

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 170

Artikel: Gespräch mit Christian Metz : "Ich habe nie gedacht, dass Semiologie die Massen begeistern würde"
Autor: Blüher, Dominique / Tröhler, Margrit / Metz, Christian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866886>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Gespräch
mit Christian Metz

„Ich habe nie gedacht, dass die Semiologie die Massen begeistern würde“

FILMBULLETIN: Christian, was wir dich schon lange mal fragen wollten: Woher stammt eigentlich dein Interesse an der Kinotheorie?

CHRISTIAN METZ: Eines Tages kamen zwei Dinge zusammen, die beide aus meiner Jugend stammen: Zum einen bin ich seit dem Alter von fünfzehn, sechzehn Jahren ein Kinonarr; bereits zur Zeit der Befreiung Frankreichs gehörte ich einem Kinoclub an in der kleinen Provinzstadt im Süden Frankreichs, wo ich aufwuchs. Zum anderen begann ich mich schon sehr früh für die Sprachwissenschaft zu interessieren, angeregt durch meinen Vater, der Germanistikprofessor war. Er war gebürtiger Deutscher, und ich bin eigentlich zweisprachig aufgewachsen, nur habe ich das gesprochene Deutsch später verlernt – das hat mit ödipalen Faktoren zu tun... Mein Vater gab mir also linguistische Werke zu lesen, ins-

besondere Meillet und Vendryes, und ich war ganz fasziniert. Im Grunde sind solche Bücher für einen Jugendlichen leichter verständlich als Literatur, Marcel Proust etwa.

Ich hatte demnach zwei starke Interessen, die aber lange in meinem Kopf völlig getrennt blieben. Und eines Tages habe ich meinen Hang zum Theoretischen und meine Leidenschaft für das Kino zusammengebracht. Ich war damals dreissig Jahre alt. Und als ich dann mit meinen Arbeiten begann, wurde der Einfluss von Roland Barthes, aber vor allem seine Art des menschlichen Umgangs, sehr wichtig für mich.

Semiologie und Theorie des Films

FILMBULLETIN: In Frankreich spricht man heute eher von «Theorie des Films (*théorie du cinéma*)» als von «Semiologie des Films» (wie zum Beispiel der Titel des Kolloquiums von Cerisy «Christian Metz et la théorie du cinéma» zeigt). Handelt es sich dabei um Synonyme?

CHRISTIAN METZ: Um Synonyme sicher nicht. Die Semiologie ist nur *eine* mögliche theoretische Orientierung. Die beiden Bezeichnungen waren jedoch während der sechziger und siebziger Jahre in Frankreich fast gleichbedeutend, da die Semiologie innerhalb der Theorie dominierte. Doch das ist heute nicht mehr der Fall: Die Semiologie hat den Anstoss gegeben zur Entwicklung von theoretischen Arbeiten in verschiedene Richtungen. So gibt es heute viele theoretische Ansätze, die nicht semiologisch sind – und das ist sehr gut so.

FILMBULLETIN: Wodurch kennzeichnet sich der semiologische Ansatz?

CHRISTIAN METZ: In erster Linie durch die besondere Aufmerksamkeit, die die Semiologie dem *signifiant* (Signifikanten) des Films widmet. Sie unterscheidet sich von den andern Ansätzen vor allem dadurch, dass sie, bevor sie sich für die Intrige, die Psychologie der Figuren, die Darstellung des sozialen Milieus in einem Film interessiert,

die Art und Weise untersucht, wie die Bilder und Töne im Film eingesetzt werden: die Montage, das Zerlegen in Filmsequenzen (*découpage*), die Bewegungen der Kamera undsoweiter. Semiologie bedeutet für mich somit vor allem die Untersuchung des Signifikanten, und dies im Sinne von Barthes, dem ich mich, wahrscheinlich als einzigem, geistig verpflichtet fühle. Dazu kommen noch zwei andere, untergeordnetere Merkmale, wie die Bereitschaft, Erkenntnisse aus der Sprachwissenschaft als einer Wissenschaft des Signifikanten zu berücksichtigen, und die Offenheit bezüglich der Psychoanalyse, da diese – wie es Lacan in seiner verrückt genialen Art formulierte – eine Reflexion über den Signifikanten beinhaltet, oder (wie er hätte sagen können) selbst *ist*.

FILMBULLETIN: Ich würde den semiologischen Ansatz auch als einen wissenschaftlichen bezeichnen. Bist du damit einverstanden?

CHRISTIAN METZ: Ich benutze das Wort «wissenschaftlich» nicht gern. Erstens, weil dies voraussetzen würde, dass die Semiologie eine bereits verwirklichte Wissenschaft darstellt, was nicht der Fall ist (dasselbe gilt übrigens für alle Geisteswissenschaften). Und zweitens kann das Argument der «Wissenschaftlichkeit» dazu missbraucht werden, den dogmatischen, normativen Druck einer «Schule» und einer intellektuellen Diktatur zu rechtfertigen, und auch darum mag ich das Wort «wissenschaftlich» nicht. Aber natürlich charakterisiert sich die semiologische Vorgehensweise durch ein Bemühen um «Wissenschaftlichkeit». Ich persönlich ziehe es jedoch vor, von einer Haltung, einem «Bemühen um Genauigkeit» (*effort de rigueur*) zu sprechen.

FILMBULLETIN: Was bedeutet dieses «Bemühen um Genauigkeit» im Konkreten?

CHRISTIAN METZ: Dass man sich über jeden Schritt, den man tut, im klaren ist. Zum Beispiel kann man eine ganz abenteuerliche Hypothese aufstellen unter der Bedingung, dass man sich dessen bewusst ist, und es auch sagt. Ich verstehe darunter auch eine mora-

„Doch ist die Semiologie, so wie ich sie verstehe, eine «bescheidene» Wissenschaft, die lange nicht alle Bereiche abdeckt: Die Geschichte des Films, beispielsweise, sollte mit historischen Methoden angegangen werden.“

lische Haltung im wissenschaftlichen Umgang; nämlich, dass man Meinungsverschiedenheiten sachlich austrägt, ohne persönlich zu werden, und dass man auch die Namen und Quellen, auf die man sich stützt, angibt. Dann gehört auch dazu, dass man eine Idee bis zu Ende denkt, im wahrsten Sinne des Wortes, mit der grösstmöglichen Kohärenz. Ich für meinen Teil habe jede «Idee» über Jahre hinweg verfolgt: über das «Aussagen im Film» arbeite ich nun schon vier Jahre, und ich bin damit noch lange nicht fertig.

FILMBULLETIN: Für mich gehört zu einem Bemühen um Genauigkeit in der wissenschaftlichen Arbeit auch die Entwicklung einer Terminologie.

CHRISTIAN METZ: In der Praxis bin ich gegen eine Terminologie, die schwieriger zu verstehen ist, als der behandelte Gegenstand. Aber selbstverständlich ist man gezwungen, das Beobachtete zu benennen, denn ohne das Wort gibt es das Phänomen nicht; wenn es die Bezeichnung «voice-over» nicht gäbe, könnte man die verschiedenen Erscheinungsformen dieser Stimme nicht behandeln.

FILMBULLETIN: Ins Kino gehen und das Kino theoretisch angehen – handelt es sich dabei noch um dasselbe?

CHRISTIAN METZ: Ja natürlich! Nur, dass man im einen Falle konsumiert, geniesst und wahrnimmt und im anderen den Film anschliessend analysiert. Es ist im Grunde wie im Leben: Man geht mit seinem Liebhaber ins Bett, und nachher analysiert man seinen Charakter: eine Art Verlängerung des Vergnügens.

Geschichte, Ökonomie und Filmanalyse

FILMBULLETIN: Ich möchte nochmals auf die Unterschiede in den theoretischen Ansätzen zurückkommen: Welche Aspekte des Films oder des Kinos beschreibt die Semiologie, und welche Bereiche müssen durch andere Ansätze erfasst werden?

CHRISTIAN METZ: Ich denke, die Semiologie kann all das erklären, was

Saussure «interne Analyse» nennt, das heisst die Konstruktion des Films, die Beziehungen zwischen den Motiven, die Form des Signifikanten, die Form des Signifikats, des Inhalts und so weiter. Alles, was mit der internen Struktur des Films zusammenhängt.

Doch ist die Semiologie, so wie ich sie verstehe, eine «bescheidene» Wissenschaft, die lange nicht alle Bereiche abdeckt: Die Geschichte des Films, beispielsweise, sollte mit historischen Methoden angegangen werden. Sie scheint mir einer der wesentlichsten Ansätze zu sein, um die äusseren Aspekte des Films zu erforschen, wie die Beziehung von Film und Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit: Was bedeutete es, als 1936 die Kommunistische Partei in Frankreich einen Film von Jean Renoir finanzierte?...

Weiterhin die Bedeutung der ökonomischen Faktoren des Kinos: Der Kreislauf des Geldes ist eine äusserst komplizierte Sache, und das Kino verhält sich darin überhaupt nicht wie die anderen Industrien. (In Frankreich arbeitet zum Beispiel René Bonnel oder in den USA Douglas Gomery auf diesem Gebiet.)

Als weiteren Ansatz möchte ich noch die Psychoanalyse erwähnen. Hier kann man zwei Tendenzen unterscheiden: Eine externe Forschung, die sich um die Psychoanalyse der Figuren, der Intrige des Films beziehungsweise des Autors kümmert und somit etwas über die soziale Bedeutung des Films aussagen kann (wie dies in der Literaturwissenschaft geschieht). Oder die Richtung, die ich selbst einschlug (und ich bin bei weitem nicht der einzige): Die Psychoanalyse der Institution Kino, das heisst der Kamera, des Projektors, der Kinositze, der Leinwand – des gesamten Dispositifs, der *Maschine Kino* also. Diese Richtung ist mit der Semiologie verwandt, denn es ist die Psychoanalyse des «Kodes»: Insofern gehört sie zur inneren Studie. In den siebziger Jahren habe ich, zusammen mit Jean-Louis Baudry, Anstösse zu dieser Forschung gegeben. Heute wird sie in Frankreich weniger verfolgt. Es gibt zwar noch Marc Vermet, der daran arbeitet, doch sind es

vor allem die anglo-amerikanischen, feministischen Filmtheoretikerinnen, die hierin grossartige Arbeit leisten, wobei sie beide Möglichkeiten der Anwendung der Psychoanalyse aufs Kino manchmal auch kombinieren.

FILMBULLETIN: Nun gibt es auch eine weitere, nicht unbedingt theoretische, semiologische «Tätigkeit»: die Filmanalyse. Kannst du ein paar Worte dazu sagen?

CHRISTIAN METZ: Die filmische Textanalyse, wie man sie auch nennt, untersucht im Idealfall jede einzelne Einstellung eines Films. In Frankreich begannen etwa zur gleichen Zeit Marie-Claire Ropars und Raymond Bellour den Film auf diese Weise zu analysieren. Wobei Marie-Claire Ropars sich dabei immer mehr an den Arbeiten von Derrida orientierte und Raymond Bellour sich weitgehend von der Semiologie inspirieren liess. In Frankreich hat die filmische Textanalyse seit den siebziger Jahren eine weite Verbreitung gefunden.

Im Grunde arbeitet sie aber an denselben Fragestellungen wie die Filmtheorie. In «*Langage et cinéma*» sagte ich, dass man entweder einen Film in allen seinen «Kodes» erforschen (Filmanalyse) oder einen «Kode» durch mehrere Filme hindurch verfolgen kann (Filmtheorie). Im grossen und ganzen bin ich heute noch dieser Meinung. In meiner aktuellen Arbeit zum Beispiel habe ich während mehrerer aufeinanderfolgender Seminare von der «subjektiven Einstellung» in ihren verschiedenen Formen gesprochen. Dabei gehe ich von den theoretischen Möglichkeiten im Sinne eines logischen Kalküls aus, um dann verschiedene konkrete Filmsequenzen hinsichtlich ihrer subjektiven Einstellungen zu analysieren. Für mich sind die Filme ein Korpus (aber auch ein Körper, den ich liebe), in welchem ich nach Beispielen fische. Ich bin ein abstrakter Mensch, ich funktioniere in Konzepten. Wenn ich von einem konkreten Film ausgehe, bin ich wie gelähmt. Meine Liebe zum Film kann sich so nicht äussern.

Doch eigentlich handelt es sich bei der theoretischen und der analytischen

Tätigkeit um dasselbe. Ich glaube, man betont die Unterschiede oft zu sehr, doch die eine kommt nicht ohne die andere aus. Ein Beispiel für eine Verbindung der beiden Tätigkeiten ist die bemerkenswerte Arbeit von Pierre Sorlin in «*Sociologie du cinéma*» (Aubier, 1977), die aber leider nicht weiterverfolgt wurde. Seine Absicht war es, die Soziologie des Kinos auf die Textanalyse zu stützen.

FILMBULLETIN: Kann man somit sagen, dass die Semiologie Interdisziplinarität voraussetzt?

CHRISTIAN METZ: Man spricht wohl von Interdisziplinarität, doch in der Praxis ist sie nicht einfach zu realisieren. Allein schon um die nötigen Gelder zu bekommen... Ich selbst bin jedoch auch sehr skeptisch; meines Erachtens ist Interdisziplinarität nur möglich, wenn die Forscher auf mindestens zwei Wissenschaftsgebieten sehr gute Kenntnisse besitzen, sonst findet die Diskussion auf einem sehr tiefen Niveau statt. Aber natürlich ist die Semiologie als solche interdisziplinär, denn sie setzt sich aus mindestens drei heterogenen Erkenntnisgebieten zusammen: Sprachwissenschaft, Filmtheorie und Psychoanalyse.

FILMBULLETIN: Deine Arbeiten charakterisieren sich ja gerade durch eine Auseinandersetzung mit der Sprachwissenschaft und der Psychoanalyse. Warum diese Ansätze? Wo liegen ihre Gemeinsamkeiten, und welchen Bezug haben sie zum Kino?

CHRISTIAN METZ: Ich beginne mit der letzten Frage: Sie haben *keinen* besonderen Bezug zum Kino. Es sind zwei Disziplinen, die mit allem in Bezug stehen, nicht nur mit dem Kino, sondern auch mit der Literatur, der Malerei oder dem täglichen Leben schlechthin.

Nun, was sie gemeinsam haben: Sie sind die beiden Disziplinen, die sich für die Bedeutung als solche interessieren. Natürlich kümmern sich alle Wissenschaften um die Bedeutung («meaning»), doch sind sie die einzigen (wobei die Psychoanalyse keine Wissenschaft im eigentlichen Sinne ist), die sich mit dem «meaning of

meaning» beschäftigen. Sie sind sich also wider allen Anscheins sehr nahe. Die Sprachwissenschaft – mit ihren Fortführungen in der Rhetorik oder in der Narratologie – deckt den «sekundären Vorgang» im Sinne Freuds ab, und die Psychoanalyse den «primären».

FILMBULLETIN: Sollte man nicht auch daran denken, die Semiologie des Kinos auf eine generelle Theorie der audio-visuellen Medien auszudehnen?

CHRISTIAN METZ: Doch, ich glaube, dass das absolut notwendig ist, so wie sich unsere Gesellschaft entwickelt. Ich möchte aber hinzufügen, dass eine Semiologie der audio-visuellen Medien, oder auch der Comics, von der Semiologie des Kinos profitieren kann. Um die Unterschiede zu erarbeiten, können die Untersuchungen im Bereich des Kinos sehr hilfreich sein (denn die Kinotheorie existiert schon länger und ist somit weiter entwickelt), und es gibt trotz all den Unterschieden viele Gemeinsamkeiten.

Das «Aussagen» im Film

FILMBULLETIN: Seit vier Jahren arbeitest du nun über ein neues Gebiet: Das Aussagen im Film (*l'énonciation au cinéma*): Was hat man unter «Aussagen» zu verstehen, und worin bestehen die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede zwischen dem sprachlichen und dem filmischen Aussagen?

CHRISTIAN METZ: Ich werde mit deiner zweiten Frage beginnen: Es gibt einen fundamentalen Unterschied. Was das sprachliche Aussagen (*énonciation*) betrifft, so denkt man immer an die Sprechsituation, wie sie Benveniste und Jakobson untersucht haben. In einem Gespräch gibt es deiktische Zeichen (*Zeigwörter*). Es gibt viele davon, doch die wichtigsten sind «ich» und «du»: Sie beinhalten einen echten Austausch der Sprechrollen; eine Person wird je nachdem mit «ich» oder mit «du» bezeichnet. Und das Gesagte beeinflusst den Verlauf des Gesprächs, das sich dadurch immer wieder neu programmiert. Im Gegensatz dazu stehen alle vorgefertigten Werke

wie der Roman, der Film, das Gemälde. Hier ist diese Neuprogrammierung nicht möglich: Ein Filmzuschauer kann den Film entsetzlich finden, dennoch läuft dieser wie vorgesehen ab. Ebenso wenig besteht die Möglichkeit eines Austausches der beiden Pole.

Das Aussagen entspricht der Tätigkeit, dem abstrakten Prozess, der den wahrnehmbaren Text erzeugt: Jeder Text beinhaltet einen Produktionsprozess, der Wörter oder Bilder und so weiter hervorbringt. So setzt das Ausgesagte (*énoncé*) den Akt des Aussagens (*énonciation*), des Hervorbringens, voraus.

Das Aussagen lässt sich dem Ausgesagten entgegenstellen: Wenn Jean sagt «Pierre ist gekommen», dann ist Jean das Subjekt des Aussagens und Pierre das Subjekt des Ausgesagten. Mit dieser Problematik beschäftigen sich die Pragmatik, die Narratologie, die ganze Sprachwissenschaft. Wenn wir zum Beispiel einen Roman von Jules Verne lesen, so ist die Person Jules Vernes beim Lesen des Romans nicht anwesend, und dennoch ist da eine Kraft, die das Geschehen vorantreibt, eine Produktion – ja, ich meine Produktion, denn ich bin Materialist –, die zum Leser spricht, sonst würde dieser den Roman nicht lesen. Doch hat der Leser kein Gegenüber, mit dem er sprechen könnte. Natürlich hat Jules Verne, materiell gesehen, dieses Buch geschrieben, doch auf der symbolischen Ebene ist er nicht dessen Produzent, denn das Symbolische, das Soziale geschieht jetzt: im Moment des Lesens durch den Leser entsteht das Aussagen in den vorgefertigten Werken. So auch im Film, hier manifestiert sich das Aussagen im Moment, wo jemand den Film sieht, ohne dass er auf das Ausgesagte Einfluss nehmen kann.

Und wenn sich das Aussagen in der Situation des lebendigen Austausches im Gespräch vor allem in der Deixis ausdrückt, so zeigt es sich in den vorgefertigten Werken in metasprachlichen Merkmalen: Wir haben nur noch den *discours* an sich, der sich als solcher zu erkennen gibt, indem er sich auf sich selbst bezieht. Dies geschieht

„Wenn wir zum Beispiel einen Roman von Jules Verne lesen, so ist die Person Jules Vernes beim Lesen des Romans nicht anwesend, und dennoch ist da eine Kraft, die das Geschehen vorantreibt, die zum Leser spricht.“

durch einen autoreferentiellen Rückgriff (*repli autoréférentiel*), der vielfältige Formen annehmen kann.

FILMBULLETIN: Wie erkennt man diese metasprachlichen Merkmale im Film?

CHRISTIAN METZ: Das Aussagen hinterlässt Spuren, aber es ist im wesentlichen mit dem Film verschmolzen und trägt den Text. So können wir eigentlich nur einen ganz kleinen Teil des Aussagens *direkt* wahrnehmen. Die Sprachwissenschaftler nennen solche Spuren *marques* (Merkmale – englisch «markers»). Um Missverständnisse zu vermeiden, ziehe ich es vor, sie Konfigurationen (*configurations*) zu nennen. Im Französischen wird *marque* zu sehr mit einem kleinen isolierten Detail assoziiert, das sich in einer Ecke des Bildes befindet. «Konfiguration» scheint mir geeigneter zu sein, denn oft zeigt sich das Aussagen in der gesamten Organisation einer Einstellung, sozusagen in den Kräftelinien. Es gibt allerdings Beispiele, die das Wort *marque* rechtfertigen, wie die Schwarzabblende oder die Überblendung, überhaupt jede lokalisierbare Interpunktion des Films. Doch in der subjektiven Einstellung, zum Beispiel, gibt es keine lokalisierbaren Merkmale; denn wodurch entsteht das Subjektive dieser Einstellung? Es entsteht durch die Kräftelinien der ganzen Einstellung, die Kadrierung (*cadrage*), die Orientierung des Bildes durch den Blick einer Figur.

FILMBULLETIN: Kannst du noch ein paar konkrete Beispiele geben?

CHRISTIAN METZ: Da könnte ich über hundert Konfigurationen aufzählen. Ich kann sie aber auch ein wenig gruppieren, wenn auch nur provisorisch. Eine erste Gruppe beträfe alles, was mit der Anrede (*adresse*) an den Zuschauer zusammenhängt: Die Anrede als Blick in die Kamera; als *voice-in*, wenn die Person im Bild uns anspricht (hier kann man noch zwischen schwacher und starker Anrede unterscheiden, das heisst mit oder ohne Anwendung der zweiten Person); als *voice-off* und als geschriebene Anrede (zum Beispiel Zwischentitel). Dann alles, was auf das Bild als solches (als Rechteck) oder auf die Leinwand hin-

weist (Fenster, Gemälde, Spiegel und-
soweiter), oder auch der Film im Film mit seinen unzähligen Erscheinungsformen – das ist die Konfiguration par excellence der Selbstreflexivität des Films. Wieder ein anderer Block wären alle Momente, die das Dispositif des Kinos in Szene setzen: Das Zeigen einer Kamera, eines Scheinwerfers, wie es das avantgardistische Kino praktizierte, um den Film als Film zu kennzeichnen. Weiterhin alles, was Michel Chion als subjektiven Ton bezeichnet und andererseits als die «Ich-Stimme» (*voix-je*), das heisst die Figur, die ihre eigenen Erlebnisse als *voice-over* erzählt.

Aber auch das, was Francesco Casetti das «objektive, irreelle Bild» nennt, und was ich lieber als «objektiv-orientiert» bezeichne: Das sind stark gekennzeichnete Konfigurationen des Films, die man aber nicht einer Person der Erzählung zuordnen kann (brutale Montage, stark angeschnittene Bilder, Vogel- und Froschperspektiven oder die «entfesselte Kamera»). Das wär's in etwa, obwohl ich sicher im Moment noch einige vergesse.

Aussageformen oder Erzählformen?

FILMBULLETIN: Worin unterscheidet sich die Theorie des Aussagens von der Theorie des Erzählens? Oder anders gefragt: Worin unterscheiden sich «typische Aussageformen» von «typischen Erzählformen»?

CHRISTIAN METZ: Die beiden Begriffe decken sich selbstverständlich nicht, denn die Erzähltheorie lässt sich nur auf narrative Werke anwenden. Doch in diesen Werken fallen die beiden Formen zusammen, denn hier besteht das Aussagen im Erzählen. An sich lässt sich das Erzählen vom Aussagen auf zwei Achsen unterscheiden: Wenn ein Werk nicht-narrativ, nicht-erzählend ist, wie gewisse Dokumentarfilme oder besser Experimentalfilme (zum Beispiel die 45 Minuten anhaltende schwarze Leinwand von Peter Gidal), wo es sich ganz offensichtlich dennoch um ein Aussagen handelt.

Zweitens unterscheidet man traditionellerweise bei geschriebenen Texten zwischen den Phänomenen, die zur Sprache (*langue*) gehören (Personen, Tempus, Verben, und dies entspräche dann dem Aussagen), und der Kunst und Technik des Romanschreibens (wie die Wahl des narrativen Standpunktes; die An- oder Abwesenheit eines expliziten Erzählers; die Zeit, in der die Erzählung wiedergegeben wird). Letztere wären Erzählformen im engeren Sinne. Wenn man aber genauer hinschaut, wird das Ganze komplizierter, denn der Autor benutzt ebenfalls Sprache, um den Roman zu schreiben. So lassen sich die Erzählformen nur durch den Einsatz sprachlicher Mittel realisieren (wie das Tempus der Verben, die Adverbien, den Gebrauch von «ich» oder «er / sie / es» undsoweiter). Doch prinzipiell lassen sich diese beiden Achsen unterscheiden.

Kommen wir aber zum Film zurück: im Fall eines narrativen Films haben wir ein Werk vor uns, das nicht sprachlich ist, das also auf keiner Sprache aufbaut – denn der Film ist keine Sprache (*langue*), von den im Film gesprochenen Worten mal abgesehen. Das «Erzählen» kriert im Film die Gliederungsformen und somit auch das Aussagen. Andererseits ist das Aussagen einzig und allein damit beschäftigt, eine Geschichte zu erzählen. Kurz, das Aussagen wird zum Erzählen, und das Erzählen wird zum Aussagen. Aber nur in diesem Fall. In den nicht-sprachlichen narrativen Werken ist das Erzählen somit mit dem Aussagen deckungsgleich. Das Aussagen ist aber der umfassendere Begriff, da hierdurch auch nicht-narrative Werke miteinbezogen werden.

Neutrales Bild und Transparenz

FILMBULLETIN: Wenn nun in allen Bildern, wie du sagst, ein Aussagen steckt, so gibt es eigentlich kein Bild, das neutral oder «objektiv» wäre. Und trotzdem sprichst du oder sprechen andere von der Konfiguration des neutralen Bildes (*image neutre*).

CHRISTIAN METZ: Das entscheidendste Merkmal des neutralen Bildes ist, dass es in Wirklichkeit gar nicht existiert, denn jede Filmeinstellung setzt immer eine Wahl von Parametern voraus. Doch wenn man ein Bild definieren möchte, kann man nicht umhin, es in Bezug auf das neutrale Bild zu beschreiben. Das neutrale Bild ist jedoch ein Mythos und hierin mit der Null in der Mathematik vergleichbar. Jede Konfiguration lässt sich nur als Abweichung von einem impliziten, nicht gekennzeichneten, mythischen und präzisen Punkt erfassen. Wenn man die «voice-off» für etwas Besonderes und Beachtenswertes hält, bedeutet das doch, dass die «voice-in» als das Normale, das Neutrale angesehen wird. Dasselbe gilt für den Blick in die Kamera, der immer als ein Merkmal des Aussagens aufgefasst wird, das heisst, dass man es als unmarkiert, «neutraler», empfindet, wenn eine Figur woanders hin als in die Kamera schaut. Trotzdem erkennt ein Kinoamateur sehr wohl, was ein neutrales Bild ist, das in diesem Falle historisch bedingt und in Bezug auf Epoche und Genre definiert ist. Nehmen wir das Ende eines klassischen Western: Unser Held, im Dreiviertel-Profil, reitet auf steinige Hügel zu, und im *off* hört man eine Männerstimme singen – anders kann es nicht sein. Das ist ein neutrales Bild. Eine Frauenstimme an dieser Stelle würde diese Einstellung völlig verändern, würde sie kennzeichnen, und es wäre kein neutrales Bild mehr. In diesem Sinne ist das neutrale Bild eine Konvention in Bezug auf ein Land, eine Epoche, ein Genre – empirisch aber existiert es als solches nicht.

FILMBULLETIN: Aber wenn das Hollywood-Kino nun versucht, seine Bilder nicht als solche zu kennzeichnen, so könnte man doch sagen, dass es damit Anspruch auf die Neutralität oder, wie man auch sagt, «Transparenz» seiner Bilder erhebt?

CHRISTIAN METZ: Ja, nur ist diese «Transparenz» kein objektives Konzept. Sie entsteht als subjektiver Eindruck beim Zuschauer, und sie ist als

solcher sehr bedeutsam, auch wenn es sich im Grunde um einen falschen Eindruck handelt. Es stimmt zwar, dass die Transparenz als ein Ziel auch von gewissen Filmemachern, von einem gewissen Kino angestrebt wird. Nur kann dieses Ziel, wie David Bordwell gezeigt hat, nie erreicht werden. Und wie er ebenfalls zeigte, wurde diese Transparenz auch nicht von allen klassischen Hollywoodfilmen angestrebt.

FILMBULLETIN: Glaubst du andererseits an die Möglichkeit der «Verfremdung», wenn man zum Beispiel das Dispositif im Film zeigt?

CHRISTIAN METZ: Die Verfremdungseffekte sind ebenfalls Merkmale des Aussagens. Aber ich denke, dass der Zuschauer sie oft «diegetisiert», das heisst er gibt ihnen eine Bedeutung auf der Ebene der Geschichte, denn die Lust an Geschichten ist stärker. Um *wirklich* zu «verfremden», muss die Struktur des ganzen Films auf Verfremdung hin angelegt sein. Es genügt nicht, eine Kamera oder einen Scheinwerfer zu zeigen.

FILMBULLETIN: Noch eine sehr allgemeine Frage zum Schluss: Als du am Anfang der sechziger Jahre mit der Semiologie des Kinos begonnen hast, waren die Filmwissenschaften allgemein noch nicht sehr entwickelt. Seither hat sich die Bewegung ja unglaublich ausgebreitet und in verschiedene Richtungen entwickelt, doch frage ich mich, ob die semiologische Denkweise nicht immer noch sehr auf die Universität beschränkt bleibt.

CHRISTIAN METZ: Es stimmt, dass die Semiologie sich vor allem auf universitärem Gebiet entwickelt hat. Doch verschiedene Aspekte der Semiologie, wie die stärkere Beachtung des Signifikanten oder der Struktur der Werke, werden durch ehemalige Studenten in verschiedene Arbeitsbereiche in der ganzen Welt getragen.

Die Auflagehöhen meiner Bücher und die Anzahl ihrer Übersetzungen scheinen mir für den Bereich der Fachliteratur ziemlich hoch zu sein (so haben «*Langage et cinéma*» und «*Le signifiant imaginaire*» inzwischen in Frank-

reich die Zahl von 15 000 und mit ihren Übersetzungen von 100 000 Exemplaren erreicht). Das zeigt, dass sich die Semiologie nicht *nur* auf den universitären Bereich beschränkt. Aber, du hast recht, die Verbindung zur Universität ist stark und – ich möchte hinzufügen – verständlich und normal, wie man es bei allen schwierigen und spezialisierten Fachgebieten beobachten kann, man denke zum Beispiel an die Kristallograpie...

Andererseits genügt es mir, wenn von einem Buch, das ich schreibe, nur ein paar Ideen in den Köpfen der Leser zurückbleiben. Das ist völlig normal, denn jede Kommunikation beinhaltet einen enormen Verlust an Information. Ich habe nie erwartet, dass die Semiologie eine sehr weite und wörtliche Verbreitung findet; ich hatte auch nie Lust dazu, ich wollte nie Semiologen «fabrizieren». Mein Ziel war die Sensibilisierung für die Konstruktion der Filme, für das, was ich den Signifikanten des Kinos nenne. Dies ist auch auf den Einfluss von Barthes zurückzuführen.

Eine andere Teilantwort auf deine Frage ist vielleicht, dass eine Wissenschaft, die die Transparenz des filmischen Signifikanten in Frage stellt, die das «Werkzeug» (Sprache, Bilder und soweit), dessen wir uns täglich bedienen, zum Forschungsgegenstand hat und es auseinandernimmt, immer unpopulär sein wird: Wer will schon sein geliebtes Spielzeug kaputt machen? Eine solche Wissenschaft ist gerade dazu geschaffen, den Widerstand gegen sich selbst zu schüren. Wenn man den Leuten sagt, schaut doch, wie dieses Kino, das transparent sein will und euch so schöne Geschichten vorgaukelt, geprägt ist durch den Akt des Aussagens (seine Produktion, Ideologie), dann stinkt das den Leuten. Dieser Widerstand hängt mit dem Gegenstand des Kinos selbst zusammen. Und auch darum habe ich nie gedacht, dass die Semiologie die Massen begeistern würde.

Das Gespräch mit Christian Metz führten Dominique Blüher und Margrit Tröhler in Paris