

# Die ‹traumatischen Einheiten› im Film

## Prinzipien der Untersuchung

Roland Barthes

[1960]\*

Zur gleichen Zeit, in der der Film, einige Jahrzehnte nach seiner Geburt, als *das* Modell der Massenmedien anerkannt wird, erleben die Humanwissenschaften eine bemerkenswerte Entwicklung: eine immer kohärentere Erforschung der Psyche, immer genauere Beobachtung von Prozessen der Wahrnehmung und ihrer technisch erweiterten Möglichkeiten, die Ausweitung der Informationstheorie auf komplexe Zeichensysteme, besonders das der Sprache – all das erfordert eine reflexive Synthese, für die das filmische Bild aufgrund seines dynamischen und ‹totalen› Charakters ein besonders geeignetes Objekt darstellt.

Von dieser sich abzeichnenden Synthese besitzen wir bereits ein Indiz: die breitere Verwendung des Begriffs der *Bedeutung* [*signification*], der dazu tendiert, ebenso Phänomene der Wahrnehmung wie Vorgänge der Kommunikation zu umfassen. Nachdem solche Phänomene und Vorgänge zunächst in einem Spezialgebiet der Linguistik, der Semantik, untersucht wurden, stellt man heute zunehmend fest, dass Prozesse der Bedeutung tatsächlich noch ganz andere menschliche Aktivitäten umfassen: den Austausch von Gütern (vgl. Levi-Strauss 1981 [1949]; Granger 1955), Ideen, Bildern und Werten (vgl. Barthes 2010 [1957]). Jeder soziale Akt wird – ist er hinreichend verbreitet – auf gewisse Weise zu einer Kommunikation von Zeichen. Aus diesem Grund dehnt sich die Untersuchung der signifizierenden Funktion immer weiter aus und erschließt sich zu Recht immer neue Felder.

\* Zuerst erschienen als ‹Les unités traumatiques› au cinéma. Principes de recherche in *Revue internationale de filmologie* 34 (1960), S.13–21; wiederabdruckt in *Œuvres complètes. Tome I. Livres, textes, entretiens 1942–1961*. Paris: Seuil 2002, S.1039–1046.

Doch die Aufgabe bleibt immens: Die bis heute skizzierten Kommunikationssysteme beziehen sich auf rein intelligible Inhalte. Das Beispiel des Films verweist aber auf die Notwendigkeit, in einer allgemeinen Theorie der Bedeutung [signification] auch die affektive Dichte der Wahrnehmung zu berücksichtigen und unter dem Signalsystem die kognitiven und emotiven Elemente des filmischen Zeichens zu untersuchen, sei es, dass sie das System konstituieren oder ihm zuwiderlaufen. Kurz gesagt, es ist das Ziel dieser Anstrengungen, eine komplette signifikante *Einheit* zu definieren, die alle Ebenen der Gehirnaktivität zugleich mobilisiert. Da es darum geht, die Beobachtung auf alle Wirkungen des Bildes zu beziehen, versteht es sich von selbst, dass eine solche Untersuchung sich für sämtliche Aspekte des Films interessieren muss, was auch immer ihre Inhalte sein mögen; ob es sich um heroische, politische, erotische oder eher alltägliche Themen handelt; ob diese Themen im Film eher nebenbei oder eher zentral verhandelt werden.

Die Schwierigkeit von Untersuchungen dieser Art besteht im Widerspruch zwischen der diachronen Natur des filmischen Bildes einerseits, das nur in einer permanenten Bewegung des Entstehens und Verschwindens existiert, und den Grundlagen jeder systematischen Analyse andererseits, die sich nur aus fixierten Elementen speisen kann. Man könnte sagen, dass das filmische Bild reine Genese ist und damit der strukturalen Untersuchung diametral gegenübersteht, die zu Darstellungszwecken einer Stabilisierung und einer Atemporalität der identifizierten Funktionen bedarf. Aber eben weil die Kluft zwischen Genese und Struktur, Prozess und Darstellung der modernen Epistemologie so zu schaffen macht, müssen wir das Problem frontal angehen. Und daher ist der Film ein besonders geeigneter Untersuchungsgegenstand: Zunächst weil er vom Zuschauer als *Gegebenheit* erlebt wird, obwohl er in Wirklichkeit ein Produkt ist und seine Intentionen unterschiedlich aufgefasst werden können. Weiterhin kann der Film wiederholt gezeigt und dabei jeweils erneut erlebt werden: So ist ein Experimentieren sozusagen *in vivo* möglich, und das Erlebte entspricht sowohl der Erfahrung alltäglicher wie experimenteller Situationen. Schließlich ist den Probanden beim filmischen Experiment (und besonders bei den *Thematischen Filmtests*, die weiter unten zur Sprache kommen) bewusst, dass ihnen das Fragment, um das es geht, noch einmal vorgeführt werden kann: Sie wissen um die Möglichkeit der wiederholten Rezeption, wodurch ihre Einschätzungen beeinflusst werden.

Von diesen Vorteilen der Experimente möchten wir profitieren, um das Problem der Bedeutung [signification] im Film auf möglichst präzise Weise anzugehen.

*Was sind im Film die Orte, die Formen und die Effekte der Bedeutung [signification]? Und noch genauer: Bedeutet im Film alles etwas, oder sind die signifikanten Elemente vielmehr diskontinuierlich? Welcher Art ist die Beziehung, welche die Signifikanten mit ihren Signifikaten verbindet?*

Es geht momentan also generell darum, im filmischen Inhalt signifikante Einheiten zu isolieren, die *mutatis mutandis* jenen aller anderen semantischen Ketten oder, noch abstrakter, jenen jeder kodierten Botschaft entsprechen. Sind diese Einheiten einmal gefunden und klassifiziert, wird es später möglich sein, die psychischen Auswirkungen der Bedeutung [signification] zu untersuchen, indem die Ergebnisse der strukturalen Analyse mit dem verbunden werden, was wir bereits über die Konzeptualisierung beim Film wissen.<sup>1</sup>

Was die Natur der signifikanten Einheiten des filmischen Inhalts betrifft, so verfügen wir über eine Arbeitshypothese, die sich bereits als geeignetes Mittel zur Feinanalyse von Bedeutungsprozessen erwiesen hat: Die Rede ist von operativen Konzepten, die – ausgehend von den Beobachtungen Ferdinand de Saussures (2001 [1916]) – in der strukturalen linguistischen Semantik ausgearbeitet wurden. Wir müssen aber sogleich klarstellen, dass wir, wenn wir uns der Instrumente der Linguistik bedienen, keineswegs behaupten, dass der Film eine Sprache ist (im genauen Sinn des Begriffs), wie es die gängige Metapher nahelegt.<sup>2</sup> Es zählt ja zu den Verdiensten des Saussure'schen Denkens, den Rahmen der Bedeutung [signification] weit über den der artikulierten Sprachen erstreckt zu haben, indem er eine allgemeine Wissenschaft der Zeichen postulierte: die Semiologie, von der die Linguistik nur ein Teilgebiet darstellt. Als Beispiel einer nicht-linguistischen Semantik nennt Saussure die Pantomime. Sie basiert auf einem relativ einfachen semiologischen System, weil die Beziehung zwischen Geste und Signifikat kodifiziert ist und aus einer traditionellen Rhetorik schöpft.<sup>3</sup> Der Film bietet natürlich viel komplexere semantische Probleme, da er, wie jede westliche Kunst, vorgibt, die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat auf gänzlich analogische Weise zu stiften (was den Mythos einer *naturhaften* Kunst impliziert). Sobald aber eine Beziehung der Äquivalenz zwischen zwei Begriffen behauptet wird, von denen einer

1 Wir müssen dies insofern präzisieren, als die Auswirkungen der Wahrnehmung die Bedeutung nicht ergänzen; vielmehr erzeugen sie diese, und darin besteht wahrscheinlich das besondere Wesen der filmischen Tatsache [fait filmique]. Nur zu Zwecken der Analyse behandeln wir die Elemente hier getrennt.

2 Zu Film und Sprache vgl. Cohen-Séat 1958, Kap. 7, 8 und 9.

3 Sein Maximum an Strenge findet der gestische Kode im östlichen Theater, wo die Symbole von einer lang überlieferten «Grammatik» regiert werden.

den anderen aktualisiert oder, wie man ungenau sagt, ihn *reproduziert* (etwa ein Bild seinen Inhalt, auf den es verweist, was er auch immer sei), hat die semiologische Analyse eine Grundlage. In diesem Sinn können wir von einem Logomorphismus des Kinos sprechen: Sagen wir, dass der Film ein *Logos* ist, aber keine Sprache. In diesem epistemologischen Rahmen bewegt sich unsere Analyse.

Unsere Arbeitshypothese wäre jedoch nichts wert, wenn wir nicht sogleich über einige simple Beispiele verfügten. Zwar ist unser Set an Anschauungsmaterial noch limitiert, aber wir besitzen glücklicherweise bereits filmisches Material, aus dem wir erste Erkenntnisse gewinnen können: die *Thematischen Filmtests* (TFT), die am *Institut de filmologie* verwendet werden (vgl. Cohen-Séat/Bremond/Richard 1958). Dieses Material hat für unser Vorhaben einen doppelten Vorteil: Erstens gibt es manche dieser Filme in unterschiedlichen Versionen. Jede dieser Versionen weist punktuell kleine Unterschiede auf, die das Verständnis des Films verändern: ein exzellentes Mittel, um die Stufen der Bedeutung [seuils de signification] und damit die signifikanten Einheiten zu definieren. Weiterhin, auch wenn es hier darum geht, rein qualitative Modelle zu entwerfen (in Form von Funktionen eines Systems), bleibt die anfängliche (statistische) Messung der Typen des Verstehens doch sehr wichtig. Denn sie liefert dem Analytisten die gewöhnlichen Signifikate einer Sequenz (und jede strukturelle Analyse muss die Signifikanten von den Signifikaten herleiten), das heißt den normalen *Bereich* möglicher Interpretationen. Die Analyse geht also von der Botschaft aus, die in der Rezeption verstanden wird, eine wichtige Vorsichtsmaßnahme, um zu vermeiden, (wie in der Soziologie üblich) über die «Intentionen» des Filmemachers nachzusinnen: Es ist die empfangene, nicht die gesendete Botschaft, die den Gegenstand unserer Untersuchung bildet.<sup>4</sup>

Nehmen wir als Beispiel den TFT Nr. 8.<sup>5</sup> Dieser Film zeigt einen jungen Mann (jM) und eine Frau mittleren Alters (F). Die erste Frage, die im Anschluss an die Projektion gestellt wurde, betrifft die Identität

4 Vgl. in diesem Zusammenhang die Unterscheidung zwischen Effizienz [efficience] und Wirksamkeit [efficacité], die von Cohen-Séat auf dem 2. Internationalen Kongress der Filmologie 1955 vorgeschlagen wurde: «Die Wirksamkeit bezeichnet die Qualität eines Mittels, das erlaubt, bestimmte Effekte einer genauen Intention entsprechend zu erzielen; als Effizienz schlagen wir vor, jene Tatsache zu bezeichnen, die für jedwedes Phänomen darin besteht, eine Aktion auszuführen, die der eigenen Natur inhärent ist.»

5 Die Handlung dieses Films wird Einstellung für Einstellung beschrieben in Cohen-Séat/Bremond/Richard 1958, 91.

der beiden Figuren: Wer sind sie? Je nachdem, ob der Zuschauer glaubt, dass es sich um eine Mutter und ihren Sohn oder um zwei Figuren in einer Liebesbeziehung oder auch und in besonderer Weise um ein Verwandtschaftsverhältnis ambivalenten Charakters («problematische Mutter-Sohn-Beziehung») handelt, erscheinen die verschiedenen Vorkommnisse als *Zeichen*, welche die vermutete Beziehung bekräftigen, sie verkomplizieren oder die Vermutung durchkreuzen. Diese Art der strategischen Position der zwischenmenschlichen Beziehung erlaubt es, in ihr das globale Signifikat des TFT zu sehen. Nebenbei möchten wir bemerken, dass man ein struktureles Gesetz von großer Konsequenz formulieren könnte, wenn die Experimente schließlich erlaubten, den Befund zu verallgemeinern und zu bestimmen, in welchem Maße genau die Signifikate vom Status der Beziehung konstituiert werden. Es wäre symmetrisch zu dem von Vladimir Propp (1972 [1928]) für die Volksmärchen aufgestellten Gesetz und gleichzeitig dessen Gegenteil: Die Struktur des Films würde sich nicht, wie beim Märchen, um die Handlungen (*what?*) organisieren, sondern um die *dramatis personae* (*who?*).<sup>6</sup> Dies wäre ein sehr wichtiger Unterschied, der den universellen und anthropologischen Status der Vorstellungskraft in Frage stellte und dazu führen könnte, zwei imaginäre Strukturen, die der bäuerlich-ländlichen und die der modernen technischen Gesellschaften, zu unterscheiden.

Nun haben wir also ein Signifikat: den Status der Beziehung zwischen jM und F. Was ist dessen Inhalt? Wir haben gesehen, dass die Probanden diese Frage auf drei Weisen beantworten: Mutter und Sohn, Liebesverhältnis, problematische Mutter-Sohn-Beziehung. Da die dritte Interpretation eine Position zwischen den anderen beiden einnimmt, wählen wir sie als Referenzsignifikat. Aber bevor wir vom Signifikat auf die Signifikanten schließen, was unser eigentliches Ziel ist, müssen wir anmerken, dass das Signifikat dem Analytisten nur durch die geschriebenen und gesprochenen Antworten der Zuschauer zugänglich ist, also vermittels der artikulierten Sprache. Diese Ausgangslage ist nicht ohne Folgen: Das filmische Signifikat lässt sich nur innerhalb eines anderen semantischen Systems objektivieren, nämlich der Sprache. Und genau im gleichzeitig fragilen und empfindlichen Kontakt dieser Systeme, dem Visuellen und dem Verbalen, entsteht das Trauma. Entweder trifft das filmische Signifikat gleich auf ein verbales Stereotyp, das es erschöpfend beschreibt (*eine Mutter und ihr Sohn*), oder das

6 Wir erinnern an die journalistische Definition eines Ereignisses, die Regeln der fünf W: «Who? What? Where? When? Why?».

Signifikat muss im Gegenteil mit dem Problem ringen, dass kein Ausdruck zur Verfügung steht, der es griffig benennt oder die Ambivalenz der Bedeutung zu klären vermag (*eine Mutter und ihr Sohn, aber zwischen ihnen gibt es etwas, das ich nicht benennen kann oder will* usw.). Allgemein lässt sich sagen, dass der Inhalt als Ganzes ein Trauma darstellt, von der Sprache aber in Einheiten zerlegt wird.

Es zeigt sich also, dass jedes beliebige Fragment eines vollständigen filmischen Signifikats auf der Ebene der Sprache benannt werden kann. Vom Signifikat der zwischenmenschlichen Beziehung, das uns beschäftigt, können wir zum Beispiel ein subtiles Signifikat extrahieren, das nur durch ein «aber...» zum Ausdruck gebracht wird, in einer Formulierung wie «*eine Mutter und ihr Sohn, aber...*». Es lässt sich vermuten, dass die gesamte traumatische Last von diesem winzigen Signifikat ausgeht, denn es beinhaltet letztlich das Inzesttabu. Wir wollen aber vor allem festhalten (wir machen hier keine Inhaltsanalyse), dass die Sprache das filmische Signifikat nicht nur in größten Einheiten (in Substantiven und Adjektiven) erfasst; vielmehr kann sie, wie in unserem Beispiel, auch die feinsten, mobilsten, abstraktesten Momente erfassen, bei denen es sich um den rein parataktischen Ausdruck einer prekären Beziehung handelt (um die Konjunktion *aber*).<sup>7</sup> So weit wie möglich ist es also das kleinste Signifikat, was auch immer sein verbaler Ausdruck sei, das uns in der Untersuchung der visuellen Signifikanten leiten kann. Wir wollen mit seiner Bestandsaufnahme beginnen.

Ist das Signifikat einmal definiert (durch Analyse der Antworten auf den Fragebögen), lassen sich zwei Methoden entwerfen, um den oder die Signifikanten präzise zu bestimmen, mit dem oder mit denen das Signifikat zum Zeichen wird.<sup>8</sup>

Die erste Methode besteht darin, die Befragung der Testpersonen zu vertiefen, sie aufzufordern, Schritt für Schritt anzugeben, welche visuellen Elemente ihre Interpretation geleitet haben: Ein bestimmtes Signifikat, etwa «eine junge Frau zwischen zwei jungen Männern» (TFT Nr. 7), lässt sich an den Attitüden, den Gesten und dem Verhalten ablesen, welche sich die Testperson während einer vertieften Befragung in Erinnerung ruft. Sie werden dabei aus der Diachronie isoliert und in Komplexe aus diskontinuierlichen Signifikanten überführt.<sup>9</sup> Die

7 Es versteht sich, dass auch das Schweigen eine verbale Einheit in der hier erforderlichen affektiven «Grammatik» sein kann.

8 Es ist natürlich möglich, sich simultane Signifikanten vorzustellen (Dekor und Gesten).

9 Ein Signifikat kann mehrere Signifikanten haben.

zweite Methode, die experimenteller und strenger ist, aber auch weniger reichhaltige Ergebnisse verspricht, besteht darin, einen Film in mehreren Versionen herzustellen. In jeder Version lässt man ein Detail variieren, das von den Probanden nicht isoliert genannt wurde, und beobachtet dann (ohne sie auf die Variation aufmerksam zu machen) die Veränderung des Sinns, die sich aus der neuen Version ergibt. So besteht der TFT Nr. 8 aus mehreren Versionen (A, B, C etc.). Wenn nun in der Version B der Blick des jM zur F im Vergleich zur Version A verlängert wird, ändert sich das Signifikat: Die Beziehung erscheint nun eindeutig als Verliebtheit. Diese zweite Methode entspricht recht genau dem, was in Hjelmslevs strukturaler Linguistik *Kommutationsprobe* genannt wird: Man bestimmt den Ort und die oppositionelle Struktur einer signifikanten Einheit, indem man experimentell beobachtet, welche kleinste Änderung der Form eine Veränderung des Sinns nach sich zieht (zum Beispiel erlaubt *pot/mot* die Behauptung einer phonologischen Opposition von p/m).

Erste Resultate einer Kombination der beiden Methoden lassen uns hoffen, einige operative Konzepte ableiten zu können, die später eine systematische Bestandsaufnahme filmischer Zeichen erlauben. Wir haben gesehen, dass wir die Signifikate für den Moment nicht gesondert studieren müssen; das Signifikat dient uns lediglich dazu, die Signifikanten zu bestimmen. Sobald sie lokalisiert sind, müssen wir versuchen, sie zu strukturieren, also in ihnen das kleinste Element zu finden, dessen Variation (und sei sie noch so minimal) neuen Sinn erzeugt. Die Strukturierung basiert genau auf dem Ausmaß und den Stufen der Variation.

Die achte Einstellung aus dem TFT Nr. 8 (Blick vom jM zu F), die uns die Kommutationsprobe als Signifikanten hat definieren lassen, ist ein hervorragendes Beispiel für die Feinheit der semantischen Prozesse im Film. Da der Blick in zwei Versionen mit verschiedener Bedeutung vorkommt, kann diese Bedeutung genau genommen nicht ihm selbst zuzuschreiben sein – auch wenn man vielleicht versucht wäre zu behaupten (wie es oft geschieht), es sei die *Ausdruckskraft* des Blicks, woraus die «Liebe» spreche. Zwar ist der Blick für die Bedeutung sicher nicht unerheblich: Ohne ihn existierte sie nicht. Aber er ist gewissermaßen nur der *Träger*. Damit der Blick etwas bedeutet, muss er um ein Element ergänzt werden, das ihn erst in vollem Maße zum Signifikanten werden lässt: die *Dauer*.<sup>10</sup> Im Signifikanten-Komplex, den

10 Diese Dauer ist quantifizierbar in Sekunden und Einzelkadern. Aber die Bedeutung ergibt sich aus einer Opposition (lang/kurz), nicht aus einer Akkumulation.

wir zunächst isoliert haben (Einstellung Nr. 8), treten zwei Elemente auf; keines von beiden, weder der Blick noch seine Dauer, kann allein die beabsichtigte Bedeutung erzeugen, und doch sind beide füreinander notwendig; ihre Verbindung definiert die signifikante Stufe. Das erste der beiden Elemente haben wir bereits als *Träger* der Bedeutung bezeichnet; von den beiden Elementen ist es das materiellere, es entspricht einem Fragment des filmischen Raums, ist von *syntagmatischer* Art. Das zweite Element spielt ungefähr die Rolle eines sprachlichen *Morphems*, es verfügt über das signifikante Gewicht, ohne jedoch allein zu bedeuten; nennen wir es vorerst *Morphem* (oder Variante). Seine Funktion ist überaus wichtig: Es hält gewissermaßen die Termini zusammen, deren Opposition es der Bedeutung zu entstehen erlaubt (Blick: lang/kurz). Es ist von *systematischer* Art, insofern als die Variation, die es entwickelt, virtuell ist. Sie kann sich nicht *gleichzeitig* im selben Träger aktualisieren: Ein Blick kann nicht *gleichzeitig* kurz und lang sein.<sup>11</sup> Das analysierte Beispiel liefert uns nun eine provisorische Struktur der signifikanten Einheit. Wir stellen diese Struktur auf folgende Weise dar, möchten aber darauf hinweisen, dass die räumliche Repräsentation nur metaphorisch verstanden werden darf:

SIGNIFIKANTE EINHEIT	
<i>Träger</i>	<i>Morphem</i>
BLICK	Dauer
	<i>Termini der Opposition</i>
	kurz      lang

Wir können nun ahnen, in welche Richtung sich unsere Bestandsaufnahme zu entwickeln hat: Wir müssen versuchen, in den gesammelten signifikanten Einheiten das Trägerelement vom Morphemelement zu unterscheiden. Eine solche Inventarisierung wird natürlich größere und schwierige Probleme aufwerfen, da wir die kleinste relevante Variation

<sup>11</sup> Ob die Oppositionen eines Paradigmas binär (lang/kurz) oder komplex sind, bleibt ein schwerwiegendes Problem, das in der Linguistik immer noch diskutiert wird; für den Film kommt diese Frage wohl zu früh.



erfassen müssen, das heißt die kleinste Variation, die Bedeutung produziert. Vielleicht müsste die Bestandsaufnahme auch durch andere Begriffe oder andere Schemata komplexer gestaltet werden. So könnten zwischen dem ursprünglichen, sozusagen «rohen» Träger und dem schließlich bestimmten Morphem eine ganze Reihe von Vermittlungsträgern existieren. Auch ist es möglich, dass sich einfache Einheiten (T·M)<sup>12</sup> in komplexeren Einheiten organisieren, in einer entkoppelten Struktur, so dass eine Einheit zum Träger eines anderen Morphems wird, in einem Schema sich immer weiter verstärkender Formen:

$$\underline{T \cdot M}$$

$$\underline{T \quad \cdot \quad M}$$

$$\underline{T \quad \cdot \quad M} \quad \text{usw.}$$

Insgesamt ist die Aufgabe der Untersuchung hier, wie in jedem semio-logischen System, eine doppelte: Zunächst muss eine Bestandsaufnahme signifikanter Einheiten erstellt werden. Dies ist im Wesentlichen durch die Einteilung zu leisten: Man muss den filmischen Inhalt in so viele Teile zerlegen, wie es einzelne Signifikate gibt. Anschließend sind diese signifikanten Einheiten untereinander zu vergleichen (nun ohne Bezug zur Bilderkette) und in einen Verlauf von Oppositionen zu gruppieren, deren Zusammenspiel den Sinn erzeugt.

Zur Zeit ist diese Methode die gleiche wie die der Linguistik. Aber zu sagen, dass wir uns vor einer Unterwerfung unter die Modelle der linguistischen Analyse hüten müssen, wäre nichts weiter als eine rhetorische Vorsichtsmaßnahme. Es versteht sich von selbst, dass das Kino keine Sprache ist und dass zwischen beiden während der Untersuchung dauernd Unterschiede auftreten (einem sind wir schon begegnet: die Sprache hat keine Bedeutungsträger, da in ihr alles bedeutet; das Wort transportiert nicht den Sinn, es ist der Sinn). Dennoch teilen orale und filmische Rede [discours] ein basales Schema: Beide beinhalten Signifikate und Signifikanten, die in der Form von Zeichen vereinigt sind. Und vom Zeichen müssen wir ausgehen.

Es bleibt allerdings abzuwarten, was mit dem Zeichen geschieht, wenn es «gelesen» wird. Denn es trifft unausweichlich auf ein (inneres) verbales Zeichen; es gibt ein «Recht der Wiederaneignung» der

<sup>12</sup> T = Träger, M = Morphem. Der Punkt wird als Zeichen der Verbindung verwendet, wie in der formalen Logik.

Sprache über das filmische Zeichen. Und da sich diese Wiederaneignung auf verschiedene Weise und in verschiedenen Rhythmen vollziehen kann (Sättigung, Erwartung, Enttäuschung, Aufbegehren), können wir sagen, dass im filmischen Zeichen ein «Abenteurer» begriffen ist, welches das linguistische Zeichen nicht (oder kaum) kennt. Auf der Ebene dieses Abenteurers vollzieht sich wahrscheinlich das Trauma. So entsteht eine traumatische Einheit, da die Dauer des Blicks, als visuelles Zeichen, mit den Stereotypen der leidenschaftlichen Liebe oder der kindlichen Liebe zu den Eltern konfrontiert wird (wenn es einen Konflikt zwischen beiden Zeichen gibt) oder vermieden wird (wenn es eine Koinzidenz gibt): Wir stoßen hier an das Problem der *Konzeptualisierung*, wie es Gilbert Cohen-Séat (1958) beschrieben hat. Und besonders interessant am filmischen Diskurs ist eben, dass er zwei miteinander verbundene Ebenen umfasst: eine Ebene der Zeichenhaftigkeit und eine davon «entkoppelte» Ebene der Konzeptualisierung. *Wie assimiliert der verbale Code den visuellen Code?* Das ist die entscheidende Frage, auf welche das Forschungsprojekt, das wir hier skizziert haben, eines Tages in der Lage sein sollte zu antworten.

*Aus dem Französischen von Guido Kirsten*

### **Literatur**

- Barthes, Roland (2010) *Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe* [frz. 1957]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cohen-Séat, Gilbert (1958) *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Nouvelle Edition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- /Bremond, Claude/Richard, J.-F. (1958) Etude d'un Matériel Filmique Thématique. In: *Revue internationale de filmologie* 30–31, S.75–162.
- Granger, Gilles-Gaston (1955) *Méthodologie économique*. Paris: PUF.
- Levi-Strauss, Claude (1981) *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* [frz. 1949]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Propp, Vladimir (1958) *Morphologie des Märchens* [russ. 1928]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- de Saussure, Ferdinand (2001) *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* [frz. 1916] (3. Aufl.). Berlin: De Gruyter.