Thema der Hypnose eine Wandlung. Die klassische Szene, die das Paar von Hypnotisiertem und Hypnotiseur inmitten eines Publikums und innerhalb einer bestimmten sozialen Situation zeigt, verschwindet aus dem Repertoire des Diskurses über Hypnose und macht zwei anderen Szenen Platz: der Szene der versteckten Hypnose, die sich zwischen zwei Personen in einer Masse abspielt, und der Szene, in der ein Schau-Hypnotiseur ein ganzes Publikum in Hypnose versetzt (vgl. Eugeni 2002). Das expressionistische Kino übernimmt diese Szenen und baut sie in seine Filme ein. In Fritz Langs *DR. MABUSE, DER SPIELER* (D 1922) etwa stößt man in den Spielsequenzen in der ersten Hälfte des Films auf die Szene der versteckten Hypnose. Der Film führt in diesen Szenen zudem das Motiv der *Augen* des Hypnotiseurs ein, die von einer Maske eingerahmt sind und ihren Blick auf die Zuschauer richten. Damit kommt aber auch schon die zweite Szene des Hypnotiseurs ins Spiel, der einen ganzen Saal in Faszination versetzt, wird doch der Kinosaal durch die direkte Adressierung zum Saal, in dem ein zu hypnotisierendes Publikum sitzt. Die Szene der Massenhypnose bekommt so eine metatextuelle Resonanz: Der Film nährt den Verdacht, dass der Zuschauer selbst in einen Zustand der Hypnose versunken und damit halluzinatorischen Erscheinungen verfallen sei. Noch ausdrücklicher wird dies in einer Sequenz in der zweiten Hälfte des Films, in der das Kinopublikum an den Halluzinationen der Theaterzuschauer teilhat, die Mabuse hypnotisiert. In den amerikanischen Horrorfilmen der frühen Dreißigerjahre wie *DRACULA* (Tod Browning, USA 1931), *THE MUMMY* (Karl Freund, USA 1932) oder *WHITE*

ZOMBIES (Victor Halperin, USA 1932) findet das Mabuse-Motiv von den Augen des Monsters, die auf das Publikum gerichtet sind, eine Wiederaufnahme; man könnte in diesem Zusammenhang von einer metatextuellen Deklination des Hypnosethemas und der modernen Hypnose-Szene sprechen. Schließlich wird der unheimliche Blick losgelöst von spezifischen Filmen zu einem Kennzeichen für das Horror-Genre, und zwar so sehr, dass es selbst in der Werbung zu einem Film wie MAD LOVE (Karl Freund, USA 1935) wird, der bei näherer Betrachtung gar keine Hypnose-Szene enthält (vgl. Belton/Berenstein 1996, 109–114).

Wie es dazu kommen konnte, so kann man abschließend noch einmal festhalten, lässt sich erst dann zufriedenstellend erklären, wenn man ein Theoriemodell entwickelt, das eine Beschreibung für die Zirkulation von Motiven und Themen zwischen einer Kultur und den von ihr produzierten Texten liefert und dabei den Dimensionen der Kultur, der kulturellen Produktion, des Textes und der Rezeption in angemessener Weise Rechnung trägt.

(Aus dem Italienischen von Vinzenz Hediger)

Literatur

- Barthes, Roland (1980) *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung im College de France. Gehalten am 7. Januar 1977*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Belton, John / Berenstein, Rhona Joella (1996) (Hrsg.) *Attack of the Leading Ladies. Gender, Sexuality and Spectatorship in Classic Horror Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Bremond, Claude (1985) Concept et thème. In: *Poétique* Nr. 64, S. 415–423.
- Bremond, Claude / Pavel, Thomas G. (1988) La fin d'un anathème. In: *Communications* Nr. 47: *Variations sur le thème*. Paris: Le Seuil, S. 209–219.
- Eugeni, Ruggero (1999) *Film, sapere, società. Per una sociosemiotica del testo cinematografico*. Mailand: Vita e Pensiero.
- (2002) *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*. Mailand: Vita e Pensiero.
- Foucault, Michel (1977) *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970*. Frankfurt am Main / Wien / Berlin: Ullstein.
- Panofsky, Erwin (1939) *Studies in Iconology: Themes in the Art of Renaissance*. New York: Oxford University Press.

- Roque, Georges (1985) Le peintre et ses motifs In: *Communications* Nr. 47: *Variations sur le thème*. Paris: Le Seuil, S. 133–158.
- Segre, Cesare (1985) Tema/motivo. In: ders., *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Turin: Einaudi, S. 331–359.
- Sollors, Werner (1993) (Hg.) *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge (Mass.) / London: Harvard University Press.