

Dennis Gräf / Stephanie Großmann / Peter Klimczak /  
Hans KraH / Marietheres Wagner

# Filmsemiotik

Eine Einführung in die Analyse  
audiovisueller Formate

**SCHÜREN**

# Inhalt

## 1. Filmsemiotische Grundlagen

<b>1.1 Filmsemiotik und Medienkontext</b>	14
1.1.1 Drei Dimensionen von Medien	14
<i>Technische Dimension</i>	14
<i>Institutionelle Dimension</i>	14
<i>Semiotische Dimension</i>	17
<i>Wechselwirkungen</i>	17
1.1.2 Mediengeschichte und Medientheorie	19
<i>Skizze der technischen Entwicklung</i>	19
<i>Die institutionelle Dimension des Films in seinen Anfängen</i>	20
<i>Theorien und Reflexionen über Film</i>	22
<b>1.2 Filmanalyse/Analyse audiovisueller Formate</b>	24
<i>Zum Zeichenbegriff</i>	25
<i>Film als sekundäres, modellbildendes System</i>	26
<i>Film als ‹Text›</i>	27
<i>Text und Textgrenze</i>	27
<i>Bedeutung vs. Rezeption</i>	29
<i>Medienkompetenz</i>	31
<b>1.3 Filmische Bedeutung</b>	32
1.3.1 Grundlagen und Grundbegriffe	33
<i>Dargestelltes, Darstellungsweise, Interaktion und Nacheinander</i>	33
<i>Kohärenzannahme</i>	34
<i>Discours/Histoire</i>	35
<i>Die Einstellung</i>	35
<i>Diegese</i>	35
<i>Filmische Semantik</i>	36
1.3.2 Denotation und Erkennen	36
<i>Denotative Bedeutungskomponente</i>	36
<i>Interpretation und Kohärenz</i>	38
1.3.3 Interaktion der Informationskanäle	40

<b>1.4 Allgemeine Prinzipien der Bedeutungskonstituierung</b>	43
1.4.1 Paradigmatische Bedeutungskomponente	43
1.4.2 Sekundär semantische Verfahren	45
1. <i>Semantische Relationen</i>	45
2. <i>Paradigmenbildung</i>	49
3. <i>Tropen/Uneigentlichkeit</i>	52
1.4.3 Kulturelles Wissen	61
<i>Historizität und Kulturalität</i>	62
<i>Kulturelle Bedeutungskomponente</i>	62
<i>Kulturelles Wissen</i>	63
<i>Denksystem</i>	65
<i>Prämissen der Einbeziehung</i>	65
<i>Nullpositionen</i>	66
<b>2. Parameter der Darstellungsweise</b>	
<b>2.1 Darstellungsmittel als Zeichensysteme</b>	72
<i>Wahl als grundlegendes Prinzip der Bedeutungsgenerierung</i>	73
<i>Kinematographische Bedeutungskomponente</i>	74
<i>Kontextualität</i>	76
<i>Potenzialität</i>	77
<b>2.2 Bildstrukturen</b>	77
2.2.1 Farbton, Helligkeit, Sättigung	78
<i>Bedeutungsprädispositionen</i>	79
<i>Kontraste und Äquivalenzen</i>	81
<i>Abweichung</i>	82
<i>Beispiele</i>	83
2.2.2 Räumliche Relationen	88
<i>Distanz/Entfernung</i>	88
<i>Bezug zu einem unbeteiligten Dritten</i>	90
<i>Ausrichtung</i>	92
<i>Beispiele</i>	92
2.2.3 Kompositorische Aspekte räumlicher Relationen	98
<i>Geraden/Ungeraden</i>	98
<i>Vertikalen/Horizontalen/Diagonalen</i>	98
<i>Symmetrien/Asymmetrien</i>	99
<i>Bildfeldsymmetrien/Goldene Schnitte/Drittelteilungen</i>	100
<i>Wiederholungen/Muster</i>	101
<i>Beispiele</i>	102

2.2.4	Schärfentiefe/Tiefenschärfe	106
<b>2.3</b>	<b>Parameter der Einstellung</b>	111
2.3.1	Einstellungsgrößen	111
	<i>Bezugsgröße</i>	111
	<i>Bezeichnungen</i>	113
	<i>Funktionalität</i>	116
2.3.2	Einstellungslänge	119
	<i>Länge und Relevanz</i>	119
	<i>Ein Beispiel</i>	120
<b>2.4</b>	<b>Einstellungsperspektiven</b>	123
2.4.1	Höhen-Relationen	124
	<i>Beschreibungsdimensionen und Begriffe</i>	124
	<i>Beispiele</i>	124
2.4.2	Seiten-Relationen	128
	<i>Bedeutungsdisposition</i>	128
	<i>Ein Beispiel</i>	130
2.4.3	Horizontal-Relationen	133
	<i>Beschreibung</i>	133
	<i>Ein Beispiel</i>	134
2.4.4	Bildfeld-Positionen	135
	<i>Beschreibungsdimension und Semantisierbarkeit</i>	135
	<i>Beispiele</i>	136
<b>2.5</b>	<b>Kamerabewegung</b>	139
	<i>Kamerafahrten und Drehen der Kamera</i>	139
	<i>Zoom</i>	140
	<i>Relation zur Szenerie</i>	140
	<i>Apparative Dimension</i>	141
	<i>Bedeutung der Kamerabewegung</i>	142
	<i>Beispiele</i>	143
<b>2.6</b>	<b>Schnitt und Montage</b>	146
2.6.1	Einstellungskonjunktion und Schnittfrequenz	147
	<i>Einstellungskonjunktion</i>	147
	<i>Schnittfrequenz</i>	149
2.6.2	Montage und Diskontinuität	152
	<i>Segmentierung/Diskontinuität</i>	153
	<i>Diskontinuität und Kohärenzmechanismen</i>	154
2.6.3	Grundlegende Syntagmen	155

<i>Szene</i>	155
<i>Dialemma</i>	156
<i>Alternierende Montage</i>	156
<i>Deskriptives Syntagma</i>	157
<b>3. Filmische Wirklichkeit</b>	
<b>3.1 Filmischer Raum</b>	162
3.1.1 Konstruktionen filmischer Wirklichkeiten	163
<i>Mediale Realität</i>	163
<i>Mediale Repräsentation</i>	165
3.1.2 Räumliche Qualitäten	167
<i>Bildraum</i>	168
<i>Architekturraum</i>	169
<i>Filmraum</i>	169
<i>Filmischer Raum und Diegese</i>	170
<i>Filmischer Raum und Weltordnung</i>	172
<b>3.2 Figur und Körper</b>	173
3.2.1 Figuren	173
<i>Figurenkonfiguration</i>	173
<i>Figurenkonstellation</i>	174
<i>Merkmalszuweisung und Figurensemantik</i>	174
<i>Figurenkonzeption</i>	177
3.2.2 Der Körper im Film	178
<i>Körper und Semiotik</i>	179
<i>Körper und Film</i>	180
<i>Filmischer Körper</i>	181
3.2.3 Körper und Bedeutungsgenerierung	182
<i>Der Körper als Zeichensystem</i>	183
<i>Starimage</i>	183
<i>Der Körper als Zeichen</i>	183
<b>3.3 Die Ordnung der dargestellten Welt</b>	185
3.3.1 Semantische Räume	185
<i>Semantik und Raum</i>	186
<i>Raumsemantik und Figur</i>	187
<i>Topografie und Topologie</i>	188
<i>Grenzen</i>	189
<i>Abstrakt semantische Räume/zugrundeliegende Ordnungen</i>	190

3.3.2	Extremräume/Extrempunkte	191
3.3.3	Etablierung von Ordnungen	194
	<i>Geschehen vs. Handlung</i>	194
	<i>Grenzsetzungen</i>	196
	<i>Establishing Shot</i>	196
<b>3.4</b>	<b>Filmische Argumentation</b>	202
3.4.1	Sukzession und Bedeutung	202
	<i>Syntagmatische Bedeutungskomponente</i>	202
	<i>Inszenierung von Verbindungen – der Match Cut</i>	205
3.4.2	Semantisch-argumentative Syntagmen	209
	<i>Vergleich – die Parallelmontage</i>	209
	<i>Paradigmenbildung – das thematisch begrenzte Syntagma</i>	214
3.4.3	Filmische Zeichen	215
	<i>Semiotische Bedeutungskomponente</i>	216
	<i>Destinationspunkte</i>	219
<b>3.5</b>	<b>Referenzialität</b>	221
3.5.1	Semantische Referenz: Paradigmenvermittlung	224
	<i>Ideologie</i>	225
3.5.2	Filmische Welten und außerfilmische Realität	225
	<i>Authentizitätssignale</i>	227
	<i>Textsorten</i>	228
3.5.3	Referenzielle Bedeutungskomponente	229
3.5.4	Selbstreferenzialität	238
<b>3.6</b>	<b>Film und Musik</b>	250
3.6.1	Musik als Zeichensystem	250
3.6.2	Terminologie der Musiktheorie	253
	<i>Melodieverlauf</i>	253
	<i>Harmonik</i>	254
	<i>Rhythmus und Tempo</i>	256
	<i>Dynamik und Artikulation</i>	257
	<i>Instrumentierung</i>	258
	<i>Musikgenre/Genre</i>	258
3.6.3	Das Verhältnis der musikalischen Ebene zum Bild	259
3.6.4	Bedeutungsgenerierung durch Musik	261
	<i>1. Dramaturgischer Einsatz von Musik</i>	262
	<i>2. Spannungsgenerativer Einsatz von Musik</i>	265
	<i>3. Emotionaler Einsatz von Musik</i>	268

4. Konzeptioneller Einsatz von Musik	271
3.6.5 Musik mit Text	275
3.6.6 Musik und Handlung – das Beispiel SERENADE (D 1937)	279
<b>4. Filmisches Erzählen</b>	
<b>4.1 Grundlagen filmischer Narration</b>	286
4.1.1 Dimensionen des Erzählens	287
1. Erzählmittel/Discours	287
2. Vermittlung – Point of View	289
3. Handlung/Narrative Struktur	290
4. Dramaturgie	292
4.1.2 Konventionen des Erzählens	294
Der Kontrakt	294
Achsensprung und Jump Cut	296
4.1.3 Inkorporierung des Zuschauers	297
1. Identifikation/Sympathie lenkung/Komplizenschaft	297
2. Involvierung über Informationsvergabe	299
3. Dramaturgische Zeichen	305
<b>4.2 Point of View – die filmische Erzählsituation</b>	309
4.2.1 Erzählinstanzen und Vermittlung	309
Situierung der Vermittlung	309
Auditiver und visueller Kanal	311
Wahrnehmung und Informationsvermittlung	313
Kommunikationsakte	316
4.2.2 Strukturierung des Wahrnehmungsstandortes	318
Branigans Theorie des POV-Shot	318
Wahrnehmungslevel	320
4.2.3 Point of View und <Kontrakt>	323
<b>4.3 Handlung/Narrative Strukturen</b>	327
4.3.1 Temporale Strukturen	327
Die Ellipse	328
4.3.2 Handlung als Grenzüberschreitung	334
Der Begriff der Grenzüberschreitung	335
Lotmans Grenzüberschreitungstheorie	335
Ereignis und Held	336
Ereignistypen	337
Beginn der Ereignishaftigkeit	339

	<i>Perspektivierung und bedingte Ereignisse</i>	340
4.3.3	Handlungsverlauf	341
	<i>Ereignistilgung und Konsistenzprinzip</i>	342
	<i>Hierarchisierung von Ereignissen</i>	343
	<i>Das Weiterführen von Handlung</i>	344
	<i>Das Beuteholerschema</i>	347
	<i>Narrative Struktur und ideologische Textschicht</i>	348
4.3.4	Die Extrempunktregel	349
<b>4.4</b>	<b>Grenzen/Grenzüberschreitungen und Filmische Welten</b>	352
4.4.1	Figurationen von Grenzen	353
4.4.2	Typen von Grenzen und Grenzüberschreitungen	355
	1. <i>Topografische Grenze/Diegetische Grenzüberschreitung</i>	356
	2. <i>Die Grenze als Transformation des Discours</i>	356
	3. <i>Semantische Grenze/Grenzüberschreitung als Ereignis</i>	357
	4. <i>Inszenierte Grenze/Grenzüberschreitung</i>	358
	5. <i>Grenze der Diegese/Metadiegetische Grenzüberschreitung</i>	360
4.4.3	Formatierungen filmischer Welten: Genres	361
<b>4.5</b>	<b>Dramaturgie</b>	366
4.5.1	Begriffe und Grundlagen	366
	1. <i>Zentrale Frage/Prämisse/These</i>	366
	2. <i>Die Theorie des Dramas nach Aristoteles</i>	369
	3. <i>Gattungen und Genres</i>	374
4.5.2	Strukturelemente	375
	1. <i>Die Struktur der drei Akte</i>	375
	2. <i>Verbindung von Figuren und Handlung</i>	377
	3. <i>Interaktion von Zeit, Raum und Entwicklung</i>	380
4.5.3.	Das Modell der Archetypen/Die Heldenreise	382
	1. <i>Grundlagen des Modells</i>	383
	2. <i>Die dramaturgische Funktion von Räumen</i>	388
	3. <i>Der Entwicklungsbogen</i>	390
<b>5.</b>	<b>Anwendungsbereiche der Filmanalyse</b>	
5.1	Heuristik	394
5.2	Methodische Vorgehensweise	398
	<i>Textadäquatheit</i>	398
	<i>Kontextadäquatheit</i>	399
	<i>Interpretationsadäquatheit</i>	400



5.3 Filmanalyse im kulturwissenschaftlichen Kontext	400
<i>Der Film und seine Kultur</i>	401
<i>Filmübergreifende Systeme</i>	403
<b>Anhang</b>	
Filmografie	406
Abbildungsverzeichnis	409
<b>Die Autorinnen und Autoren</b>	411

## 1.1 Filmsemiotik und Medienkontext

Medien können auf verschiedenste Weise verstanden werden und die unterschiedlichsten Fragestellungen konturieren. Da methodische Zugänge und theoretische Ansätze stets im Spektrum anderer Ansätze verortet sind und alternative Zugänge möglich und denkbar sind, gilt es, einleitend die Situierung und Abgrenzung einer filmsemiotisch orientierten Medienanalyse zu skizzieren.

### 1.1.1 Drei Dimensionen von Medien

Generell lassen sich drei Aspekte unterscheiden, unter denen sich die einzelnen Medien charakterisieren und untersuchen lassen: die *technisch-apparative* Dimension, die *institutionell-soziale* Dimension, die *semiotisch-textuelle* Dimension.

**Technische Dimension.** Wird auf den physikalisch-technologischen Aspekt der genutzten Übertragungskanäle fokussiert – auf die *Apparate* –, wird Medium als technisches Verbreitungsmittel definiert, als Informationsträger mit einer die raumzeitlichen und sozialen Distanzen überwindenden Verbreitungs- und Vervielfältigungskapazität. Als Stichworte können hier Buchdruck, Film-, Kamera-, Projektionstechnik, die verschiedenen Techniken des Speicherns auf Celluloid, Magnetband oder Chips genannt werden.

**Institutionelle Dimension.** Wird auf den kommunikationssoziologisch-handlungspragmatischen Aspekt der *institutionellen Verfasstheit* von Medien fokussiert, bezieht sich der Begriff auf die Herstellung von Öffentlichkeit, die Vermittlung gesellschaftlicher Erfahrung, auf die sozialen Institutionen öffentlicher Kommunikation. Zu nennen wären Buchverlage, Bibliotheken, Filmindustrie, Fernsehanstalten, Kinos. Ein Medium bildet soziale Institutionen aus – Filmverleih, Sendeanstalt, Verlag, Buchhandel, Redaktion. Diese Institutionen kooperieren mit den Verbreitungsmitteln – Kino, Fernsehen, Video, DVD, Buch, Zeitschrift, Zeitung. Durch diese Kooperation werden der Gesellschaft die jeweiligen medialen Kommunikationsmittel – Filme (Werbefilm, Spielfilm etc.), Texte (Roman, Essay etc.) – zugänglich gemacht.

Jedes Medium verfügt dabei über je eigene Regeln, Vorgaben, Normen der *Produktion*, der Verbreitung (*Distribution*), der *Rezeption* und der *Verarbeitung* (Vermittlung). Mit diesen vier Begriffen sind die vier Bereiche benannt, mit denen sich ein ‹Sozialsystem› Medium – wie also ein Medium in der Gesellschaft verankert und wie es organisiert ist – beschreiben lässt.

Zum *einen* lässt sich das System in sich selbst in diese obigen vier Bereiche strukturieren:

Die Bereiche Produktion und Distribution sehen Film unter dem wirtschaftlichen Aspekt des Films als Ware und fokussieren die Filmgenese und Film als Objekt von Vermittlung.

Im Bereich *Produktion* sind die verschiedensten Facetten dessen zu betrachten, wie Film gemacht wird, welche Faktoren dabei relevant sind, welche Handlungsrollen es gibt: Drehbuchautor, Regisseur, Produzent, das Casting Team, der technische Stab, Kamera, Licht, Schnitt, die Schauspieler, Agenten usw. Dieser Bereich ist grundlegend bestimmt durch das Prinzip industrieller Fertigung: von arbeitsteilig handelnden Produktionsfirmen, abhängig von den allgemeinen ökonomischen Rahmenbedingungen und profitorientiert.

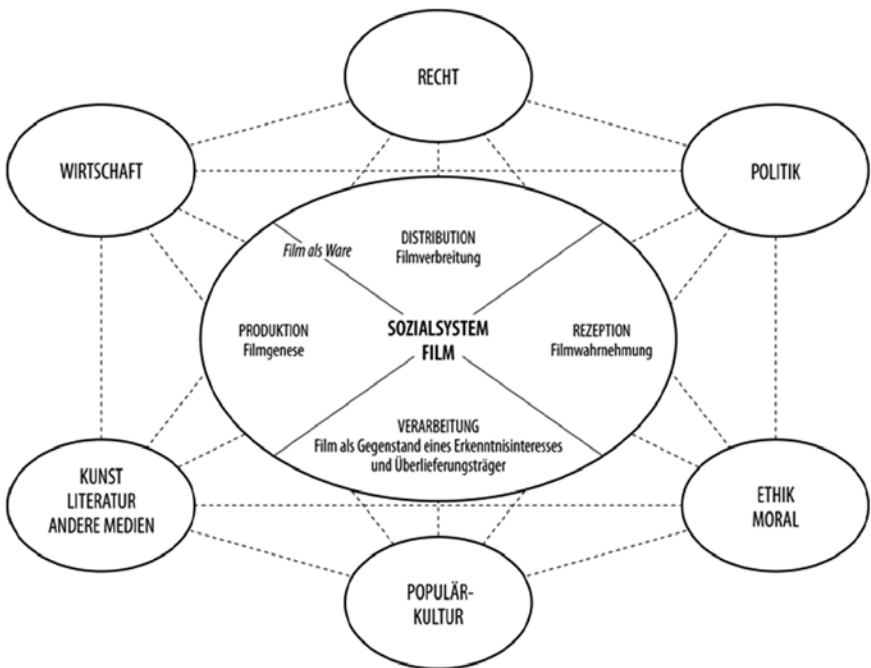
Zum Bereich der *Distribution* gehört alles das, was damit zusammenhängt, wie der (fertige) Film zu den Rezipienten, zum Publikum kommt: Werbung, Verkauf, Filmverleih, Kino und Fernsehen als Rezeptions- und Distributionsräume. Kino und Fernsehen sind als ökonomisch-soziale Größen der außerfilmischen Realität technische Verbreitungsmittel der Massenkommunikation, deren Aufgabe es in erster Linie ist, Filme einseitig gerichtet und indirekt an ein Publikum zu verbreiten (distribuierten). Sie sind auch die Instanzen, welche die Produktion, Inhalte und Stile der filmischen Produkte zum größten Teil bestimmen.

Die *Rezeption* beschäftigt sich mit der Aufnahme und der Wirkung beim Publikum. Hier geht es um die Filmwahrnehmung, den Kinobesuch etwa als institutionalisiertes Freizeitverhalten, die Filmrezeption als Bedürfnisbefriedigung und Kompensation (für Frustrationen im realen Leben); hierzu gehört der Umgang mit Filminhalten in der pragmatischen Situation, wie sie sich aus Produktion und Distribution ergibt, etwa Starkult.

Der Bereich *Verarbeitung* und Vermittlung bezieht sich darauf, was mit dem Film als bedeutungstragendem Kommunikat, als Medienprodukt gemacht wird, wie sich dieser als Überlieferungsträger von Semantiken und Diskursen in der Gesellschaft positioniert. Der Film selbst ist Gegenstand eines Erkenntnisinteresses, Gegenstand von Kommunikation (Alltagskommunikation, Filmkritik, Wissenschaft, Didaktik).

Zum *anderen* ist zu beschreiben, welche Interaktion, welcher Bezug das Medium zu anderen gesellschaftlichen Bereichen hat, wie es also in die jeweilige Gesellschaft und Kultur integriert ist. Der Film partizipiert durchaus substanziell an anderen gesellschaftlichen Teilsystemen, durch deren Faktoren er in unterschiedlichem Maße gesteuert und beeinflusst werden kann. Dominant etwa insofern an der Wirtschaft, als Film eine Ware ist. Ebenso an den Systemen Recht und Politik; am Recht etwa

durch Zensurmaßnahmen (bezüglich Pornografie, Gewalt, Volksverhetzung), aber auch in Bezug zur Wirtschaft durch die Regelung von Urheberrechten, Vermarktungsrechten, Monopolstellungen etc.; an der Politik etwa durch Förderung und Preise. Über die Bereiche Ethik und Moral kann er in eine Werte- und Normendiskussion einbezogen werden, als Phänomen der Populärkultur ist der Film vor der Folie dieses Bereichs zu situieren. Ebenso interagiert Film mit anderen Medien, sei es als Konkurrenzmedien (Fernsehen, Internet), sei es als Verbundmedien (Presse, Berichterstattung) oder mit anderen Künsten; mit der Literatur etwa, insofern sie als Stofflieferant dient, ebenso wie über die Textformen Exposé, Drehbuch.



Grafik 1

Dieses Modell beruht selbst allerdings auf zwei Grundbedingungen, ohne deren Gültigkeit es hinsichtlich verschiedenster Faktoren zu modifizieren wäre: zum einen derjenigen, dass sich ein Medium als Medium einen eigenen und ausdifferenzierten Platz – als Teilsystem – in der Gesellschaft «erworben» hat. Zum anderen beruht es auf einer Gesellschaft, die durch die (moderne) Ausdifferenzierung von Subsystemen und marktwirtschaftlich orientierten demokratischen Strukturen ge-

kennzeichnet ist. Politisch-gesellschaftliche Rahmenbedingungen und kulturelle Mentalitäten haben also generell einen großen Einfluss.

Für den Film gilt, dass sich die Filmindustrie in den verschiedenen Ländern und Kulturen durchaus unterschiedlich entwickelt hat, wie sich seine Ausdifferenzierung ebenso erst historisch ergeben hat und diese zu verschiedenen Zeiten (und verschiedenen Kulturen) so nicht gültig sein muss.

**Semiotische Dimension.** Wird schließlich auf den systemisch-textuellen Aspekt fokussiert, definieren sich Medien zeichentheoretisch-strukturell aus der *Organisation der Zeichen* in Codes, als Wahl und Beschränkung von Möglichkeiten der internen Strukturierung – z. B. bezüglich der beteiligten Informationskanäle. Im Zentrum des Interesses steht dann das ‹Programm›, also die Textstruktur der einzelnen Medienprodukte, und dessen kulturelle Relevanz, etwa für die Produktion von Ideologie. Als ‹Text› wird aus mediensemiotischer Perspektive dabei alles verstanden, was sich auf der Grundlage der beiden Prinzipien Auswahl und Kombination als eine konkrete Manifestation eines Zeichensystems aus Zeichen konstituiert und dabei Bedeutungseinheiten ausbildet, egal welcher Provenienz diese Zeichen sein mögen, gleichgültig, ob es sich um eine natürliche Sprache, um Gestik und Mimik der Körpersprache handelt, oder um das audiovisuelle, selbst komplex aus miteinander kombinierten und interagierenden Teilsystemen zusammengesetzte Zeichensystem des Films – um das es hier gehen wird.

Für die Analyse eines Textes im Hinblick auf seine Textualität ist es nicht von Bedeutung, ob er handschriftlich, maschinenschriftlich oder gedruckt vorliegt; ebenso bleibt die semiotische Struktur eines Films selbstverständlich erhalten, wenn er von Celluloid auf Magnetband kopiert wird, und ebenso ist es (zunächst) irrelevant, ob er in einem Kommunalen Kino, einem Multiplex oder im Heimkino/Fernsehen verbreitet und rezipiert wird.

**Wechselwirkungen.** Die Differenzierung in diese drei Dimensionen bedeutet nicht, dass es keine *Wechselwirkungen* zwischen ihnen gäbe. Jede dieser Dimensionen kann die anderen beiden beeinflussen. So ist die Erfindung des Buchdrucks (oder der Textverarbeitung am PC) nicht ohne Folgen für das geblieben, was – und wie es – geschrieben wird. Ebenso hatte die dadurch ermöglichte massenhafte Verbreitung von Flugblättern in der Frühen Neuzeit ihre soziale Auswirkung.

Die institutionelle Dimension hat Einfluss auf die semiotische Dimension. So ist z. B. in Deutschland die Institution Fernsehen ein wichtiger Geldgeber auch für Kinofilme, denn vom Fernsehen unabhängig hergestellte Kinofilme zählen zu den Ausnahmen, während Coproduktionen die Regel sind. Insbesondere das öffent-

lich-rechtliche Fernsehen spielt hier als Finanzierungspartner eine entscheidende Rolle, weil es durch seine Einnahmen aus den Fernsehgebühren über maßgebliche Produktionsmittel verfügt. Mit der Kontrolle über die Verteilung der Finanzmittel verbunden ist zum einen eine grundsätzliche Kontrollfunktion darüber, was produziert wird und was nicht, zum anderen impliziert diese Position auch einen Einfluss auf inhaltliche und ästhetische Entscheidungen. Dazu gehören u.a. die Bestimmung der Relevanz oder Nichtrelevanz von Themen, die Entscheidung über die Besetzung von Rollen (die auch mit der Verbreitung bestimmter Rollenbilder verbunden ist), die Entscheidung über ästhetische Fragen der Filmgestaltung sowie vor allem die Entscheidung über gewünschte oder nichtgewünschte Formen narrativer Modellierung. Dass hier u.a. politische Parteien Einfluss nehmen, ist durch das Rundfunkrecht verankert: So ist die ARD ein Zusammenschluss der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesländer (WDR, BR, RBB u.s.w.), deren jeweiliger Intendant als Verantwortlicher der Programmgestaltung vom Rundfunkrat gewählt wird. Der Rundfunkrat besteht aus Vertretern von Gruppen, die als gesellschaftlich relevant definiert sind, d.h. u.a. Parteien, Kirchen und Gewerkschaften. Institutionell bestimmt wird durch das Filmförderungsgesetz auch die Besetzung von Gremien, die über Zuwendungen von Filmförderungsgeldern entscheiden. Zu diesen Institutionen gehören in Deutschland beispielsweise die Berufsverbände der Kinobetreiber, der Filmverleiher, der Produzenten und (seit der Novellierung des Filmförderungsgesetzes 2004 erstmals) der Regisseure und der Drehbuchautoren.

Die drei Dimensionen interagieren also und bedingen sich wechselseitig: Technische Bedingtheiten haben Auswirkungen auf die institutionellen, etwa wenn mit der Einführung des Tonfilms viele kleine Produktionsfirmen und einige Schauspieler auf der Strecke bleiben, weil die Umrüstung der Geräte nicht finanzierbar ist resp. diese über kein publikumswirksames Stimmorgan verfügen. Ebenso kann sich aus einer neuen Technik eine neue «Sprache» ergeben (und damit die semiotische Dimension verändert werden), wie für den Film anhand der Erfindung der Montage und des Schnitts zu sehen ist. Institutionelle, gesellschaftliche Faktoren können die technische Entwicklung steuern, wenn etwa die Experimente um den Farbfilm in Deutschland der späten 1930er Jahre als nationales Projekt deklariert werden und damit nur deutsche Firmen und deutsches Know how unter Ausblendung von bereits bestehenden ausländischen Systemen zum Zuge kommen dürfen. Ebenso lenkt in Zeiten der Zensur und staatlichen Kontrolle der Filmwirtschaft die institutionelle Ebene die Semantiken und Ideologeme, die sich in den Filmen als Bedeutung artikulieren können. Diese wiederum können Einfluss auf gesellschaftlicher und institutioneller Ebene haben, indem sie etwa Einstellungen steuern und in Mentalitäten einüben oder auf provokante Weise Tabuthemen verhandeln. Filmische Wirklich-

keiten können, zumindest als Wissensbestände, auf die Realität ausgreifen, wie etwa in weniger kulturell-relevanter Weise an DER HERR DER RINGE, STAR WARS oder HARRY POTTER zu sehen ist, wenn durch Starkult populärkulturell Verhaltensweisen adaptiert werden. Auf durchaus zentrale Weise manifestiert sich dies in der Kriegsberichterstattung heutzutage (ein historisches, literarisches Beispiel wäre die Wertherwirkung im ausgehenden 18. Jahrhundert). Ebenso können dramaturgische Elemente in Filmgenres, Actionszenen etc., dazu beitragen, die Entwicklung neuer Techniken (etwa Computersimulationen) zu forcieren.

### 1.1.2 Mediengeschichte und Medientheorie

Alle drei Dimensionen lassen sich medienanalytisch in ihrer gegenwärtigen Erscheinung untersuchen, aber auch hinsichtlich ihrer Geschichte. Wird auf diesen *historisch-genetischen Aspekt* fokussiert, werden Medien hinsichtlich ihres Wandels und des damit verbundenen Wandels von Mediennutzung, Medienbedeutung und Medienkultur an sich untersucht.

**Skizze der technischen Entwicklung.** Hinsichtlich der technischen Dimension können dabei die Ausbildung der jeweils technischen Möglichkeiten und die Bedingungen und Prämissen zur Entstehung eines Mediums betrachtet werden, zu dessen (Weiter-)Entwicklung und der sich daraus ergebenden sozialen und semantischen Potenziale und Implikationen. Für den Film spielen dabei bereits verschiedene Stränge in seiner Technikvorgeschichte eine Rolle: die technische Herstellung von Bildern – Camera obscura, Fotografie –; die Projektion von Bildern mit Hilfe von Licht auf einer Leinwand – Schattenspiel, Laterna magica –; die Bewegungsilusion/Abbildung von Bewegung – Daumenkino, Lebensrad, Wandertrommel –; ebenso die zunächst vom Film unabhängige Geschichte der Tonaufzeichnung.

Die Geschichte des Films ist dabei eine, die sich durch stetige Veränderung auszeichnet. Allerdings ist es nicht so, dass sich notwendigerweise das jeweils beste technische System durchsetzen müsste; hier ist deutlich die Interaktion dieser Dimension mit der institutionellen und allgemein der jeweiligen Kultur spürbar. Was sich technisch durchsetzt, wird zumeist durch Kategorien und Kriterien bestimmt, die anderen Spielregeln folgen als tatsächlich denjenigen, ein System zu optimieren.

So sehr es immer Entwicklungen und technische Neuerungen gab, so lassen sich doch in der Geschichte des Films *Innovationsschübe* feststellen; Veränderungen also, bei denen sich das Medium auf dominante und folgenreiche Weise veränderte: Die beiden zentralen Veränderungen sind der Übergang vom *Stummfilm zum Tonfilm* und der vom *Schwarz-Weiß-Film zum Farbfilm*. Zu nennen wäre daneben noch ein

dritter Innovationsschub durch die Dolbysurround-Technik, die den Kinoraum zum Erlebnisraum und die Vorführung zum Raumerlebnis werden ließ (ob das 3D-Kino in diesem Zusammenhang zu sehen ist, einen weiteren eigenen Innovationsschub darstellt oder überhaupt als solcher zu bewerten ist, wird sich noch erweisen müssen).

**Die institutionelle Dimension des Films in seinen Anfängen.** Institutionell gesehen ist der Film bei seiner Entstehung 1895 gerade als technische Neuerung zunächst eine Jahrmarktattraktion, die für sich keinen eigenständigen Platz in der medialen Landschaft beanspruchen kann, sondern Bestandteil von Zirkus- und Variétéprogrammen ist. Film ist damit auch zunächst ein Phänomen der Großstadt und der Massenkultur. Es gibt keine festen Spielstätten der Vorführung, keine Filmtheater, sowie es auch keine Arbeitsteilung und Ausdifferenzierung der Vertriebswege gibt: Wer den Film macht, und dabei zumeist auch Darsteller ist, dem gehört der Film und er führt ihn zumeist selbst vor. Andernfalls wird der Film verkauft, und damit natürlich auch sämtliche Rechte am Film und seiner Verwertung. In der Anfangszeit ist der Produzent des Films zumeist auch derjenige, der die technischen Apparate oder das Filmmaterial bereitgestellt hat. Produktion und Vertrieb sind in einer Hand.

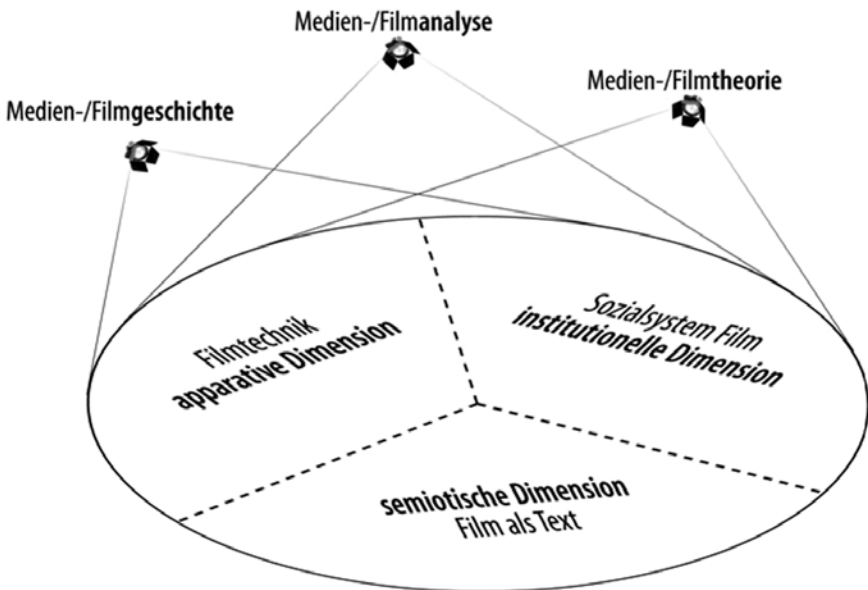
Diese Ausgangssituation ändert sich gewaltig in den ersten zwei Jahrzehnten, zwischen 1896 und 1912. Es kommt zur Herausbildung der modernen Filmindustrie, wie sie noch heute existiert, mit ortsfesten Aufführungen, Verbesserung der technischen Apparate, Einführung der Arbeitsteilung in der Filmproduktion. Der Verkauf der Filmkopien (und damit der Rechte daran) an Kinobesitzer wird eingestellt und zugunsten des Verleihs reorganisiert. Vertrieb und Verleih werden in Gesellschaften organisiert, Bereiche werden zu monopolisieren versucht. Es geht darum, mit Film Geld zu verdienen. Die Herstellung eines Films ist ein teures und aufwendiges Unterfangen, gleichzeitig kann es aber auch sehr gewinnbringend sein. Sie muss sich rechnen und kann sich rentieren; Überlegungen bei der Produktion sind von ökonomischen Interessen geleitet und orientieren sich an Effizienz steigernden Verfahren und Vorgehensweisen. Es wird erkannt, dass im Film wirtschaftliches Potenzial steckt; es wird investiert. Die deutsche Filmgeschichte etwa ist eng verbunden mit der Geschichte der Deutschen Bank als Kapitalgeber.

Damit verbunden ist die Kommerzialisierung des Films; es kommt zum Aufbau einer Unterhaltungsindustrie und zugleich zur Anerkennung des Films durch die (bildungsbürgerliche) «Oberschicht». Voraussetzung dafür war eine Nobilitierung des Films. Gilt die Kinematografie in Deutschland zunächst als Volksgefahr und Symptom des allgemeinen Sittenverfalls, gibt es dementsprechend spezielle Polizeiverordnungen und wurde die Filmzensur eingeführt, so kann sich der Film von diesem Image befreien, zumal auch namhafte Künstler aus Literatur, bildender Kunst



oder dem Theater das ästhetische Potenzial des neuen Mediums erkennen und benutzen; der Film kann nun für sich einen eigenen Kunstanspruch postulieren, wodurch natürlich auch eine Konkurrenz zur Literatur und dem Theater als künstlerische Leitmedien installiert wird; Film will an diesen Medien gemessen werden.

Schließlich werden der Film und seine Leistungen auch politisch entdeckt. 1917 wird auf Geheiß der Obersten Heeresleitung die Ufa, die Universum Film AG, gegründet, die sich zur größten und bekanntesten deutschen Filmproduktionsfirma entwickelt. Die Ufa ist also eine Kriegsgründung. Ausgestattet mit einem Gründungskapital von 25 Mio. Reichsmark (Geldgeber war die Deutsche Bank) verfügt sie über Fabrikation, Verleih und Filmtheater und ist zwar auch konzipiert als lebenskräftiges und aussichtsvolles Wirtschaftsunternehmen, zugleich aber soll es Aufgaben der deutschen Propaganda übernehmen und deutsche «Kultur» und Volkserziehung im Sinne der Reichsregierung garantieren; dazu kommt es allerdings nicht mehr, da der Krieg zu Ende ist, bevor sich diese Propagandamaschinerie überhaupt entfalten kann. Davon unabhängig, da in der Weimarer Republik die Politik wenig Interesse am Film hat und das Kino nicht in staatlichen Händen ist, kann die Ufa selbst aber wenige Jahre nach ihrer Gründung die Spitzenposition in der deutschen Filmindustrie mit einem beachtlichen internationalen Renommee einnehmen.



Grafik 2

Die Organisation des Films zur NS-Zeit ist eindeutig anders als zuvor; bestehende Ausdifferenzierungen werden zugunsten von Verflechtungen und Lenkungen zurückgenommen. Es besteht keine ökonomische, marktwirtschaftliche Selbstregulation des Filmmarktes mit ‹freiem› Wechselspiel von Angebot und Nachfrage; eine solche ist durch staatliche Eingriffe wesentlich eingeschränkt. Die Veränderungen korrespondieren mit der Unterwerfung und Zentralisierung der Filmwirtschaft, deren ‹Gleichschaltung› noch 1933 mit der Gründung der Filmkreditbank im Mai und der Reichsfilmkammer, der Zwangsorganisation der Filmschaffenden, im Juli einhergeht. 1934 kommt es zur Novellierung des Reichslichtspielgesetzes, die die staatliche Vorzensur ausbaut, 1935 zur ‹Oberzensur› Goebbels' mit unbegrenzter Verbots- und Weisungsbefugnis.

**Theorien und Reflexionen über Film.** Ebenso können alle drei Dimensionen Gegenstand von *Medientheorien* sein. Diese stellen Beschreibungsmodelle und Analysekategorien zur Verfügung; sie vernetzen kulturelle Vorstellungen/Sachverhalte mit medialen; sie reflektieren metasprachlich über Medien in ihren verschiedenen Dimensionen. Neben der Bereitstellung und Weiterentwicklung von gegenstandsbezogenen methodologischen Inventaren, Instrumentarien und Kriterien der Interpretation wird also versucht, Fragen zu beantworten wie: Welche Aufgaben, Leistungen, Möglichkeiten werden den Medien, in Konkurrenz untereinander, in der jeweiligen Gesellschaft zugesprochen? Welche Auswirkungen und Folgen haben Medien in der und für die Gesellschaft? Wie werden Medien, allgemein oder in Bezug zueinander, bewertet? Was zeichnet ein/das Medium genuin aus? Und schließlich lassen sich diese theoretischen Äußerungen selbst wieder in einen systematischen Bezug bringen: Wie wird zu welchen Zeiten über welches Medium debattiert?

Für den Film sind historisch etwa die *Montagetheorien* im Kontext des sowjetischen Films (Lew Kuleschow, Wsewolod I. Pudowkin, Sergei M. Eisenstein) zu nennen und die Debatte über den Status/das Wesen von Film im Spektrum von Kunst. Ist Film ‹Imagination›, ‹Fantasie› und damit als Kunst radikal von der Wirklichkeit unterschieden (Rudolf Arnheim, ‹Film als Kunst›, 1932; Bela Balázs, ‹Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films›, 1924) oder eher als Abbildung von Realität, Wirklichkeit zu sehen (André Bazin, ‹Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films›, 1975 [1958]; Siegfried Kracauer, ‹Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit›, 1964 [1960])? Davon abhängig sind die dem Film jeweils zugesprochenen Qualitäten und Auswirkungen gesellschaftlicher Art: das Kino als Instrument gesellschaftlicher Manipulation (etwa Kracauer, ‹Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino›, 1927). Neben solchen eher soziologisch ausgerichteten Reflexionen etablieren sich Theorien philosophischer Provenienz, die sich

etwa mit dem Verhältnis von Medien und Wahrnehmungsweisen (Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», 1932) oder mit dem Verhältnis und der Hierarchisierung einzelner Medien, so von Bild und Sprache (Gilles Deleuze, «Das Bewegungs-Bild», 1989 [1983], «Das Zeit-Bild», 1991 [1985]) beschäftigen. Die Beschäftigung mit den technischen Grundlagen führt etwa zur *Apparaturtheorie* (Jean-Louis Baudry): Die spezifische Konstellation von (filmischer) Technik und Zuschauer dient (grundsätzlich) der ideologischen Konstruktion des bürgerlichen Subjekts. Diese Theorie wird dann psychologisch/psychoanalytisch gestützt und weitergeführt und erhält eine genderorientierte Deutung, wenn in feministischen Theorien der Filmblick damit automatisch ein männlicher Blick ist. Mit diesen Stichworten sind weitere Disziplinen und Fragestellungskontexte aufgerufen, in denen sich bestehende Theorien bzw. Reflexionen über Wirkungen und Leistungen von Film verorten lassen, die dann auch zu filmübergreifenden Medientheorien mit dem Anspruch allgemeinkulturellen Ausmaßes werden bzw. reichen können. Zu nennen wäre hier als zentraler Vertreter sogenannter post-moderner Ansätze Jean Baudrillard mit seiner *Simulakrumtheorie*. Aber auch die *Cultural Studies* in dem Sinne, dass es um Populärkultur und Aneignungsprozesse geht, mit ihrem prominentesten Vertreter John Fiske, wären hier anzuführen.

Mit der Frage nach der filmischen Bedeutung im engeren Sinne beschäftigen und beschäftigten sich ebenso unterschiedliche Ansätze, die, neben den bereits genannten, von den Autorentheorien der *Cahiers du Cinéma* über Genretheorien oder Theorien, die das filmische Erzählen untersuchen (Bordwell), reichen. In diesem Spektrum sind auch die semiotischen (beginnend insbesondere mit Christian Metz, «Semiologie des Films», 1972 [1968], und Umberto Eco, 1968, 1972) zu situieren. Wobei die Filmsemiotik, noch wesentlich orientiert an der Linguistik, in ihrer Frühphase versuchte, eine «Filmsprache» in enger Analogie zum Aufbau der natürlichen Sprache zu entwickeln (statt den medialen Besonderheiten wirklich gerecht zu werden) und dementsprechend durch Übertragungsversuche vom sprachlichen Code zum filmischen geprägt war. Primäres Problem und Frage war, ob es kleinste Einheiten des filmischen Zeichens gebe, in die es ähnlich wie das sprachliche Zeichen zerlegbar wäre, und sich darauf aufbauend eine Filmgrammatik bestimmen lasse. Maßgeblich beeinflusst wurde die Filmsemiotik dabei von dem französischen Filmwissenschaftler Christian Metz, auf den die Ursprünge einer Filmsemiotik zurückgehen. Seine *Große Syntagmatik* (Metz 1972) stellt den Versuch dar, auf der Basis von autonomen Einstellungen und binären Entscheidungsmöglichkeiten eine solche Systematik zu kreieren. Auch Eco richtet das Augenmerk zwar auf das ikonische Zeichen und führt mit dem Code-Begriff ein allgemeines Klassifikationsprinzip ein, doch bleiben seine Ausführungen zunächst dem Äquivalenzdenken

und der Ausrichtung auf das Paradigma der natürlichen Sprache verhaftet. Erst in den 1980er Jahren, mit der Ausweitung auf zunächst medienspezifisch unabhängige Betrachtungsweisen von Texten (mit Lotman) einerseits und dem autonomen Blick für medienspezifische Besonderheiten andererseits (Kanzog), konnte diese Problematik überwunden werden.

Diese Auflistung soll (und kann) kein auch nur annähernd vollständiger Abriss sein (einen Überblick über Theorien liefern etwa Albersmeier 1990, Stam 2000). Sie soll aber zum einen illustrieren, wie breit gefächert das Spektrum an historischen wie aktuellen Film- und Medientheorien ist und dass es ein eigenes Aufgabenfeld ist, sich mit ihnen auseinanderzusetzen, ihre jeweilige Anwendbarkeit und ihren jeweiligen Anspruch auszuloten und zu diskutieren sowie ihre Relevanz für das Verstehen bestimmter Strukturen zu ermitteln, seien sie filmintern oder bezogen auf die unterschiedlichen sozialen Kontexte und Realitätsbereiche. Zum anderen soll sie zeigen, dass es im Folgenden nicht um Theorie (um eine Auseinandersetzung mit theoretischen Positionen) in diesem Sinne gehen wird. Selbstverständlich ist jede Analyse theoriegeleitet und theorieabhängig. Um eine Diskussion dieser Grundlagen soll es aber nicht gehen, sondern um die Bereitstellung derjenigen Mittel, die zum einen dem konkreten Erkenntnisinteresse dienlich sind, filmische Bedeutungen zu erkennen, und die zum anderen eine sinnvolle und methodisch fundierte Auseinandersetzung mit theoretischen Positionen erst ermöglichen. Hier wird also von dem ausgegangen, was als der ‚Stand der Dinge‘ betrachtet werden kann, wobei es aus einer semiotischen Perspektive für die Analyse irrelevant ist, wo einzelne Beschreibungsdimensionen und Beschreibungsinventare ihren Ursprung haben mögen. Sie möglichst vollständig und integrativ einzubeziehen, sinnvoll zu vernetzen und zu diskutieren, welchen Anteil an der Bedeutungskonstituierung sie haben können und welche Relevanz ihnen damit bei der Rekonstruktion von Bedeutung zukommt, das ist das, was hier primär als filmsemiotischer Ansatz verstanden wird.

### 1.2 Filmanalyse/Analyse audiovisueller Formate

Die Ausführungen in diesem Buch beziehen sich auf die *semiotische Dimension*, also darauf, dass Filme als Zeichensysteme bzw. als Äußerungsakte in einem Zeichensystem zu verstehen sind und demgemäß *Bedeutungen* kommunizieren. Die neurologischen, physiologischen und psychologischen (und eventuell philosophischen) Voraussetzungen von solchen semiotischen Prozessen spielen dabei keine Rolle (mehr). Gegenstand sind die empirisch gegebenen Texte/Filme und deren Bedeutungen. Diese sind in einem Akt der wissenschaftlichen Analyse/Interpretation zu rekonstruieren und bilden dann die argumentative Grundlage für weiterge-

hende Fragestellungen. Solche anschlussfähigen Fragestellungen können diskurs-, ideologie-, genreorientiert oder medienübergreifend und interdisziplinär sein und betreffen und unterstützen auch Erkenntnisinteressen anderer Disziplinen – kommunikationswissenschaftlicher (im engeren Sinne), journalistischer, soziologischer, politischer, ethisch-moralischer, philosophischer, pädagogischer, psychologischer, juristischer, ökonomischer. Ein solcher analytischer Zugang lässt sich generell als Instrumentarium für kulturwissenschaftliche Untersuchungen begreifen.

Das spezifisch Filmische des Films in dieser Bestimmung (semiotische Dimension) resultiert nicht aus dem Ort seiner Manifestation (Kino, Fernsehen ... – institutionelle Dimension) oder aus der materiellen Struktur seiner Speichermedien (Magnetband, lichtempfindliches Material ... – technische Dimension), aber auch nicht aus seinen konkreten Inhalten, sondern aus seiner spezifischen Medialität – als audiovisuelles, mediales Produkt –, d.h. daraus, dass er ‚Wirklichkeit‘ in einer bestimmten Weise abbilden kann und dadurch erst (seine) ‚Wirklichkeit‘ konstituiert. Die verschiedenen audiovisuellen Medien – Film im engeren Sinne, Fernsehen mit seinen diversen Fernsehformaten, Werbespot, Videoclip – können auf dieser Ebene gemeinsam, als eine Mediengruppe, betrachtet werden. Sie interagieren mit unterschiedlichen Aspekten der institutionellen Dimension und dabei aufgrund der materialen medialen Bedingungen und Bedingtheiten zumeist mit unterschiedlichen rezeptionellen Strukturen. Insofern weisen sie auch als Texte Unterschiede auf, die für ihre Bedeutung und den Kontext dieser Bedeutung relevant sein können. Dies gilt es zu berücksichtigen, wird die Semantik in den Kontext eines übergeordneten Erkenntnisinteresses gestellt. Als Grundlage dazu ist zunächst deren Rekonstruktion erforderlich, und in diesem Sinne beruhen alle audiovisuellen Formate auf den gleichen Prinzipien und können die gleichen Verfahren verwenden.

**Zum Zeichenbegriff.** Zeichen an sich können als bilaterale (Ferdinand de Saussure) oder triadische (Charles Sanders Peirce) Strukturen aufgefasst werden. Sie bestehen aus einem Signifikat – der Bedeutung – und einem Signifikanten – der materiellen Größe, die auf die Bedeutung verweist und mittels derer sie transportiert wird. Der Signifikant kann beispielsweise in sprachlicher, schriftlicher, bildlicher oder klangliche Form vorliegen, das Signifikat hingegen ist immer ein Vorstellungsbild, unabhängig vom Zeichenträger, an den es geknüpft ist. Die Buchstabenfolge P-F-E-R-D oder auch die ikonische (bildliche) Darstellung eines Pferdes verweisen auf die Bedeutung ‚Pferd‘ – also ein Tier mit vier Beinen auf dem man reiten kann. Als Drittes kann – neben dem Signifikat und dem Signifikanten – auch noch der Referent (oder auch Objekt) in die triadische Zeichenstruktur miteinbezogen werden. Der Referent stellt hierbei einen Bezugspunkt in der realen extratextuellen Welt dar, im angespro-

chenen Beispiel also ein konkretes Pferd auf der Weide, das nicht medial vermittelt, sondern real vorhanden ist. Sowohl sprachliche als auch ikonische Zeichen müssen allerdings nicht notwendigerweise über einen Referenten verfügen. Beispielweise ist der Signifikant E-I-N-H-O-R-N bzw. das ikonische Zeichen eines weißen, pferdeähnlichen Tieres mit einem Horn auf der Stirn mit dem Signifikat «Einhorn» verbunden, jedoch verfügt es über keinen Referenten in der extratextuellen Realität.

Peirce führt zudem in Bezug auf das jeweilige Verhältnis von Signifikant und Signifikat die Unterscheidung von *ikonischen*, *indexikalischen* und *symbolischen* Zeichen ein: Ikonische in diesem Sinne sind Zeichen, deren Verhältnis von Signifikat und Signifikant auf einer Ähnlichkeitsrelation beruht (deshalb wird bei Bildern generell von ikonischen Zeichen gesprochen, da bei diesen zumeist, aber nicht notwendig, eine solche Beziehung besteht). Indexikalische Zeichen beruhen auf einer real gegebenen, zumeist kausalen Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat; es gibt also eine physische Verbindung zwischen beiden. So verweist etwa der Signifikant Rauch indexikalisch auf das Signifikat «Feuer». Symbolische Zeichen (in diesem Sinne) schließlich beruhen auf einer arbiträren Relation, also einer, die letztlich willkürlich und rein konventionell festgelegt ist. Sprachliche Zeichen sind zumeist arbiträr konzipiert: Zwischen einem Wort und seiner Bedeutung gibt es keinen wesensmäßigen oder sonstigen Zusammenhang (die Ausnahme bilden hier sogenannte Onomatopoetika wie «Wauwau»).

**Film als sekundäres, modellbildendes System.** Das grundlegende Verständnis dabei ist, Film mit Lotman (1981, S. 22ff.) als ein sekundäres, modellbildendes System zu verstehen: *Sekundär*, da es sich über anderen Zeichensystemen etabliert und diese für den Aufbau seiner eigenen Bedeutung nutzbar macht; *modellbildend*, da es in seinen Strukturen einen eigenen Weltentwurf bildet. Film ist nie unmittelbare Abbildung von Wirklichkeit, sondern erzeugt ein Modell von Wirklichkeit, ein Modell, das je nach Intention mehr oder weniger mimetisch (also nachahmend) sein und mehr oder weniger den Anspruch auf «Authentizität» und Realität postulieren kann, davon unabhängig aber immer eine eigene Konstruktion von Welt liefert. Die Prinzipien dieser Konstruktion und deren Organisation konstituieren sich aus den Paradigmen, den Wert- und Normenvorstellungen, die im Akt der Produktion bewusst oder unbewusst, intendiert oder nicht, dem Text eingeschrieben werden und aus diesem zu rekonstruieren sind. Diese Konstruktion ist die Vorstellung eines Wünschenswerten und sie ist demgemäß in ihren Kategorisierungen, ihren Leitdifferenzen und ihrer Semantik zu beschreiben. Dieser filmische (unter Umständen von Film zu Film verschiedene) *Weltentwurf* ist in einem Akt der Beschreibung, Rekonstruktion und Interpretation zu bestimmen.