

ROGER ODIN
KOMMUNIKATIONSÄRÄUME

Das Buch ist aus der Idee entstanden, die Semiopragmatik einer größeren Leserschaft im deutschsprachigen Raum zugänglich zu machen. Es handelt sich um eine Übersetzung von Roger Odins Einführung in seinen medientheoretischen Ansatz, der die produktive Aneignung von medialen Produktionen („Lektüremodi“) ins Zentrum rückt.

Der Autor Roger Odin promovierte 1975 mit einer semiotischen Analyse der Bilder von Jeanne d'Arc und habilitierte 1982 mit einer Arbeit zur Filmsemiologie. Von 1983 bis 2003 war er Professor für Informations- und Kommunikationswissenschaft an der Paris III – Sorbonne Nouvelle. Er ist Autor von *Cinéma et production du sens* (1990), *De la fiction* (2000) und *Les espaces de communication* (2011) sowie Herausgeber von Bänden zum Dokumentar- und Familienfilm. Er zählt zu den wichtigsten französischen Medien- und Filmtheoretikern seiner Generation.

Die Übersetzer*innen

Guido Kirsten promovierte in Zürich mit einer Arbeit zum Realismus des Films und im Film, die stark von Odins Semiopragmatik inspiriert wurde (*Filmischer Realismus*, 2013). Anschließend arbeitete er als Postdoc in Stockholm und als Vertretungsprofessor in Mainz. Seit 2018 leitet er die Emmy Noether-Nachwuchsgruppe „Filmische Diskurse des Mangels“ an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF (Potsdam).

Magali Trautmann promovierte in Bremen zum narrativen Kinodokumentarfilm und entwarf in ihrer Arbeit ein Modell zu dessen Analyse aufbauend auf Odins Semiopragmatik (*Show and Tell*, 2017). Parallel hierzu entwickelte und lehrte sie das Praxismodul Film im Master-Studiengang *Transnationale Literaturwissenschaft: Literatur, Theater, Film (TnL)*. Von 2016 bis 2017 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin der TnL. Seit 2018 arbeitet sie als künstlerische Leiterin eines Kunstverlags und freie Autorin in Bremen.

Philipp Blum promovierte an der Philipps-Universität Marburg zum experimentellen Semidokumentarismus und baute methodisch auf dem semiopragmatischen Ansatz auf (*Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm*, 2017). Von 2012 bis 2018 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Forschungsprojekt zur Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945-2005. Seit 2018 ist er Oberassistent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich und Koordinator des NETZWERK CINEMA CH.

Laura Katharina Mücke ist Universitätsassistentin Prae Doc für die Professur „Theorie des Films“ an der Universität Wien. Sie arbeitet dort an ihrer Dissertation mit dem Arbeitstitel „Anti | Immersion. Zur Performativität filmischer Erfahrung zwischen Annäherung und Distanzierung“, die eine rezeptionsästhetische Verzahnung von Semiopragmatik und Filmphänomenologie anvisiert. Von 2016 bis 2019 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fach Filmwissenschaft an der Universität Mainz.

ROGER ODIN KOMMUNIKATIONSRÄUME

EINFÜHRUNG IN DIE SEMIOPRAGMATIK

od

*Herausgegeben und aus dem Französischen übersetzt
von Guido Kirsten, Magali Trautmann, Philipp Blum
und Laura Katharina Mücke*

Übersetzt mit freundlicher Genehmigung von Presses universitaires de Grenoble

Titel der Originalausgabe:

Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique

© 2011 Roger Odin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2019 oa books

Umschlag und typografische Beratung: © Vera Rammelmeyer, mischen

Satz: Sarah-Mai Dang

Grafiknachbildungen: Laura Katharina Mücke

Verlag und Druck: tredition GmbH, Halenreie 40-44, 22359 Hamburg

Dieser Text wird unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Der Text darf beliebig geteilt, kopiert und weiter verwertet werden, vorausgesetzt er wird dabei ordnungsgemäß zitiert. Zudem muss der Text unter derselben Lizenz veröffentlicht werden. Diese Erlaubnis berührt nicht das Copyright Dritter, deren Material in dem Text benutzt wird. Für Details s. <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Dieser Text ist auch als PDF über die Website www.oabooks.de abrufbar. Dort findet sich auch eine vollständige Bibliografie der Schriften Roger Odins.

978-3-7497-2669-1 (Paperback)

978-3-7497-2670-7 (Hardcover)

Inhalt

Guido Kirsten und Frank Kessler: „Ein Denken, das noch auf der Suche ist“ Grundzüge und Geschichte der Semiopragmatik	9
Vorwort der Übersetzerinnen und Übersetzer	25
Vorwort und Danksagung (zur französischen Ausgabe)	29
Einleitung: Das semiopragmatische „Modell“	33
Kapitel 1 Kontext, Bedingungen und Kommunikationsraum	49
Kapitel 2 Der diskursive Raum Kommunikative Kompetenz und Modi der Sinnproduktion	69
Kapitel 3 Ästhetischer Modus, künstlerischer Modus Beziehungen zwischen Modi und Räumen	91
Kapitel 4 Kontextuelle Analyse und Kommunikationsraum Der Kommunikationsraum des Familiengedächtnisses	111
Kapitel 5 Kommunikationsraum und Migration in neue Kontexte Das Beispiel des Familienfilms	133
Kapitel 6 Textuelle Analyse und Semiopragmatik	155
Schluss	175
Liste der vorgeschlagenen Instrumente	179
Etappen der Konstruktion des semiopragmatischen „Modells“	180
Literatur	181
Nachwort von Roger Odin zur deutschen Ausgabe: Die Semiopragmatik heute	187

„Ein Denken, das noch auf der Suche ist“ *Grundzüge und Geschichte der Semiotik*

Einleitung von Guido Kirsten und Frank Kessler

Anders als die meisten seiner Kolleginnen und Kollegen ist Roger Odin nicht über die klassische französische *cinéphilie* zur Filmwissenschaft gekommen, sondern über einen Amateurfilm-Club. Dort konnte er schon in den 1970er Jahren feststellen, dass im Bereich des *film de famille* die Regeln des Erzählkinos im Allgemeinen nicht gelten. Im Gegenteil: Wenn der Filmende – meist der Vater – versuchte, seine Filme stärker gemäß der in Amateurfilmhandbüchern beschriebenen Regeln zu gestalten, stießen sie im familiären Kreis auf geringere Zustimmung (Odin 1979). Im Zuge seiner Studie zur Rhetorik des Familienfilms kommt Odin zu dem für die Semiotik grundlegenden Schluss, dass es unmöglich sei, „sich den Texten (in diesem Fall den filmischen Texten) über einen rein *immanenten* Ansatz zu nähern“; man müsse daher „eine konsequent *pragmatische* Perspektive einnehmen, um zu begreifen, auf welche Weise sie Bedeutung erzeugen“ (ibid., 368).

Mit dem Amateur- und Familienfilm hat sich Odin auch später noch ausführlich beschäftigt, unter anderem im Rahmen eines internationalen Forschungsprojekts in den 1990er Jahren (Odin 1995a).¹ Der Platz, den er diesem quantitativ bedeutsamen, vor ihm jedoch wenig bearbeiteten Bereich der Filmproduktion eingeräumt und sein Stellenwert in der Filmwissenschaft, zu dem er so beigetragen hat, gehören zu Odins bleibenden Meriten.

1 Auf dieses Projekt folgte ein ebenfalls von Odin initiiertes Forschungsprojekt zum „goldenen Zeitalter“ des europäischen Dokumentarfilms (Odin 1998a).

Wie für andere Phänomene auch, lässt die chronologische Lektüre seiner Schriften erkennen, wie sich sein Denken zum Familienfilm entwickelt hat. Der letzte Stand findet sich im vorliegenden Buch (in den Kapiteln 4 und 5). Ein entscheidender Gedanke ist dort, dass der Familienfilm – anders als Spiel- und Dokumentarfilm – nicht auf *einen* Lektüremodus hin angelegt ist, in dem er besonders gut funktioniert, sondern auf zwei verschiedene, die wiederum kombiniert werden können: den privaten und den intimen Modus, die sich insbesondere durch die Kollektivität resp. Individualität der Sinn- und Affektproduktion voneinander unterscheiden. Das schließt gleichwohl nicht aus, Familienfilme (insbesondere, wenn es sich nicht um die der eigenen Familie handelt) weder im einen noch im anderen Modus zu lesen, sondern dokumentarisierend: sie als historische Dokumente (etwa der Ideologie des Familientums) zu betrachten (Odin 2008).²

Dass Filme ihre Lektüre und entsprechend ihre Bedeutung nicht determinieren und daher nicht allein über ihre semiotische Binnenstruktur zu verstehen sind, ist die zentrale Erkenntnis Odins und der Ausgangspunkt seiner Theoriebildung. Gleichzeitig hat er an den theoretischen und terminologischen Errungenschaften der klassischen Filmsemiologie von Christian Metz stets festgehalten. So war er bemüht, beide Einsichten in einem Entwurf zu kombinieren: einerseits, dass das semiotische Instrumentarium und Vokabular es ermöglicht, Kommunikate präzise aufzuschlüsseln; andererseits, dass die Bedeutungszuschreibung immer und grundsätzlich kontextabhängig ist. Die Semiopragmatik zielt also darauf ab, die textimmanente Perspektive der strukturalistischen Semiotik hinter sich (jedoch nicht außer Acht) zu lassen und den Einfluss des Kontexts auf die Bedeutungsproduktion theoretisch und analytisch fassbar zu machen.

2 Darüber hinaus können Familienfilme auch allgemein als historische Quellen für eine „Geschichte von unten“ betrachtet werden; vgl. z.B. Roepke 2001. Odin (2003) analysiert seinerseits das Verhältnis von Familienfilmen und Geschichtsschreibung anhand von Péter Forgács' Film *A BARTOS CSALÁD* (DIE FAMILIE BARTOS, HUN 1988), Teil einer umfangreichen Serie von Arbeiten, in denen der Filmemacher die ungarische Geschichte im *Found Footage-Modus* darstellt; vgl. auch die Ausführungen dazu im vorliegenden Buch, S.142–146.

Zur Geschichte eines Work-in-Progress

Odins erste Buchveröffentlichung aus dem Jahr 1977 trägt den Titel *Dix années d'analyses textuelles de films: bibliographie analytique* – und hält, was er verspricht: eine ausführliche, kommentierte Bibliografie filmwissenschaftlicher Forschungsliteratur, die sich im weitesten Sinn als „textuelle Analyse“ verstehen lässt (Blüher/Kessler/Tröhler 1999). Metz schreibt im Geleitwort, dass er sich lange eine solche Publikation gewünscht habe. Nun sei er dankbar, dass jemand – was selten sei – Geschmack an derartiger Arbeit finde und darüber hinaus – was noch seltener sei – die notwendigen Qualitäten mitbringe (Metz 1977, 11). Neben Innovation, Systematik und Offenheit für Neues, die Odins Theorie insgesamt prägen, zeigen sich an diesem Werk auch seine Tugenden als neugieriger Leser und gewissenhafter Fleißarbeiter.

In den späten 1970ern beginnt Odin die Arbeit an dem Entwurf seiner semiopragmatischen Theorie. 1982 schließt er seine Habilitation ab, die den Titel *L'analyse sémiologique des films: Vers une sémiopragmatique du cinéma* trägt und von Metz betreut wurde. In der Jury der Disputation saßen neben Metz unter anderem der Semiotiker Algirdas Julien Greimas sowie Michel Colin, der seinerseits eine andersgeartete Reformulierung und Neukonstituierung der Filmsemiologie anstrebte (Colin 1985; 1992). Einstimmig entschied sich die Jury unter dem Vorsitz des Linguisten Jean-Claude Chevalier für die höchste Auszeichnung („mention très honorable“). Im 1983 in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Iris* veröffentlichten Artikel „Pour une sémiopragmatique du cinéma“ fasst Odin die wichtigsten Ergebnisse seiner Habilitationsschrift zusammen und formuliert die Programmatik seines Theorieprojekts. An Metz anknüpfend, den Odin stets als seinen wichtigsten Lehrer betrachtete (Odin 2018), nennt er als grundlegende Ziele der Filmsemiologie: erstens zu verstehen, wie Filme verstanden werden (nach Metz' Formulierung „comprendre comment le film est compris“) und zweitens zu verstehen, wie die affektive Beziehung zwischen Film und Zuschauer funktioniert. Odin ist überzeugt, dass sich beide Fragen nur befriedigend beantworten lassen, wenn „die Pragmatik das Kommando übernimmt“ (Odin 1983a, 67).

In diesem Text zeigt sich bereits ein Zug, der Odins Theorie bis heute prägt: ein Hang zur Abstraktion und zur Bildung rein „heuris-

tischer“ Kategorien. So spricht er nicht von empirischen Zuschauern, sondern von *dem* Zuschauer, den er als „konstruierte Entität“, als „Aktant“ begreift (ein Begriff, den er aus Greimas‘ Theorie übernimmt und der eine Position innerhalb einer Struktur bezeichnet) und als „Schnittpunkt eines Bündels von Determinanten“ definiert. Der so verstandene Zuschauer ergibt sich aus der jeweiligen *Institution*, innerhalb derer er in der Rezeption agiert, und die Odin ihrerseits als Struktur begreift, die ein „Bündel an Determinanten artikuliert“ (ibid., 70).³ Hier (und in seinem gesamten späteren Werk) ist Odin stark darum bemüht, dem Missverständnis vorzubeugen, dass sich seine Aussagen auf eine unmittelbar gegebene Wirklichkeit bezögen und an dieser ohne Weiteres überprüft werden könnten. Zwar wünscht er sich später ausdrücklich eine Verbindung mit empirischen Ansätzen, selbst leistet die Semiopragmatik die Empirie jedoch nicht und sie liefert dafür auch keine Methodologie. Mit seiner Annahme, die Räume der Textproduktion und -rezeption seien radikal geschieden – die Semiopragmatik sei daher eine Theorie der Nicht-Kommunikation (2019 [in diesem Band], 44) – möchte Odin vor allem Fragen aufwerfen, die ohne sie nicht formuliert werden könnten.⁴

Als zentral hat sich für solche Fragen zunehmend ein Aspekt erwiesen, der in der Programmatik von 1983 noch nicht explizit genannt wird: die *Modi der Sinn- und Affektproduktion*. Dieser Aspekt rückt ein Jahr später – wenn auch noch nicht unter dieser Bezeichnung – mit dem Artikel „Film documentaire, lecture documentarisante“ in den Fokus. Im deutschsprachigen Raum gehört er zu den bekanntesten Texten Odins, da er früh übersetzt und in zwei Anthologien aufgenommen wurde (Odin 1990 [1984]; Odin 1998b [1984]). Eingangs konstatiert Odin hier, dass der Dokumentarfilm sich nicht über ihm

3 Eine ausführliche und anspruchsvolle Überlegung dazu, was der Begriff des *Filmzuschauers* (im Sinne eines theoretischen Konstrukts) bedeutet, liefert Odin 1992 mit seinem Artikel „Le spectateur du cinéma: approche sémio-pragmatique“.

4 In diesem Punkt ähnelt Odins Denken dem von Niklas Luhmann, der verschiedentlich betonte, aus heuristischen Gründen von der „Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation“ auszugehen: „Kommunikation ist unwahrscheinlich. Sie ist unwahrscheinlich, auch wenn wir sie jeden Tag erleben, sie praktizieren und ohne sie nicht leben würden. Diese unsichtbar gewordene Unwahrscheinlichkeit gilt es vorab zu begreifen, und dazu bedarf es einer sozusagen contra-phänomenologischen Anstrengung“ (Luhmann 2001 [1981], 78).

immanente Eigenschaften definieren lasse. Angesichts dieser Unmöglichkeit argumentiert Odin für einen radikalen Perspektivwechsel: Nicht das dokumentarische Werkensemble solle charakterisiert werden, sondern die dokumentarisierende Lektüre, die dann wiederum das Ensemble definieren könne (insofern die Werke, die es konstituieren, auf diese Art der Lektüre angelegt seien).

Beim Lesen des Artikels ist allerdings zu bedenken, dass Odins Theorie, seine Terminologie und vor allem die Differenzierung der Modi ein Work-in-Progress waren und sind, wie er selbst im zehn Jahre später erschienenen „Semio-pragmatique du cinema et de l'audiovisuel. Modes et institutions“ schreibt (1994, 33). Dies betrifft etwa die Abgrenzung der dokumentarisierenden Lektüre von der *fiktionalisierenden*, die er 1984 noch (und dies kann heute zu Missverständnissen führen) als *fiktivisierende* Lektüre bezeichnete. Seitdem hat Odin eine wichtige Unterscheidung zwischen Fiktionalisierung und Fiktivisierung eingeführt: Während erstere die spezifisch artikulierte Gesamtheit der Operationen meint (zu denen unter anderem auch Diegetisierung und Narrativierung zählen), bezeichnet letztere nur eine davon, nämlich die der Irrealisierung der Äußerungsinstanz, „den Prozess, durch den der Leser einen fiktiven Enunziator konstruiert“ (Odin 1996, 13).⁵

Die Zahl der Modi der Sinn- und Affektproduktion ist über den Lauf der Zeit gewachsen, aber manche Modi sind auch wieder verschwunden oder wurden umbenannt. 1994 unterscheidet er acht: *mode spectaculaire*, *mode fictionnalisant*, *mode énergétique*, *mode privé*, *mode documentaire*, *mode argumentatif/persuasif*, *mode artistique* und *mode esthétique* (1994, 34ff).⁶ In *Kommunikationsräume* hat sich der

5 Tatsächlich ist die Sache noch komplizierter: In „Christian Metz et la fiction“ (1996) zeigt Odin, dass Fiktion bei Metz drei verschiedene Sachverhalte bezeichnet. Nur die dritte (von Odin „fictivisation 3“ genannt) bezeichnet die Fiktivisierung des Enunziators resp. dessen Situierung in einem „Anderswo, das weder unsere wirkliche Welt noch die des Films (die Diegese) ist“ (ibid., 13). Die anderen beiden Metz'schen „Fiktivisierungen“ sind an die Medialität des Films – den sogenannten „imaginären Signifikanten“ – resp. an die Narration gebunden und tauchen daher an anderen Stellen (und unter anderen Bezeichnungen) in Odins System auf (ibid., 16).

6 Zu seinem Vorschlag einer Differenzierung zwischen künstlerischem und ästhetischem Modus hat sich Odin erstmals 2002 in seinem Aufsatz „Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen“ ausführlich geäußert (Odin 2002).

argumentative/überzeugende Modus im „diskursiven Modus“ aufgelöst. Hinzugekommen ist – bereits 2000 in *De la fiction*, vor dem Hintergrund einer eingehenden Beschäftigung mit Norman McLaren's Film NEIGHBOURS (CAN 1952), die 1985 begann (Odin 1985) – der „fabularisierende“ Modus. Zudem spricht Odin von einem „Modus der Authentizität“ und einem „Modus der Zeugenschaft“. Neuerdings kennt Odin noch einen „Modus des Making Of“ und er scheint die Vorschläge anderer Forscherinnen und Forscher, einen „Modus des Pastiche“ sowie einen „hermeneutischen Modus“ zu konstruieren, wohlwollend aufzunehmen (2019 [in diesem Band], 193–198). Um im Sinne Odins als Modus der Sinn- und Affektproduktion gelten zu können, muss es sich um (1.) spezifische, wiederholbare *Kombinationen kognitiver Operationen* handeln, die (2.) *auf verschiedene Arten von Werken* anwendbar sind, die (3.) „in den Zuschauern“ als aktivierbare Prozesse vorhanden und aktivierbar sind und (4.) gemeinsam die spezifische kommunikative Kompetenz eines Zuschauers konstituieren.

Theoriearbeit ist für Odin in erster Linie Arbeit an Begriffen sowie an deren Stellenwert in seinem System. Üblicherweise bringt er ein Konzept zunächst ein und verschiebt dann in der Folge (in späteren Aufsätzen, in denen er darauf zurückkommt) dessen Position oder ergänzt es um ein qualifizierendes Adjektiv. So erläutert er etwa das Konzept der *Mise en phase* erstmals 1983 in einem Aufsatz zu Jean Epstein's *LE TEMPESTAIRE* (F 1947). Dort definiert er es als Film/Zuschauer-Relation, die den Relationen in der Diegese entspricht: Mit einer *Mise en phase* haben wir es zu tun, wenn die filmischen Mittel (in Epstein's Werk etwa Beschleunigungen und Verlangsamungen der Bilder des Meeres) als homolog zum gerade Erzählten aufgefasst werden (zu dem Wirken des titelgebenden „Sturmbändigers“). Solange dies gelingt, ist die Zuschauerposition „homogenisiert“ und folgt den narrativen Dynamiken in der Diegese, was laut Odin „charakteristisch für die Funktionsweise des fiktionalen Films“ sei, also „einen der Operatoren des Fiktionseffekts“ darstelle (1983b, 224f).⁷

⁷ Der Witz an *LE TEMPESTAIRE* ist für Odin allerdings, dass der Film die *Mise en phase* immer wieder sabotiert und zu dem führt, was er eine „déphasage“ nennt. (Bildlich kann man sich eine solche Phasenverschiebung so vorstellen, dass sich die Linie der mentalen

Elf Jahre später kommt Odin auf das Konzept zurück, ergänzt jedoch, dass er es nunmehr vorziehe, von „fiktionalisierender Mise en phase“ zu sprechen und diese als „Mitschwingen im Rhythmus der *erzählten Ereignisse*“ zu fassen, um sie von anderen Arten der Mise en phase zu unterscheiden, etwa der „energetischen Mise en phase“, bei der im Rhythmus der Bilder und Töne mitgeschwungen wird (1994, 35; Herv. i. O.). Außerdem schreibt er:

Im Übrigen haben wir unsere Meinung in einem wichtigen Punkt geändert: Wir glauben nun nicht mehr, dass die „Mise en phase“ eine Operation unter anderen innerhalb des fiktionalisierenden Modus darstellt; wir betrachten sie vielmehr als das Ergebnis der Kombination der verschiedenen Operationen, die für diesen Modus konstitutiv sind: die „fiktionalisierende Mise en phase“ ist nichts anderes als der Fiktionseffekt selbst (ibid.; Herv. i. O.).

Allerdings ist diese Meinungsänderung nicht von langer Dauer: In *De la fiction* versteht Odin die Mise en phase wieder als eine von mehreren (nun sieben) Operationen oder (wie es dort auch heißt) „Prozessen“ (2000, 64). Bei diesem Verständnis ist es auch in *Kommunikationsräume* geblieben.

Wer genau liest, erkennt viele derartige Veränderungen und kleine Verschiebungen in Odins Konzeptionen. Manche hat er markiert und als bedeutsam angezeigt, andere unter der Hand vollzogen (als sei er sich selbst nicht immer sicher). Man versteht so besser, was er meint, wenn er im Vorwort zu *Kommunikationsräume* schreibt, er habe sich lange geträubt, ein Buch über die Semiopragmatik zu verfassen, da ihm Artikel „geschmeidiger“ erschienen, besser passend „zu einem Denken, das noch auf der Suche ist“ (2019 [in diesem Band], 29).

Zuschaueraktivität von der audiovisuellen Linie des Films trennt, während beide in der Mise en phase gleich getaktet sind.) Da er die fiktionalisierende Lektüre einerseits anregt, andererseits immer wieder blockiert, muss *LE TEMPESTAIRES* entweder als „schlecht gemachte Fiktion“ („un film de fiction mal fait“) betrachtet werden oder als Film, der eigentlich auf eine andere Lektüre angelegt ist: eine Lektüre, die von der Fiktion ausgehend zu einem diskursiven Verständnis des Films gelangt, zu einer Lektüre „als *Diskurs über das Kino*“ (Odin 1983b, 235; Odin 2000, 119; Herv. i. O.).

Die Entwicklung von Odins Denken lässt sich auch an dem epistemischen Abstand ablesen, den die vergleichende Lektüre von „L'entrée du spectateur dans la fiction“ (1980) und „Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion“ (2006 [2000]) offenbart. Im Text von 1980 ist das Agens des Eintretens noch der filmische Text, genauer das dynamische Arrangement von diegetischen und nicht-diegetischen Elementen: Der Anfang von *PARTIE DE CAMPAGNE* (Jean Renoir, F 1936) sei dadurch gekennzeichnet, dass auf der Bild- wie auch auf der Tonebene jene Elemente kontinuierlich zunehmen, die zur filmischen Welt gehören, in deren Zusammenhänge der Film die Zuschauer verwickelt: „So sichert der Film, Schritt für Schritt, den Eintritt des Zuschauers in die Fiktion“ (1980, 213).

Zwanzig Jahre später, im siebten Kapitel von *De la fiction*, das die Grundlage des 2006 auf Deutsch erschienenen Aufsatzes darstellt, hat sich, im Einklang mit Odins gesamter Theorieentwicklung, das Agens vom Film auf den Zuschauer verschoben: Nun ist nicht mehr von diegetischen Bildern und Tönen die Rede, sondern von der Konstruktion einer Diegese, an der die Zuschauer aktiv beteiligt sind. Obwohl das unmittelbare Objekt von Odins Analyse auf den ersten Blick identisch ist – die ersten zehn Einstellungen von *PARTIE DE CAMPAGNE*⁸ – und der ältere offenkundig die Basis des jüngeren Textes lieferte, sind die theoretischen Grundannahmen doch nicht mehr dieselben. Fast alle Umformulierungen in der neuen Fassung zeigen an, dass Odin nicht mehr einen Eintritt in eine gegebene Welt – eine Positionierung, Ausrichtung und Implikation des Zuschauers durch den Film – zu fassen versucht, sondern den konstruktiven Aufbau dieser Welt im Zuge der Lektüre: die *Diegetisierung*. Wenn Odin es auch nicht in aller Deutlichkeit markiert (und einzelne, in beiden Texten gleich oder ähnlich lautende Sätze es tendenziell verschleiern) – im Grunde hat sich der Gegenstand der Analyse gewandelt: vom Textstück (dem Aufbau des Filmanfangs) zur mentalen Operation der Diegetisierung.

8 In *De la fiction* setzt Odin im achten Kapitel die Analyse mit den Einstellungen 11 bis 31 fort (Gegenstand ist nunmehr die Narrativierung), bevor er am selben Beispiel im neunten Kapitel die Beziehungen zwischen diegetischen und filmischen Relationen sowie im zehnten die Dynamik der Mise en phase erläutert (2000, 83–111).

Hinzukommt, dass manche Ideen und Begriffe bei Odin bisweilen gewisse Latenzen besitzen. Sie werden zunächst beiläufig erwähnt und erst später theoretisch entfaltet. Das betrifft etwa den zentralen Begriff des vorliegenden Buchs, den des *Kommunikationsraums*: Schon 1989 kündigte Odin in dem Aufsatz „A Semio-pragmatic Approach of the Documentary Film“ ein nicht realisiertes, zweibändiges Buchprojekt *Pour une sémio-pragmatique du cinéma* an, dessen erster Band den Titel *L'espace de la communication fictionnelle* tragen sollte; der zweite sollte *L'espace de la communication documentarisante* heißen (Odin 1989, 93 u. 96). Im überarbeiteten Nachdruck dieses Aufsatzes von 1995 ist davon nicht mehr die Rede, angekündigt wird hier nur noch „my forthcoming *Cinéma et effet fiction*“ (1995, 234). Weitere fünf Jahre später hat dieses Buch endlich das Licht der Welt erblickt, nunmehr *De la fiction* getauft – aber der Begriff des Kommunikationsraums wird darin nicht thematisiert.

In *Kommunikationsräume* ersetzt der Begriff den der Institution, der in Odins Schriften der 1980er und 90er als für die Bedeutungsproduktion während der Filmsichtung entscheidend betrachtet worden war, jedoch das Risiko barg, gedanklich mit tatsächlichen gesellschaftlichen Institutionen assoziiert zu werden (Odin 2019 [in diesem Band], 65) und damit über den selbstgesteckten Rahmen der Semiopragmatik hinauszugehen (wie Francesco Casetti einmal in einer Diskussion bemerkte).⁹ Ein „Kommunikationsraum“ ist dagegen eine dezidiert theoretische Konstruktion, die es erlauben soll, die für die Bedeutungsproduktion in verschiedenen Kontexten relevanten Faktoren zu benennen und sie in ihren Funktionen zu beschreiben.

⁹ Zumal Odin den Begriff der Institution bisweilen selbst im konkreteren Sinn verwendete. So behandelt er in dem genannten Aufsatz zum dokumentarischen Film drei sehr unterschiedliche Institutionen, die jeweils, wenn auch auf verschiedene Weise, ihren Adressaten einen „dokumentarisierenden Pakt“ anbieten: die Schule, die Bibliothèque Publique d'Information im Centre Georges Pompidou sowie das Fernsehen (Odin 1989). Man erkennt schon an der Heterogenität dieser Liste, wie mehrdeutig der Begriff verwendet werden kann.

Das Verhältnis zur „semio-linguistischen“ Filmtheorie

Bemerkenswert an Odins Werkbiografie ist, dass er seine erste Monografie nach der Habilitation nicht einer Darlegung der Semiopragmatik widmete, sondern mit *Cinéma et production du sens* 1990 eine Bilanz der „semio-linguistischen“ Filmtheorie, also der vor allem von Metz geprägten Semiologie vorgelegt hat. Die Semiopragmatik kommt nur im Ausblick auf den letzten Seiten kurz zur Sprache. Das Buch, das in einer von Odin selbst betreuten Reihe erschien, die sich vor allem an Studierende wendet, hat das erklärte Ziel, anhand der Untersuchung einiger klar umrissener Fragen darzulegen, wie die semio-linguistische Arbeit funktioniert (Odin 1990, 14). Es basiert auf einer genauen und umfassenden Kenntnis dieser Theorietradition.¹⁰

Zu den semio-linguistischen Fragen, die Odin in *Cinéma et production du sens* behandelt, gehören im ersten Teil der Vergleich mit den verbalen Sprachen hinsichtlich der sogenannten „zweifachen Gliederung“ (also der Gliederung eines Textes in bedeutungstragende Einheiten und deren Gliederung wiederum in eine begrenzte Zahl von Lauteinheiten, die selbst keine Bedeutung vermitteln), die Unterscheidungen zwischen paradigmatischen und syntagmatischen Beziehungen sowie zwischen Denotation und Konnotation. Im zweiten Teil erläutert Odin die Begriffe der filmischen und kinematografischen „Codes“ und „Sub-Codes“, bevor er sich im dritten Teil drei speziellen Problemen widmet: dem des vermeintlichen Ähnlichkeitsverhältnisses von filmischem Bild und Wirklichkeit („Analogie“, „Realitätseindruck“), dem der Metz'schen „Großen Syntagmatik“ und der filmischen Diskursivität sowie dem der Bild-Ton-Relationen. Insgesamt belegt das Buch das enorm hohe und international einmalige Differenzierungs- und

10 In Frankreich gab es bis in die 1970er vor allem zwei Linien in der strukturalistischen Semiotik: Zum einen die von Algirdas Greimas begründete Schule, die ihre Disziplin als *sémiotique* bezeichnete, zum anderen die von Ferdinand de Saussure über Claude Lévi-Strauss zu Roland Barthes führende, die an der Bezeichnung *sémiologie* festhielt. Für die Metz'sche Filmsemiologie war die zweite Linie wichtiger (Metz betrachtete Barthes als seinen wichtigsten „Lehrer“), an einigen Stellen bediente er sich aber auch bei Ideen aus Greimas' strukturaler Semantik. (Zur Genese von Metz' Denken vgl. Tröhler/Kirsten 2018.) Odin war Teil der Schule von Greimas, bevor er zu Metz wechselte. Er kennt daher beide Theorielinien sehr gut.

Reflexionsniveau der französischen Filmwissenschaft zu diesem Zeitpunkt. (All jenen, die meinen, den semiologischen Ansatz mit ein paar simplen Überlegungen abtun zu können, sei seine Lektüre als Korrektiv dringend ans Herz gelegt.)

Andererseits scheint Odins Fixierung auf die französische Tradition eine eingehendere Beschäftigung mit alternativen Semiotikkonzeptionen blockiert zu haben. Insbesondere die Auseinandersetzung mit Charles S. Peirce ist bei ihm oberflächlich geblieben (ibid., 11ff). Dabei sind gerade dessen Grundannahmen mit denen der Semiopragmatik eigentlich verwandt und Peirce hätte der Semiopragmatik liefern können, was ihr bis heute erstaunlicherweise fehlt: ein Zeichenbegriff (ein Mangel, den Odin übrigens direkt von Metz übernommen hat¹¹). Wünschenswert wäre eigentlich eine Synthese aus Peirce, Metz, Colin und Odin, zu der es jedoch – auch aus wissenschaftskonjunkturellen Gründen: Filmsemiotik wird fast nur noch von Außenseitern betrieben und stößt in der *scientific community* weitgehend auf Desinteresse – bislang nicht gekommen ist.

Ausblick

Eine Verbindung von Semiotik und Pragmatik hat im Bereich der Film- und Medienwissenschaft nicht nur Roger Odin vorgeschlagen: Jean-Pierre Meunier und Daniel Peraya haben ihrer 1993 erschienenen Einführung in die Kommunikationstheorie den Untertitel „Analyse semio-pragmatique de la communication médiatique“ gegeben;¹² Hans J. Wulff nennt den von ihm in seiner Habilitationsschrift *Darstellen und Mitteilen* vorgelegten Ansatz eine „Pragmasemiotik“ (1999); und auch Rick Altmans Genretheorie, deren syntaktische und semantische

¹¹ Metz hat sich dezidiert gegen das Konzept des filmischen Zeichens ausgesprochen (1973 [1971], 222ff), obwohl er wiederholt mit den Termini „Signifikant“ und „Signifikat“ operiert.

¹² Auch die Übereinstimmungen mit älteren Theorien von Jean-Pierre Meunier, die Odin scheinbar nicht kannte, sind bemerkenswert. In *Les structures de l'expérience filmique* (2019 [1969]) unterscheidet Meunier zwischen drei phänomenologisch grundsätzlich verschiedenen Attitüden, die drei unterschiedlichen Objekttypen Film entsprechen: *home movie attitude* („l'attitude-souvenir“), *documentary attitude* („l'attitude-documentaire“) und *fiction attitude* („l'attitude-fiction“).

Ebene (Altman 1999b [1984]) er in der Monografie *Film/Genre* (1999) um die der Pragmatik erweiterte, ließe sich als semiopragmatischer Ansatz begreifen.

Keiner der Genannten – die sich im Übrigen weder aufeinander noch auf Odin beziehen – hat jedoch den Ansatz zu einer veritablen Theorie ausgearbeitet. Für Odin hingegen ist die Semiopragmatik, an der er mittlerweile seit mehr als vierzig Jahren arbeitet, zum medien-theoretischen Lebenswerk geworden. Über die meiste Zeit hat er dieses praktisch als Ein-Mann-Unternehmen betrieben (trotz gelegentlicher Kooperationen etwa mit Casetti). Die theoretische und begriffliche Entwicklung des Ansatzes lag und liegt allein bei Odin. Das hat auch damit zu tun, dass er es – wie Metz und im Unterschied zu Greimas – nie darauf angelegt hat, eine Schule zu begründen. Dies ist möglicherweise einem Zug ostentativer Bescheidenheit geschuldet, könnte aber auch damit zu tun haben, dass Odin die Kontrolle über seine Theorie behalten wollte. (Im Nachwort zum vorliegenden Buch zeigt sich seine Neigung, die Vorschläge jüngerer Kolleginnen und Kollegen, die sich des Ansatzes bedienen, in seinem Sinn zu korrigieren. Odin ist einerseits erfreut, dass sich eine jüngere Generation seiner Theorie bedient; andererseits ist er um deren Kohärenz besorgt.)

Wie dem auch sei: Die vorliegende Übersetzung von Odins vorerst finalem Zwischenstand seiner Modellbildung kann als Einladung verstanden werden, sich der Semiopragmatik zu bedienen, ihre heuristische Produktivität zu nutzen, sich aber auch vertiefend und kritisch mit ihr auseinanderzusetzen.¹³ Konsequenterweise versteht Odin seine pragmatische Theorie selbst pragmatisch: als Werkzeugkasten, in dem verschiedene spezielle Instrumente bereitliegen, mittels derer besondere Perspektiven auf medial vermittelte Kommunikationsakte zu gewinnen sind. Die Instrumente können auf neue Gegenstände angewandt und in ihrer Anwendung angepasst, geschärft,

¹³ Seit dem Erscheinen von *Les espaces de communication* hat sich Odin nicht mehr mit den theoretischen Grundlagen der Semiopragmatik beschäftigt. Sein Hauptaugenmerk galt in den vergangenen Jahren der neuartigen audiovisuellen Bewegtbildkommunikation mittels Smartphones (Odin 2018 [2012]) sowie der Filmrezeption über Smartphones (Odin 2016). Diese Beschäftigung erweitert allerdings wiederum das Feld der Semiopragmatik, wie er im Nachwort dieses Buchs erläutert.