

Der polyphone Raum

Lisl Pongers *Semiotic Ghosts*

Die Aufnahmen zu *Semiotic Ghosts* entstanden an den unterschiedlichsten Orten dieser Welt. Es sind "Reisebilder", die reale Orte wie Lissabon, San Diego, Bozen, Wien, Oaxaca in Mexiko oder Kandy auf Sri Lanka zeigen. Eine rein referentielle Lektüre dieser Bilder bliebe hoffnungslos defizitär; statt dessen ist die motivische Vielfalt in ein komplexes Ordnungsschema der Montage eingebunden. Die Bedeutung des Films erschließt sich erst, wenn man die einzelnen Einstellungen *loslöst*, um sie zu *lesen*, was einen Vergleich mit Sigmund Freuds Methode der Traumdeutung nahelegt. Da Freud wiederholt auf Modelle aus dem Bereich des Visuellen zurückgriff, bieten seine Schriften zahlreiche Anknüpfungspunkte für die Analyse figuraler Kunst. So wählte Freud beispielsweise die Metapher des Bilderrätsels, um seine syntaktische Konzeption vom Traum zu untermauern, die er der alten Lehre einer Traumsymbolik entgegenhielt. Wie beim Rebus ergibt sich die Bedeutung eines Traumes nicht aus dem Wert seiner Einzelbilder (z.B. "Verlust von Zähnen" als Hinweis auf "Tod"), sondern aus ihrem kontextuellen Bezug, ihrer *Montage*. Stellen wir uns etwa ein Bilderrätsel vor, bestehend aus dem Buchstaben "L", einem menschlichen Ohr, einem Zweig mit Beeren und schließlich einem Kranz. Für sich allein genommen sind diese Zeichen in Hinblick auf die Lösung sinnlos. Erst wenn man jedes Element durch eine Silbe oder ein Wort ersetzt und es in einem syntagmatischen Zusammenhang liest, erhält man eine sinnvolle Konfiguration - sie lautet "Lorbeerkranz".

Auch in *Semiotic Ghosts* avanciert die Montage zum privilegierten Zeichen der filmischen Schrift, d.h. die Bedeutung des Films entsteht erst *jenseits* der einzelnen Einstellungen innerhalb deren Verkettung.

Der Hinweis auf Freuds Bilderrätsel - eine Schrift in Bildern - kann außerdem Pongers Auffassung vom assoziativen Film illustrieren. *Semiotic Ghosts* verzichtet radikal auf phonetische Sprache und läßt Schrift wegen ihrer systematischen Sprachbezogenheit nur dort zu, wo sie irreduzibel erscheint: im Titel und im Nachspann. In diesem Sinn darf Pongers Film zumindest implizit als Kritik unserer abendländisch-phonozentrischen Tradition verstanden werden. Gegen die eindimensionale Linearität des Sprechens, welche nur den zeitlichen Ablauf kennt, führt sie all jene "Sprachen" ins Feld, die sich räumlich und visuell manifestieren.

Die in unserer Kultur gebräuchliche alphabetisch-phonetische Schrift nimmt dabei eine Sonderstellung ein. Zwar braucht auch sie

ein visuelles Medium, ist aber, da sie das Sprechen buchstäblich reproduziert, in starkem Maße dem Gedanken der Linearität verpflichtet. Konsequenterweise findet sich Schrift auch nur an den Rändern des Films.

In einem Gespräch, das wir über *Semiotic Ghosts* führten, stellte Ponger folgende Gleichung auf: Der Spielfilm verhalte sich zum assoziativen Film wie der sprechende Mensch zum Benutzer einer Gebärdensprache. Gleichzeitig nannte sie eine ihrer Inspirationsquellen für *Semiotic Ghosts*: Ein Buch über die Gebärdensprache in der schweizerischen Gehörlosenpädagogik des 19. Jahrhunderts.

Um jedoch als echtes Sprachäquivalent zu funktionieren, müssen Zeichensprachen neben bedeutungstragenden auch bedeutungsunterscheidende Elemente besitzen und einen Prozeß der Konventionalisierung durchlaufen. Deshalb ist die Annahme von der Universalität und "Natürlichkeit" gestischer Ausdrucksmittel nicht mehr als ein hartnäckiger Mythos. Unbestritten bleibt jedoch, daß Gebärdensprachen gegenständliche Formen, Größen- und Raumverhältnisse sowie Bewegungen *imitativ* darstellen können und daher über ein allgemein größeres ikonisches Potential als Lautsprachen verfügen.

Was Ponger an der Sprache der Gehörlosen fasziniert, ist vor allem die Idee einer Ausdrucksform, die sich multidimensional und räumlich entfaltet. So kann gleich die erste Einstellung ihres Films - weiße Kleider vom Wind bewegt an den kahlen Ästen eines Baumes flatternd (Abb. 1) - als metaphorisches Idealmodell einer Notation von Sprache verstanden werden, welche sich nicht länger an der Linie der Zeit orientiert. Erneut aufgenommen und variiert wird dieses Motiv im letzten Teil des Films, wo in zwei Einstellungen (E 32 und 34, vgl. Abb. 2) Aufsichten auf ein Netz von tendenziell konvergierenden Wäscheleinen zu sehen sind, an denen einmal blaue, dann schwarze und weiße Kleidungsstücke trocknen. In ihrer ikonischen Dimension erinnern diese beiden Einstellungen an eine vielstimmige Partitur, auf deren übereinanderliegenden Linien in loser Notenschrift die Stimmen einer Komposition wiedergegeben sind.

Die zweite Einstellung des Films zeigt das "1. Ägyptische Blinde-Mädchen-Orchester". Erst mit der dritten Einstellung, dem "Sensenmann" (Abb. 3), setzt der Ton ein. Diese bevorzugte Behandlung des Visuellen gegenüber dem Akustischen läßt auf den ersten Blick eine Hierarchisierung der Sinne (Sehen vs. Hören) oder genauer: der Ausdrucksmaterialien in Verbindung mit ihrer spezifischen Räumlichkeit nach der Formel "Bild vs. Ton = multidimensionale Räumlichkeit vs. eindimensionale Linearität" vermuten. Doch eine solche Annahme wird durch zweierlei

entkräftet: Erstens folgt der Ton exakt auf jene Einstellung, in der das Sehen prekär geworden ist (thematisiert durch die blinden Mädchen) und zweitens hat Ponger für *Semiotic Ghosts* eine Tonspur gewählt, welche wie kaum eine andere geeignet erscheint, die Idee des Polytonalen zu transportieren. Bis zum Ende des Films hören wir das "1. Ägyptische Blinde-Mädchen-Orchester" beim Stimmen der Instrumente vor einem Konzert. Die Kopräsenz vieler verschiedener Instrumente, von denen jedes für sich spielt, repräsentiert den Fundus, das Reservoir, das Paradigma, aus dem sich erst *nach* Ende des Films für einen kurzen Augenblick ein Zusammenspiel entwickeln wird.

Abgesehen vom Prolog (E 1-3), dem Titel (E 4) und der letzten Einstellung, die eine Art Epilog bildet, besteht *Semiotic Ghosts* aus vier voneinander abgegrenzten Teilen, von denen jeder jeweils einen Aspekt des Filmischen bzw. des Photographischen behandelt. Als Mittel der Interpunktion zwischen diesen vier Teilen dienen sowohl inhaltliche als auch formale Konstanten. Eröffnet wird jede Serie durch eine Einstellung, welche die Bildproduktion an sich thematisiert. Der Reihe nach sehen wir die Ausrüstung eines Straßenphotographen (Serie 1), den Photographen selbst (Serie 2), sein Objekt (Serie 3) sowie einen Porträtmaler bei der Arbeit (Serie 4). Obgleich im letztgenannten Fall die photographische Apparatur durch Auge und Hand des Malers, ein "primitives" Reproduktionsdispositiv, ersetzt ist, variieren diese Eröffnungseinstellungen das Thema des Aufnahmeprozesses. Sie korrespondieren mit den SchlußEinstellungen der Serien, welche die Idee des "Bilderwerfers" bzw. Projektors metaphorisch aufgreifen: zumeist sieht man einen Messerwerfer, der die Silhouette einer Frau auf einem Holzbrett "fixiert". Formal endet jede Serie mit Standbild und Abblende. Gerade in jenem Augenblick, wo das Zeigen und das Sehen, transportiert durch die Analogie Bilderwerfer/Messerwerfer, auf dem Spiel steht, friert das Bild ein und verdunkelt allmählich bis zum Schwarz. Die Themen der vier Teile entfalten sich also im Zwischenraum von Introjektion (Kamera/Aufnahme) und Projektion (dem Messerwerfer).

In der ersten Serie geht es um die Antiquiertheit des photographischen Abbildes, wobei der technisch-mechanische Aspekt im Vordergrund steht. Im Zeitalter der Elektronik erscheint die Mechanik wie das Relikt einer längst vergangenen Zeit. Deshalb zeigt Ponger in diesem Teil maschinelle Ensembles (eine Straßenbahn, Schienen) oder vorindustrielle Tätigkeiten (z.B. die manuelle Zubereitung von Tortillas, Arbeiten in einem Heuschaber), die wie Rückblenden in die Geschichte einer noch nicht spezialisierten Kultur wirken. Die Silhouette eines mit Lichtgirlanden geschmückten Schiffes thematisiert die Rolle des Lichts im photographischen Prozeß.

Serie zwei widmet sich den chemischen, aber auch den alchemischen, d.h. magischen Aspekten der Bildproduktion. Von medial vermittelten visuellen Eindrücken überschwemmt, vergessen wir heute nur allzu leicht, welche gleichsam mystische Erfahrung die Nachahmung von Realität durch ein Bild einst zu vermitteln imstande war. Zwei gegensätzliche Elemente, das Feuer und die "Dunkelkammer", artikulieren in *Semiotic Ghosts* die Dimension des Geheimnisvollen, die photographischen und filmischen Reproduktionstechniken innewohnt. Transportiert wird diese Opposition durch Bilder von großer assoziativer Dichte. So sehen wir etwa zwei Wiener Kanalarbeiter auf offener Straße in einen Schacht einsteigen, eine Feuerstelle in einer ärmlichen Hütte, einen Imker bei seiner Arbeit, den kreisrunden Schlund eines Hochofens sowie einen Feuerschlucker. Das Feuer und die "Dunkle Kammer" stehen aber auch für alle Arten von Umwandlungsprozessen, die sowohl bei magischen Praktiken als auch bei der Entwicklung eines Photos von Bedeutung sind. Der Gegensatz von Wissenschaft (Chemie) und Magie (Alchemie) findet sich im Filmtitel wieder. Rationales ("*Semiotic*") und Irrationales ("*Ghosts*") verknüpfend, zeigt dieser Titel, der zugleich Programm ist, Interesse für die Ursprünge der Semiotik in der Magie.

Die Etymologie mehrerer semiotischer Grundbegriffe deutet auf einen im Kontext magischen Handelns liegenden Ursprung der Wissenschaft vom Zeichen. Schon das germanische Etymon des Wortes *Zeichen* bedeutet außer "Zeichen" und "Merkmal" auch "Wunderzeichen". Die altgermanische *Rune* ist nicht nur ein *Schriftzeichen*, sondern auch ein "geheimnisvolles Zauberzeichen". Englisch *spell* heißt noch heute sowohl "buchstabieren" als auch "Wortzauber" (.....), und aus dem Wort *grammar*, "Grammatik", entstand in der schottischen Volkssprache die Form *glamour* in der Bedeutung von "magic, enchantment, spell" (.....). Auch die Etymologie des Wortes *Bild* beinhaltet ein magisches Element, nämlich das germanische Etymon *bil- "Wunderkraft, Wunderzeichen" (.....)¹

Während die ersten beiden Serien des Films Aspekte des technisch reproduzierten Bildes entlang einer diachronen Achse der Erinnerung erforschen, ist der dritte Teil um eine Visualisierung und Verräumlichung des Faktors Zeit bemüht. Durch die Übersetzung der Zeit- in eine Raumlinie wird einer der Hauptunterschiede zwischen Photographie und Film visuell erfahrbar gemacht. Bei der Photographie ist das Dargestellte räumlich zwar präsent, zeitlich aber vergangen. Daher beruht diese Repräsentationstechnik auf einer neuen Kategorie der Raum-Zeit-Dimension². Anders der Film: Hier haben wir nicht so sehr den Eindruck, ein Da-Gewesensein zu betrachten, sondern meinen, einem lebendigen Da-sein

¹ Winfried Nöth: Handbuch der Semiotik. Stuttgart: Metzler 1985, S. 244.

² Vgl. Roland Barthes: Rhétorique de l'image. In: Roland Barthes: L'Obvie et l'Obtus. Essais Critiques III. Paris: Editions du Seuil 1982, S. 25-42; S. 35.

beizuwohnen, was sowohl der Bewegung als auch dem syntagmatischen Aspekt des Filmmediums zuzuschreiben ist. Im Gegensatz zur Photographie ist der Film ein Gegenstand, der sich in Raum und Zeit zugleich ausbreitet. Durch die - zumindest potentielle - Kopräsenz von vier Ausdrucksmaterien (Sprache, Musik, Geräusch, bewegtes Bild) multipliziert sich die syntagmatische Achse intern und entspricht daher nicht länger einer, sondern mehreren Dimensionen.

Die thematische Reihe der dritten Serie beginnt mit einer Aufsicht, die ein Haus auf einem Berghang zeigt. Die Kamerarückfahrt vom Lift aus suggeriert eine zunehmende zeitliche Entfernung und situiert das Haus im "Einst" - eine Bedeutung, die durch die Kamerabewegung im Raum ausgedrückt wird. Die nächste Einstellung greift das Thema der Darstellung von Zeit via Raum in umgekehrter Weise wieder auf. In Bewegung ist nun nicht mehr die Kamera, sondern das Objekt. Eine Straßenbahn entfernt sich langsam in Richtung Horizont, während gleichzeitig, auf einem parallelen Schienenstrang, eine zweite Straßenbahn aus dem Hintergrund auftaucht. In der Folge variieren Bilder von Transportmitteln die Frage der Übersetzbarkeit von Zeit in Raum. Wir sehen ein Bahnhofsgelände in Aufsicht, einen primitiven Personenlift, einen modernen Doppelsessellift in Untersicht und schließlich sich nähernde Autos. Doch nicht nur die figurative Dimension dieser Aufnahmen trägt zur filmischen Bedeutungskonstitution bei. Konzentriert man sich auf ihre plastische Organisation³, so wird man bemerken, daß jede einzelne Einstellung in horizontale und/oder diagonale Linien auflösbar ist. Die graphische Dimension korrespondiert hier insofern mit der figurativen Ebene, als diese - durch die Repräsentation von Transportmitteln - die Linie zwischen zwei Punkten bereits zum zentralen Anliegen erklärte.

Obwohl noch immer gegenständlich, tritt in der vierten Serie das Figurative hinter dem Plastischen zurück. Neben den bereits erwähnten "Wäscheleinen-Einstellungen" (E 32 und E 34), welche, als Partitur gelesen, die Multidimensionalität eines idealen Notationssystems visualisieren, zeigt diese letzte Serie unter anderem ein Fußballfeld mit konzentrischen Kreisen im Rasen (E 35, Abb. 4), dann Fische, die um einen gemeinsamen Mittelpunkt schwimmen (E 36, Abb. 5) sowie die Scheibe eines Dart-Spiels, die von Wurf Pfeilen getroffen wird (E 37). Allen drei Einstellungen ist

³ In der Terminologie von Greimas und Courtès bezeichnet der Begriff "plastische Dimension" die Ebene des Ausdrucks (Signifikanteneben) und der Begriff "figurative Dimension" die Inhaltsebene (Signifikatsebene). Vgl. Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtès: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. II. Paris: Hachette 1986, S. 90 und S. 168.

das Vorhandensein von konzentrischen Elementen (Kreise und/oder kreisförmige Bewegungen) gemeinsam. Die Assoziationsketten werden nun, gegen Ende des Films, nicht länger durch thematische Motive fortbewegt, sondern verknüpfen sich nach den Gesetzen einer graphischen Ordnung.

Pongers Assoziationen zum Filmisch-Photographischen vollziehen - über die Topik des Reisens - nicht nur eine Bewegung von der Zeit zum Raum, sondern auch eine vom "Inhalt" zur "Form". Die Abwendung vom vorrangig semantischen Gehalt der Bilder, vor allem in der letzten Serie, stellt zugleich tradierte Natur-/Kultur-Auffassungen auf den Kopf. Die Fische mit ihren koordinierten Bewegungen (E 36) lassen "Natur" als geordnetes System, fernab von Chaos oder Willkür erscheinen. Durch ihre Formation, die intentional wirkt, weisen sie über sich hinaus und werden selbst zum Zeichenträger. So sehr Ponger Bezüge zur Kultur in Bildern von der Natur sucht, so wenig tut sie dies bei der Darstellung von Kulturellem. Einer zivilisatorischen Tätigkeit ersten Ranges, wie etwa dem Verputzen einer Hausfassade (E 33), spricht sie kompromißlos jegliche bedeutungstiftende Wirkung ab. Kein Metazeichen will sich hier formieren, keine "lesbare" Struktur in den Spuren der Gesten des Maurers ergeben.

Jenseits der Bedeutungen, die an der Oberfläche des filmischen Textes aufblitzen, ist *Semiotic Ghosts* von einem subkutanen Diskurs durchzogen, der sich auf die Suche nach einer Struktur im angeblich Unstrukturierten begibt. Will die Lektüre dieser Tendenz Rechnung tragen, so muß sie vom Fluß der Bilder und Töne, der Kontinuität suggeriert, absehen, das heißt die Möglichkeit des Bruchs einkalkulieren, die Zonen der Fraktur aufspüren.

Eine erste Segmentierung, vorgenommen nach dem semantischen Wert der Repräsentation, wurde bereits vorgeschlagen. Sie kontrastiert die Einstellungen 5 bis 37 (die vier thematischen Blöcke) sowohl mit den ersten vier, als auch mit der letzten Einstellung (E 38). Eine solche Lektüre, die vom Bildinhalt ausgeht, verleiht den vier Serien eine kompakte Autonomie und ignoriert die Beziehung zwischen Prolog und Epilog.

Jedoch ist auch eine andere Art der Strukturierung, diesmal nach Maßgabe des Akustischen, denkbar. Da diese neue Gliederung die Fraktur bereits in der dritten Einstellung ("Sensenmann") ortet, bricht sie die Geschlossenheit der vier Serien auf. Es stehen nun die Einstellungen 1 und 2 (ohne Ton), 3 bis 37 (Ton: Ochesterprobe) sowie die SchlußEinstellung (Ende der Orchesterprobe) einander gegenüber. Eine Strukturierung, die sich nicht länger am semantischen Wert der Bilder, sondern an der akustischen Dynamik des Tons orientiert, macht die latenten Korrespondenzen zwischen Prolog und Epilog sichtbar. Da der "Sensenmann" (E 3) und die Tee

sortierenden fernöstlichen Frauen (E 38) den Anfang bzw. das Ende der akustischen Serie "Orchesterprobe" markieren, dürfen sie als Paar betrachtet werden, welches überdies inhaltliche und formale Entsprechungen aufweist. Die Inderinnen aus der SchlußEinstellung lassen, Schicksalsgöttinnen gleich, Tee wie Sand durch ihre Finger rieseln und greifen dadurch das Thema des "Sensenmannes", nämlich Zeit und Tod, wieder auf. Abgesehen von dieser inhaltlichen Analogie enden beide Einstellungen mit Standbild und Abblende.

Die Zäsuren, die der Ton einführt, eröffnen nicht nur neue Assoziationsketten, sondern geben auch Anlaß, das Ende des Films nicht mit, sondern *nach* dem letzten Bild zu lokalisieren. Zwar endet in der Finaleinstellung das Stimmen der Instrumente, nach Standbild und Abblende setzen sie aber *konsonant* mit Konzertbeginn wieder ein. Die Möglichkeit eines Zusammenspiels, einer Strukturierung ergibt sich daher genau in jenem Augenblick, als der Film bereits zu Ende ist. Diese spezifische Behandlung der Tonspur, welche dem Chaos erst jenseits der Einstellung, *an einem anderen Ort*, Struktur verleiht, läßt retrospektiv sowohl das Sortieren von Tee (E 38), als auch die "konzentrischen Fische" (E 36) neu lesen. Das spezialisierte Auge der Teesortiererin ist fähig, dort, wo unbedarfte Blicke nur Amorphes wahrnehmen, Struktur und Bedeutung (die verschiedenen Qualitätsstufen des Tees) zu erkennen: sie tragen den Prozeß der Semiose ins Reich der Natur, in jenes der Geister.

In dem Bestreben, sein "Erzählen" auf neue Spielregeln zu gründen, greift *Semiotic Ghosts* weder auf tradierte Ordnungsmuster zurück, noch wird die Idee einer Ordnung prinzipiell verworfen. Der Schauplatz, an dem die "Geister" des Titels Gestalt annehmen, ist daher immer ein anderer: die Natur (E 36), ein fernes Land (E 38) oder auch das *Off* des Films.

(Gabriele Jutz)

Semiotic Ghosts (A 1990)

R: Lisl Ponger

17 Minuten, 16mm, Farbe, Lichtton.