

Filmtheorie : Christian Metz und die Filmsemiologie : Sensibilisierung für die Konstruktion der Filme

Autor(en): **Blüher, Dominique**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **32 (1990)**

Heft 170

PDF erstellt am: **01.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866885>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sensibilisierung für die Konstruktion der Filme

Seit vor nunmehr fünfzehn Jahren die deutsche Übersetzung des berühmtesten Werkes «*Sprache und Film*» von Christian Metz, dem «Vater» der Filmsemiologie, erschienen ist, prägt anhaltende Stille den deutschsprachigen Raum – obwohl man heute zur Filmsemiologie weltweit an die siebzig bis achtzig Buchpublikationen, tausend Artikel und hundertfünfzig Forscher und Forscherinnen zählen kann. Mit dieser Skizzierung der Entwicklung und der charakteristischsten Arbeiten von Christian Metz sowie dem nachfolgenden Gespräch – dem ersten in deutscher Sprache – soll dieses Schweigen gebrochen und ein wenig Licht auf die «ominöse» Filmsemiologie und deren vielfältige Entwicklung nach den ersten dogmatisch-harten Jahren geworfen werden. Die Bedeutung von Christian Metz als Begründer der Filmsemiologie liegt darin, dass er das komplexe Phänomen «Film / Kino» mit Hilfe wissenschaftlicher Ansätze wie der Semiologie, der Linguistik und der Psychoanalyse untersucht. Seine Reflexion unterscheidet sich von der Filmkritik (die, wie die Arbeiten von Arnheim, Balazs oder Bazin zeigen, durchaus theoretische Anstöße geben kann) dadurch, dass sie nicht innerhalb der Institution Film / Kino stattfindet, innerhalb welcher sie zu «informieren», «beurteilen», «fördern» oder zu «entwickeln» hätte. Sie unterscheidet sich ebenfalls von der Filmgeschichte, da sie ihre eigenen Gruppierungskriterien ständig überprüft und es ihr nicht darum geht, möglichst viele Filme nach Kategorien wie Land, Epoche oder «Meisterwerk» zu ordnen und aufzuführen.

Das Paradoxon einer Filmwissenschaft besteht aber darin, dass es für sie keine spezifische, das heißt filmwissenschaftliche Methode gibt. Sie hat nur ein – immer noch und immer wieder zu bestimmendes – spezifisches «Objekt» *Film / Kino*, das sie in seinen vielfältigen Erscheinungen so genau wie möglich zu beschreiben sucht.

Zur Vorgeschichte:

Filmologie, Mitry

In den fünfziger Jahren beginnt in Frankreich die *Filmologie*, den Film wissenschaftlich zu untersuchen. So findet man Arbeiten zur Wahrnehmung des Films, zum Realitätseindruck oder zu den psychosomatischen Wirkungen des Films (wie dem *phi*-Effekt). Von Jean Mitry, dem unmittelbaren Vorläufer und Zeitgenossen von Christian Metz, sind in unserem Zusammenhang vor allem seine beiden Bände zur *Ästhetik und Psychologie des Films*¹ interessant, die eine umfassende Bestandsaufnahme und Klassifikation der filmischen Ausdrucksformen enthalten. Mitry behandelt, in Verbindung mit filmtheoretischen Schriften, aber auch mit den damals aktuellen Theorien zur Phänomenologie, Semiologie und Logik, eingehend ihre ästhetische und psychologische Wirkung. Metz hat dieser «ersten allgemeinen Abhandlung über den Film» zwei lange Besprechungen gewidmet.

Christian Metz versteht sich als «Nachfolger» von Filmtheoretikern wie den russischen Formalisten, Sklowski,

Tynjanow und Eichenbaum, wie Eisenstein, Arnheim, Balazs, wie den französischen Filmologen, Bazin, Morin und Mitry. Und obwohl er zweifelsohne den bislang fruchtbarsten Ansatz zu einer wissenschaftlichen Filmtheorie verkörpert, hält er sich in seiner selbstkritischen Art nur für den ersten Filmtheoretiker, der explizit vom Attribut «semiologisch» Gebrauch machte. Doch mit Christian Metz erhielt ein leidenschaftlicher Kinogänger, diplomierter Linguist und verheirateter Psychoanalytiker, der die nötige Leidenschaft für den Film mit einem rigorosen Vorgehen verbindet, die Möglichkeit, den Film in einem universitären Kontext zu erforschen – was durch das Aufkommen des Strukturalismus oder besser der Semiologie innerhalb der Geisteswissenschaften in den sechziger Jahren bestimmt erleichtert wurde.

Die sechziger Jahre:

Strukturalismus, Linguistik und Semiologie

Die Entwicklung der Filmsemiologie in engem Zusammenhang mit dem sogenannten «Französischen Strukturalismus» hat ihre Rezeption im deutschsprachigen Raum zweifellos nicht erleichtert. Ohne auf die Polemik um diese «Mode» – wie man den neuen Ansatz damals gern abklassieren wollte – einzugehen, möchte ich nur auf die Vielfalt und Reichhaltigkeit der Erkenntnisse verweisen, die durch das semiologisch-strukturalistische Denken in so unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen wie der Ethnologie

„Ich bin ein abstrakter Mensch, ich funktioniere in Konzepten. Wenn ich von einem konkreten Film ausgehe, bin ich wie gelähmt. Meine Liebe zum Film kann sich so nicht äussern.“

(Lévi-Strauss), der Literaturwissenschaft (Barthes), der Psychoanalyse (Lacan) oder der Kulturgeschichte (Foucault) erzielt worden sind.² Inzwischen wurde jedoch, um mit Barthes zu sprechen, «die strukturalistische Tätigkeit» (Zerlegen, Benennen und Rekonstruieren) auch im deutschsprachigen Raum als entscheidende Methode der «Semiotik» alias «Semiologie» anerkannt.

Ferdinand de Saussure verwandte Anfang dieses Jahrhunderts den Begriff *Semiologie*³, um eine Wissenschaft zu bezeichnen, «welche das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht; diese würde einen Teil der Sozialpsychologie bilden und infolge dessen einen Teil der allgemeinen Psychologie»; die Sprachwissenschaft sollte darin nur einen Teilbereich darstellen. Das Projekt einer «Wissenschaft aller Zeichensysteme» griff dann Roland Barthes in seinem grundlegenden Artikel, «*Éléments de sémiologie*», programmatisch wieder auf. Der Text erschien 1964 in derselben Nummer der Zeitschrift «*Communications*», in welcher auch der erste Artikel von Christian Metz zur Filmsemiologie, «*Le cinéma: langue ou langage?*» veröffentlicht wurde.

In diesem Beitrag nimmt Metz die verbreitete Vorstellung einer *Filmsprache* ernst und untersucht diese «Sprache» mittels der damals erst kürzlich entwickelten Methoden zur Beschreibung der natürlichen, der verbalen menschlichen Sprache. Ausgehend von der Saussureschen Unterscheidung zwischen *langue* und *langage*⁴, legt er dar, inwiefern der Film mit der Sprache zu vergleichen, aber auch von ihr zu unterscheiden sei. Metz kritisiert, dass der Film, indem man die Bilder mit Worten, und die Anordnung der Bilder in einer Sequenz mit der von Wörtern in einem Satz gleichsetzt, als *Sprache (ciné-langue)* aufgefasst wird und räumt «mit der Metapher *Filmsprache*» auf. Denn die Möglichkeiten sowie die Art und Weise der Anordnung einer Sequenz in der «Bilder-sprache» Film unterscheiden sich grundlegend von denen eines Satzes in der verbalen Sprache (*langue*). Metz

kommt zum Schluss, dass der Film eine *langage* ohne *langue* sei, dass der Film «Sprache» nur im übertragenen, metaphorischen Sinne den Status einer Sprache habe. Der Film ist sehr wohl *langage*, *Sprache-als-System*, aber keine «natürliche» Sprache (*langue*), da es zum Beispiel keine kodierten, festgelegten Korrespondenzen zwischen dem «Bild» und dessen «Bedeutung» gibt.

Bei Metz werden in keinster Weise bloss sprachwissenschaftliche Begriffe auf den Film übertragen (wie man es durchaus in *Film-Grammatiken* findet), sondern im Gegenteil gerade die Unterschiedlichkeiten nebst den eventuellen Entsprechungen der jeweiligen «Sprache» herausgestellt: das Zeichensystem *Film* wird dem Zeichensystem «Sprache» der natürlichen Sprache *gegenübergestellt*. Auf der Aufarbeitung dieser Unterschiede beruht der weltweite Ruhm von Christian Metz seit der Publikation von «*Langage et cinéma*» (1971). Denn im streng wissenschaftlich aufgebauten Werk überprüft Metz die Anwendbarkeit der linguistisch-semiologischen Begriffe auf den Film – wozu er dank seiner linguistischen Ausbildung bestens gerüstet ist –, definiert anschliessend semiologisch-filmische Grundbegriffe, wie *Kode*, *Textsystem*, *filmisch / kinematographisch*, *spezifisch / nicht-spezifisch* und entwickelt *pertinente Merkmale des Ausdrucks-materials*.

Als Beispiel möchte ich hier nur auf die Unterscheidung *filmisch – kinematographisch* eingehen. Seit den Metz-schen Spezifizierungen des Begriffspaares *Film(isch) – Kino(matographisch)*, das vom französischen Theoretiker Gilbert Cohen-Séat eingeführt wurde, wird mit *filmisch* all das bezeichnet, was im Film vorkommen kann, ohne typisch für das Medium Film zu sein (zum Beispiel Schauspieler oder Fiktionen). *Kinematographisch* dagegen betrifft «die Maschine Kino» als sozioökonomische und politisch-kulturelle Erscheinung, das heisst alles, was *vor* (Produktion und Technik), *nach* (Publikum und Rezeption) und *neben* (Saal und Projektions-

bedingungen) dem Film geschieht: all das ist genauer das *Kinematographisch-nicht-Filmische*. Zum anderen bezeichnet man damit aber auch das, was ausschliesslich im Medium Film / Kino vorkommen kann, was für dieses Medium *spezifisch* ist: dies ist dann das *Kinematographisch-Filmische*.

Damit gibt Metz eine erste wissenschaftliche Beschreibung des «Objekts» Film. Man kann dieses statische, deskriptive Modell des «Kinos» mit den Modellen in den Naturwissenschaften vergleichen, wo ein bestimmtes Modell (unter vielen anderen zum selben Gegenstand) dazu beiträgt, bestimmte Erkenntnisse über das zu untersuchende Objekt zu formulieren, ohne dass hierbei das «Modell» mit dem realen Gegenstand, in unserem Falle dem Kino, verwechselt würde.

Der bekannteste von Metz entwickelte Ansatz eines solchen deskriptiven Modells findet sich bereits in «*La grande syntagmatique du film narratif*» (1966), wo er versucht, die Montagecodes des narrativen Kinos der klassischen Periode zu formalisieren. Die tiefgreifendste Kritik dieses Modells, welcher Metz im übrigen voll zu stimmt, ist von seinem leider inzwischen tödlich verunglückten Schüler und Kollegen Michel Colin geäussert worden. Colin zeigte durch Darlegung der implizierten Segmentierungs- und Kategorisierungskriterien, dass das Modell nur scheinbar explikativen Charakter besitzt, tatsächlich aber nur beschreibt.⁵ Ein deskriptives Modell müsste für die jeweiligen Zwecke modifiziert, erweitert und differenziert werden, was am erfolgreichsten von der sogenannten filmischen Textanalyse betrieben wird, die die immanenten Bild- und Toninformationen zu benennen sucht.

Die siebziger Jahre:

Filmsemiologie plus Psychoanalyse

Auch in Frankreich und bei den Semio-
logen selbst ist die «erste Generation
der Filmsemiologie» umstritten. Die

Wende zur «zweiten Generation» zeichnet sich vor allem durch die zusätzliche Auseinandersetzung mit dem Werk von Sigmund Freud aus. Auch dieser jüngeren Entwicklung ging eine ganze Reihe von Autoren voraus, man denke an Morin, Baudry, Oudart oder Bellour und Küntzel⁶, aber wiederum wurden die theoretischen Überlegungen von Christian Metz entscheidend. 1977 erschienen seine gesammelten Studien zu «Kino und Psychoanalyse» unter dem Titel «*Le signifiant imaginaire*». Nachdem Metz also die erste Filmsemiologie geschaffen hatte, indem er die «Filmsprache» mit sprachwissenschaftlichen Methoden auf ihren Gehalt hin untersuchte, leitete er auch die zweite Generation ein, indem er das Kino einer «Psychoanalyse» unterzog. «*Langage et cinéma*» war der Beitrag der Linguistik zur Filmsemiologie, «*Le signifiant imaginaire*» stellt die Frage nach dem Beitrag der Psychoanalyse (vor allem der Freudschen) zur Untersuchung des Phänomens Kino. Doch ebensowenig wie Metz die Linguistik benutzte, um *Worte* oder *Sätze* der «Sprache» Film zu erfassen, so wenig möchte er die Psychoanalyse zur Erforschung der Seelengeheimnisse der Regisseure oder Szenaristen missverstanden wissen.

Allein schon das Inhaltsverzeichnis der Publikation – die sich mit der Analyse der «Maschinerie» Kino, dem «imaginären» Charakter dieses technischen Industrieprodukts des Kapitalismus und seines Konsums durch den Zuschauer befasst – gibt einen Eindruck von der Vielfalt der behandelten Themen: so stellt er (im gleichnamigen Artikel) allgemeine Betrachtungen an über *l'imaginaire* des Forschers: dessen Beziehung zum «Objekt» Kino, im Sinne von Melanie Klein, und des Zuschauers; dessen Identifizierung mit der Kamera und mit den Figuren, dessen Schaulust und die Bedeutung der Frage, ob er an die filmische Illusion glaubt, beziehungsweise diese verleugnet, um sein Vergnügen zu gewährleisten (hierin wäre er mit den Fetischisten vergleichbar). In «Histoire /

Discours (Note sur deux voyeurismes)» stellt Metz fest, dass die beiden von Benveniste eingeführten sprachtheoretischen Begriffe, die auch entscheidende Anstöße zur Entwicklung einer semiologischen Literaturanalyse (Genette) gaben, mit zwei Formen des Voyeurismus in Verbindung gebracht werden können. «Le film de fiction et son spectateur» ist eine «metapsychologische Studie» über Ähnlichkeiten zwischen Film, Traum, Halluzination und Phantasie. Und in «*Métaphore / Métonymie, ou le référent imaginaire*» entwickelt er die bereits von Lacan gesehene Parallele zwischen den rhetorischen Figuren *Metapher* und *Metonymie* und den Freudschen Begriffen der *Verdichtung* und *Verschiebung* weiter. Metz vergleicht die zu vollziehenden geistigen Operationen der beiden fundamentalen Figuren der Rhetorik (nach den Definitionen Jakobsons) mit denen der Traumarbeit und beschreibt filmische Erscheinungsformen solcher Prozesse, wie die unzähligen Möglichkeiten, durch Montage «Vergleiche» und «Verschiebungen» vorzunehmen, sowie die verschiedenen Formen, welche solch «sekundäre Bearbeitung» annehmen können.

Anschließend begann Christian Metz, ausgehend von Freuds Studie über «Den Witz und seine Beziehung zum Unterbewusstsein», eine bis heute unveröffentlichte sprachtheoretische Arbeit über den «Witz». Dabei interessieren ihn, als Linguisten und Freudianer, vor allem die symbolischen Prozesse, die «Techniken des Witzes» unter ihren sprachlichen Aspekten (zum Beispiel der phonetischen oder der semantischen Mehrdeutigkeit).

Und während sich der «Vater» der Filmsemiologie mit anderen, nichtfilmischen «Objekten» beschäftigte, haben sich seine «Schüler» selbständig gemacht und entwickeln auf ihre eigene, semiologisch inspirierte Weise die Erforschung des Films weiter. Heute lehren die meisten dieser neuen Filmwissenschaftler am DERCAV (Département d'études et de recherches cinématographiques et audiovisuelles), dem filmwissenschaftlichen Institut der Sorbonne Nouvelle, (Paris III). Die wahrscheinlich schönste Bestätigung seiner filmtheoretischen Bedeutung erhielt Christian Metz wohl letztes Jahr, als sich Forscher aus aller Welt anlässlich des zu seinen Ehren organisierten Symposiums «Christian Metz und die Filmtheorie» in Cerisy trafen.⁷

Die achtziger Jahre:

Eine Rhetorik der filmischen Aussageformen

Als Christian Metz wieder zum «Objekt» Kino zurückkehrte, fand er nunmehr eine reichhaltige filmwissenschaftliche Literatur vor, die er jetzt in seine aktuellen Forschungen zur *Énonciation*, zu den filmischen «Aussageformen» einarbeitet. Unter anderem bezieht er sich auf die Arbeiten von Odin, Jost, Vernet, Aumont in Frankreich, Casetti in Italien, Branigan, Bordwell in den USA und Gaudreault in Canada. Seit 1986 setzt er sich mit Aussageformen des Films auseinander, die er im weiteren Verlauf auch mit denen der Literatur und des Theaters vergleichen möchte. Wieder geht Metz von sprachtheoretischen Forschungen aus, und zwar diesmal zur *Énonciation*, wo man, vereinfacht gesagt, die «Spuren» untersucht, welche die Tätigkeit des Aussagens (*énonciation*) im Ausgesagten (*énoncé*) hinterlässt. Und Metz zeigt nun, dass sich im Film (ähnlich wie im Roman oder im Theaterstück) diese «Tätigkeit» nicht nur durch eine «textuelle» Präsenz des Regisseurs, des Autors oder des Erzählers manifestiert, sondern ebenfalls durch viele verschiedene filmische «Figuren», wie *Film im Film*, *Blick in die Kamera*, *Voice over* oder «*subjektive*» *Einstellung*. Insofern dürften seine (film-)semiologischen Erkenntnisse die *Énonciation*-Theorie in der Sprach- oder Literaturwissenschaft modifizieren.

So leisten Metz, die Filmsemiologie und deren Weiterentwicklung durch seine «Schüler» den wohl umfassend-

sten Beitrag dazu, dem «*ärgersten Versäumnis der Wissenschaft*» entgegenzuwirken, das Béla Balazs einmal wie folgt bezeichnet hat: «... vor fünfzig Jahren, ja vor dreissig Jahren, wurde eine völlig neue Kunst geboren. Haben die Akademien Forschungsstationen errichtet? Haben sie von Stunde zu Stunde ihre Tagebücher darüber geführt, wie sich das Neugeborene entwickelt und in seinen Regungen die Gesetze seines Lebens verrät? Die gelehrten Akademiker haben dies versäumt. Obwohl seit Jahrhunderten zum erstenmal mit freiem Auge eines der seltensten Ereignisse der Kulturgeschichte zu beobachten gewesen wäre: die Entstehung neuer künstlerischer Ausdrucksformen, nämlich der Ausdrucksformen der einzigen Kunst, die in unserem Zeitalter, in unserer Gesellschaftsordnung geboren wurde, deren materielle und geistige Vorbildungen wir daher alle kennen.»⁸

Dominique Blüher

Anmerkungen:

- 1 Mitry Jean, «*Esthétique et psychologie du cinéma*», Band 1 «*Les structures*» (1963), Band 2 «*Les formes*» (1965), Paris, Editions Universitaires.
- 2 Man lese dazu zum Beispiel «*Der französische Strukturalismus*» von Günther Schiwy, rororo Verlag, 1969.
- 3 Ungefähr zur gleichen Zeit und unabhängig voneinander verwenden Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) den Begriff *Semiotik* und Ferdinand de Saussure (1857-1913) den Begriff *Semiologie*, um eine selbständige Wissenschaft der Zeichen zu bezeichnen.
Im weiteren Verlauf der Entwicklung einer solchen Wissenschaft führen in Frankreich die unterschiedlichen Forschungen von Barthes und Greimas zu der Unterscheidung *Semiologie* (Barthes) und *Semiotik* (Greimas), wobei man zu letzterer ebenfalls die Forschungen von Eco zählt. Im Januar 1969 beschliesst die gerade in Paris gegründete «*Internationale Semiotische Gesellschaft*», dass der Begriff *Semiotik* allgemeiner sei und folglich alle Auslegungen des Begriffs (und somit die *Semiologie*) umfasse.
- 4 In den romanischen Sprachen gibt es, im Gegensatz zu den germanischen oder anglo-amerikanischen, eine für die Linguistik

und Semiotik bedeutsame und folgenreiche Unterscheidung zwischen *langue* und *langage*. Seit der Unterscheidung durch Saussure versteht man unter *langage* die menschliche *Sprach- und Sprechfähigkeit* überhaupt und somit als den umfassenderen Oberbegriff für *Zeichensystem*. *Langue* dagegen bezeichnet das überindividuelle und konventionelle Sprachsystem einer Muttersprache (Deutsch, Französisch, undsoweiter) als ein Inventar oder «*Wörterbuch*» von Zeichen und Regeln, das der aktual-konkreten Rede zugrunde liegt. Es charakterisiert sich unter anderem durch eine kodierte, festgelegte Korrespondenz zwischen den «*akustischen Bildern*» und den «*Begriffen*».

- 5 Michel Colin, «*La grande syntagmatique revisitée*» (1985) in «*Nouveaux actes semiologiques*», Trames, Universität Limoges, Nr. 1, 1989.
- 6 Übersetzt wurde bislang nur: Edgar Morin, «*Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*», Paris, Editions de Minuit, 1956, auf deutsch: «*Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*», Stuttgart, Klett, 1958.
Doch sind jetzt Übersetzungen von Raymond Bellour, Thierry Kuntzel und Christian Metz in Vorbereitung.
- 7 Die Veröffentlichung der Vorträge ist für Anfang 1991 vorgesehen: «*Christian Metz et la théorie du cinéma*» in «*Iris*», Nr. 10, Paris, Armand Colin – Méridiens Klincksieck.
- 8 Béla Balazs, «*Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*», erweiterte Ausgabe von 1949, Globus Verlag, Wien, 1972, Seite 12.

Die wichtigsten Veröffentlichungen von Christian Metz:

- 1964 – «*Le cinéma: langue ou langage?*» «*Communications*» Nr. 4, Paris wiederaufgenommen in *Essais sur la signification au cinéma I*.
– «*Das Kino: 'Langue' oder 'Langage'?*» in «*Semiologie des Films*».
– «*Une étape dans la réflexion sur le cinéma*»
Besprechung des ersten Bandes «*Les structures*» (1963) von «*Esthétique et psychologie du*

cinéma von Jean Mitry» wiederaufgenommen in «*Essais sur la signification II*».

- 1966 – «*La grande syntagmatique du film narratif*»
Festival von Pesaro
auf französisch «*Communications*» Nr. 8, Paris
wiederaufgenommen in «*Essais sur la signification au cinéma I*»
– «*Welche Sprache spricht der Film?*» in «*Film*» (Jahrbuch 1966)
- 1967 – «*Problèmes actuels de la théorie du cinéma*»
Besprechung des zweiten Bandes «*Les formes*» (1965) von «*Esthétique et psychologie du cinéma*» von Jean Mitry,
wiederaufgenommen in «*Essais sur la signification II*».
- 1968 – «*Essais sur la signification au cinéma I*»
Paris, Klincksieck
– «*Semiologie des Films*», München, Fink, 1972
- 1971 – «*Langage et cinéma*»
Paris, Larousse, wiederaufgelegt bei Albatros, 1977
– «*Sprache und Film*», Frankfurt, Athenäum, 1973
- 1972 – «*Essais sur la signification au cinéma II*»
Paris, Klincksieck
- 1977 – «*Le signifiant imaginaire*»
Paris, Union Générale d'Editions, wiederaufgelegt bei Christian Bourgeois Editeur, 1984.
– «*Essais sémiotiques*»
Paris, Klincksieck
unveröffentlicht seine Arbeit «*Sur le mot d'esprit*» (über «*Den Witz*»)
- 1985 – «*Photography and Fetish*»
– «*Foto, Fetisch*», in «*Kairos*», Nr. 1-2 / 1989, «*Körper, Schrift, Bilder*», Wien
- 1987 – «*L'énonciation impersonnelle ou le site du film*»
Paris, «*Vertigo*» Nr. 1
- 1989 – «*L'écran second, ou le rectangle au carré*»
Paris, «*Vertigo*» Nr. 4
in Vorbereitung seine Arbeiten über die *filmischen Aussageformen*