

Filme lesen mit Roger Odin

von Anja-Magali Trautmann



1. Einführung: Vom Strukturalismus zur Semiopragmatik

1983 veröffentlicht Roger Odin einen ersten Text in der Filmzeitschrift *Iris* zur „Semiopragmatik“. Seitdem hat ihn das Thema nicht mehr losgelassen: An die Hundert Beiträge, darunter einige Übersetzungen, hat er hierzu in bald 30 Jahren filmwissenschaftlicher Arbeit in französischen und internationalen Fachzeitschriften, in Sammelbänden und Monographien publiziert. In einem Band von 1990, *Cinéma et production de sens*, zieht er das erste Mal Bilanz und im aktuellsten von 2011, *Les Espaces de communication: Introduction à la sémiopragmatique* ein weiteres Mal. In dieser Einführung überträgt er sein Konzept, dass er über Jahre entwickelt hat – er nennt es sein „Werkzeug“ – in ein über den Film hinausgehendes allgemeingültiges Modell.

Wie die Filmwissenschaft überhaupt, so sind auch die Beiträge von Roger Odin erst mit einiger Verzögerung in Deutschland angekommen. Die erste deutsche Übersetzung eines Textes von 1984, *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*, findet sich in Christa Blümlingers Tagungsband *Sprung im Spiegel* von 1990. Derselbe Beitrag taucht acht Jahre später in Eva Hohenbergers Sammelwerk *Bilder des Wirklichen* (1998) wieder auf. Seine Einbettung hierin, neben Beiträgen von Dziga Vertov, John Grierson und Bill Nichols, in der meines Erachtens wichtigsten Zusammenstellung von *Texte[n] zur Theorie des Dokumentarfilms* zeigt, von welcher Bedeutung er für die filmwissenschaftliche Forschung ist. Hatte Odin 1983 bereits die Weichen für seinen Forschungsgegenstand gestellt, so steckt er hier die methodisch-theoretischen Voraussetzungen ab, die für sein Konzept relevant sind. Was meint Roger Odin nun mit Semiopragmatik? Aus welcher Richtung kommt dieser Denkansatz? Wie ist er auf den Film zu übertragen? Und wie lässt er sich für die Analyse speziell des Dokumentarfilms nutzbar machen?

Um Odins Theoriekonstrukt zu verstehen, muss man wissen, dass er aus der Schule von Christian Metz kommt. Letzterer brachte einen Stein ins Rollen als er 1964 in seinem Aufsatz *Le cinéma: langue ou langage?* die Metapher von der „Filmsprache“ ernstnahm und Film als Sprache untersuchte. Er verglich ihn aber nicht einfach mit der natürlichen Sprache, sondern nutzte zu dessen präzisen Beschreibung und Analyse den Begriffsapparat der strukturalistischen

Sprachwissenschaft. Metz übertrug den Grundgedanken der Sprachsemiotiker, die gesamte Welt und Umwelt vermittele sich dem Menschen über Zeichen, auf Film. Damit brachte er die Filmsemiotik in Gang. Als dessen frühester Vertreter betrachtete Metz Film nicht einfach als harmlose Unterhaltungsform, sondern – ebenso wie die Linguisten Sprache – als ein komplexes, bedeutungstragendes System, das Erfahrungen transportiert. Die Frage, die sich Metz stellte, war nun – analog zur Grammatik der Sprache – welches denn die Einheiten seien, die im Film Bedeutung hervorbrächten? Ihm ging es darum, die unabänderlichen Eigenschaften auszumachen, die allen Filmen zugrunde liegen; ihr einzigartiges System; das, was es ihnen ermöglicht, auf die für sie typische Weise Bedeutung herzustellen und zu vermitteln.

Sprachsemiotiker bezeichnen ein den Zeichen zugrunde liegendes Bedeutungssystem als System von „Codes“. Eines der elementarsten Codesysteme für den Menschen ist das der natürlichen Sprache. Es unterscheidet uns von den Tieren und wir nutzen es, um damit ein gemeinsames Verständnis von der Welt zu entwickeln. Ein Codesystem besteht aus einem Set begrenzter, unveränderlicher Eigenschaften und ihren Kombinationsregeln. Die Anwendung, das Sprechen (*la parole*; die Rede) entsteht dann durch zwei Prozesse: Wir wählen bestimmte Codes aus und kombinieren sie den Regeln entsprechend. Beide Prozesse sorgen am Ende für die Verständlichkeit der Sprache, da Sinn und Bedeutung das Ergebnis der strukturellen Beziehungen zwischen den Codes ist. Die Filmsemiotik geht dementsprechend davon aus, dass der Eindruck von Einheit und Kontinuität, den der Zuschauer während der Filmvorführung erlebt nicht das Resultat einer Bild-Referent-Beziehung sei – wovon die meisten Filmtheorien ausgehen –, sondern auf einem nicht wahrnehmbaren, zugrunde liegenden Codesystem basiert, das auf der wahrnehmbaren Ebene Verständlichkeit hervorbringt.

Sprache kann dann nach den Bedingungen des Codesystems analysiert werden. Als Analyseverfahren dient den Linguisten der sogenannte „Kommutationstest“. Dazu werden die Codes der nicht wahrnehmbaren Ebene in einem ersten Schritt segmentiert und klassifiziert und in einem zweiten vertauscht, um zu sehen, wie sich dies auf die wahrnehmbare Ebene auswirkt. Diese Vorgehensweise übertrug Metz ebenfalls auf den Film und entwickelte darauf aufbauend sein bekannt gewordenes Modell der *Großen Syntagmatik* (1966), in welchem er eine Gruppe von zusammenhängenden Elementen beschreibt, die Bedeutung im Film konstituieren. Diese nennt er „Syntagmen“. Er entwarf damit die erste Grammatik der Filmmontage.

Metz machte insgesamt acht Syntagmen aus, die jede für sich eine spezielle raum-zeitliche Beziehung zwischen den Bildern herstellen und zu „sinnhaften“ Bildsequenzen verknüpft werden können. Sie basieren auf einfachen Unterscheidungskriterien:

- Einzahl und Mehrzahl
- Logik und Zeit
- Nachzeitigkeit und Gleichzeitigkeit
- Vollständigkeit und Unvollständigkeit
- Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit.

Die acht Syntagmen seien zudem entweder autonom, parallel, geklammert, alternierend, deskriptiv, lückenlos, überspringend oder episodisch. Es ist naheliegend, dass ihr Austausch (im Sinne des Kommutationstests) unterschiedliche Bedeutungen generiert und somit unterschiedliche Filme hervorbringt; es macht einen Unterschied, ob ein Film mehr aus autonomen oder aus episodischen Sequenzen besteht – das selbe Ereignis dargestellt mit einem anderen Syntagma wird eine andere Bedeutung haben.

Das Problem von Metz' großer Syntagmatik ist, dass sie den Ton komplett außen vor lässt und sich zudem nur auf den klassischen, narrativen Spielfilm konzentriert. Letzteres liegt daran, dass Metz in seiner großen Syntagmatik die Besonderheit des Films mit seiner Fähigkeit gleichsetzte, erzählen zu können. In einem späteren Werk, *Langage et Cinéma* (1971), ergänzt er diese Besonderheit um weitere Eigenschaften, die in ihrer spezifischen Kombination das hervorbringen, was ihm zufolge das Wesen des Films ausmacht: seine eigene kinematografische Sprache. Er bezeichnet sie provokativ als „*langage sans langue*“, also als Sprache ohne festes Regelwerk, da sie – im Gegensatz zu einzelnen, natürlichen Sprachen, die aus begrenzten Lautsystemen bestehen (das Spanische zum Beispiel hat 21 distinktive Laute) – immer auch andere Sprachen oder Äußerungsformen integrieren könne (natürliche Sprache, Musik, Geräusche) und dem Prinzip von Kombination und Wandel unterliege, das heißt Bewegungs-Bilder hervorbringe.

2. Der frühe Odin: Lektüre und Enunziator

Als Schüler von Christian Metz verfolgt Roger Odin einen ebenfalls semiotisch geprägten Ansatz. Er erweitert ihn allerdings um die pragmatische Perspektive und gelangt so zur *Semiopragmatik*. Als Pragmatiker geht er davon aus, dass die von der Sprache hervorgebrachte Bedeutung nicht im Vorhinein festgelegt sei, sondern sich aus der Beziehung zum Kontext ergebe. Eine Sprache zu verstehen heißt für ihn nicht, die Bedeutung der Worte und ihre grammatischen Beziehungen zu kennen, sondern zu wissen, wie man Sprache in verschiedenen Kontexten gebraucht. Dementsprechend geht die Filmpragmatik davon aus, dass das Wesen des Films nicht automatisch in ihn eingeschrieben sei, sondern sich im Prozess der Betrachtung bilde – ein und dieselbe Filmvorführung bringe je nach Publikum verschiedene Texte hervor, oder, wie Odin es formuliert: „Wir unterstellen einem Text eine Intention, dessen Urheber wir selbst sind. Es gibt folglich ebenso viele vom Text konstruierte Zuschauer, wie von verschiedenen Zuschauern konstruierte Texte.“ (Odin 2000a): 52, Übers. AMT) Das beinhaltet auch, dass kein Film von sich aus ein Spiel- oder Dokumentarfilm sei. Odin zeigt auf, dass solche Zuschreibungen – er nennt sie „Modi“ – nicht im Voraus gegeben, sondern das Ergebnis einer Reihe von, wie er sagt, „Operationen“ sind.

In dem oben erwähnten frühen Beitrag, *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*, konzentriert er sich, wie der Titel nahelegt, auf den Dokumentarfilm. Er postuliert gleich zu Beginn den wichtigsten Grundsatz seiner Theorie, der besagt: Jeder Film könne von seinem „Leser“ einer „dokumentarisierenden“ oder „fiktivisierenden Lektüre“ unterworfen werden. Dass Odin vom Zuschauer

als einem „Leser“, von „Lektüre“ und dem Film als einem „Text“ spricht, lässt bereits erkennen, dass er auf sprachwissenschaftliche Begriffe und Analysemethoden zurückgreift, insbesondere auf die der Textlinguistik. Die Textlinguistik ist ein Nebenzweig der Sprachwissenschaft, der sich Mitte der 1960er Jahre bildete und den Text ins Zentrum der Betrachtung rückte als Reaktion auf die strukturelle Linguistik, die sich einzig der Erforschung des Satzes widmete. Ein „Text“ wird hier als ein *sinnvoll zusammenhängendes Gewebe* von Sätzen verstanden. Unter einem Film-Text versteht Odin folglich eine bedeutungstragende Konstruktion, die Affekte beim Leser hervorruft.

Ein weiterer Begriff, den er der Linguistik entlehnt (und den auch der späte Metz verwendet), ist der des „Enunziators“. Er lässt sich in etwa übersetzen mit „Äußerungsinstanz“. Odin spielt damit auf die in der Sprach- (und später auch in der Literaturwissenschaft) viel diskutierte Frage nach dem Vermittler eines Textes an, kurz gesagt auf die Frage: „Wer spricht?“ Odin behauptet nun, dass der Leser eines Dokumentarfilms einen „realen Enunziator“ annehme, während er beim fiktionalen Film von einem erfundenen, das heißt „fiktiven“, ausgehe bzw. dieser hier einfach abwesend sei. Als realer Enunziator könne die Kamera, das Kino oder die Gesellschaft ebenso angenommen werden wie der Kameramann, der Regisseur oder ein anderer „Verantwortlicher für den Diskurs, der vom Film gehalten wird“ (Odin 1984: 265).

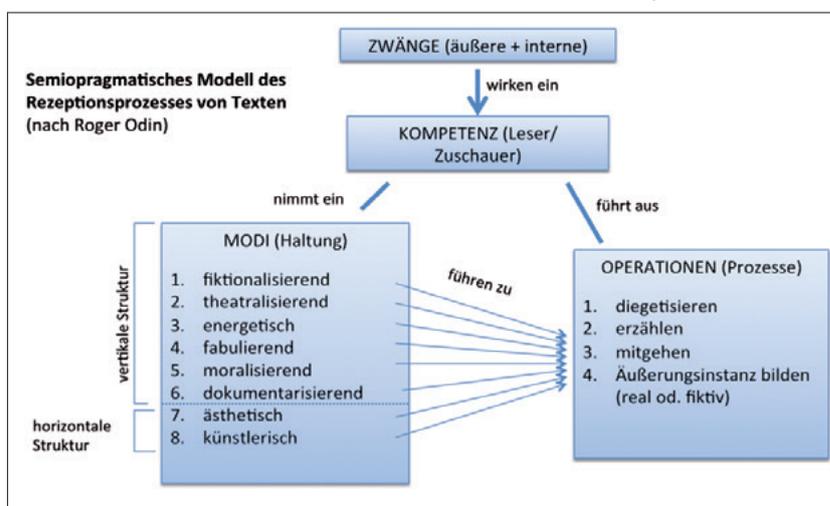
Während die Annahme des fiktiven Enunziators ganz einfach ist (er existiert einfach nicht), ist die des realen in Odins frühem Werk noch sehr schwammig formuliert – was meines Erachtens daran liegt, dass er (zumindest hier noch) nicht klar zwischen *textinternen* und *textexternen* Zeichen unterscheidet. Doch zumindest in der Person des Kameramanns ist Odins Vorstellung vom realen Enunziator hier bereits gut nachvollziehbar: Während die technische Perfektion von fiktionalen Filmen den Leser dazu verleite, den Enunziator als abwesend wahrzunehmen, kann er ihn durch die Kameraführung im Dokumentarfilm verorten – nämlich während der Aufnahme hinter der Kamera (quasi als Zeitzeuge). Die Verkörperung des Kameramanns als realem Enunziator wird auch in den Aufnahmen selbst deutlich: Verwackelte oder unscharfe Bilder, unterbrochene Einstellungen, zögerliche Schwenks, ungenügendes Licht oder auch Hintergrundgeräusche zeugen ebenfalls von seiner Anwesenheit. Odin beschränkt seine Beschreibung hier allerdings noch auf die Kameramänner von Reportagen (wohl weil darin die genannten textinternen Zeichen – die er später als „Zwänge“ bezeichnen wird – zu seiner Zeit sehr verbreitet waren), sie können aber auf den Dokumentarfilm insgesamt übertragen werden, da sie ebenso in diesem vorkommen können.

Odin ist sich natürlich bereits in *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre* bewusst, dass diese Signale auch vom fiktionalen Film kopiert bzw. in seinem Text imitiert werden können – aber genau das ist der Clou seiner Theorie, denn wenn sie es tun, werden auch sie einer dokumentarisierenden Lektüre unterworfen! Der reale Enunziator, erklärt Odin später (2011), gehöre der Welt des Lesers an und könne hinterfragt werden (in Bezug auf seine Identität, auf Wahrheit, Haltung und Werte), der fiktive hingegen befände sich außerhalb der

Welt des Lesers (eben in einer erfundenen) und sei deswegen gar nicht erst hinterfragbar. Die Konsequenz dessen sei, dass die Annahme eines realen Enunziators den Zuschauer als reale Person persönlich einbinde – positiv betrachtet gibt ihm dies die Möglichkeit, sich mit dem Enunziator nicht einverstanden zu erklären und dessen Aussagen, Informationen oder Werte anzuzweifeln. Ein negatives Ergebnis sei, dass er sich durch die persönliche Einbindung in der permanenten Position befinde, sich rechtfertigen zu müssen und daher den gesamten Text verweigern und ablehnen könne. Wohingegen die Annahme eines fiktiven Enunziators dem Zuschauer versichere, er sei nicht persönlich angesprochen bzw. nicht betroffen – eine Feststellung, die letztlich die Vorliebe zum Spielfilm erklärt.

3. Der späte Odin: Modi und Operationen

Odin beschränkt sich später nicht mehr auf die pauschale Einteilung von dokumentarisierender und fiktivisierender Lektüre, sondern macht über die Jahre immer weitere Lektürewesen aus, die er dann „Modi“ nennt. Seine anfangs eingängige Bezeichnung der „Lektüre“ beschreibt er in *Les Espaces de communication* (2011) umständlich als ein „theoretisches Konstrukt, das den Prozess der Bedeutungsproduktion in funktionale Ensembles überführe“ (Odin 2011: 46, Übers. AMT). Er meint damit aber nach wie vor dasselbe, nämlich die Haltung mit der ich, der Leser, mich einem Text nähere. Einzelnen betrachtet bilden die Modi im Fall des Films also die „Zuschauerhaltung“, zusammen die seiner „Kompetenz“. Der Vorgang der semiopragmatischen Textrezeption nach Odin, lässt sich zusammenfassend folgendermaßen visualisieren:



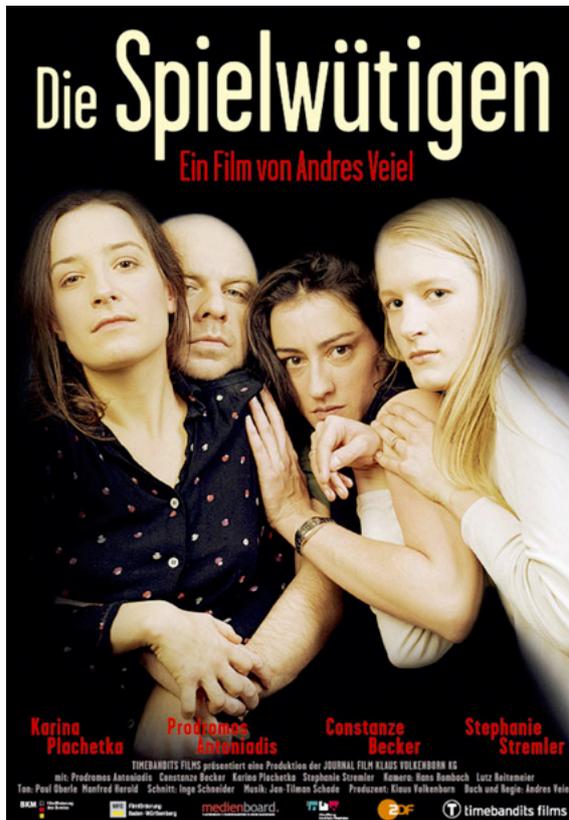
Die Kompetenz eines Zuschauers werde, wie bereits erwähnt, durch Zwänge („contraintes“) beeinflusst (gemeint sind Vorgaben bzw. Vorschriften). Odin unterscheidet zwischen äußeren und internen Zwängen, die auf die Zuschauerkompetenz einwirken. Zu den äußeren zählen alle Anweisungen, die an verschiedenen Orten, durch Personen oder Vermarktungsstrategien propagiert werden (Multiplex, Programm kino, Schule, Genre, Programmsparte, Filmankündigungen, Plakate). Mit den internen Zwängen meint Odin solche, die im Text eingeschrieben sind, darunter die Anvisierung bestimmter Zielgruppen, Hinweise im Vor- oder Abspann, genannte Schauspielernamen bzw. das Fehlen hiervon!

Von anfangs zwei Modi gelangt Odin nach jahrzehntelanger Überarbeitung zu acht Modi und vier Operationen: Den *fiktionalisierenden* und *dokumentarisierenden* Modus hat er um den *theatralisierenden*, *energetischen*, *fabulierenden* und *moralisierenden* erweitert. Der *ästhetische* (die Zuwendung des Lesers auf Bild- und Sounddesign) und der *künstlerische* (der auf den Autorenbegriff abzielt) befinden sich hier nicht wie in früheren Texten eingeschoben dazwischen, sondern werden extra angeführt, da sie zeitlich aufeinander folgende Prozesse darstellen und damit einer „horizontalen Struktur“ folgen würden. Alle anderen Modi würden, so Odin, gleichzeitig während der Lektüre eines Textes angewandt werden können und folgten somit einer vertikalen Struktur. Mit dem *theatralisierenden* Modus meint Odin Zeichen des Textes, die ihn in der Wahrnehmung des Zuschauers wie ein Spektakel erscheinen lassen (dazu zählen Show- und Gesangseinlagen), *fabulierend* meint eine parabelhafte Wirkung, *moralisierend* bezieht sich auf die Wertekonstruktion im Bewusstsein des Zuschauers.

Das Novum und die grundsätzliche Unterscheidung, die im späteren Werk deutlich wird, ist die Gegenüberstellung des *fiktionalisierenden* Modus mit der Operation des Bildens einer *fiktiven* Äußerungsinstanz. Die Konstruktion des fiktiven Enunziators setzt Odin in früheren Texten (und auch später noch) mit dem „fiktivisierenden Prozess“ gleich. Dieser sei, wie oben erwähnt, die einzige nicht auf den Dokumentarfilm anwendbare Operation. Alle anderen Operationen – *diegetisieren* (die Konstruktion einer Welt), *erzählen* und was Roger Odin als „mitgehen mit den visuellen oder akustischen Schwingungen des Textes“ bezeichnet (vgl. 2011) –, könnten auf alle Texte, auch den Dokumentarfilm, angewandt werden. Ebenso könnten alle Modi bis auf den *fiktionalisierenden* auf den Dokumentarfilm angewandt werden. Hierin allerdings führt Odin seine Theorie nicht weit genug aus: Meines Erachtens kann der Leser eines Dokumentarfilms sehr wohl eine *fiktionalisierende* Haltung annehmen und dies, *ohne* im Anschluss eine *fiktivisierende* Operation auszuführen, wie anhand des nächsten, unter Kapitel 4 angeführten Fallbeispiels dargelegt werden soll.

Odin stellt weiter fest, dass Modi und Operationen nicht nur ein weites Feld bilden, sondern mit dem Aufkommen von neuen Filmformen zwangsläufig auch Veränderungen unterliegen – er nennt in diesem Zusammenhang die Filme TERMINATOR (1984), ALIENS (1986), NATURAL BORN KILLERS (1994) oder die STAR WARS-Reihe (1977-2005) von George Lucas, über die der Regisseur selbst sagt, diese Filme seien „näher an einer Karussellfahrt (amusement park ride) als an einem Theaterstück oder Roman.“ (Lucas, zit. nach Odin 2011:53, Übers. AMT) Für das von Lucas beschriebene Phänomen führt Odin schließlich den *energetischen* Modus ein. In der Gleichsetzung aller Modi nebeneinander liegt, wie ich finde, eine weitere Schwäche von Odins Konzept. Ich halte die zuerst eingeführten Lektüremodi – den *dokumentarisierenden* und den *fiktivisierenden* Modus – für die fundamentalsten bzw. würde sie auf einer anderen, höheren Ebene ansiedeln, da sie (wenn auch von einer anderen Warte aus gesehen) terminologisch vorbelastet sind und Gattungsspezifische Einteilungen aufweisen, die eben die Trennung zwischen Dokumentar- und Spielfilm markieren, im Gegensatz zu Odins anderen Modi wie dem „energetischen“, der keine eigene

Gattung hervorbringt, sondern lediglich ein Phänomen bezeichnet, ein (Sub-) Genre oder wie Odin anmerkt, „einen Effekt“. Odin aber stellt alle Modi auf eine Ebene.



4. Fallbeispiel: DIE SPIELWÜTIGEN

Die folgende Analyse der ersten vier Minuten des Films DIE SPIELWÜTIGEN soll Roger Odins Konzept illustrieren und seine Schwächen aufzeigen.

Betrachten wir zunächst die *textexternen* Zeichen bzw. äußeren Zwänge: Wir befinden uns mit „ZDOK“ auf einer speziell auf den Dokumentarfilm ausgerichteten Tagung, das heißt wir verfügen alle im Vorhinein über Informationen, die uns sagen „Erwarte hier *dokumentarisierend* zu lesenden Filme!“ Dadurch, dass hier das Filmplakat meines Beispiels eingefügt ist, wird der Leser umgehend weiteren Zwängen unterworfen – der Film sei von Andres Veiel und zeige vier Personen, deren Namen vermutlich die darunter stehenden sind. Dem Kleingedruckten ist zu entnehmen, dass es ein Film „mit“ den genannten Personen sei, Kamera, Ton, Schnitt und Musik wiederum von verschiedenen anderen Personen sind, ein Produzent und mehrere Institutionen an seiner Produktion beteiligt waren und dass schließlich Buch und Regie aus der Feder von Andres Veiel stammen.

Das Plakat ist so aufgebaut, dass es keinen expliziten Hinweis darauf gibt, wie der Film zu lesen ist – ich kann es sowohl fikionalisierend als auch dokumentarisierend lesen. Ziehe ich mein (Vor-)Wissen über Spielfilmplakate hinzu würde ich sage es ähnele eher einem solchen – aufgrund seines Aufbaus, der Platzierung der Namen, vor allem aber aufgrund fehlender Angaben zu einer Gattungs- oder Genrezugehörigkeit. Das Plakat allein lässt mich also keine eindeutige Entscheidung fällen. Habe ich aber weitere *textexterne* Zwänge erfahren – weil ich eine Kritik oder eine Rezension über den Film gelesen habe oder mir mitgeteilt wurde, dass der Autor Andres Veiel ein Dokumentarfilmer sei, nehme ich ihn sowie die anderen *textexternen* Signale (äußeren Zwänge) als realen Enunziator an. Damit lese ich den Film auf der *textexternen* Ebene *dokumentarisierend*.

Widmen wir uns den *textinternen* Zeichen (innere Zwänge): Die erste Minute des Films legt mir, ebenso wie das Plakat eher den *fiktionalisierenden* Modus nahe: In unkommentierten, von Musik unterlegten Aufnahmen, die mit einer Totalen beginnen und mit Close-Ups enden, erlebe ich eine (wohlgemerkt angezogene!) Frau, die aus einem See heraussteigt und einen Text vor sich hin rezitiert, – hätte ich noch nie einen Spielfilm gesehen und mir wäre der rezitierte Text nicht bekannt, könnte ich die Frau einfach für eine Verrückte halten, die mit sich

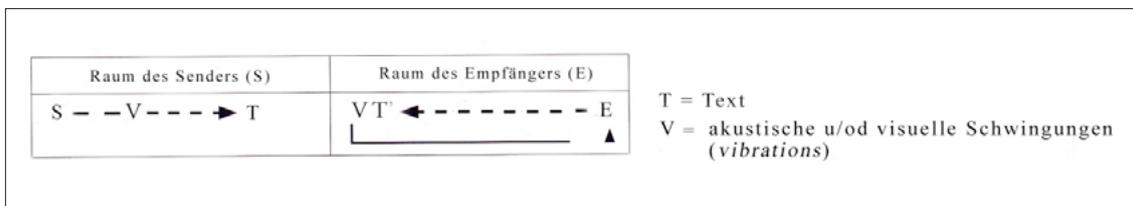
selbst spricht und so in den dokumentarisierenden Modus verfallen. Da dies bei mir aber nicht der Fall ist und ich weiß, dass sie Zeilen aus Goethes *Faust* aufsagt (auch wenn ich an dieser Stelle noch nicht weiß warum), wende ich wiederum den fiktionalisierenden an.

Nach einer Minute jedoch vermute ich einen anderen Modus, da mir der Text hier andere Zeichen gibt: Die Frau spricht in die Kamera hinein (oder kurz daran vorbei) und befindet sich damit offensichtlich in einer Interviewsituation – auch wenn ich den Interviewpartner nicht sehe, vermute ich ihn aufgrund ihrer Haltung und meinem Vorwissen über die Stilmittel des Dokumentarfilms (äußere Zwänge). Die junge Frau gibt zudem nicht mehr einen fremden Text wieder, sondern erzählt etwas *über sich* aus ihrer Perspektive. *Was* sie hier sagt erklärt, warum sie vorher einen Text rezitiert hat und verweist bereits auf den Fortgang des Films – „Warum sollte ich auch für Schauspiel eine tiefere Grenze setzen als fürs Leben?“ fragt sie entweder den Interviewpartner oder rhetorisch. Daraus folgere ich: Es wird ums Schauspiel gehen bzw. um nachgeahmte Darstellung. Ich kann also im *dokumentarisierenden* Modus bleiben, aber vermuten, dass es ein Film ist, der den *fiktionalisierenden* zum Thema hat. Diese Annahme bestätigt sich in den folgenden Minuten, in denen deutlich wird, dass die gezeigten Personen immer wieder eine Rolle einnehmen oder aus ihnen herausfallen – der Film handelt von vier jungen Menschen, die sich auf eine Schauspielschule bewerben wollen und sich dementsprechend darauf vorbereiten.

Dies war nur die Analyse eines kurzen Ausschnitts aus DIE SPIELWÜTIGEN. Ich denke aber er macht bereits deutlich, dass einige der von Odin entworfenen Modi und alle Operationen auf ihn anwendbar sind: Ich kann eine Welt annehmen – die, in der die Personen zu sehen sind –, fasse sie narrativ auf, gehe mit den visuellen und akustischen Zeichen mit, bilde eine reale Äußerungsinstanz und gelange so zu einer dokumentarisierenden Operation. Obwohl ich zu diesem Ergebnis gelange, kann ich aber zwischendurch (gleichzeitig gelesen/horizontal) den fiktionalisierenden Modus anwenden. Mit dem Film DIE SPIELWÜTIGEN habe ich bewusst ein komplexes Beispiel gewählt – andere, klassische Dokumentarfilme würden vielleicht eindeutiger, klarere Zeichen geben und ausschließlich dokumentarisierend zu lesen sein, aber gerade das ist das spannende an Odins Theorie: Sie ist auf alle Filme anwendbar, auch auf solche, die *bewusst* verschiedene Signale aussenden – eine Tatsache, die Odin in diesem Ausmaß nicht berücksichtigt.

5. Ausblick: Kommunikationspotential

Ich habe hier nur einen kleinen Einblick in sein Werk geben können, es umfasst wesentlich mehr – gerade der letzte Band, der von Kommunikationsräumen ausgeht und die Textlektüre als einen Prozess der *Nicht-Kommunikation* zwischen Sender und Empfänger beschreibt, birgt weitere Anregungen und Diskussionspotential. Odin gibt darin dieses *nicht-kommunikative* Modell der Semiopragmatik anschaulich in einem (ersten) Schema wieder:



Semiopragmatisches Modell (Odin 2011: 19, Übers. AMT)

In dem Bilanz ziehenden Beitrag geht er grundsätzlich von „Kommunikationsräumen“ aus, in denen sich die Prozesse der zur Textlektüre führenden Modi und Operationen abspielen. Kommunikationsräume seien Räume, in denen sich die Bedeutungs- und Affektproduktion von Leser und Textproduzent in Einklang miteinander vollzieht. Paradoxerweise betont Odin, dass die Semiopragmatik ein Modell der *Nicht-Kommunikation* („non-communication“) sei, da nie eine Botschaft von einem Sender zu einem Empfänger übertragen würde, es sich aber dennoch mit kommunizierten Botschaften beschäftige. Dieses Paradoxon ist im Grunde logisch, sieht man genau hin: Da sich jeder in seinem eigenen Raum der Textproduktion befindet gibt es zwar nie einen direkten Austausch zwischen Sender und Empfänger, beide stehen aber über den Text miteinander in Verbindung (kommunizieren), wenn sie über die selbe Kompetenz verfügen.

Je detaillierter das theoretische Konzept von Roger Odin wird, umso weniger trennscharf wird es jedoch – Modi und Operationen überlagern und vermischen sich, wodurch das Endergebnis ungenau wird. Odin betont zwar, sein semiopragmatisches Modell sei ein „heuristisches“ und man dürfe „abstrakt nicht mit vage verwechseln“, es würde sich im Gegenteil durch eine „extreme Präzision“ auszeichnen und auf verschiedenen Ebenen operieren (Kontext, Modus, Prozess, Operation), aber meines Erachtens zieht Odin daraus nicht die entscheidende Schlussfolgerung. Ich meine, dass immer ein Modus innerhalb eines Textes (Films) überwiegt (sowohl aufgrund von textinternen Zeichen als auch textexternen Zwängen), was zu einer bestimmten *Gesamtlektüre* des Textes führt – nur weil man für Momente in den fiktionalisierenden Modus verfällt, hält man einen Dokumentarfilm am Ende nicht für einen Spielfilm, wie ich am Beispiel von DIE SPIELWÜTIGEN hoffentlich deutlich machen konnte. Meine Auslegung seiner Theorie besteht darin, darzulegen, dass auch im Dokumentarfilm die Möglichkeit besteht, den fiktionalisierenden Modus anzuwenden zu können (wohl gemerkt *fiktionalisierend*, nicht *fiktivisierend!*). Wobei das momentane Blockieren des einen Modus nicht zu einer generellen Unterdrückung des anderen führt, sondern nur zu einer zeitweiligen. Odin übersieht, dass der Zeitmodus und die parallelen Lesefähigkeiten des Zuschauers während des Decodierungsprozesses an der Gesamtlektüre nichts ändern: Ein Dokumentarfilm ist ein Dokumentarfilm.

Literatur

Buckland, Warren (2000): *The cognitive semiotics of film*.
Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Metz, Christian (1966): *La grande syntagmatique du film narratif*.
In: comm 8 (1), S.120–124.

Metz, Christian (1971): *Langage et cinéma*. Genf: Albatros.

Odin, Roger (1984): *Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre*.
In: Eva Hohenberger (Hg.) (2006): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm, 3), S. 259–275.

Odin, Roger (1990): *Cinéma et production de sens*. Paris: A. Colin.

Odin, Roger (2000a): *La question du public. Approche sémio-pragmatique*.
In: reso 18 (99), S. 49–72.

Odin, Roger (2000b): *De la fiction*. Paris: De Boeck (Arts et cinema).

Odin, Roger (2011): *Les espaces de communication*. Introduction à la sémio-pragmatique.
Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.

Bildzitate

DIE SPIELWÜTIGEN von Andreas Veiel (Pressebilder)