

Semiotische Aspekte der Filmwissenschaft: Filmsemiotik

1. Orientierung: Filmwissenschaft und Semiotik
 - 1.1. Kino und Film
 - 1.2. Die semiologische Sackgasse
 - 1.3. Eisensteins radikal-pragmatischer Entwurf
2. Theorie: Dimensionen filmischer Semiose
 - 2.1. Die Ebenen des filmischen Universums
 - 2.2. Zur semiotisch produktiven Interdependenz
3. Methoden und andere offene Probleme
 - 3.1. Der Spielfilm als Erzählung
 - 3.2. Film-Musik
 - 3.3. Zum Umgang mit Methodenfragen
4. Literatur

1. Orientierung: Filmwissenschaft und Semiotik

1.1. Kino und Film

Die Kinematographie wird seit ihrer Erfindung Ende des 19. Jahrhunderts zu den verschiedensten Zwecken gebraucht, wie zum Beispiel Dokumentation, Forschung, Jahrmarktsamusement, Propaganda oder Kunst(gewerbe). Texte über den Film gibt es mehrheitlich außerhalb von Wissenschaft. Interviews, Kritiken, Zeitungsskizzen, Aphorismen, Memoiren, Briefe, Romanpassagen sind oft die einzigen Quellen zur Erschließung seiner kulturhistorischen Bedingungen oder Wirkungen. Die Bedingungen für Forschung haben sich sehr unterschiedlich entwickelt. Der Weg über Filmstudien zur Filmwissenschaft, der seit den 20er Jahren in den USA und Frankreich zu einer relativ soliden institutionellen Verankerung geführt hat und zwar durch eine Verbindung zur kinematographischen Praxis, wurde in Deutschland nicht gefunden. Vor dem 1. Weltkrieg gab es keine entsprechende Kinoindustrie; danach wurde der Film von bürgerlicher Seite als „Unkultur“ - d.h. als „niedrig“, „populär“ und der „dummen Masse“ zugehörig - diffamiert und selten einer systematischen Reflexion für würdig erachtet (und zwar bis in die ausgehenden 60er Jahre). Seine industrielle Entwicklung ab 1917 war von den Interessen der Großindustrie und der politischen Propaganda geprägt (Paech 1997b). Auch zwischen den Kriegen waren die deutschen Ansätze weniger von Diskussionen um Praxismöglichkeiten einer Kunst höchster Modernität geprägt wie in Frankreich (Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance, Louis Dulac) oder in Rußland (Lew W. Kuleschow, Wsewolod I. Pudowkin, Dziga Vertov, Sergej S. Eisenstein), sondern zerrissen zwischen philosophischer Rechtfertigung und ephemerer Zeitungskritik. Der Nationalsozialismus zwang jene zur Emigration, die einen Brückenschlag hätten leisten können. Das gilt für Béla Balázs, der den Gesten-

charakter des Films erfaßt und für Siegfried Krakauer, der kultursoziologisch die Wirklichkeit jener geheimen, kollektiven und eine Kultur prägenden Wünsche aufgedeckt hat, die sich in den Filmen artikulieren. Es gilt auch für Rudolf Arnheim, der mit seinem 1932 publizierten, immer noch aktuellen Buch *Film als Kunst* Ernst macht mit der These, „daß man die Gesetze einer Kunst aus den Charaktereigenschaften ihres Materials abzuleiten habe“ (1960: 36). Während es in Frankreich schon früh Übersichten zu Filmgeschichte und -wissenschaft gab (Cohen-Séat 1946 und Mitry 1963-65), gibt es in Deutschland erst 1990 den Versuch von Peter Wuss, die divergenten Strömungen zu präsentieren.

Filmwissenschaft als universitäre Einrichtung entwickelt sich in Deutschland erst am Ende der 60er Jahre parallel zu den ersten Hochschulen in München und Berlin und zwar dominant unter folgenden weitreichenden Impulsen: 1. Film wird gemäß der Tradition von Brecht und Benjamin entdeckt als zeitgemäßes Kunstmittel, bei dem Popularität nicht im Gegensatz zu künstlerischem Wert stehen muß, sondern ganz im Gegenteil tiefgreifender kultureller und politischer Erneuerung entsprechen kann. Damit wird der ideologiekritische Ansatz von Horkheimer und Adorno in die Aufforderung gewendet, die bislang monologisch für „Massen“ genutzten Apparate zur dialogischen, eigenen Produktivität einzusetzen. Die Praxisorientierung geht jedoch rasch wieder verloren; sie war auch in anderen Ländern abgerissen (Burch 1969, Kuchenbuch 1978 und Appeldorn 1992). 2. Über Fernsehen und Video wird Film erstmals für Forschung und Lehre als Text im weiten Sinne verfügbar mit dem Reiz, die philologischen, literatur- und kunstwissenschaftlichen Methoden für das neue Paradigma zu erweitern oder gemäß der Spezifik des Films zu transformieren (Kanzog 1986 und 1997, Schneider 1981, Albersmeier 1985 und Paech Hrsg. 1984). Dies geht 3. einher mit einer breiten Rezeption der internationalen Filmtheorie, mit der auch die Entwicklung semiotischer Sichtweisen unter anderem im Anschluß an den Russischen Formalismus (vgl. Art. 114) einen ebenso intensiven wie kurz anhaltenden Schub bekommt (Bentle 1980, siehe unten § 1.2.).

Die Publikationen über den Film sind - außer einem oberflächlichen Austausch zwischen Frankreich und den USA - auf nationale Traditionen ausgerichtet (Ausnahmen: die Sammelbände von Witte 1972, Beilenhoff 1974, Andrew 1976, Albersmeier 1979 und Bellour 1979 sowie die Darstellungen in Chateau, Gardies und Jost 1981, Bordwell 1989 und Wuss 1990a). Im französischen, amerikanischen, russischen, italienischen oder deutschen Film werden Entwicklungshöhepunkte fokussiert (früher russischer Film, deutscher Expressionismus, klassischer Hollywoodfilm, Neorealismus, Nouvelle Vague usw.) und von ihnen Theorien abgeleitet. Überschreitungen der kultur- und wissenschaftshistorischen Grenzen geschehen aus rein quantitativen Grün-

den nur selten. Film ist - im Gegensatz zur Literatur - schwer verfügbar und erst neustens durch Video und ähnliches verarbeitbar (Hickethier 1997: 39-42). Auch die vorliegende Arbeit geht von deutschen Verhältnissen in Relation zu europäischen (insbesondere französischen bzw. italienischen) und US-amerikanischen aus.

Die Gemeinsamkeit von Filmwissenschaft und Semiotik wird - implizit oder explizit - seit fast 100 Jahren gesucht, meist verbunden mit der Frage nach der „Sprache“ des Films. Es geht nicht einfach um eine Schnittmenge zweier allgemeiner Wissenschaften, sondern um eine komplexere Relation. Der Film macht Gebrauch von anderen Zeichensystemen (Sprache, Gesten, Architektur usw. mit ihren Semiotiken) und anderen Künsten, weshalb Literatur-, Theater- oder Kunstsemiotik zu integrieren wären. Sodann liegen wichtige Beiträge in Psychologie, Soziologie, Ästhetik oder Philosophie vor, deren latent semiotische Orientierung meist übersehen wird. Umgekehrt führen viele Publikationen der 70er und 80er Jahre insbesondere in den USA im Titel „Semiotik“, um französische Theorien jenseits von Semiotik zu vermitteln.

Als „Film“ im weiten Sinn werden alle möglichen audio-visuellen Texte (vgl. Art. 150) in der rasant wachsenden Medienkommunikation bezeichnet (Hickethier 1997: 5-25; siehe auch Art. 14). „Film“ wird im folgenden eingeschränkt für diejenigen audio-visuellen Texte gebraucht, die originär für öffentliche Kommunikation in Kino, Fernsehen, Video oder direkten Datentransfer produziert werden (also nicht Theatervorfilmungen oder Amateurfilme), die keinen unmittelbar praktischen Zweck verfolgen (also nicht didaktische oder werbende bzw. gewerbliche Filme), die frei und selbstbestimmt aufgenommen werden und nicht zufällig „Spiele“film genannt werden. Diese pragmatische Einschränkung auf Spielfilm geht davon aus, daß damit auch die Prinzipien des „Filmischen“ - im Sinne einer systematisch genutzten, ästhetischen Steigerung im Wirkungsangebot - erfaßt werden. Die Ergebnisse von Filmwissenschaft und Filmsemiotik in diesem Sinne sind übertragbar auf den Dokumentar-, Selbstdarstellungs- oder Werbefilm von Unternehmen.

Spielfilme sind eine tragende Säule der Medienkommunikation und haben kulturell (u. a. für das kollektive Gedächtnis), politisch (u. a. durch die Beeinflussung des Weltbildes), sozial (u. a. für die Selbstbestimmung einer Gesellschaft) und ökonomisch (u. a. durch die enormen Gewinnmöglichkeiten) große Bedeutung. Spielfilme - insbesondere solche, denen hohe ästhetische Qualität zugeschrieben wird - entwickeln implizit eine Theorie ihrer Kommunikationsbedingungen und/oder lehren diese selbst (autodidaktisches Prinzip). Deshalb sind viele (proto-)semiotische Filmtheorien Explikationen solcher impliziter Filmtheorien. Da die Filme ihrerseits auf Traditionen der literarischen (vgl. Art. 150), theatralischen (vgl. Art. 151) oder der bildenden Kunst (vgl. Art. 154) aufbauen, beinhalten sie öfters auch deren spezifische implizite semiotische

Theorie. Schließlich kann auch die Basis des zeichenhaften Umgangs mit Welt thematisiert werden. So behandeln viele Filme der 90er Jahre die Zeichenbedingungen von auditiver oder visueller Kommunikation am Beispiel behinderter Menschen (*Jenseits der Stille*). Die Thematisierung der eigenen Bedingungen mit impliziter Theorie betrifft im anderen Extrem die spielerische Aufdeckung der Stereotypen filmischer und anderer Zeichenbildung, die nicht erst postmoderne Filme auszeichnet.

Bei dem Begriff „Filmwissenschaft“ wird in einigen französischen und deutschen Traditionen unterschieden zwischen einer weiten und einer engen Konzeption. Erstere erforscht das „Universum des Kino“, letztere das „Universum des Films“, wovon hier ausschließlich die Rede sein soll: Es geht um konkrete Filme - also die audio-visuellen Texte - ihre Konzeption und Verarbeitung, ihre Einbindung in Genres, die Entwicklung des Polysystems Spielfilm, die Theorie ihrer Machart (Poetik des Films), die Methoden der Analyse und Interpretation, die Geschichte des Systems und insbesondere um filmische Semiose sowie das „Filmische“ dieser Kunst beispielsweise im Unterschied zu Literatur oder Theater. Dies ist der breite Übergang zum umfassenden „Universum des Kinos“, wo die Rahmenbedingungen filmischer Kommunikation thematisiert werden. Zum Kino gehören die kulturellen Kommunikationsbedingungen (Wissen im weiten Sinn) und all das, was gesellschaftlich, ökonomisch, politisch, technisch usw. die audio-visuellen Medien insgesamt prägt, zum Beispiel national durch den Nationalsozialismus, supranational wie bei der Förderung im Rahmen der Europäischen Union oder global mit Streitpunkten, wie sie die GATT-Verhandlungen zeigen.

1.2. Die semiologische Sackgasse

Die Wissenschaft von Kino und Film hat sich aus verschiedenen Gründen weltweit kaum unter semiotischer Perspektive entwickelt. Das mag verwundern, wenn man liest, daß es am Ende der 70er Jahre „fast 2500 bibliographisch erfaßte Titel“ gab und sich Filmsemiotik, „international zu einem der meist diskutierten Teilgebiete der Semiotik überhaupt entwickelt“ hat (Nöth 1985: 429). Tatsächlich gibt es in den 70er Jahren einen radikalen Umschlag. Zuerst verschaffte die französische „Filmologie der in wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht nahezu traditionslosen Disziplin Filmwissenschaft einen methodologischen Reflexionsrahmen, der ihrem dringenden Bedürfnis nach wissenschaftlicher Legitimation entgegenkam“, d. h. sie gerierte sich als disziplinspezifische Theorie“, welche „die Aporien allen Textverstehens und damit zugleich die der Hermeneutik überwinden zu können meint[e]“, um dann „nicht wesentlich über die Konstruktion hypothetischer Modelle“ hinauszukommen (Lohmeier 1996: XVff). In seinem vielbenutzten Buch *Film verstehen* bezeichnet Monaco die Texte von Christian Metz als die „bislang komplexeste, subtilste und ausgefeilteste Filmtheorie“ (1980: 373). Die (Ent-)Täuschung der Semiologen, die nach der Initiierung einer Mode das

Feld rasch verlassen haben, wirkt immer noch nach. Und weil die semiologische Mode häufig mit Semiotik gleichgesetzt wird, muß sie besprochen werden.

Grundlage ist der französische Einfluß von Barthes und vor allem Metz (1968=1972: insb. 88ff, 1972 und 1977; vgl. zur Kritik insb. Möller-Naß 1986 und zur ihrer Wiederbelebung Colin 1985 und 1992 sowie Odin 1991). Sie folgen dem Projekt Saussures (vgl. Art. 100) einer allgemeinen Zeichenwissenschaft (Semiologie), welche ihren Hauptgegenstand in solchen Zeichensystemen sieht, deren Grundlage arbiträre Zeichen sind und unter diesen insbesondere die Wortsprache (Nöth 1985: 60f). Sie gehen davon aus, daß „Kodes“ gegeben oder bald wissenschaftlich als System zu rekonstruieren seien und somit nicht ein Erkenntnisziel, sondern ein Erkenntnismittel bildeten. Dieser im Grunde statische Ansatz steht gegen den dynamisch-pragmatischen in der Tradition von Charles S. Peirce (vgl. Art. 99), für den nicht fixierte Zeichensysteme, sondern Zeichenwerden und Zeichengebrauch im Zentrum stehen (Semiosen). Die Anwendung einiger Begriffsoppositionen de Saussures (und Hjelmslevs) auf den Film ist Ursache vieler Verwirrungen. Mit Denotation vs. Konnotation beispielsweise wird oft referenzielle Bezeichnung allen anderen Bedeutungsmöglichkeiten entgegengesetzt, die - weil stärker vom Kontext abhängig - als unsystemisch an den Rand gedrängt werden; so wird die primäre Funktionsvielfalt von Zeichen aus dem Auge verloren (vgl. Jakobsons Zeichenmodell; siehe Art. 116 § 3.1.). Konnotation wird oft verwechselt mit dem, was Lotman (vgl. Art. 118 § 2. (5b)) „sekundäres semiotisches System“ nennt. Ein Film zeigt „ein kurzes Neigen und wieder Heben des Kopfes“. Der Adressat weiß, daß dies als „Nicken“ eine Geste der Zustimmung ist, weil das 1. System (die Bilderfolge oder die beschreibende verbale Aussage) als Vehikel für die Realisierung eines zweiten funktioniert (Peters 1962 und Lotman 1977; siehe Art. 150). Filme vermitteln Wahrnehmungseinheiten (Perzepte), die je nach Kompetenz als Zeichen gelesen werden oder nicht: Unterschiedliche Graufärbungen der Leinwand mit bestimmten Konturen sind zum Beispiel etwas Nebulöses, Schattenhaftes. Designativer Sprachgebrauch vermittelt Konzepte: ‘Wolke’ oder ‘Schatten’. Die Literatur jedoch vermittelt über Worte Perzepte und hat erst auf diesem Niveau den gleichen Status wie der Film. Mit der Opposition Paradigma vs. Syntagma (vgl. Art. 2 § 3.) wurde in der Filmsemiologie die Linearität des Films überbetont. Tatsächlich zeigten bereits die frühesten Theoretiker des Films, daß nicht die Sprache der Linguisten (vgl. Art. 149), sondern die Musik - und zwar vor allem die symphonische (vgl. Art. 81) - angemessenes Modell ist: Sie verläuft in der Zeit, doch wird zu einem gegebenen Moment gleichzeitig und vieldimensional kommuniziert: typisch für den Film ist das Miteinander von Simultaneität (Raum- oder Körperkunst) und Sukzessivität (Zeit- und Dauerkunst). Es zeigte sich rasch, daß es keine Überein-

stimmung und wenig Analogie zwischen Sprache („langue“ im Sinne von Saussure, Hjelmslev, Martinet) und Film gibt. Deshalb wird ihm abgesprochen, daß er auf systemischer Zeichenentwicklung beruht. Wenn das zugrunde liegende Sprachmodell jedoch zu arm ist, kann der Modellvergleich nicht fruchtbar sein (Koch 1971). „Erstens: Zeichen werden als im Grunde genommen statische Einheiten gesehen, denen bisweilen das Mißgeschick des Wandels widerfährt. Und zweitens: Kommunizieren wird als Transportproblem konzeptualisiert“ (Keller 1992: 384). Der Ansatz legt - im Gegensatz zu dem viel reicheren von Peirce, der von Semiose als pragmatischem Prozeß ausgeht - eine Menge weiterer unstatthafter Reduktionen nahe, die besonders gravierend sind bei der jungen und dynamischen Entwicklung einer medial neuen Kommunikationsgattung:

a. Der Versuch eines unmittelbaren Vergleichs von „verbaler“ und „kinematographischer“ Sprache („langue“ als kodiertes System) bzw. Sprachfähigkeit („langage“ wird bei Metz sehr widersprüchlich gebraucht) bekam die grundlegende Semiosefähigkeit nicht in den Blick, die der Film von Anfang an jenseits von Sprache (im Sinne der Saussureschen Linguistik) gebraucht, entwickelt und thematisiert. Ganz im Gegenteil: Die logozentrische Sicht interessiert am Film nur das, was wir leicht versprachlichen können (Nöth 1985: 415 und Lohmeier 1996: 5). „Logozentrisch“ heißt in diesem Fall also mitnichten, daß alle über die Sprache möglichen Kommunikationsformen bedacht würden, sondern bezieht sich nur auf das metasprachlich Habbare (Kanzog 1997: 23). Der Film als Genre mit populärer Herkunft (Kirmes, Zirkus, Variété usw.) artikuliert oftmals aus soziokulturellen oder anderen Gründen nicht Sagbares. Daß Wortsprache gleichzeitig eine reflexive Metasprache liefert, heißt umgekehrt ebenfalls mitnichten, daß sie in ihrem vorwissenschaftlichen Reichtum in die Wissenschaft eingegangen wäre. Ein weiterer Grund für die fundamentale Reduktion der Semiotiker ist das Ideal „starker“ Codes von der Art des Morse-Codes (vgl. Art. 16) oder deren hochkomplexe Entsprechung im Computer (Eco 1972). Canudo (1927), Münsterberg (1916=1970), Eisenstein (seit 1923), Dulac (1927), Arnheim (1932) und viele andere haben jedoch ganz im Gegenteil das Wirkpotential des Films mit der Tatsache verbunden, daß er das erfahrbar macht, was nicht in der Sprache - ja nicht einmal in der Literatur als Sprachkunst - artikulierbar ist, zumindest unter den gegebenen soziokulturellen Bedingungen.

b. Die semiologische Sicht von Zeichen, der sich in Sachen Film größtenteils auch Eco (1972) anschließt, unterschlägt im Blick auf die duale Relation von Bezeichnendem („signifiant“) vs. Bezeichnetem („signifié“) die notwendige dritte, die verarbeitende Instanz im triadischen Zeichenprozeß: den „Interpretanten“ bei Peirce. Dieses Geschehnis im Geist bzw. Gemüt ist immer so etwas wie Schließen, dessen Vielfalt auf

der Grundlage der unterschiedlichen Vermögen eine Entsprechung in der Vielfalt von Zeichenarten hat. Die semiologische Reduktion auf das linguistisch dominante arbiträre bzw. konventionelle Zeichen (bei Peirce „Symbol“) verführt dazu, die beiden „motivierten“ Zeichentypen zu übergehen: die für den Film so wichtigen indiziellen und ikonischen Formen. Ohne sie bleibt jedoch unter anderem unerklärlich, warum Menschen so rasch die Kompetenz zum Film"sehen" erlernen. Nicht zufällig übergehen Eco (1972: 251ff) und Metz (1968=1972: Kap. 1 und 5) die Indexikalität. Ein Index (Anzeichen, Hinweis) verweist auf sein Objekt durch eine tatsächliche (räumliche, kausale u.a.) Verbindung. Beispielsweise werden im Film Augen(richtung und -bewegung) zu einem indexikalischen System entwickelt vergleichbar der verbalen Deixis. Die Semiologen heben auch bei den Überlegungen zur Ikonizität - dem Prinzip, daß ein Zeichen als Körper der Gestalt ähnlich sein kann, die unsere Wahrnehmungsgewohnheit dem Objekt zuschreibt - das Maß an gesellschaftlicher und konventioneller Kodifizierung hervor und setzen sie dem „normalen“, „arbiträren“, „konventionellen“ Zeichen gleich, das Saussure als grundlegend für die Sprache annimmt. In einer Polemik gegen Pasolini, der den vom Film zu entdeckenden „natürlichen“ Zeichencharakter der Wirklichkeit betont, sieht Eco die Aufgabe der Filmsemiologie darin, die sogenannte „Natur“ „in Gesellschaft und Kultur zu übersetzen. [...] Der Film erscheint uns nicht mehr als die wunderbare Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern als eine Sprache, die eine andere vorherbestehende Sprache spricht“ (Eco 1972: 255). Der Versuch von Deleuze, die Peirceschen Begriffe als Instrumente zur Wiederentdeckung des semiotischen Reichtums von Film zu gebrauchen, setzt nicht zufällig beim Ikon als Möglichkeit des unmittelbaren Affektes an und beim Indiz als einer Spannung, die den Adressaten zur eigenen Tätigkeit verführt (1983=1997, insb. 134ff und 193ff).

c. Schließlich wollten die Semiologen vom System (Kode, „langue“) - bzw. den vielen verarbeiteten Systemen - ausgehen, um zum Zeichengebrauch („parole“) zu kommen. Vermittels der kinematographischen Apparate würden kulturell spezifische, gelernte Systeme abgerufen wie zum Beispiel Systeme der Wahrnehmung (typischer Abstand von Objekten), der Identifikation von Objekten (Zebras durch Streifen, Autos durch Motorgeräusche), der Konnotation (Fahnen für Patriotismus), des Erzählens (eine gezeigte Waffe muß irgendwann gebraucht werden) usw. Film - so relativ übereinstimmend Eco (1972: 250ff) und Metz (1968=1972: 91f, 155) - erscheint als ein relativ schwaches System des Umgangs mit vorgegebenen Kodes, sozusagen als eine Rhetorik. Die spezifisch filmischen „signifikanten Figuren (wie Montage, Bewegungen der Kamera, optische Effekte, 'Rhetorik der Leinwand')“ erscheinen den Semiologen sekundär und als relativ „leichte“ Kodes total abhängig von den „unteren“ Ebenen -

den denotierten Dingen und Handlungen. Sie sind eine Art Schmuck an dem, was der filmischen Verarbeitung an Denotation zugrunde liegt (Metz 1968=1972: 139, 156).

Es kann nicht verwundern, daß diese „erste Filmsemiologie“ nach 1972 aufging in eine „zweite“ psychoanalytische nach Lacan (vgl. Art. 130), ideologiekritische nach Althusser (vgl. Art. 167) oder subjektivitätsorientierte à la Kristeva (Metz 1977, Ballour 1975, Aumont und Marie 1989). „25 Jahre Semiologie des Kinos“ haben nur didaktische Muster hinterlassen, wird in Frankreich bilanziert (*CinémaAction* 58, 1993). Man muß genauer sagen: Oberflächlich und im Ausland wurde nur dies als Semiologie rezipiert und leider mit Semiotik gleichgesetzt (Salt 1992: 10-14, Lohmeier 1996, Allen und Smith 1997: 241 u.ö.). Wenn sich beispielsweise die einflußreiche Schule von Wisconsin zum Russischen Formalismus zurück- und zur Kognitionstheorie hinwandte - statt von „Zeichen“ spricht man dann von „cues“ -, ist das verständlich als Entscheidung, eine irrationale Mode nicht mitzumachen.

Es ist hierbei nur bedauerlich, daß die „nouvelle sémiologie“ (Chateau, Jost, Gaudreault u.a.) nicht mehr rezipiert und alles irgendwie psychologisch mit Psychoanalyse à la Lacan (vgl. Art. 100 § 3.3.3.) gleichgesetzt wurde.

1.3. Eisensteins radikal-pragmatischer Entwurf

Die Semiotik im Sinne des pragmatischen Ansatzes von Peirce geht genauso wie die Hermeneutik (vgl. Art. 33 § 1.3. und Art. 133) davon aus, daß wir uns in der Lebenswelt - der natürlichen wie der gesellschaftlichen und vor allem in ihrer Interdependenz - semiotisch hochkomplex verhalten im berechtigten Vertrauen, daß wir das irgendwie verständig, kommunikativ, pragmatisch angemessen könn(t)en. Zeichenlernen beruht - wie jede Zeichenentwicklung - auf dem Wandel von Ikonen und Indexen zu Symbolen im Peirceschen Sinne. Für ein komplexes Symbol kann wieder ein Index oder Ikon stehen wie für eine Person, die uns extensiv dargestellt wurde, eine Geste, ein Gegenstand oder gar ein musikalisches Indiz. Dies beruht auf Gewöhnung oder Lernen. Die selbstverständlich gebildete Kompetenz s i n d wir (vorbewußt); das deklarierbare Wissen darüber h a b e n wir jedoch nur begrenzt (Kloepfer 1985 zur Grundlegung bei Peirce, 1997 bei Bateson, 1998 bei Jakobson). Das schließt seine Rekonstruktion nicht prinzipiell aus, macht dies jedoch zur unendlichen Aufgabe. Man muß dies grundlegend verstehen, um Filmwirkung erfassen zu können.

Peirce betont, daß wir uns im Wesentlichen mehr oder weniger erfolgreich „schließend“ oder gar „ratend“ verhalten. Wieso macht uns dazu vor allem Kunst kompetent? Wir sehen beispielsweise ein Stück Film mit einer Person und raten sofort: Muttergottes-Parodie. Eine analytische Rekonstruktion müßte nicht nur alle primären kulturellen Zeichensysteme (Sprache, Mimik, Gestik, Kleidung usw.) und alle möglichen, mehr oder weniger auf ihnen aufbauenden sekundären (Malerei, Theater,

Literatur, Musik, usw.) als Material bestimmen sowie die filmspezifischen internen und externen Umkodierungen dieses Materials (vgl. Lotman 1973=1977 sowie den Artikel 151 zur Theatersemiotik). Analytisch könnte ein komplexes Zeichen als die Rekonstruktion von Zeichen erscheinen, die ihrerseits für Zeichen (oftmals von Zeichen usw.) stehen. Mit unserem Beispiel illustriert: auf der Leinwand erscheint etwas Visuelles, das eine Schauspielerin repräsentiert, die eine Frau darstellt, welche die Mutter Gottes vergegenwärtigt in der komplexen Konfiguration „die Schmerzensreiche“, die eine bestimmte Religiosität anzeigt oder zu ihr auffordert und dies durch Perspektive, Geräusche, Stimme oder Musik ironisch verkehrt. Tatsächlich genügt eine farblich getönte Gestalt in einer komplexen Geste vor einem Kreuz und eine musikalische Verzerrung des Kirchenlieds „Oh Haupt voll Blut und Wunden“, wenn die Kompetenz gegeben und der Adressat für die Leistung disponiert ist. Woher kommt „diese Fähigkeit des Films, die verschiedenen Typen der Semiose ‘aufzusaugen’ und in einem einzigen System zu organisieren?“, fragt Jurij Lotman. Wenn wir wüßten, was man meint, wenn man vom „synthetischen oder polyphonen Film“ spricht, könnten wir vielleicht dann erklären, „wie semiotische Komplexität des Kinematographen mit Zugänglichkeit und Verständlichkeit für ein breites, unterschiedliches Publikum vereinbar“ ist (1973=1977: 145f)? Es ist „das Prinzip des kombinierten Ausdrucks (principle of co-expressibility)“, antwortet Panofsky. Dieses unterscheidet den Film grundlegend von allen anderen Künsten (1934=1967: 347). Der Film geht - wie wir es auch im Alltag tun - von komplexen Gestalten aus, die gleichzeitig indizieren, ikonisieren und konventionell-symbolisch funktionieren. Synästhesie heißt zuerst einmal, daß ein einzelner Sinn wie das Ohr das Akustische nach ikonischen Gestalten (Intonation), Indizien (dem Schrei des Babies jenseits eines irrelevanten Lärmpegels) und analytischen Einheiten (den Phonemen) abtastet, aus denen die Aussage des Partners erstellt wird. Gleichzeitig wird sein Blick oder seine Gestik interpretiert, wirkt die Tatsache, daß man ihn riechen kann, und wird die „sprechende“ Situation einbezogen.

Eine ähnliche Antwort gibt Merleau-Ponty(1945=1969), der wie auch Arnheim beeinflusst ist von der Gestaltpsychologie. Film ist nicht die Summe von Bildern und anderen Zeichen, sondern „eine außerordentlich komplexe Form, innerhalb derer in jedem Augenblick außerordentlich zahlreiche Handlungen und Reaktionen ausgeführt werden“ (1945=1969: 699). Zu diesen verhalten wir uns wahrnehmend und verarbeitend wie bei ganzheitlichen Gesten. Denn wie für eine Melodie gilt: „Die Wahrnehmung des Ganzen ist natürlicher und ursprünglicher als die isolierter Teile“ (1945=1969: 696). „Wir müssen einen Verkehr mit der Welt wiederfinden und eine Präsenz in der Welt, die älter ist als die Intelligenz“ (1945=1969: 698). Daher gilt: „Den Film soll man nicht denken, man soll ihn wahrnehmen“ (1945=1969: 701). Lichtführung ist solch eine Ge-

ste, von der ich mich leibhaftig leiten lassen soll, bis ich mir ein neues Bild machen kann (vgl. dazu die Kontroverse Eco - Pasolini siehe unten § 3.1.). Es geht demnach Eisenstein wie vielen Autoren dieser Zeit um das „sinnliche“ oder - wie man nach Arnheim 1932 auch sagen könnte - das „perzeptionelle Denken“, welches durch den apparativen Umgang mit dem dafür präparierten Aufnehmbaren erzeugt wird und das „emotionale Denken“ mit dem „intellektuellen“ verbindet.

Gegenüber dem analytischen und statischen Ansatz der Semiologie hat Sergej Eisenstein (vgl. Art. 114 § 1.3.) über Jahrzehnte einen radikal-pragmatischen Ansatz verfolgt. Wie vor ihm bereits Münsterberg (1915) mit seinem Aufsatz „Why we go to the movies“ geht er davon aus, daß Bewegung das Motiv ist. Beide meinen damit weniger diejenige auf der Leinwand, sondern diejenige, welche die Vorführung im Zuschauer auslöst. Das „Grundproblem“, an dem Eisenstein dezidiert von 1929 bis zu seinem Tod 1948 arbeitete, ist die Frage, wie man über Zeichen den g a n z e n Menschen erreichen, ihm Vergnügen bereiten und ihn in seiner Entwicklung beeinflussen kann. Seine anthropologischen Annahmen hierbei sind weitreichend und stimmen erstaunlich mit Peirce überein (siehe Kloepfer 1985). Die Dynamik des Menschseins beruht auf Spannungen zwischen seinen physio-psychischen Dimensionen (heute würde man sagen: Gehirnarealen und ihren dominanten Funktionen). Deshalb muß es in der Filmkunst darum gehen, sowohl regressiv in alle Bereiche des Vorbewußten wie progressiv in die des reflektierten Intellektuellen vorzudringen. Hierbei spielt die Produktion von Bewußtsein und Zeiterfahrung eine besondere Rolle. Bewußtsein mit dem der Reflexion nicht leicht zugänglichen Teil verwirklicht sich im Miteinander von Modifikationen (vertikal 'stehend') und im Nacheinander (horizontal 'laufend'). Geht man von der „grauenhaften Unterjochung des Geistes durch Konvention und Routine“ aus Eisenstein (1988: 157), dann kann sich der Film als technisches Kommunikationsmittel diesen zum Beispiel aus ökonomischen Gründen unterwerfen oder sie bekämpfen und Kunst werden. Als solche dient der Film dem Erwerb neuer Fähigkeiten und der Erkenntnis (siehe Wuss 1990a: 351ff zur „gefühlsmäßig-bewußten Tätigkeit“, zur Kunst als „Methode und Werk der Erkenntnis“ und zum Film als dynamischer und synästhetischer „Dramaturgie“). Entsprechend steht im Zentrum die Regie, „d.h. die Organisation des Zuschauers mit Hilfe organisierten Materials“ bzw. die „einwirkungsbezogene Materialorganisation“ (Eisenstein o. J.: I, 237). Wie wird ein Material (die Leinwand, ein gezeigtes Ding, eine Handlung des Schauspielers usw.) bewußtseinsmodifizierend für ein Subjekt und darüber hinaus eine „sozial einwirkende Konstruktion“ (ebenda)? Durch die methodische Tätigkeit des Regisseurs. Eisenstein beschreibt Regie grundlegend als das, was man in den 60er Jahren „die semiotische Tätigkeit“ genannt hat. Der Regisseur durchbricht Automatismen, isoliert, zergliedert in

allereinfachste funktionale „Elemente“, „Zellen“ oder „Moleküle“. Wie bei der Entwicklung der Phonologie die Dichtung Pate gestanden hat, so werden von Eisenstein zeitgenössische Maler als Vorbilder zitiert. Der Regisseur erstellt mit seinem neuen Material eine neue, mehrdimensionale Syntax. Er montiert seine Einheiten in der Simultaneität des Raums zur Erzeugung von „Ausdruck“ und in der Sukzessivität der Zeit zur Herstellung eines „Rhythmus“. Dies sind zwei Weisen der „Expressivität als Vermittler der Einwirkungskraft“ (Eisenstein 1988: 33). So wird drittens filmische Form erzeugt, deren „Zweifaltigkeit“ („regressiv“ und „progressiv“) zur Einheit von „sinnlichem Denken“ und „geistig-bewußter Ausrichtung und Erhebung“ führt (1988: 146f). Das Ziel dieser Konstruktionskunst (d.h. Komposition) ist schließlich, das praktisch gewordene Verhältnis des Autors zum Inhalt so zu verkörpern, daß der Zuschauer genau in dieses versetzt wird durch sein eigenes, zeichengelenktes Tun (Eisenstein o. J.: II, 174). Filmkunst provoziert im Zuschauer ruhende Kräfte zur Erzeugung innerer Zustände, Bewegungen, „Nachahmungen“ (siehe unten) und komponiert die Ergebnisse zu einem Ganzen.

Es geht also darum, die Vorlage des Drehbuchautors, die Geschichte, die Szene, das Bild oder die Musik und vor allem, was man aus anderen Kunstformen wie Literatur, Malerei und Theater nutzen kann, so zum Mittel zu machen, daß dieses Material über filmspezifische Verfahren seine „Dynamik“ entfalten kann. Nicht zufällig entwickelt Eisenstein dies extensiv am Beispiel des Schauspielers. Dessen Arbeit als „lebendes Modell“ liegt weniger „in der abbildend-darstellerischen Bewegung“ als „vielmehr im Grad des motorischen und assoziativen Ansteckungsvermögens in Bezug auf den Zuschauer“ (Eisenstein 1988: 32).

Das Komponieren als komplexes Erstellen von wirkungsvollen Zeichen wäre keine Kunst, wenn es nur darum ginge, irgend etwas vermittels zeigbarer Dinge oder Schauspieler wiedererkennbar zu machen. Damit wäre Film nur Reproduktion. Alle „Kunstgriffe“ entbergen Zeichenhaftigkeit. Dies wurde in den 20er und 30er Jahren unter dem Stichwort „Photogenie“ (Louis Delluc) diskutiert, wobei Epstein als erster die „moralische“ Dimension hervorhob, die filmspezifisch zu bestimmen sei (bei Eichenbaum, Moussinac, Jakobson, Richter, Cohen-Séat u.a; siehe Wuss 1990, Stichworte). Ganz in dieser Tradition wird von Eisenstein der französische Ausdruck für Regie - „mise en scène“ ‘In-Szene-Setzen’ - als gutes, wörtlich zu nehmendes Bild erweitert: Komponieren ‘Zusammensetzen’ (als In-Szene-Setzen) ist die somiotisierende Erzeugung von Kontexten und zwar für das Verhalten des Zuschauers. Im „mise en geste“ wird nicht einfach eine Geste reproduziert, sondern die Dynamik von Gestenhaftem entfaltet. Im „mise-en-jeu“ hebt die Nahaufnahme die Mimik auf die Größe einer Landschaft, denn sie füllt die Leinwand aus und kann entsprechend diffe-

renziert wirken. Das „mise-en-cadre“ besteht nicht einfach darin, den Leinwandrahmen zu füllen, sondern die damit verbundenen Wertungs- und Deutungsmuster zu nutzen, die in der Malerei seit der Renaissance entwickelt wurden. Wie Eisenstein mit japanischen Zeichnungen illustriert, wird jede Einstellung dann „dynamisiert“, wenn durch den Ausschnitt im Kontrast zu einem vor- oder nachgegebenen zweiten oder zu der automatisierten Norm eine Bewußtseinsbewegung des Adressaten provoziert wird wie zum Beispiel die Ergänzung des Fragmentes. „Pars pro toto ist die Grundmethode des Films für die Verwandlung von Dingen in Zeichen“ formuliert dies Jakobson etwas später im Hinblick auf das große Thema Metonymie und Metaphorik als „Grundlagen des Filmaufbaus“ (1933=1988). Doch nicht nur das Ausschneiden, sondern vor allem das im Rahmen Arrangieren führt kontrastiv zu Semiotisierung. Graphisch (Linien), nach den Bildebenen (Vorder- vs. Hintergrund), nach den Volumen der Dinge (prall vs. platt), nach der Masse (mit Lichtintensität gefüllte Volumina) kann eine zeichenproduzierende Kontrapunktik aufgebaut werden. Auf mittlerer Ebene entspricht das dem Konflikt zwischen Großaufnahmen und Totalen, zwischen dem Geschehen und seiner zeitlichen Natur (Zeitlupe) oder schließlich auf der obersten Ebene zwischen dem Visuellen und dem Tonalen (Eisenstein o.J.: III, 209ff und 235ff).

Die „äußere“ Bewegung etwa eines Autos auf der Leinwand ist bereits das Konstrukt einer komplexen inneren. Eisenstein sieht - ganz im Sinne von Peirce - den Zeichenkörper als Mittel zur Bewegung des Bewußtseins: wahrzunehmen und aufzumerken, Gedächtnis und Phantasie einzubringen, sich beeindrucken oder gar erschüttern zu lassen (1988: 10-46, 72-108). Es geht also um „Einwirkungen“, „Erregungen“ und „Effekte“ in unterschiedlicher Tiefe und Intensität des Geistes bzw. Gemütes. Der Adressat läßt sie im Prinzip gerne zu; daher werden sie in der frühen Theorie „Attraktion“ genannt. Genau so definiert Peirce den Interpretanten als Wirkung („effect“) in, mit und über Gemütsbewegung („emotion“). Warum interessiert sich Eisenstein - mit Peirce gesprochen - so sehr für den emotionalen bzw. unmittelbaren Interpretanten? Weil er das vermittelte Einssein („Erstheit“ bei Peirce) als grundlegende Kraft nicht nur anerkennt, sondern ihre Nutzbarkeit als „gewaltig“ einstuft für einen Regisseur, der die „vierte Dimension“ (Zeichenzeit in der Verarbeitung) zu nutzen weiß (1988: 90ff). Der Film als „einwirkendes Gebilde“ darf nicht finalistisch auf Referenz reduziert werden, denn sie ist nur ein Element für das zu stimulierende „Nachahmungsvermögen“ (1988: 31f). Will man die Gewohnheit der Menschen, statt wahrzunehmen nur schon Gewußtes zu assoziieren, durchbrechen, muß man sie erst mit einem Widerstand konfrontieren, sie ins Wanken bringen, ihnen die normalen Zuordnungen unmöglich machen, ihr Bewußtsein „umpflügen“ (I: 235), dann können neue „intellektuelle“ Strukturen erzeugt werden (1988: 107f). Die „Entautomatisierung“

der Russischen Formalisten (vgl. Art. 114 §§ 1.1. und 1.2.) betrifft in gleicher Weise die Wahrnehmung an und für sich wie über sie die Neukodierung von Zeichen. Die ästhetische „Einstellung“ - der Terminus kommt aus Ästhetiken vor der Filmtheorie (vgl. Art. 115 § 2.2. (6) und Art. 116 § 3.1.) - unterbricht das automatische „Wiedererkennen“, das als „Abstraktion“, Verlust an Leben und als dumme Widerspiegelung von Eisenstein abgelehnt wird (vgl. Jakobson 1933=1988). Die ästhetische Funktion dient zuerst einmal dazu, etwas neu als Zeichenkörper wahrzunehmen und zwar in seiner (wie Bazin 1958=1975: 40 sagt) „Vieldeutigkeit“ bzw. seiner (gemäß Jakobson) „Polyfunktionalität“.

Daraus folgt nämlich - erneut mit Peirce formuliert - der „energetische“ Interpretant, und das ist ein Zustand in Spannung (Neugier, Selbstbewußtsein, Überraschung, Einstellungswechsel), und zwar mit einer mehr oder weniger starken Handlungsaufforderung. Der „Grundstoff“ Zuschauer wird dergestalt „bearbeitet“, daß er in der einfachsten Form und kurzfristig „kinästhetisch“ teilnimmt, gestimmt und gelenkt wird in Aufmerksamkeit und Neugier oder langfristig komplexe Bewegungen ausführt wie die „fiktive Teilnahme am Dargestellten“ (Eisenstein 1988:17). Peirce und Eisenstein sprechen hier übereinstimmend von dem „dynamischen“ Wirkpotenzial. Der Adressat strengt sich an, handelt innerlich und wird letztendlich „pathetisch“ (Antizipation, Erinnerung, Hypothesenbildung, Abduktion).

Der Gegensatz zwischen einem semiologischen - und das heißt auch: einem traditionellen - und einem semiotischen Ansatz wird nirgends deutlicher als bei der filmischen Deixis (siehe *Communications* 38, 1983). Optische oder andere Zeige- und Verweismittel (vgl. Art. 112 § 3.) orientieren über die Kommunikationssituation und die aus ihr erschlossene Welt (vgl. Klopfer 1997 zu Bühler 1934 und zur „Deixis am Phantasma“). In *Vue de mon balcon* (Pathé-Zecca 1898) lädt uns ein lüsterner Mann ein, durch sein Fernglas in ein Fenster zu sehen, wo sich eine Frau auskleidet, die sich plötzlich dem bemerkten Voyeur entzieht. Seither entwickelt der Film Verfahren, die uns orientieren, was jeweils heißt: „Wir“ sehen „hier“ und „jetzt“. Mehr noch: Es hat sich in 100 Jahren ein Verweissystem entwickelt, das uns blitzschnell von einer Vorstellungswelt in eine andere geleitet. Eisenstein zeigt den Helden zuerst auf dem Land (mit Windmühlen) und dann lernend in der Stadt (Industriebauten): Schiebt er dort eine Windmühle ein, erleben wir 'Heimweh'. Woody Allen verweist in *Deconstructing Harry* (1998) auf die erdachte Welt eines Schriftstellers (WA⁴), welche die Umwelt jedoch beleidigt als die eigene erkennt, weshalb sie ihn tödlich bedroht (WA³), was den Regisseur veranlaßt, die hoffnungslose Vermischung der beiden möglichen Welten zu zeigen (WA²), worin wir als Zuschauer ein Spiel mit biographischen Bedingungen erkennen können (WA¹). Der Witz ist doppelt: wir erfahren eine Art Schwindel

angesichts einer undurchschaubaren Weltkonstruktion (WA⁴¹), und wir lachen über komische Zusammenbrüche und Rettungsversuche. Nur wenn der Zuschauer sich in die jeweilige Welt versetzt, sich also mental in verschiedenen Welten bewegt, wirkt der Film. Zur Hierarchie der Reflexionsebenen als Grundlage jeglicher Kommunikation vgl. Posner 1993.

Mit der „Verfeinerung des Nachahmungsvermögens“ seitens des Adressaten (Eisenstein 1988: 32) sind die drei aristotelischen Bedeutungen von „Mimesis“ gemeint (siehe unten). Bewegung macht den Film aus - sowohl die in der vorgestellten Welt wie die im vorstellenden Bewußtsein: Die „spezifischen Möglichkeiten des Films lassen sich definieren als Dynamisierung des Raumes und entsprechend Verräumlichung der Zeit“ (Panofsky 1934=1967: 346, 352). Dies wird nun durch Versetzungshandlungen im Bewußtsein des Zuschauers erneut potenziert, in dem es allein die Welt des Films gibt. Sie „bearbeitet“ oder „regiert“ der Regisseur im Hinblick auf eine umfassende Bewußtseinsdramaturgie, die mehr ist als alle Teile und etwas Neues produzieren kann (1988: 42, 90 u.ö.). Das meint man mit der These: Kunst lehrt Sehen. Film ist so - und er kann es immer wieder sein - ein sich selbst lehrendes System, nicht viel anders als die Sprache in der Lebenspraxis.

Eisensteins Argument läßt sich zusammenfassen: Seit den Urmenschen, die theatralisch verkleidet mit Fellen Raubtiere spielten, zielt Kunst weniger auf abbildende Darstellung, sondern ist eine Art Training zur Entwicklung von Fähigkeiten, die damals die Jagd und den Kampf erfolgreich machen sollten. So sind im Film Verfahren gemäß den Dimensionen der Deixis Angebote zur „Versetzung“ in Raum und Zeit, zur Übernahme einer kommunikativen und sozialen Rolle und vor allem zum Umgang mit dem Zeichenangebot. Eisenstein gebraucht in diesem Zusammenhang nicht zufällig immer wieder den Begriff der Nachahmung („Mimesis“) und zwar ganz im Sinne Walter Benjamins (1980: 210) Gedanken „Über das mimetische Vermögen“, dem „gewaltigen Zwang, ähnlich zu werden und sich zu verhalten“ (Eisenstein o. J.: I, 499ff sowie II, 204-213 und 956-958). Wie bei Aristoteles umfaßt „Mimesis“ in den 30er Jahren die drei Aspekte leibhaftige Analogiebildung (Ikonizität) des Mimen oder des unprofessionellen Nachahmers (Kinder!), das Dargestellte als Effekt dieses Tuns (Zeichenangebot für den Zuschauer) und schließlich das äußere und innere leibhaftige Mitgehen, Mittun, Mit-sich-Aufführen bei der Verarbeitung durch den Adressaten. Die Autoren der 30er Jahre - zu denen auch Brecht (1922-33) und Bühler (1934) gehören - gehen davon aus, daß das Vorbild von künstlerischen Nachahmungen der soziale Alltag mit seinen „häufig wechselseitigen mimetischen Verhältnissen“ ist, durch den wir praktisches „Handlungswissen“ erwerben, und zwar leibhaftig („Körperwissen“) durch vom anderen übernommene „Körperbewegungen“ (Gebauer

und Wulf 1984). Der mimetischen sozialen Praxis (vgl. Hietzge 1997) entspricht demnach eine mimetische semiotische Praxis, die sich mit der gelenkten Textrealisierung verwirklicht und die ich deshalb „Sympraxis“ genannt habe (Kloepfer 1985). Eisenstein beschreibt sehr genau, wie diese textinterne Pragmatik grundlegend und zu Neuem führend nur dann funktionieren kann, wenn der Adressat erst einmal „außer sich“ gebracht wird („ekstasis“). Natürlich spielen hierbei alle Dimensionen des Filmischen eine Rolle - und daher auch das zur Identifikation „ansteckende“ Tun der Helden. Entscheidend ist, daß die spezifische Synergie aus den drei Mimesisdimensionen filmisch genutzt wird. Gegenüber allen Kritikern, die in ihm den Formalisten (oder gar Expressionisten) und nicht den Semiotiker sehen, betont Eisenstein, daß „die Reinheit der Filmsprache“ nur entwickelt werden kann, wenn das „Organische“ der Wachstums-, Semiose- und Lernprozesse beachtet und das „Pathos“ einer leidenschaftlichen (Un-)Lust bedacht wird (Eisenstein o.J.: II, 141-186).

2. Theorie: Dimensionen filmischer Semiose

2.1. Die Ebenen des filmischen Unversums

Der Film ist „deshalb so spannend, weil er ein ‘kleines experimentelles Universum’ ist, nach dessen Modell die Gesetze weitaus interessanterer und relevanterer Erscheinungen erforscht werden können als die der springenden Bilder“ (Eisenstein nach Bulkakova 1996: 7). Was aber ist dieses „Universum“? Etienne Souriau bestimmt elementare Grundbegriffe, ohne die es „keine ernsthafte wissenschaftliche Filmologie geben“ könne (1951: 141). Er geht davon aus, daß alle Filme überhaupt und manche einzelnen Filme insbesondere ein „Diskursuniversum“ bestimmen. Der Begriff bezeichnet ein Ensemble von pragmatischen, semantischen und syntaktischen Beziehungen, die aufgrund einer einzigen Setzung gänzlich verändert werden können: Ein Hund redet nicht im Diskursuniversum der Zoologie, wohl aber in dem der Fabel oder bei Walt Disney. Das Universum legt fest, welche Voraussetzungen man zur Teilnahme erfüllen muß, was artikuliert werden kann und wie der Diskurs zu funktionieren hat. Ein Diskursuniversum umfaßt den Menschen, ob er will, es weiß oder gar darüber reflektiert hat oder nicht. Foucault hat das Konzept weitergeführt (Vgl. Art. 150 § 7.2.). Das filmische Universum mit seinen spezifischen pragmatischen Bedingungen steht in Beziehung zu dem, was jeweils historisch im Alltag als „reale Welt“ angenommen wird. Dies nennt Souriau das „Afilmische“ (1951: 141f). Real ist natürlich auch das filmische Universum. Zum filmischen Universum gehören (un-)bewußte Annahmen des Zuschauers wie die, daß er über zwei Sinne eine ganze Welt erstellen und sich in ihr bewegen darf sowie eine Fülle von spezifischen Kompetenzen. Das Ausmaß solcher vorbewußten Leistungen beim Ansehen eines Films hatte bereits Arnheim (1932)

skizziert (zum Beispiel „Größen- und Formkonstanz“ oder den Umgang mit der „partiellen Illusion“). Zum filmischen Universum gehört auch, daß diese Welt in moralischer Hinsicht „lebhafter, erregter, oft auch pathetischer“ ist als die gewöhnliche, daß man gleichzeitig zur Teilnahme stimuliert wird und doch das Recht hat, sitzenzubleiben und nach eigenem Maß innerlich mitzugehen (1951: 143). Das Kantische „interesselose Wohlgefallen“ (vgl. Art. 75 § 2.1. und Art. 82 § 1.4.) und die Freiheit, sich zu diesem spezifischen Universum zu verhalten, wie es einem behagt, sind Voraussetzungen für das größere Maß des Sich-Einlassens. Die Differenz zwischen filmischer und afilmischer Realität ist insofern wichtig, als jegliche Diskussion um kinematographischen „Realismus“ und „mögliche Welten“ sie voraussetzt.

Souriau weist sechs weitere Existenzebenen innerhalb des filmischen Universums nach. Er impliziert durch seine Beispiele, daß sich das Filmische nicht nur durch die Spannung gegenüber dem Afilmischen (1), sondern vor allem durch die Spannungen zwischen den internen Ebenen konstituiert. Sie machen die „ontische Dichte“ eines Films aus. Jede Ebene hat ihre eigenen Zeit- und Raumbedingungen. Zentral ist die audiovisuelle Vorführung im Kino: das „Filmophane“ (2). Das „leinwandlich“ Visuelle wie der raumspezifische Ton sind das „Herzstück des filmischen Universums“ (1951: 150). Hier verbindet sich das Produkt aller Vorarbeiten für den Zuschauer mit dessen gleichzeitigen oder nachfolgenden Aktivitäten. Eine Ebene vorausgehend gibt es (3) das „Filmographische“, das im technischen Medium Eingeschriebene wie zum Beispiel ein Band mit Bild- und Tonspur. Auf dieser Ebene sind alle apparativen Arbeiten dauerhaft gemacht, von den Aufnahmeformen über die hinzuzufügenden Geräusche oder Musik bis zu der Montage (oder den computerabhängigen Tricks). Aufgenommen wird - wiederum vorausgehend - (4) das „Profilmische“, und das ist alles, was für die Apparate irgendwo in der Welt gesucht, in Studios gemacht, arrangiert, inszeniert wird mit Schminke, Licht, Kulisse oder Modellen von Raumschiffen. Auch der Trickfilm gebraucht solche „Gegenstände“. Das Filmographische und das Profilmische können zusammenfallen bei der Kolorierung des Films (Méliès) oder bei reiner Computerproduktion. All dies ist präsent in der Vorführung, welche einzig und allein gemacht ist, damit sich (5) etwas subjektiv im Gemüt (wahrnehmend, fühlend, wollend, ... denkend) ereignet. Souriau nennt diese Folgebene das „Spektatorielle“. Dies wird in seiner Differenz zum Filmophanen deutlich, wenn der Zuschauer meint: „Das zieht sich“, womit er nicht die Zeit des durchlaufenden Filmstreifens oder die der gezeigten Geschichte, sondern seine innere Zeiterfahrung kennzeichnet (Mukacovsky in Beilenhoff 1974). Existenziell gehört die Filmzeit beim Sitzenbleiben oder Verlassen des Kinos zu dieser Realitätsebene des filmischen Universums. Von den präfilmophanen, Erwartung erweckenden Plakaten, Kritiken, Gesprächen bis zu den postfilmophanen

Erinnerungen, Einstellungsänderungen, Kompetenzerweiterungen gibt es das Spektatorielle (5). Es verändert sich durch das Wiedersehen von Filmen. Diese fünf Ebenen werden jedoch nur realisiert, damit sich der Zuschauer über den Effekt des Filmophanen und seine Raumzeit in ein Stück Welt versetzen kann: die „Diegese“ (6), das raumzeitliche Universum der Geschichte. Ein diegetisches Tahiti kann profilmisch in Südfrankreich aufgebaut sein, filmographisch mit computererzeugten Wellenklängen aus dem Archiv angereichert werden, filmophan jedoch nur mit wenigen Licht- und Bewegungsspielen erscheinen, weil der Zuschauer spektatoriell ungemein viel ergänzt, zum Beispiel durch sein Vorwissen oder seine Phantasie. Deshalb gehören zur Diegese auch die filmophan nicht präsentierten Voraussetzungen oder die erschließbaren Folgen in der „aus“zudenkenden Welt. Über diese wiederum kann der Zuschauer erschließen, was die Bedingungen der filmischen Hervorbringung waren oder sein sollten. Dieses „Kreationelle“ der Autorschaft (7) kann einer bewußten Intention entsprechen (Propagandafilm) oder einer vorbewußten, verdrängten oder sonstwie wirksamen historischen Teleologie: zum Beispiel einem nationalen, sozialen, politischen oder sonstigen historischen Umfeld, das den Film prägt. Tatsächlich hat jede Ebene ihren eigenen Raum und ihre eigene Zeit, wobei sich Souriau beim Filmographischen nicht ganz klar ist, ob er nur den materiellen Zeichenkörper im engsten Sinn (das fertige Filmband zum Beispiel) oder auch das meint, was man bei seiner Erarbeitung leisten muß in einer spezifischen Handhabung der Apparate in Raum und Zeit.

Der Vorteil von Souriaus Entwurf ist, daß er von der Interdependenz der Ebenen ausgeht, funktional orientiert ist und die Konstituenten der Semiose benennt, auch wenn der alles bestimmende Kode ausgelassen ist. Nach der Chronologie der Herstellung eines Filmes kann man die Ebenen so ordnen:

- | | | |
|-------------------------|-----------------------------|---------------------------------|
| | (1) afilmische Realität | |
| | (4) profilmische Konstrukte | |
| | (3) filmographische Technik | |
| (7) kreationeller Wille | | (5) spektatorielle Verarbeitung |
| | (2) filmophane Aufführung | |
| | (6) diegetische Fiktion | |

Souriau hilft, einiges an den vieldimensionalen Einsichten Eisensteins und in der Forschung der letzten Jahrzehnte zu ordnen (siehe Souriau 1953). Das filmische Universum birgt in allen Verkörperungen - Kinobetrieb, Aufnahmeapparate, Festivals - seine Geschichte. Die Gewohnheiten, mit Film als Zeichensystem umzugehen, beruhen auf vorausgehenden und parallelen kulturellen Errungenschaften, die bis ins einzelne Filmbild prägend sein können. Das Filmophane beispielsweise umfaßt eine histori-

sche semiotische Praxis mit dem typischen „Palast“ mit Vorhalle (oder dem intimen Studio) in einer Fülle von „Dispositionen“, die zum Beispiel als Treppe wie eine große Geste der Einladung sind und in denen Verhaltensgewohnheiten ruhen, die unsere spektatorielle Selbstaufführung begünstigen. Das Kino und der Film bauen phatisch eine Beziehung auf, die den Zuschauer für ein festliches Interaktionsritual („eucopie“) einstimmt, bei dem „alles für ihn getan wird“, was interessant, bewegend, wichtig und bedeutungsvoll sein kann. Es soll ihn - möglichst - zu einer „Einmütigkeit“ mit den anderen Besuchern führen („unanimité, „accord“; vgl. Souriau 1953 und Wulff 1993). Die Schwellen der Situationseröffnung bis zum Vorspann und vieles an Sympraxen beim Filmansetzen dienen der Synchronisation des Verhaltens, welches rhythmisch angelegt ist und für das der Regisseur „agogische“ Mittel einsetzt: Er initiiert uns wie ein Vortänzer, der sich und seine Helfer im Vor- oder Abspann explizit vorstellt; er führt uns in die Welt, die er erscheinen läßt ein und zeigt uns, wie wir uns dort verhalten sollen (1953: 14). Jean-Louis Baudry hat den Gedanken, daß dabei der Raum und die Apparate die wichtigste Rolle spielen, erweitert und zu verstehen versucht, inwieweit wir durch die Apparate im Filmographischen ebenfalls „disponiert“ werden (vgl. Baudry 1970 und 1975). Es geht um jene Gewohnheiten, die Teil des „finalen“ Interpretanten bei Peirce sind („habits“). Die Denkgewohnheiten beruhen zu einem großen Teil auf körperlichen Verhaltensgewohnheiten (Kloepfer 1985 und 1997). Souriaus Ebenen sind interdependent, und zwar manifest, wenn wir spektatoriell das „dazusehen“, was es auf der Leinwand gar nicht gibt, und verborgen, wenn uralte und somit tief verwurzelte Semiosegewohnheiten zusammenwirken wie zum Beispiel der Zentralperspektive, die unsere ikonische Verarbeitung der Malerei des Quattrocento über die Photographie bis heute dergestalt prägt, daß Alternativen nur punktuell entwickelt werden. Die semiotisch wichtige Frage, inwiefern die technischen Veränderungen von Produktion und Rezeption des Films in den pragmatischen Räumen, Körpern, Maschinen usw. als Routinen bewahrt sind, wird immer wichtiger, weil wir Filme inzwischen im Fernsehen, mit Video, digitalisiert und somit selbst praktisch veränderbar zur Verfügung haben (Bellour 1990, Paech 1997a). Baudrys „apparatus theory“ hat leider wegen semiologischer und dekonstruktionistischer Verkürzung auf Ideologiekritik und Psychoanalyse nicht zur Prüfung des Wechselverhältnisses von „Apparaten“, „Dispositiven bzw. Dispositionen“ und „Gewohnheiten“ im Sinne von Peirce geführt. Das Profilmische beruht auf spezifischer Semiotisierung von afilmisch Vorgegebenem. Film reproduziert nie direkt, sondern wählt eine „Einstellung“. Lumières Entscheidung, die Arbeiter mit versteckter Kamera zu filmen, beruht auf seiner Intention, den Film im Rahmen von wissenschaftlichen Diskursen zu gebrauchen. Meliès entwickelt Film für ein besonderes „Spektakel“. Bei zunehmender Professionalisierung

wird die Spannung zwischen dem für einen filmischen Effekt ausgewählten Afilmischen und seiner Be- oder Verarbeitung oder gar Erstellung als Zeichenkörper immer größer. Bei den schauspielenden Menschen hat die Semiotisierung durch Ritual, Theater und gesellschaftliche Inszenierung die älteste Tradition. Die Auswahl (Casting) erfolgt für einen Zweck, dem die Person latent oder manifest entspricht. Als Schauspieler entwickelt jemand die Befähigung, für den Moment der Aufnahme den eigenen Leib zu gestalten, wobei Maskenbildner mit Farben, plastischen Formen, eingesetzten Haar- und anderen -Teilen nachhelfen. Kostüm- und Szenenbildner gestalten entsprechend die Erweiterung dessen, was man recht glücklich die „soziale Haut“ genannt hat.

Der Schauspieler als komplexes Zeichen im Film hat einiges gemein mit dem im Theater; zum Star wird er durch die Wechselwirkung von Filmischem mit Afilmischem. Daß das Filmische aus spezifischen Spannungen zu semiotischen Bedingungen des Afilmischen beruht, hat Mukařovský (1931) am Beispiel von Charlie Chaplin erarbeitet. Die „Interferenz gesellschaftlicher Zeichen-Gesten mit individuell expressiven Gesten“, welche durch Profilmisches und Apparatelandlungen herausgestellt und verstärkt wirkt, macht, daß die jeweilige Geschichte nur noch als äußerer Zusammenhang funktioniert (1931=1993: 91). Diegetisch wird die Interferenz durch eine systematische „Dualität des Gestischen“ angeboten: „Das die gesellschaftlichen Gesten verbindende emotionale Merkmal ist das Gefühl von Selbstsicherheit und Überlegenheit, wohingegen die expressiven Gesten von Chaplin als Bettler [etwa in *City Lights*] sich um den emotionalen Komplex der Minderwertigkeit gruppieren“ (1931=1993: 91). Das Angebot an den Zuschauer, sich zu dieser Dualität zu verhalten, wird durch die blinde Blumenverkäuferin und den betrunkenen Millionär abgesichert und gesteigert. Die spezifische Sympraxis, welche auf der „Oszillation zwischen den beiden Ebenen der chaplinschen Gesten“ beruht, nennt Mukařovský „Faszination“, weil der Zuschauer in seiner Wertung schwankt; deshalb kann die Geschichte auch kein Ende haben. Mukařovský zeigt in seiner „Strukturanalyse des Schauspielerischen“ wie ein Element, „das gewöhnlich (auch im Film) eine untergeordnete Position einnimmt - Gesten im weiten Sinne des Wortes (Mimik, eigentliche Gesten, Posen)“ - dominieren kann. In ihm verwirklicht sich ein gänzlich neues, filmisches Thema. „Die Struktur von Chaplins Schauspielkunst gleicht einem räumlichen Gebilde, das auf seiner schärfsten Kante ruht und dennoch in absolutem Gleichgewicht ist. Daher die Illusion einer Immaterialität: eine reine Lyrik von Gesten, befreit aus jeder Abhängigkeit von einem körperlichen Substrat“ (93). Eine Ergänzung ist jedoch im Sinne Eisensteins nötig: Diese Verwandlung, welche alles Afilmische umfaßt (zum Beispiel Schnürsenkel) und profilmisch inszeniert (zum Beispiel als Spaghetti), wird erst möglich, weil filmogra-

phisch die Gesten selbst erst zu ihrer wirklichen - d.h. hier: wertbeladenen - Größe entfaltet werden können (zum Beispiel durch Großaufnahme).

Alle Fachleute profilmischer Kunstfertigkeit - Requisiteure, Bühnenbildner, Architekten, Standfotografen, Stuntmen usw. - werden durch filmtechnische Möglichkeiten bedingt, was sich bei jeder kleinen „Erfindung“ von Méliès zeigt. Filmische Wunder entstehen nur aus dem Miteinander aller sieben Ebenen. Eine ungeheure profilmische Leistung wie die eines Schauspielers, der ohne die Hilfe von Schnitten eine extreme Gefühlsveränderung in verschiedene Richtungen dergestalt realisiert, daß sich der Zuschauer spektatoriell zu einem komplementären Verhalten bewegen läßt und auf diese Weise diegetisch einen komplexen psychologischen Zustand entwirft, kann später als Ganzes mit einem minimalen profilmischen Aufwand durch eine kurze Einstellung rekapituliert werden. Regie in der europäischen Tradition beruht auf der nicht selbstverständlichen Annahme, daß eine Person auf allen Ebenen die Semiose steuert. Souriau teilt mit Eisenstein und allen früheren großen Theoretikern die Auffassung, daß es den „wirklichen“ Film nur im Bewußtsein der Zuschauer gibt: „Nous avons à faire à un univers incité“ (Souriau 1951: 14). Das Maß seiner „Erweckung“ hängt ab von der Nutzung und Entwicklung seiner Kompetenzen, die von angeborenen „psychomotorischen“ Effekten, von Grundlagen fast universeller Perzeptionsverarbeitung bis zu Aktualisierungsformen des kollektiven Gedächtnisses und zum Gebrauch von Moden gehen.

2.2. Zur semiotisch produktiven Interdependenz

Dem Problem der funktionalen Abhängigkeit zwischen den Ebenen und zwischen ihren Elementen hat sich vor allem Jean Marie Peters gewidmet. Das geschieht am Beispiel der Montage. Sie beruht auf der Auflösung bzw. Aufspaltung eines Ganzen in Teile (engl. *cutting* bzw. frz. *découpage*) und der Zusammenfügung (*editing* bzw. *assemblage* und *montage*). „Montage im kreativen Sinn fing (etwa bei Griffith) tatsächlich schon beim Skript an, d.h. beim Entwurf einer verfilmbaren Geschichte; sie konnte auch schon eine Rolle spielen in der Art und Weise, wie man das Spiel der Schauspieler inszenierte, und sie bestimmte vorher schon die Art der Aufnahme und Einstellung“ (Peters 1985: 123). Wir erwähnten mit Eisenstein, daß das „Ausschneiden“ (Fragmentation) und „Zusammenfügen“ (Kombination) in allen Phasen und auf allen Ebenen des filmischen Prozesses stattfindet. Was letztendlich als Zeichen fungiert, beruht auf der „Zusammenstellung“ (Syntax) des Zeichenträgers. Dieser ist im Film mehrdimensional. Das profilmische Arrangieren vor und für die Apparate, die filmographisch damit handeln, und das Bearbeiten des so gewonnenen Materials u.a. durch die Montage für die „fortlaufende“ Aufführung (filmophon) kann man als filmi-

schen Diskurs zusammenfassen. Den Diskurs als filmspezifischen Zeichenkörper gibt es nur im Hinblick auf das Spektatorielle - bzw. in der Terminologie von Peirce: im Hinblick auf den Interpretanten. Nur insofern der Diskurs in einem Bewußtsein (mit dem Vor- und Unterbewußten) wirkt, ist er wirklich. „Wirken“ meint die Bewußtseinsveränderung im Hinblick auf ein Drittes: die mit „Diegese“ bezeichnete vorzustellende Welt (das Peircesche Objekt).

Seit 1962 versucht Peters mit Eisenstein die Spezifik des filmischen Diskurses zu bestimmen. Filme sind „Mittel zum geistigen Verkehr mit anderen“, sie artikulieren „Gedanken, Gefühle oder Wünsche“ und tun das vermittelt durch Zeichen mit bestimmter Strukturierung (Peters 1962: 374). „Film“ bezeichnet zweierlei. Als Notationsmittel ist Film wie Morse für Wortsprache eine „Abbildung von Mitteilungen in einem anderen Medium“. So kodiert Film um: „Monologe oder Dialoge, Kommentar, Gesichtsausdruck, Körperhaltungen und -bewegungen, das Auftreten und Benehmen der Schauspieler, Kostüme, Dekor, Musik und allerlei Objekte mit konventionell-symbolischer Bedeutung“. Film als eigene „Sprache“ ergibt sich aus dem „Mehrwert“, den die Spannung zwischen dem Profilmischen und der apparativen Verarbeitung erzeugt: „Entfernung, Blickwinkel und Bewegung der Kamera [...], Aufnahmegeschwindigkeit, Dauer der Aufnahme, Tiefenschärfe des Bildes, Synchronität oder Asynchronität des Hörbaren und des Sichtbaren im Bild, Verwendung eines Weitwinkelobjektivs [...] und jede Form der Montage mehrerer Aufnahmen“ (Peters 1971: 57). Peters übergeht jenen Anteil an der filmischen Semiose, der durch die „mise-en-scène“ des Profilmischen für die Aufnahme geschieht. Die Apparatelandlungen selbst sind erst einmal „Leerformen“. Eine Person kann in Großaufnahme oder in einer Totalen gefilmt werden. Erst wenn eine solche Opposition durch den Kontext aktualisiert wurde, kann sie für den Ausdruck von beispielsweise Beengung gegenüber Befreiung aktualisiert werden. Eine dergestalt vage Semantik kann durch weitere kontextbedingte Aktualisierungen abgesichert werden wie zum Beispiel einen Rahmen. Erst die Verbindung mehrerer Leerformen zu einem „cluster“, das im Gegensatz zu paradigmatischen Alternativen steht, macht sie semiotisch relevant im Hinblick auf die mehr oder weniger vage Semantik des Objekts.

„Die wahrnehmbare Gestalt, die das Verhältnis zwischen Kamerablick und Objekt damit gewinnt, ist die Formulierung einer Bedeutung, eines perzeptuellen Urteils“ (Peters 1971: 62). Dieser Ausdruck von Arnheim (vgl. bei Eisenstein „sinnliches Denken“), umfaßt den Unterschied, ob wir etwas als Ding oder als Gerümpel, als Zucken oder komplexe Geste, als Walzertanz oder Anfang einer ekstatischen Liebe aufnehmen. In seiner späteren Untersuchung zu den verschiedenen Funktionen der Montage vermutete Peters, daß mit solchen Verbindungen leerer Formen filmische Äquivalente

entwickelt werden für „verbal-literarische Verfahren“, beispielsweise im Umgang mit der Zeit (Peters 1985=1993: 38). Grundsätzlich und idealtypisch kann hierbei die Semiose aus der Interdependenz von Apparatehandlung und Objekt in drei Richtungen gehen. 1. Kamerablick und Mikrofonohr können sich relativ unabhängig von den „dargestellten Objekten“ verhalten und dadurch Beziehungen zu ihnen indizieren oder ikonisieren und zwar für eine dargestellte Person („subjektiv“) oder direkt für den Zuschauer („agonal“ oder „appellativ“). Die Apparatehandlungen werden so zu einer Art gestuellem System. Es hebt heraus, stellt ein, wertet vor allem (zur Evaluation siehe unten § 3.1.). 2. Die Apparatehandlungen gehen teilweise in den dargestellten Objekten auf. Die Froschperspektive (mit XYZ) entdeckt das Imposante; die Zeitlupe (mit XYZ) läßt eine neue Qualität erkennbar werden (das „Photogene“); „das jähe Erscheinen der Großaufnahme eines Gesichts, das großen Schrecken oder großes Erstaunen ausdrückt, kann das jähe Erschrecken oder Erstaunen eines Menschen auf metaphorische Weise deutlich machen.“ (Peters 1985=1993: 64). 3. Verschwindet der Kamerablick im Abgebildeten, das nicht mehr zur Orientierung an die dargestellte Welt gebunden wird, dann löst sich das Aufgenommene, wird absolut und bekommt symbolische Autonomie. Peters denkt hierbei zweifelsohne an Experimente Eisensteins, doch findet sich die gelungenste Formulierung einer Idee am Ende von Kubricks *2001 Odyssee im Weltraum*, wo Computerbilder den Zuschauer zwingen, Lichtfiguren als Äquivalente für denkbare Zeiterfahrungen zu lesen.

Sowohl profilmisch wie apparativ kann sich der Film der in Jahrhunderten entwickelten Semiosemöglichkeiten vorangehender Künste bedienen, insbesondere der Malerei, des Theaters und des Tanzes sowie der Literatur (siehe unten § 3.1.). Das gilt beispielsweise für das Repoussoir im Rahmen der Bildkomposition, ein Prinzip der Malerei und der Fotografie zur Steigerung der Tiefenwirkung: Ein Bildelement (Figur oder Körper) im Vordergrund hebt die Tiefe des Dahinterliegenden hervor und erweckt Raumillusion, vor allem, wenn es als eine Lichtquelle verdeckt und somit das Beschienene noch weiter in den Hintergrund zurückversetzt wird. Das Prinzip wird durch Tiefenschärfe filmspezifisch weiterentwickelt. Filmische Bildkomposition - und zwar mit den akustischen Möglichkeiten, die Arnheim 1932 als erster skizziert - wird durch die Synergie von Bewegungsmöglichkeiten der Objekte vor den Apparaten und von Apparatebewegungen gesteigert (1932: 382f). Gegen die französischen Semiologen betont Peters, daß Film nicht auf der Denotation der „Objekte“ beruht. Die „leeren“ Formen der Apparatehandlungen entwickeln sich aus historisch entwickelten Figuren des Umgangs mit den profilmischen Objekten systematisch zu Gestalten, die insgesamt ein Zeichensystem sui generis („Filmsprache I“) ausmachen. Peters kontrastiert solche systematische Verfestigungen in der Filmgeschichte mit der Möglichkeit, neue

Semiosen zu finden oder zu erproben („Filmsprache II“). Das jeweils historisch etablierte System („Filmsprache I“) und die Kreation neuer Semiosemöglichkeiten ergänzen sich („Filmsprache II“; Peters 1971: 67).

Die berühmte Kontroverse zwischen Pasolini und Eco bzw. Metz am Ende der 60er Jahre findet für ihn auf diese Weise eine Erklärung: Eco sieht Film dominant als Notation und Verarbeitung vorgegebener Kodierungen vermittelt einer spezifischen Rhetorik; er leugnet „Filmsprache I“ (Eco 1972: 250-266). Pasolini betont das entgegengesetzte Extrem („Filmsprache II“). Er sieht den Film als kreatives bzw. „poetisches“ Verfahren, welches besonders dazu geeignet ist, die Erstarrung der Welt in abgeschlossene Codes rückgängig zu machen. Jenseits dieser Gewohnheiten, die den Zuschauer nur wiedererkennen lassen, gilt es, filmisch neu wahrzunehmen und die „natürliche Semiotik der Wirklichkeit“ lesen zu lehren (Pasolini 1965 und 1972; vgl. Kloepfer 1984).

Peter Wuss hat in den 90er Jahren ein dreistufiges Modell vorgelegt, das in gewisser Hinsicht die Dichotomie von Peters erweitert. Filme können (1) „Wahrnehmungslernen“ initiieren und somit „perzeptionsgeleitete Strukturen“ semiotisch fixieren. Je stärker diese Möglichkeit dominiert, desto mehr entspricht ein solcher Film dem „poetischen“ Ideal Pasolinis; desto größer ist die Aufgabe, eigene Invarianten der neuen Perzeption zu bilden, neue Wahrscheinlichkeiten zu lernen und die latente Zeichenhaftigkeit zu entdecken. Die europäischen Autorenfilme der 70er Jahre lassen diese Möglichkeit vorbewußter Lernangebote zumindest zeitweise dominieren. (2) Filme können „konzeptgeleitete Strukturen“ dominieren lassen, wie wir es vor allem in der hochentwickelten Hollywood-Norm kennen. Hier werden bekannte filmische - und andere - Gestalten gebraucht, die uns leichter bewußt und die semantisch stabil sind, deren Zeichenhaftigkeit deutlich ist und deren neue Kombination in einem Werk den dominanten Reiz ausmacht. Schließlich können (3) Filme insbesondere in Fortführung der Nouvelle Vague filmische und außerfilmische „stereotypengeleitete Strukturen“ nutzen, die infolge von Gewöhnung ins Vorbewußte abgerutscht sind und nun als Material für eine neue, freie Kombinatorik gebraucht werden können (1993: 53-67, insb. Schema 64).

3. Methoden und andere offene Probleme

3.1. Der Spielfilm als Erzählung

Schon die erste deutsche Patentanmeldung für den Kinematographen von 1894 setzt Film mit Erzählen gleich (Wuss 1993: 85). Eisenstein zeigte wiederholt, daß alle großen Regisseure von Flaubert, Dickens oder Zola Verfahren der Montage gelernt ha-

ben; der Einfluß der Literatur auf den Film ist „organisch und genetisch konsequent“ (Eisenstein o.J.: 60f). So wie die Geschichte der Literatur als „Vorgeschichte des Kinos“ angesehen werden kann (Paech 1988: 45ff), ist Literaturtheorie - insbesondere Erzähltheorie / Narrativik (vgl. Art. 150 § 5.2.) - Vorlage der Filmtheorie. Entsprechend finden sich alle Methoden der Literaturwissenschaft in der Filmwissenschaft mehr oder weniger direkt übertragen wieder als „Filmphilologie“ (Kanzog 1997) oder Hermeneutik (Lohmeier 1996), als „dramaturgische Analyse“ (Wulff 1998), „Intermedialität“ (Müller 1996), eingebunden in die allgemeine Diskussion um das Sehen in Literatur, Kunst und Film (Lefebvre 1997), ausgeweitet zu anderen interdisziplinären Zugängen wie „Cultural Studies“ (Morley 1997) oder integriert in Medien- und Kommunikationswissenschaft (Kloepfer 1999a,b und c).

Schon bei den einfachsten methodischen Übernahmen aus einer so nahen Disziplin wie der Literaturwissenschaft und einem so großen Überschneidungsbereich wie dem Erzählen stellen sich einige Grundsatzfragen. Zuerst einmal: Sind literarisch-verbale und filmisch das Auge und das Ohr unmittelbar ansprechende Kommunikation überhaupt vergleichbar? M. Duras stellt dazu fest: „Ich finde es ganz unglaublich, daß man in bezug auf Bücher nicht auch von Zuschauern spricht. [...] Mit dem Wort „Leser“ stößt man an ein Buch, weiter nichts. Mit dem Wort „Zuschauer“ durchquert man es wie eine Leinwand. Dieser Ausdruck übersetzt die Aneignung besser. Eine Osmose. Der Zuschauer ist ein Bewohner“ (Duras 1980=1990: 187). Wie elementar das verbal vermittelte Zeigen mit der Orientierung auch im vorgestellten Raum verbunden ist, hatten wir eingangs schon am Beispiel der Deixis erörtert.

Filmische und literarische Erzählung haben gemeinsame Grundlagen. Sie betreffen das Was, das Wozu und das Wie von Erzählen in ihrer Interrelation. Man muß sich jedoch davor hüten, mit einer entsprechenden Erzähltheorie schon literarisch problematische Prämissen in die Filmtheorie zu importieren. Dies beginnt bei der semantischen Frage nach dem Was. Erzählt wird eine Welt bzw. etwas als Welt. Damit wird mitnichten vorausgesetzt, daß es die Wiederholung von etwas Vorgegebenem oder gar Bekanntem ist. Diegese wurde von den Narratologen - zuerst in Frankreich und dann weltweit - auf Geschichte reduziert. Genette korrigiert dies halbherzig (1994: 201). Zwar führt er Souriaus „Universum“ wieder ein (siehe oben § 2.1.), doch bindet er das Universum eines Erzähltextes von Stendhal (oder von Kubrick) an die Handlungen und läßt sowohl die Konstellation der Handlungsträger wie den Chronotopos im Sinne Bachtins (1989) aus. Selbst Handlung, welche Geschichte macht, gibt es nicht nur in den üblichen, aristotelischen Kausal-Ketten, sondern über topisch erstellte und stereotypeverarbeitende Strukturen (Wuss 1986, 1990a, 1993). Der Held im Sinn Lotmans handelt, indem er mit anderen oder gegen sie Grenzen überschreitet

(Lotman 1973=1977: 101-105). Diese sind primär semiotischer Natur und sind beispielsweise als Verbote, als Setzung des Denkbaren oder als Gewöhnung an Wahn als Sinn gegeben. Mit seinem Universum, das den anderen beispielsweise als Narrheit erscheint, muß jede Art von zeichenhaftem Umgang lernbar sein und zwar syntaktisch, semantisch und pragmatisch für den Adressaten, der sich in seiner Vorstellung zeichenhaft verhalten und mitspielen muß. Wahrscheinlichkeit, Glaubwürdigkeit, Wahrheit und letztendlich Wert sind im jeweiligen Universum unterschiedlich (Lotman 1973=1977: 117). Mit der Entscheidung, Geschehnisse zu etwas - zum Beispiel einem Ereignis - zu machen, wird nicht nur das jeweilige Was konstituiert, sondern ein Wozu angenommen - zum Lachen, zum Verlachen oder zum melodramatischen Mitgehen, zum Sich-Verweigern usw. Und dadurch wird das Wie gesteuert - etwa nach Art des Western oder eines Thrillers oder eines sich heute gerade herausbildenden Subgenres, das einmal mehr den Außenseiter (hier: den Behinderten) ins Zentrum rückt. Diese Interrelation macht Genres aus und damit den Pakt zwischen Autor und Adressaten im Hinblick auf die jeweiligen Erwartungen, Leistungen und Ziele (so die Genretheorie seit Piotrovskij 1927).

Genettes beeindruckende Summa strukturalistischer Erzähltheorie, welche auch die deutsche Tradition von Müller, Hamburger und Stanzel integriert, zeigt am reichen Modell von Proust, „wie Erzählung beschaffen ist, sagt aber nicht, wozu sie dient, d.h. welche Funktionen die diversen Verfahren haben“, die er jeweils „für sich“ definiert hat (1972 bzw. 1982=1994: 293f). Diesen Vorwurf von Wayne Booth faßt Genette zusammen und versucht ihn mit zwei Argumenten zu entkräften, die identisch in der Filmtheorie auftauchen. Alle narrativen Verfahren bzw. ihre Elemente haben keine abstrahierbare und „genau angebbare Funktion“, die außerdem nur aus einer Rezeptionsperspektive festzumachen wäre. Gleichzeitig behauptet er: Für den modernen Roman läßt sich nachweisen, daß die Verfahren, falsche Spuren für den Leser legen, ihn zu irrigen „Bewertungen“ führen und sein System von Sympathien und Antipathien ins Wanken bringen können (Genette 1982=1994: 294). Damit beschreibt er ein großes Bündel von Funktionen, die durch Cluster von Verfahren in Relation zum Diegetischen gebildet werden (siehe oben das Argument von Peters in § 2.2.). Sein zweites Argument lautet: Wenn das Wozu in all diesen Beteiligungen des Adressaten bestände, deren ehrwürdigste die aristotelische Katharsis durch „Schrecken und Mitleid“ ist, dann beträfe dies nicht das Wie, sondern das Was. Eine Figur wird sympathisch charakterisiert, eine Tat bekommt moralische Werte zugeschrieben usw. Ist es nicht gleichgültig, ob die Geschichte des uns „rührenden“ Ödipus mit Worten erzählt, auf der Bühne aufgeführt oder - wir ergänzen - im Film erscheint? Dieses oft wiederholte Argument unterschlägt zweierlei. Unter allen medialen Prämissen gilt: Eine Ge-

schichte muß angemessen, richtig oder gut erzählt werden, damit sie einen Sinn bekommt und somit zur Erzählung wird. Angemessene Übersetzung von Erzählungen von einer Sprache in eine andere oder von einem Medium in ein anderes zeigt sich in dem Maße, als äquivalente Strukturen für äquivalente Wirkungsangebote gefunden werden. In ihrer grundlegenden Studie zeigen Labov und Waletzky (1967), daß auf eine solche Erzählung ohne immanenten Sinn unweigerlich die Frage „So what?“ kommt, mit der nach dem Zweck (Witz, Pointe, Zielpunkt, Telos, Funktion usw.) gefragt wird. Ein verbaler, bildlicher, pantomimischer oder filmischer Text wird eine Erzählung nur, insofern der Diskurs ein Stück möglicher Welt mit etwas wie Geschichte (kurz: etwas Abwesendem), mit einer Erfahrungsgeschichte des Adressaten (etwas in der Vermittlung Anwesendem), verbindet (siehe oben § 1.3. zur innertextuellen Pragmatik als Sympraxis). Es wird hiermit nichts über die jeweilige Dominanz gesagt: Hollywood ist dominant diegetisch (im Hinblick auf eine als bekannt anzunehmende Welt), der Experimentalfilm dominant diskursiv, und Filmer wie Eisenstein sind dominant sympraktisch orientiert, weil sie dem zeichengesteuerten Verhalten die oberste Priorität geben.

Mit diesem Ergebnis können wir nun die Angebote strukturalistischer Erzähltheorie für den Film fruchtbar machen und die Problematik erkenntnishemmender Prämissen vermeiden. Als Erzählform möchte ich die verschiedenen Relationen von diegetisch erschließbarer und filmophaner Aufführungszeit zusammenfassen. Das Erzählverhalten (bei Genette „die Stimme“) antwortet auf die Frage: Wie werden die Informationen artikuliert? Die Erzählperspektive (bei Genette „der Modus“) zeigt, von welchem Wahrnehmungszentrum her etwas aufgenommen und wie es verarbeitet wird. In der deutschen und angloamerikanischen Erzähltheorie wird Erzählverhalten nicht von Erzählperspektive geschieden, doch ist diese Trennung Genettes auch für den Film wichtig. Bei allen drei Aspekten des Diskurses müssen wir die Möglichkeit filmischer Simultaneität beachten und mit Eisenstein, Peters oder Lotman immer den „Mehrwert“ bzw. die Produktion neuen Sinns im Auge haben. Nehmen wir als Beispiel aus der Erzählform die Möglichkeiten der Zuordnung diegetischer zu filmophanen Ereignissen (Bordwell 1985: 77ff nach Genette 1977=1994): Simultaneität der Diegese (oben am Fenster flirtet Emma Bovarys Liebhaber, unten am Markt redet ein präventiöser Bürokrat über Viehwirtschaft) wird durch Alternieren sukzessiver Darbietung (crosscutting für Parallelmontage) zur Einheit in der Vorstellung. Der Film kann inzwischen die Flaubertsche Innovation auch durch „voice-over“ oder spezifisch motiviert durch technische Medien - Radio, Fernsehen oder Tonbandgerät - realisieren. Ähnliches gilt für die Sukzessivität, wenn die neuen Liebenden gleichzeitig einen alten Film ansehen oder aus dem Off ein Tagebuch gesprochen wird. Flaubert nutzt das Verfahren zur

Entlarvung bzw. Entdeckung psychischer Bedingungen. Entsprechende Verfahren können für den Film entdeckt und in Clustern in die „Filmsprache I“ integriert oder weiterentwickelt werden für die Erfassung von etwas bislang Unsagbaren bzw. Unerkanntem („Filmsprache II“). Daß bestimmte Cluster automatisiert ins Vorbewußte sinken, ist Indikator einerseits für ihre Brauchbarkeit und andererseits für die Intensität filmischen Lernens (Appeldorn 1992). Ebenso produzieren Übereinstimmung oder Diskrepanz zwischen der diegetischen bzw. filmophanen Dauer (erzählte Zeit vs. Erzählzeit; vgl. Art. 150 §5.2.) in literarischen und filmischen Erzählungen diffuse Funktionsmöglichkeiten, die erst durch die Verbindung mit anderen Verfahren semantisch und pragmatisch konkret gerichtet werden: eine Geste, die durch Zeitlupe latent dramatisiert wird, kann durch Montage unterschiedlicher Einstellungen (oder Licht mit Veränderung im Tiefenfokus usw.) nicht nur höchste Erregung darstellen, sondern gleichzeitig sympraktisch die Antizipationsleistung intensivieren - wie in den kleinen Revolten in Eisensteins Potemkin, die rhythmisch die Erwartung des großen Umsturzes steigern. Rhythmus macht das Bewußtsein der Adressaten produktiv. Er leistet in der Zeit, was die Komposition im Raum erbringt: semiotischen Mehrwert. In einer Szene wie dem Durchschreiten eines Raumes kann die diegetische und die filmophane Zeit identisch angelegt sein. Wird das Durchschreiten nun durch eine Melodie begleitet, die zu früh endet, entsteht der subjektive Eindruck, daß die Filmperson langsam durchs Zimmer gegangen ist; den umgekehrten Eindruck erzeugt die Dauer der Melodie über das Durchschreiten hinaus. Zeichen gibt es immer nur auf diese Weise subjektiv, nur der Grad an intersubjektiver Konvergenz ist unterschiedlich entwickelt. Dieser musikalisch-visuelle Fakt mag manchem Leser problematisch erscheinen, jeder weiß jedoch, daß zwei gleich große Strichmännchen durch Veränderung des Hintergrundes verschieden groß erscheinen (Schneider 1997: 169). An diesem einfachen Beispiel läßt sich ein Hauptproblem der Filmsemiotik zeigen: Wenn diese nur das beachtet, was in der reflektierten Sprache Entsprechung findet, übergeht sie die zentralen Wirkdimensionen der Kunst. Das in den 30er Jahren weit verbreitete Theorem, daß Kunst die progressivsten („intellektuellsten“) und die regressivsten („primitivsten“) Verhaltensformen des Menschen so zu verbinden hat, daß Einheit in lernender Entwicklung entsteht, betont gerade dieses Wechselspiel von Zeichensein bzw. -werden und Zeichenhaben bzw. -beherrschen; es sucht die größte ästhetische Lust in der Selbstentfaltung durch Lernen des Anderen (Ivanov 1985).

Insbesondere in der Erzählperspektive sind in den hundert Jahren des Films die strategischen Möglichkeiten der Literatur übernommen und weiterentwickelt worden. Die Spannungsmöglichkeiten, welche den Adressaten zeichenhaft und systematisch zur Entwicklung von Verhaltenswissen auffordern (Übernehmen- und Aushaltenkönnen

widersprüchlicher Wahrnehmungsweisen, Verarbeitungsmodi, Rollen), werden in ihrer spezifischen Dynamik nicht verstanden, wenn der Zeitfaktor übergangen wird: Was zu einem Zeitpunkt des Films als extrem „subjektives“ Interpretieren von Indizien erscheint, wird durch variierende Wiederholung eine Perzeptions- bzw. Verarbeitungsgewohnheit und kann schließlich zu einem dritten Zeitpunkt explizit abgesichert werden. Der Genuß eines Kunstwerks beruht auf der lernenden Verwirklichung von Vermögen. Peirce bringt das Ästhetische mit dem Wachstum als der Ursache von Leben in Verbindung und mit dem Lernen als einer Erscheinungsform des „lebensspendenden Prinzips. Deshalb „muß die Frage nach dem höchsten Gut (summmum bonum) als ästhetische Frage betrachtet werden“ (Peirce 1986-93: I, 72 und II, 311 u. ö.). Im Gegensatz zu dieser Sicht folgt die klassische und neoformalistische Filmtheorie ausschließlich der referenzorientierten Erzähltheorie und sagt (extrem verkürzt): Alles, was der Film „technisch“ (sein Stil) tut und was er diskursiv formt (sein Sujet), trägt zum Konstrukt einer Geschichte bei (so Bordwell 1985 sowie Gaudreault und Jost 1990). Der Zuschauer mag über fünf oder acht Stufen - man könnte fast meinen: zu knackende Schalen - zum Kern kommen, am Ende geht es ausschließlich um Repräsentation (Branigan 1992: 87 und 125-156). Subjektivität verweist nur auf einen besonderen, referentiellen Charakter des „objektiven“ Handlungsträgers und seiner beispielsweise pathologischen Prägung (Bordwell 1984: 176 u.ö.). Der Filmwissenschaftler deckt den ganzen Schein auf und kommt zur „Sache“. Dies ist sicherlich der Grund für den Ekel, den manche mit Roland Barthes angesichts des Films gegenüber einer Mimesis-Konzeption haben, die nichts ist als variierende Reproduktion von Gewohnheiten, die Welt immer gleich zu sehen und sich gleich zu „bilden“ (Jay 1995).

3.2. Film-Musik

Man hat versucht, diskursive Mittel und insbesondere Perspektive mit „point-of-view-Strategien“ im Zentrum als Strategien zu interpretieren, durch die der Zeigeakt (Referenzakt) zu einer Prädikation (einem Urteil) und schließlich zu einem illokutiven Akt (einem Kommunikationsakt) wird, der den Adressaten bei seiner Verarbeitung steuert (Kanzog 1997: 50f nach Peters 1984). Diese nicht unproblematische Anleihe bei der Sprechakttheorie unterstreicht einmal mehr, daß ein Film(stück) gleichzeitig Verschiedenes „tut“. Im Sinne der Tradition von Bühler und Jakobson werden Zeichenfunktionen in verschiedenen Dimensionen gleichzeitig oder nacheinander erfüllt. Das Zusammenwirken von Profilmischem und Apparatehandlungen wäre nun für große Kapitel filmischer Semiose zu untersuchen. Wie wird eine (Stadt-)Landschaft profilmisch komponiert, perspektivisch verarbeitet oder mit Auf- oder Rückprojektionen

oder mit Wandermasken, mit besonderen Lichtkompositionen bedeutsam gemacht? Was leistet darüber hinaus die profilmische oder apparativ erzeugte Farbe, die einen Film, eine Szene oder - handkoloriert - nur eine Fahne tönt (Aumont 1995, Brenez und McKane 1995)? Auf alle diese Teilsysteme trifft zu, was man von der Musik gesagt hat: Sie sind - weil extrem kontextabhängig - „Zeichensysteme in spe“ (Schneider 1990: 160). Für sie gilt - was bei Musik besonders deutlich wird -, daß sie indiziell auf die gewöhnlich mit ihnen verbundenen Kontexte verweisen (Gesellschaftsschicht, Zeitpunkt, Situation wie Fest), ikonisch abbilden können (Dynamik, Ruhe, Steigerung, Aufschwung und komplexe Gesten) und natürlich auch symbolisch-konventionell funktionieren. Wie für die sprachliche Kommunikation und insbesondere Literatur gilt das Theorem Jakobsons auch für den Film: Der gleichzeitige Gebrauch der drei Zeichentypen ermöglicht die wirkungsvollste Kommunikation (vgl. Art. 116 §3.1.).

Die vielen Termini, die in der Beschreibung von Film und Musik gleichermaßen gebraucht werden (Komposition, Stimmung, Kontrapunkt, Dichte, Rhythmus), erinnern entsprechend daran, daß wir Gesamtgestalten synästhetisch verarbeiten. Man vergißt leicht, daß viele visuelle Verfahren akustisch ökonomischer verwirklicht werden können (z.B. was Orientierung betrifft) und sich durch ihr vorbewußtes Funktionieren der unmittelbaren Kontrolle entziehen (z.B. angstmachende Beengung, Neugier erzeugende Leere, vorwarnende Indizierung, globale Erinnerung durch ein Motiv). Musik verdeutlicht gegen die Annahmen eines Krakauer, Balász oder Bazin, daß Film nicht nur extrem mittelbar sondern über Alltagserfahrung hinausgehend auch unmittelbar operieren kann (siehe Arnheim 1932 =1979: Kap. V mit Spekulationen, die inzwischen weit übertroffen sind). In vielen neuen Filmen wird die Möglichkeit des Zuschauers genutzt, einen tatsächlich-akustischen Raum mit dem des Helden zu teilen, durch sein Mikrophonohr sensibel oder hörgeschädigt, gestört, weltfremd und somit von etwas berührt, was „unmittelbar unter die Haut geht“. Gertrud Koch (1996) zeigt, daß gerade dies - das Persönliche, Körperliche, Unmittelbare, unkontrolliert Bewegende - der Grund für die Mißachtung der Musik seit Platon (*Politeia*) ist. Daher bestehe die Hollywood-Norm (nach Gorbman 1987) darin, die Musik der Story, dem Wort und dem Sichtbaren unterzuordnen und sie zu reduzieren auf die Herstellung von Kontinuität zwischen Einstellungen und Schnitten, die Klärung syntaktischer Trennungen oder Bezüge, die sichernde Verdoppelung der Referenz bzw. die Illustration und - vor allem - den kontrollierten Abruf von Emotionen (vgl. Aumont u. a. 1983: 33f und grundlegend den Verriß dieser Tradition bei Adorno und Eisler 1944; zur französischen Theorie siehe Türschmann 1994).

Typologien der Korrelation von Musik und visuell Dargestelltem werden seit langem versucht (Lissa 1965, de la Motte-Haber und Emons 1980, Schneider 1986). Man

kann sie so anordnen, daß gegenüber der reduktiven oder redundanten Funktion auch ihre Autonomie oder Kontrapunktik deutlich wird. Metasemiotisch kann Musik als Interpunktion gesehen werden, die den breiten Zeichenstrom nicht nur ordnet durch Klammern („Jetzt: Rückblende / Traum / Antizipation“), Doppelpunkt: („Jetzt kommt´s!“) oder Gedankenstriche („Das ist apart“); sie kann mit Ausrufezeichen („Das ist´s“) oder Fragezeichen („Ist´s das?“) dem Syntagma einen ungewohnten Sinn geben. Dies wird vor allem mit der einleitenden Titelsequenz geleistet: „Ouvertüre“ als Einstimmung und Aufbau des Erwartungshorizontes. Referenziell kann Musik untermalen (etwa als „Micky-Mousing“), charakterisieren (z.B. eine Person oder Aktion) oder ein eigenes Universum errichten, welches das Visuelle auf eine Partikularität reduziert. Filmspezifisch ist die Nutzung der simultanen „Spuren“, wenn beispielsweise visuell und über Geräusche eine Welt vorgeführt wird und musikalisch sowie über die Stimme aus dem Off eine andere. Beide Welten können geordnet geboten werden (zum Beispiel hierarchisch (äußere vs. innere, psychedelisch vs. nüchtern, kindlich vs. abgebrüht) oder vermischt. Daß Musik phatisch Zugehörigkeitsgefühle erstellt, zeigt die sekundäre Nutzung auf dem CD-Markt. Wichtiger ist jedoch - wie bei allen Funktionen und insbesondere der ästhetischen -, daß dadurch die Bereitschaft gesteigert werden kann, sich zeichenhaft zu verhalten. Emotiv spielt die „subjektive Energie der Musik“ eine besondere Rolle, weil sie die Wahrhaftigkeit steigern oder negieren kann. Die Verarbeitung von profilmischen Geräuschen durch den Sampler macht es möglich, daß der dominante Zug einer Person (z.B. Spielsucht) mit dem prägenden Kontext (z.B. Spielautomaten) im Hinblick auf ein dauerndes Motiv gestaltet wird: das knackende rhythmische Muster der „Verlustanzeige“. Das musikalisch mit allen anderen Zügen verwobene Grundmuster kann als dynamisches Ikon den Wiederholungszwang für die einen verständlich, für die Betroffenen möglicherweise therapeutisch „objektivieren“ (Schneider 1997: 214).

3.3. Zum Umgang mit Methodenfragen

Was alles Kinoforschung sein kann, wurde eingangs angedeutet (siehe oben §§ 1.1. und 1.2.). Methodenfragen des Films beginnen bei der Recherche in den verschiedenen Medien. Wie kann man überhaupt erfassen, was es in der exponential wachsenden Kommunikationsform Film gibt und welche Ansätze historisch und regional verwirklicht wurden (Bock und Jacobsen 1997)? Wie Literatur, Theater, Malerei oder Fernsehen kann auch der Film als Textbuch der jeweiligen Kultur benutzt werden. Hierbei wird jedoch meist das Filmische nur zu Zwecken illustrativer Eingängigkeit gebraucht. Selten sind Analysen, welche die Spezifik der Künste hervorheben wie die Blickweise in Malerei und Film (Aumont 1992). Film ist synchron Teil eines allgemein zu beschreibenden Mediensystems, welches national und in europäischer bzw. glo-

baler Verflechtung zu erfassen wäre (Nöth 1997, insb. Part III sowie Klopfer 1999c). (Spiel-) Film als Unterhaltung ist Teil der Populärkultur, welche ideologiekritisch, diskurstheoretisch, ethnologisch erforscht werden kann (Fiske 1993) oder - ebenfalls zentrifugal - nach den pragmatischen Bedingungen audiovisueller Kommunikation (Müller 1994f). Öffnet man den Betrachtungshorizont noch weiter auf „New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft“ (Kuster 1996), dann ergibt sich die Frage, was jenseits von Institutions-, Autoren-, Werk- und Rezeptionsgeschichte filmtypische Kriterien wären, die sich gerade nicht in allgemeiner Geschichte auflösen (vgl. Hicketier 1989 und Lagny 1992).

Drei methodische Ansätze entsprechen zentripetalen Desiderata, die auch zu den entscheidenden semiotischen Fragen zurückführen. Dies ist zuerst das Wechselverhältnis von Originalität und Stil. Wie Wuss (1998) zeigt, sind die Grundlagen jener Gruppenstile mitnichten erforscht, welche populäre Übersichtsdarstellungen auszeichnen („deutscher Filmexpressionismus“, „sowjetrussischer Montagefilm“, „italienischer Neorealismus“, „Nouvelle Vague“ usw.). Will man Stil als System im Sinne der Formalen Schule erforschen, so muß die jeweils besondere Hierarchie der Mittel der Narrationsformen, der Genres und Subgattungen sowie der jeweiligen „pattern“ oder „cluster“ von Gestaltungsmittel erfaßt werden (Bordwell 1997). Dies Unterfangen bleibt jedoch so lange problematisch, als nicht die entscheidende Frage nach „Simultaneität und Sukzession. Der Zeichenprozess als Zustandsänderung“ (Delobelle 1992) gestellt wird. In welcher Weise muß das denkende bzw. filmverarbeitende Subjekt über eine qualitativ besondere Zeit verfügen, um einen Film als Ganzes zu erfassen? Wenn der Film auf eine spezifische Weise mit den Möglichkeiten simultaner Zeichenverarbeitung spielt und falls gerade diese das besondere ästhetische Vergnügen bedingen, entsteht die Frage: Wie kann man die erfassen? Schon Eisenstein entwarf Filmpartituren, welche die Simultaneität, die spezifischen Gestaltbildungen und vor allem ihre rhythmische Strukturierung erfassen sollten, um dadurch gerade das intersubjektiv verständlich zu machen, was als Wirkangebot unterhalb der Bewußtseinssebene wirkt. Es fragt sich, ob man diesem Ziel durch Computerprogramme näher kommen kann, welche durch schnellen Zugriff auf digitalisierte Filme die Möglichkeit analog modellierender Darstellung haben und zwar freier als jeder Worttext. Analyse- und Syntheseeergebnisse müßten demnach unterschiedlich tiefe Zugriffe so gestatten, daß man verstehen kann, wieso der einfache Filmbesucher überhaupt mit der filmischen Zeichenfülle umgehen kann (Klopfer 1999c).

4. Literatur

- Adorno, Theodor W. und Hans Eisler (1944), *Komposition für den Film*. München: Rogner und Bernhard.
- Albersmeier, Franz-Josef (ed.) (1979), *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam.
- Allen, R / Smith, M. (ed.) (1997), *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press.
- Andrew, Dudley J. (1974), *Concepts in Film Theory*. New York 1984.
- Appeldorn, Werner van (1984), *Handbuch der Film- und Fernseh-Produktion. Psychologie - Gestaltung - Technik*. München: TR-Verlagsunion, 3. Auflage 1992.
- Arnheim, Rudolf (1932), *Film als Kunst*. Frankfurt / M.: Fischer. 3. Auflage 1979.
- Aumont, Jacques (1992), „Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film“. *Montage/av 1-2*: 77-89
- Aumont, Jacques (1994), *Introduction à la couleur: Des discours aux images*. Paris: Nathan.
- Aumont, Jacques (ed.) (1995), *La couleur en cinéma*. Milano: Mazzota.
- Aumont, Jacques und Michel Marie (1989), *L'analyse des films*. Paris: Nathan.
- Aumont, Jacques u.a. (1983), *Esthétique du film*. Paris: Nathan.
- Bachtin, Michail (1989), *Formen der Zeit im Roman*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Balázs, Béla (1924), *Schriften zum Film*. 3 Bde., Berlin: Henschel 1982 (insb.Bd. 1: *Der sichtbare Mensch*).
- Baudry, Jean -Louis (1970 / 1990), „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“. *Eikon 5*: 36-43 (frz.1970).
- Baudry, Jean-Louis (1975 / 1994), „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“. *Psyche 48*, 11: (frz. 1975).
- Bazin, André, (1958) *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Ed. Du Cerf. Deutsch *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*. Köln: DuMont Schauberg 1975.
- Beienhoff, Wolfgang (ed.) (1974), *Poetik des Films*. München: Fink.
- Bellour, Raymond (1975), „Le blocage symbolique“. *Communications 23*: 235-350.
- Bellour, Raymond (1979), *L'analyse du film*. Paris: Albatros.
- Bellour, Raymond (1990), *L'entre-image, photo, cinéma, vidéo*. Paris: La Différence.
- Benjamin, Walter (1980), „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Frankfurt / M.: Suhrkamp: 431-470.
- Bentele, Günter (1980), „Filmsemiotik in der Bundesrepublik Deutschland“. *Zeitschrift für Semiotik 2*: 119-138.
- Bock, Hans-Michael und Wolfgang Jacobsen (1997), *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*. München: edition text und kritik.

- Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (1989), *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge / MA und London: Harvard University Press.
- Bordwell, David (1992), „Kognition und Verstehen“. *montage / av* 1, 1: 5-24.
- Bordwell, David (1997), *On the History of Film Style*. Cambridge / MA und London: Harvard University Press.
- Bordwell, David und Noël Carroll (eds.) (1996), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David, Janet Staiger und Kristin Thompson (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Branigan, Edward (1984), *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin / New York / Amsterdam: Mouton.
- Brecht, Bertolt (1922-33), „Über Film“. In: B. Brecht, *Gesammelte Werke. Bd. 18: Schriften zur Literatur und Kunst I*. Frankfurt / M.: Suhrkamp: 135-216.
- Brenez, Nicole und Miles McKane (eds.) (1995), *Poétique de la couleur. Une histoire du cinéma expérimentale*. Paris: Auditorium du Louvre et Institut de l'image.
- Bühler, Karl (1934), *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Fischer. 2. Auflage Stuttgart: Fischer 1965.
- Bulgakowa, Oksana (1996), *Sergej Eisenstein Drei Utopien*. Berlin: Potemkin Press.
- Burch, Noël (1969), *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard.
- Canudo, Ricciotto (1927), *L'usine aux images*, Genève.
- Caroll, Noël (1988), *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- Caroll, Noël (1993), „Toward a Theory of Point-of-View Editing. Communication, Emotion, and the Movies“. *Poetics Today* 14,1: 123-141.
- CinémAction 58 (1993): „25 ans de sémiologie au cinéma“.
- Cohen-Séat, Gilbert (1946), *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Colin, Michel (1985), *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générale du film*. Paris: Nathan.
- Chateau, Dominique, André Gardies und François Jost (eds.) (1981), *Cinéma de la modernité: Films, théories*. Paris: Klincksieck.
- Chateau, Dominique und François Jost (1979), *Nouveau cinéma - Nouvelle sémiologie*. Paris: Editions de Minuit.

- Collin, Michel (1985), *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*. Paris: Klincksieck.
- Collin, Michel (1992), *Cinéma, télévision, cognition*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy.
- Communications* 38 (1983): „Enonciation et cinéma“.
- Deleuze, Gilles (1983/1997), *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt / M.: Suhrkamp (frz. 1983).
- Delobelle, André (1992), „Simultaneität und Sukzession: Der Zeichenprozeß als Zustandsänderung“. *Zeitschrift für Semiotik* 14: 391-402.
- Dulac, Germaine (1927), *L'art cinématographique*, 2 vol. Paris.
- Delluc, Louis (1985), *Ecrits cinématographiques*, 2 Bde. Paris. Cinémathèque Française.
- Duras, Marguerite (1990), *Die grünen Augen*. München: Deutscher Taschenbuchverlag (frz. 1980).
- Eco, Umberto (1972), *Einführung in die Semiotik*. München: Universitätsaschenbücher.
- Eisenstein, Sergej (1974-84) *Schriften*. Bd. 1 (1973), Bd. 2 (1974), Bd. 3 (1975), Bd. 4 (1984). München: Hanser.
- Eisenstein, Sergej (o.J.), *Gesammelte Aufsätze*. Zürich: Arche.
- Eisenstein, Sergej (1988), *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Köln: Röderberg.
- Engell, Lorenz (1992), *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt / M. und New York: Campus.
- Enzensberger, Hans Magnus (1970), „Baukasten zu einer Theorie der Medien“. *Kursbuch* 20: 159-186.
- Epstein, Jean (1974-75), *Ecrits sur le cinéma*. 2 Bde. Paris: Seghers.
- Fiske, John (1993), „Populärkultur. Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert“. In: *montage/ av 2/1*: 5-18.
- Gaudreault, André (1988), *Du littérature au filmique. Système du récit*. Paris: Klincksieck.
- Genette, Gérard (1994), *Die Erzählung*. München: Fink.
- Gorbman, Claudia (1987), *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Gaudreault, André und François Jost (1990), *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan.

- Gebauer, Gunter und Christoph Wulf (1984), „Soziale Mimesis“. In: Christoph Wulf, Dietmar Kamper und Hans Ulrich Gumbrecht (eds.), *Ethik der Ästhetik*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Genette, Gérard (1972+1983=1994), *Die Erzählung*. München: Fink (frz. 1972, 1977 bzw. 1982).
- Hayward, Susan (1996), *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge.
- Hickethier, Knud (21997), *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart / Weimar
- Hickethier, Knut (1989), „Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte“. In: K. Hickethier, *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden*. Berlin: Sigma.
- Ivanov, Vjaceslav Vsevolodovic (1985), *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*. Tübingen: Narr.
- Jakobson, Roman (1933 / 1988), „Verfall des Films“. In: R. Jakobson, *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Ed. Elmar Holenstein Frankfurt / M.: Suhrkamp.
- Jay, Martin (1995), „Mimesis und Memtologie. Adorno und Lacoue-Labarthe“. In: Gertrud Koch (ed.), *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*. Frankfurt / M.: Fischer: 175-201.
- Jost, François und Dominique Chateau (1979), *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*. Paris: Editions de Minuit.
- Kanzog, Klaus (1986), „Der Film als philologische Aufgabe“. In: Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Bd. 10, Tübingen (Narr), 267-276.
- Kanzog, Klaus (1997), *Einführung in die Filmphilologie*. München: Diskurs Film. (1991).
- Keller, Rudi (1992), „Schlußprozesse in der Kommunikation“. *Zeitschrift für Semiotik* 14,4: 383-390.
- Kloepfer, Rolf (1984), „Die natürliche Semiotik der Wirklichkeit - ein Entwurf Pasolinis“. In: Hermann Wetzel (ed.), *Pier Paolo Pasolini*. Mannheim: MANA 67-85.
- Kloepfer, Rolf (1985), „Mimesis und Sympraxis. Zeichengelenktes Mitmachen im erzählenden Werbespot“, in: R. Kloepfer und Karl-Dietmar Möller (eds.), *Narrativität in den Medien*. Mannheim und Münster: MANA / MAKs: 141-181.
- Kloepfer, Rolf (1997), „Innovation, Gainful Learning, and Habits in the Aesthetics of Media“, in: Nöth 1997: 655-673.
- Kloepfer, Rolf (1998), *Akira - ein Programm computerunterstützter Filmanalyse*. Dresden und München: Dresden Universität Press (=ASK Bd. 10).
- Kloepfer, Rolf (1999a), „Film als Dialog. Östliche Semiotik (Bachtin, Jakobson u.a.) und das ästhetische Experiment (Kurosawas *Rashomon*)“. In: Walter Schmitz und Ludger Udolph (eds.), *Strukturalismus: Osteuropa und die Entstehung einer univer-*

- salen Wissenschaftskultur der Moderne. Dresden und München: Dresden University Press.
- Kloepfer, Rolf (1999b), *Sympraxis. Ko-Autorschaft des Publikums in Literatur und Film*. Dresden und München: Dresden University Press.
- Kloepfer, Rolf (1999c), *Medienkommunikation*. Dresden und München: Dresden University Press.
- Kloepfer, Rolf (1999d), *Akira. Computerunterstützte Filmanalyse*. Dresden / München: Dresden University Press.
- Knilli, Friedrich (ed.) (1971), *Semiotik des Films*. München: Hanser.
- Koch, Gertrud (1996), „Film Musik Video. Zu einer Theorie medialer Transgression“. *Frauen und Film* 58 / 59: 3-23.
- Koch, Walter A. (1971), „Semiotisierungsstufen im Film“. In: W.A. Koch, *Varia Semiotica*. Hildesheim und New York: Olms 471-506.
- Kracauer, Siegfried (1960 / 1975), *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt / M.: Suhrkamp (engl. 1960).
- Kuchenbuch, Thomas (1978), *Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik*. Köln: Prometheus-Verlag.
- Kuster, Paul (1996), „New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft“. In: *montage/av* 5/1:23-38.
- Labov, William und John Waletzky (1967), „Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience“. In: June Helm (ed.), *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Seattle und London: American Ethnological Society: 12-44.
- Lagny, Michèle (1992), *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Lefebvre, Martin (1997), *Psycho. De la ligure au musée imaginaire*. Montréal und Paris: Harmattan.
- Lohmeier, Anke-Marie (1996), *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen: Niemeyer.
- Lissa, Zofia (1965), *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel.
- Lotman, Juri M.(1977), *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt / M. : Suhrkamp (russ. 1973).
- Merleau-Ponty, Marcel (1969), „Das Kino und die neue Psychologie“. *Filmkritik* 155 (frz. 1945).
- Metz, Christian (1972), *Semiotik des Films*. München: Fink (frz. 1968).
- Metz, Christian (1973), *Sprache und Film*. Frankfurt / M.: Athenäum (frz. 1972).
- Metz, Christian (1977), *Le signifiant imaginaire*. Paris: U.E.G.

- Mitry, Jean (1963-65), *Esthétique et psychologie du cinéma*. 2 Bde. Paris: Editions Universitaires.
- Möller-Naß, Karl-Dietmar (1986), *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: Nodus.
- Monaco, James (1980), *Film verstehen*: Reinbeck: Rowohlt.
- Motte-Haber, Helga de la und Hans Emons (1980), *Filmmusik: Eine systematische Beschreibung*. München: Hanser.
- Morley, David (1997), „Radikale Verpflichtung zur Interdisziplinarität. Ein Gespräch über Cultural Studies“. In *Montage/av* 6: 5-36.
- Mukařovský, Jan (1931=1993), „Versuch einer Strukturanalyse des Schauspielerischen (Chaplin in 'City Lights')“. In: *montage/av* 2/1:87-93.
- Mukařovský, Jan (1974), „Die Zeit im Film“. In: Beilenhoff, Wolfgang (ed.) (1974), *Poetik des Films*. München: Fink.
- Müller, Jürgen E. (1996), *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus.
- Müller, Jürgen E. (ed. 1994) *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. 2 Bde., Münster: Nodus.
- Münsterberg, Hugo (1915=1985), *Why We Go to the Movies*. In: Elling, Elmar und Karl-Dietmar Möller (Hrsg.), *Untersuchungen zur Syntax des Films II*, Münster: Nodus.
- Münsterberg, Hugo (1916=1970), *The Film. A Psychological Study* (Originaltitel: *The Photoplay: A Psychological Study*). New York.
- Nöth, Winfried (1985), *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart: Metzler.
- Nöth, Winfried (ed.) (1997), *Semiotics of the Media. State of the Art, Projects, and Perspectives*. Berlin und New York: Mouton de Gruyter.
- Opl, Eberhard (1990), *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*. München: Ölschläger.
- Odin, Roger (1991), *Cinéma et production de sens*. Paris: Colin.
- Paech, Joachim (ed.) (1984), *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur*. Münster: Nodus.
- Paech, Joachim (1997a), „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik“. *Medienwissenschaft* : 400-420.
- Paech, Joachim (1997b), *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler.
- Palmer, R. Barton (1989), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. New York
- Panofsky, Erwin (1934 / 1967), „Stil und Stoff im Film“. *filmkritik* 6: 243-255 (engl. 1934).
- Pasolini, Pier Paolo (1965), „Le cinéma de poésie“. *Cahiers du Cinéma* 171: 55-64.

- Pasolini, Pier Paolo (1971), „Die Sprache des Films“. In: Knilli 1971: 38-55.
- Pasolini, Pier Paolo (1972 / 1982), *Ketzererfahrungen. Schriften zu Sprache, Literatur und Film*. Frankfurt, Berlin und Wien: Ullstein (ital. 1972).
- Peirce, Charles Sanders (1986-93), *Semiotische Schriften*. 3 Bde. Frankfurt / M.: Suhrkamp.
- Peters, Jean Marie (1962), „Die Struktur der Filmsprache“. In Witte 1972:171-186.
- Peters, Jean Marie (1971), „Bild und Bedeutung. Zur Semiologie des Films“. In: Knilli, Friedrich (Hrsg.), *Semiotik des Films*. Frankfurt / M. :Fischer: 56-69
- Peters, Jean Marie (1984), „Sprechakttheoretische Ansätze zum Vergleich Roman — Film“. In Paech 1988: 45-61.
- Peters, Jean Marie (1985), „Theorie und Praxis des Filmmontage“. In: Rolf Kloepfer und Karl-Dietmar Möller (eds.), *Narrativität in den Medien*. Mannheim und Münster: MANA / MAKS: 141-181
- Piotrovskij, A. (1927), „Zur Theorie der Filmgattungen“. In Beilenhoff 1974: 100-118.
- Posner, Roland (1993), „Believing, Causing, Intending: The Basis for a Hierarchy of Concepts in the Reconstruction of Communication“. In: René J. Jorna, Barend van Heusden und R. Posner (eds.), *Signs, Search and Communication: Semiotic Aspects of Artificial Intelligence*. Berlin und New York: de Gruyter: 215-270.
- Salt, Barry (1992), *Film Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword.
- Schneider, Irmela (1981), *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Narr.
- Schneider, Norbert Jürgen (1986), *Handbuch der Filmmusik*. Bd. 1: *Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. München: Ölschläger. 2. Auflage Konstanz: Universitätsverlag 1991.
- Schneider, Norbert Jürgen (1997), *Komponieren für Film und Fernsehen*. Mainz: Schott.
- Souriau, Etienne (1951 / 1997), „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“. *Montage-av* 6,2 (1997): 140-157.
- Souriau, Etienne (1953), „Les grands caractères de l'univers filmique“ und „Rythme et unanimité“. In: E. Souriau (ed.), *L'univers filmique*. Paris: Flammarion: 11-31 und 203-207.
- Thompson, Kristin (1988), *Breaking the Glass Armor. Neoformalistic Film Analysis*. Princeton NY: Princeton University Press.
- Türschmann, Jörg (1994), *Film - Musik - Filmbeschreibung. Zur Grundlage einer Filmsemiotik in der Wahrnehmung von Geräusch und Musik*. Münster: Maks Publikationen.

- Witte, Karsten (ed.) (1972), *Theorie des Kinos*. Frankfurt / M.: Suhrkamp.
- Wulff, Hans W. (1993), „Phatische Gemeinschaft / Phatische Funktion“. *Montage-av* 2, 1: 142-163.
- Wulff, Hans J. (1998), „Szene, Erzählung, Konstellation. Dramaturgische Analyse einer Szene aus Hitchcocks *North by Northwest*. *Montage-av* 7: 123-145.
- Wuss, Peter (1986), *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks*. Berlin: Henschel.
- Wuss, Peter (1990a), *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums*. Berlin: Henschel.
- Wuss, Peter (1990b): „Narration and the Film Structures for Three Learning Phases“. *Poetics* 19: 549-570.
- Wuss, Peter (1993), *Filmanalyse und Psychologie*. Berlin: Edition Sigma.
- Wuss, Peter (1998), „Originalität und Stil. Zu einigen Anregungen der Formalen Schule für die Analyse von Film-Stilen“, In: *montage/av* 7/1: 145-167.