

Hans J. Wulff

Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films

1. Einleitung

Der folgende Artikel erschien zuerst als Einleitung des Buches: *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr 1999, S. 11-18.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-5-1>.

Filmanalyse oszilliert zwischen Einzeltext- und Rezeptionsanalyse, wendet sich gleichermaßen Genrestrukturen oder auch den spezifischen formalen Mitteln des oder auch nur eines Films zu, berücksichtigt die ökonomischen und technischen Bedingungen oder auch nicht. Die *theoretische Einheit des Gegenstandes* ist immer fraglich und schwer faßbar - und dies scheint mir eines der Grundprobleme der Film-analyse überhaupt zu sein. Keine Wissenschaft ist möglich ohne die Annahme einer spezifischen "inneren Bündigkeit" ihres Gegenstandes (um eine ältere Ausdrucksweise zu bemühen). Wenn nicht ein ästhetischer, semiotischer, text- oder kommunika-tionstheoretischer Rahmen gesetzt ist, bleiben Einzeluntersuchungen oft desintegriert, ihr Zusammen-hang ungeklärt. Analyse ohne Theorie ist darum sinnlos, selbst dann, wenn sie die Eigenständigkeit des Beispiels gegen die Theorie zu verteidigen sucht.

Die folgenden Überlegungen zu den semiotischen Charakteristiken des Films stehen in der Tradition formalistisch, strukturalistisch und funktionalistisch orientierter Arbeit an der Beschreibung der filmi-schen Form. Die Strukturen des Werks, um die es in der Filmanalyse primär geht, werden auch in den folgenden Untersuchungen als zentraler Funktions-rahmen angesehen. Aber sie sind eingebunden in ein kommunikatives Verhältnis, sind Elemente einer Verständigungshandlung. Dieser Rahmen darf von der Strukturbeschreibung nicht abgezogen werden, dann würde man aus den Augen verlieren, daß der filmische Formenbau nicht allein aus ästhetischen Gründen erklärt werden kann und nicht allein darum von Belang und Interesse ist, um ein isoliertes Form-kriterium zu erfüllen, sondern bezogen ist darauf, *Bedingungen für das Zustandekommen von Verständigung* herzustellen. Filmische Formen sind in dieser Hinsicht *Wozu-Dinge* (Schapp), die einen auszusa-genden Inhalt für einen Verstehensprozeß vorberei-ten.

Ich plädiere hier für eine "funktionale Filmanalyse", wie sie auch von Peter Wuss vorgeschlagen worden

ist. "Künstlerische Form ist mit Kommunikation ver-bunden und realisiert sich erst in ihrer Aneignung", schreibt Wuss (1993, 9), dergestalt eine rezeptions-ästhetische Position markierend, die die Formenwelt des Films in Beziehung setzt zu den Aktivitäten des Filmverstehens. Gestaltungsprobleme und ihre Lö-sungen sind im kommunikativen Verkehr lokalisiert, auch wenn sie nicht völlig aufgelöst werden können in alltagspraktisches kommunikatives Handeln. Es bleibt eine Differenz, die das Werk und seine Struk-turen vom alltäglichen Miteinanderreden unterscheidet. Christian Metz' Überlegung, daß es eines "Rele-vanz Gesichtspunktes" bedürfe, der den Film einer filmwissenschaftlichen Untersuchung erschließe und dabei den Film als besonderen Gegenstand über-haupt erst konstituiere - z.B. in der Kontrastierung eines *fait filmique* und eines *fait cinématographique* (1973, 11ff) -, ist bis heute gültig. Und auch die erste Bestimmung der Aufgabe, die Metz vornimmt, nach dem Film als bedeutungstragendem Objekt forschen zu wollen und die Formen, in denen dieses ge-schieht, zu beschreiben und die Bedingungen aufzu-klären, die dazu in Geltung stehen, kann als Leitfra-ge der folgenden Untersuchungen angesehen wer-den.

War noch für Metz die Linguistik eine Modellwis-senschaft, an der er die Architektur einer Filmwis-senschaft (resp. einer Filmsemiotik) entwickeln konnte, will ich im folgenden die Untersuchung der filmischen Kommunikation an drei miteinander ver-bundenen Bezugsgrößen orientieren.

(1) Ich will mit der Kategorie des "Stoffs" einen per-spektivischen Punkt setzen, der es gestattet, den mannigfaltigen Formen, in denen Film Bedeutungen tragen und vermitteln kann, auf die Spur zu kom-men.

(2) Ich will das filmische Werk als einen symboli-schen und formalen Rahmen untersuchen, in dem die filmischen Mittel funktional verwendet werden, sowohl um komplexe Bedeutungen zu artikulieren als auch zu kommunizieren.

(3) Und ich will die Tatsache, daß Film ein *fait communicatif* ist und als solches auf die Akte des Mitteilens und des Verstehens rückbezogen werden muß, als dritten Ausgangspunkt annehmen.

Die drei Leitgesichtspunkte "stofflicher Bezug", "Text" und "Kommunikation" dimensionieren die theoretische Arbeit am Film und markieren das Erkenntnisinteresse, das den folgenden Untersuchungen zugrundeliegt [1]. Sie bilden einen *Rahmen* der wissenschaftlichen Arbeit am Gegenstand. Sie sind nicht deren Substanz, sondern Voraussetzungsannahmen, die es gestatten, die Formenwelt der filmischen Signifikation in einem Ensemble funktionaler Bezüge zu bestimmen. Sie müssen am besonderen Material erst entfaltet werden.

Wie in anderen Wissenschaften stellt sich auch der Filmwissenschaft die Frage, ob sie eine wissenschaftliche "Disziplin" oder ein "Feld" von Untersuchungen sein will [2]. Wäre sie eine "Disziplin", bedürfte sie einer einheitlichen Methode und eines genau umrissenen Objektes. Ist sie dagegen ein "Feld", ist sie heterogen und vielfältig und umfaßt eine ganze Reihe von Unterscheidungen und Perspektivierungen, die oft miteinander inkompatibel erscheinen (auch wenn Methoden und Theorien durchaus miteinander kombinierbar sein können). Nun läßt sich angesichts des Standes der Methodendiskussion und angesichts der Vielfalt und Heterogenität der wissenschaftlichen Untersuchungen zum Film, angesichts auch der Tatsache, daß der Gegenstand in der fundamentalen Spannung zwischen Theorie, Analyse und Geschichte lokalisiert sein muß, die "Feld"-Metapher kaum zurückweisen. Die von Metz (1973, 12ff) als "pluralistisch" apostrophierte zweite Phase der Entwicklung der Filmwissenschaft manifestiert sich als ein Ensemble unterschiedlich perspektivierter Teiluntersuchungen und Teiltheorien [3].

Die Modelle, auf denen die folgenden Untersuchungen aufbauen, entstammen rezeptionsästhetischer und formalistischer, texttheoretischer und semiotischer Reflexion über den Film. Andere Teiltheorien (wie die psychoanalytische Theorie des Films oder die neuerdings sehr breit bearbeitete "Kulturtheorie" des Films [*Cultural Studies*]) spielen in meinen Überlegungen keine oder eine nur nebensächliche Rolle; andere (wie die Kognitions- und Wahrnehmungspsychologie des Films) stehen in ihrer Nähe, ohne aber eigens zum Thema erhoben zu werden. Im übrigen sind die folgenden Überlegungen getragen von der Überzeugung, daß eine Wissen-

schaft vom Film nicht außerhalb eines Dialogs entstehen kann und auf diskursive Auseinandersetzung angewiesen ist.

Eine hermeneutisch fundierte, auf die pragmatisch-kommunikativen Qualitäten des Films bezogene Untersuchung des filmischen Formenbaus und der filmischen Signifikation läßt sich rückorientieren auf die ältere Auffassung vom Verstehen als *Übersetzen*, die Roman Jakobson in einem weit über sein engeres Thema hinausweisenden Artikel über "Linguistische Aspekte der Übersetzung" [1959] wieder aufgegriffen hat:

Verstehen heißt übersetzen, etwas (Strukturiertes) als etwas (Strukturiertes) erfassen. Die Bedeutung einer sprachlichen Äußerung [und genauso könnte man von der filmischen Äußerung handeln] zu kennen bedeutet, sie mit einer anderen Äußerung wiedergeben können. [...] Zwischensprachliche Übersetzung gründet auf dieser kognitiv und sprachlich fundamentalen Fähigkeit zur innersprachlichen Paraphrase und ist eingebettet in die umfassendere Fähigkeit zur intersemiotischen Übersetzung, zur Wiedergabe von Zeichen eines Systems in solche eines andersartigen Systems (1992a, 481).

In der klassischen Zeichenlehre ist das Zeichen eine Einheit eines wahrnehmbaren Signifikanten und eines Signifikats, das manchmal als *res intelligibilis* aufgefaßt wurde, somit als Gegenstand des Verstehens. Jakobsons Vorschlag, Intelligibilität als *Übersetzbarkeit* aufzufassen, gelingt es, eine im Subjektiven sich verlierende Verstehenslehre zurückzustellen auf ein handfestes, objektives, fast experimentell-empirisches Format. Diese Überlegung vorausgeschickt, läßt sich auch der Film als eine *res intelligibilis* ansehen, deren Übersetzbarkeit die Grundlage dafür ist, daß sie im kommunikativen Verkehr zirkulieren kann. Dieses nehme ich als eine Rahmenvorgabe, in der auch Filmanalyse als eine besondere Strategie, eine besondere, kontrollierte und explizite Form des "Übersetzens" lokalisiert werden kann. Analysen in diesem Sinne sind Übersetzungen, die dem nachspüren, was das Intelligible an einem Film ist und was die Bedingungen der Verstehbarkeit sind. Die schwer faßliche sinnliche Präsenz des Films, seine anschauliche Fülle und Konkretetheit wird so an ein intellektuell-begrifflich konstituiertes Konzept angenähert: Intelligibel am Film sind diejenigen Strukturen, die sich von der baren Präsenz des Erleb-

nisses ablösen lassen und die zum Objekt einer Erkenntnis und zum Anlaß einer Einsicht in die Prozesse der Bedeutungskonstitution im Film werden können [4]. Es bleibt ein Rest, das künstlerische Werk läßt sich auch unter Vorgabe eines Verstehens-als-Übersetzen-Modells nicht in Analyse auflösen. "Ein künstlerisches Modell ist stets reichhaltiger und lebendiger als seine Interpretation, und jegliche Interpretation kann immer nur approximativ sein", schreibt Lotman (1981, 83).

Filmtheorie und -analyse ist gerichtet auf die Beschreibung der Operationen, die der Zuschauer "am Text" vollzieht. Das filmische Werk verändert so seinen Status, es wird zu einer Struktur, die Rezeptionsprozesse fundiert, mit Material versorgt und gleichzeitig präfiguriert [5]. Alle Verstehensprozesse sind Übersetzungsprozesse. Verstehensprozesse sind außerdem Zeichenprozesse, so daß sich das Peirceanische Konzept der "Semiose" recht unmittelbar auf die Modellierung von Textrezeptionen anwenden läßt - das filmische Zeichen wird umgesetzt, übersetzt in Gedankliches, in andere Zeichen. (Daß die Brücke zur empirischen Forschung hier angelegt ist, ist unmittelbar einsichtig; ich will aber darauf insistieren, daß Filmwissenschaft nicht aufgelöst werden kann in empirische Arbeit, sondern daß das Anliegen ein theoretisches bleibt. Die Empirie kann nur dazu helfen, Hypothesen schärfer zu fassen und manche Detailprobleme sehr detailliert zu untersuchen; ersetzen kann sie die Untersuchung der strukturellen Bedingungen und Formen von Rezeption oder Rezipierbarkeit nicht.)

Auch die Prozesse der Produktion, der Enkodierung dessen, wovon die Rede sein soll, bilden ein Segment einer hermeneutisch-pragmatischen Theorie der filmischen Kommunikation. Die Modellierung von Produktionsprozessen ist schwierig, auch das läßt sich aus der Unterstellung der Intelligibilität der kommunikativen Austauschprozesse ableiten, weil die Produktion jeder kommunikativen Äußerung nicht nur im Blick darauf, was von einem Gegenstand ausgesagt werden soll, sondern auch im Vorgriff auf Verstehensprozesse geschieht. Ich will das Argument abkürzen: Wenn ich etwas aussage, greife ich vor auf denjenigen, der mich verstehen soll, und der Gesamttakt meiner Aussage umfaßt darum eine Simulation des Verstehensaktes. Dieser Vorgriff auf die Vollendung des Verkehrs der Mitteilung im Verstehen durch den Hörer, Leser oder Zuschauer wohnt allen Entscheidungen inne, die ich treffe, wenn ich

etwas aussage, und alle Mittel, die ich benutze, sind nicht nur gewählt, um dem Gegenstand in Rede angemessenen Ausdruck zu verleihen, sondern dienen auch dazu, die Verstehenstätigkeit zu leiten und die Intelligibilität des Ausgesagten abzusichern.

Das ist zum dritten die Fundierung der Intelligibilität des Films auf den Modalitäten und Formen der Repräsentation, mit denen der Film auf einen Stoff welcher Art auch immer zugreift und ihn dem kommunikativen Verkehr zuführt. Das Repräsentationale am Film, seine Potenz des Darstellens ist unmittelbar verbunden mit seiner Existenz als *fait social*, als eine der symbolischen Apparaturen, in denen Kommunikation erfolgen und sozialer Sinn produziert werden kann. Ich werde mich in den folgenden Untersuchungen auf Fragen der Morphologie und der Gestaltungslehre konzentrieren, das Feld der Dramaturgie tritt dagegen in den Hintergrund, obwohl das Dramaturgische ganz unmittelbar mit der Aufbereitung eines Auszusagenden für sein Funktionieren im kommunikativen Austausch zusammenhängt [6].

Neben einem Rückgriff auf das traditionelle sprachtheoretische Konzept des "Stoffs" (resp. der "stofflichen Steuerung" des Denkens) will ich noch ein zweites Mittenelement aufsuchen, das es mir gestalten soll, sehr heterogene Einzelzüge des filmisch vermittelten kommunikativen Austauschs aufzusuchen: Die filmische Darstellung zentriert sich um Strukturen des menschlichen Handelns, und ich werde zeigen, wie gewisse Ordnungen der filmischen Aussage sich aus der Handlungsdarstellung ableiten lassen. Ich werde aber auch zeigen, daß andere Ordnungen ganz anders motiviert sind, eher den Akten des Zeigens zugehören oder symbolische Ordnungen "oberhalb" der Handlung repräsentieren. Die "Darstellung", die man leicht für eine Grund- und Primärfunktion des Films ansehen könnte, erweist sich bei genauerer Analyse als nur eine Teilfunktion in einem Funktionskomplex, der das kommunikative Verhältnis der filmischen "Mitteilung" ausmacht. Wenn man so will: Das "Darstellen" selbst ist eine kommunikative Tätigkeit und setzt den Adressaten ebenso voraus wie das Sinn-Verhältnis, das die Kommunizierenden miteinander eingehen.

Die folgende Untersuchung gliedert sich in drei Abteilungen: In einem ersten Schritt werde ich das dreipolige Kräftefeld zwischen stofflicher Orientierung, der Struktur des Werks und der Tatsache der Kommunikation vorstellen. Untersuchungen zur Farb-

und zur Raumsignifikation bilden die zweite Abteilung des Unternehmens: Die signifikativen Leistungen der filmischen Mittel basieren auf primären Wahrnehmungsverhältnissen - aber weder erschöpfen sie sich darin noch determinieren jene die Bedeutungsleistungen, die Ausdrucksmittel auf den höheren Stufen der Signifikation erbringen können. Die stoffliche Bindung von Raum und Farbe führt aber zu erheblichen Differenzen in ihren signifikativen Ausprägungen: Während Farbe - die eine primäre Qualität der Wahrnehmungs- und Objektwelt ist - in der Markierung von "modalen Räumen" oder "modalen Stufen" der Filmerzählung (bzw. des Filmtextes in einem umfassenden, die dokumentarischen Formen einschließenden Sinne) ihre entwickeltste symbolisch-formale Leistung hat, ist Raum eng mit Handlungsstrukturen verbunden, so daß eine Vielzahl von Formen filmisch-räumlicher Auflösung aus Handlungsanalyse entsteht. Außerdem bildet "Territorialität" - die räumlichen Gliederungen und Gegebenheiten des sozialen Lebens - eine Folie der filmischen Raumdarstellung, die bis in szenographische und dramaturgische Details hineinwirkt. Erst mit der Veranschaulichung ideologischer Verhältnisse löst sich Raum als filmisches Mittel aus der stofflichen Motivation von Objekt- und Wahrnehmungswelt sowie Handlungsstruktur. Die dritte Abteilung enthält Analysen, die an der Struktur einzelner Filme das am Eingang als Leitkonzept vorgegebene dreipolige Kräftefeld erkunden und erproben. Zunächst werde ich in einer dreiteiligen Analyse dreier Sequenzen aus Hitchcocks berühmtem Film *NORTH BY NORTHWEST* drei verschiedene Akzente der Analyse verfolgen: Im ersten Schritt geht es um den Aspekt "Kommunikation", den ich am gegebenen Beispiel als "Spannungsanalyse" exemplifizieren werde. Sodann soll in einer dramaturgischen Analyse, die die enge Verbindung situativ-szenischer, narrativer und thematischer Strukturen darzustellen hat, das textuelle "Gewebe" aufgelöst werden, indem die multifunktionelle Bindung zahlreicher Elemente des Textes auf den unterschiedlichen Ebenen der textuellen Struktur dargestellt wird. Im dritten Teil werde ich unter Rückgriff auf Modellierungsweisen der Soziologie eine Szene in einem radikalen Sinne als "Situation" untersuchen und daraus eine besondere, aus dem stofflichen Bezug resultierende Position des Zuschauers ableiten. Das Stoffliche wird hier im Bezug der filmischen Szene zur Situation des sozialen Verkehrs aufgesucht. In der zweiten Analyse werde ich auf Strategien ironischen Sprechens im Film und mittels Film zu durchdringen versuchen: weil die in-

tertextuelle Spur, die das Ironische legt, darauf hindeutet, daß das Stoffliche mehrfach fundiert ist und in der äußeren materiellen Realität und deren Wahrnehmung ebenso seine Grundlagen hat wie in alltäglichem Handeln und dessen intentionalen Orientierungen und in kulturellen Wissensbeständen und -horizonten überhaupt.

Trotz dieser radikal anmutenden Ausweitung der Bezüge, in denen sich der Film als Darstellungs- und Mitteilungsmittel verortet, lokalisiere ich die folgenden Ausführungen als eine klare Gegenposition gegen einen Kontextualismus (wie er zum Beispiel im *New Historicism* oder in manchen Spielarten der *Cultural Studies* vertreten worden ist), der die konventionellen Absicherungen des Sinns und die Autorität des Textes als inexistent behauptet und alle Sinnerzeugung dem Rezipienten resp. den Akten der Rezeption überantwortet. Der Sinn einer Mitteilung muß gegen Beliebigkeit und Deformation abgesichert werden: Und die drei semiotischen Rahmenbestimmungen des Films, denen diese Untersuchungen gewidmet sind, leisten jeweils einen Beitrag dazu.

Teile der folgenden Untersuchungen basieren auf einigen Vorveröffentlichungen. In die Überlegungen zum Raum ist eine Analyse zu einem Film von Griffith eingegangen (in: *Montage/AV* 1,1, 1992, S. 91-112); die Analyse der Maisfeld-Szene ist leicht überarbeitet gegenüber einer Aufsatzfassung (in: *Montage/AV* 3,1, 1994, S. 97-114). Einige Stücke des Farbkapitels schließlich gehen zurück auf zwei Artikel zur Farbsignifikation (in: *Kodikas/Code* 11,3-4, 1988, S. 363-376, und in: *S: European Journal for Semiotic Studies* 2,1, 1990, S. 177-197).

Thesen entstehen im Dialog - mit Studenten und Kollegen, im Seminar und in der U-Bahn, in der sommerlichen Bundesgartenschau oder tief in Nacht und Kreuzberg auf dem Wege nach Hause. Ich war reich beschenkt durch die Intelligenz und Wachheit meiner Gesprächspartner, die Freunde waren oder wurden. Beschenkt durch ihre Lust am Austausch, durch ihre Phantasie und Sensibilität, durch ihren Witz und ihren Einspruch. Allen gilt mein Dank, wo immer sie heute auch sind, in Berlin oder Hamminkeln oder anderswo.

Anmerkungen

[1] Zu den pragmatischen Bedingungen von "Analyse" und "Theorie" vgl. neben den einschlägigen wissen-

schaftstheoretischen Überlegungen aus der Modelltheorie v.a. Wuss 1993, 19ff; Carroll 1996b, xiii; Wulff 1995, 14ff.

[2] Die Unterscheidung trifft Eco (1972, 17f) für die Semiotik, sie läßt sich aber auf andere Geistes- und Humanwissenschaften überhaupt übertragen.

[3] Gegen Metz' Utopie einer "dritten Phase", in der die verschiedensten Teiltheorien des Films zu einer integralen und unifizierten Einheit zusammengeführt werden, will ich Skepsis anmelden. Carroll hat jüngst in seinen "Prospects for Film Theory" massiv gegen eine einheitliche und unifizierende Theorie des Films polemisiert. Er schlägt vor, Filmtheorie "to think of [...] as a field of activity, perhaps like sociological theory, where many different projects [...] of different levels of generality and abstraction coexist without being subsumed under a single general theory. Similarly, film theorizing today should proceed at varying levels of generality and abstraction" (1996a, 39). Dieses Plädoyer für die "small-scale theories" ist offen, was die Frage nach einer kommenden generalisierten Theorie des Films angeht (1996a, 39f), wiewohl Carroll ungeachtet der Möglichkeit der Vereinheitlichung die Forderung nach Interdisziplinarität der Filmforschung verbindet mit der Vorgabe, in den einzelnen Teilbereichen nicht mit Blick auf eine unifizierte oder unifizierende Theorie zu arbeiten (40).

[4] Die affektiven Prozesse, die zur filmischen Kommunikation gehören, sollen damit weder geleugnet noch als kontingente Randerscheinungen des Verstehens qualifiziert werden. In der scholastischen Signifikationslehre gehören *cognitiones* und *affectiones* zueinander wie die beiden Seiten eines Blatts Papier. In der thomistischen Philosophie z.B. sind die Affekte allgemeine Orientierungen und Zuwendungsmodalitäten des Subjekts zu einem Gegenstand und entstehen in der Auseinandersetzung mit seinen besonderen Qualitäten und Bewertungen in einem jeweiligen Kontext. Affekte sind so nicht unabhängig von "Themen" zu denken, von Gegenständen der Aneignung. Ich will diese Überlegungen hier nicht ausführen (das sei einer späteren Untersuchung vorbehalten), will aber dem Argument vorbeugen, daß eine kognitiv orientierte Filmtheorie notwendig von den emotionalen, affektiven und motivationalen Qualitäten des Filmverstehens absehen müsse.

[5] Ich halte am *film filmophanique* - der Film, der während einer Vorführung von den Zuschauern wahrgenommen wird - als primärem Gegenstand einer Filmtheorie fest, ähnlich wie auch Metz (1972, 14) im Rückgriff auf eine Überlegung Etienne Souriaus sein Sujet bestimmt hat. Allerdings werde ich auch auf die konventionellen Voraussetzungen der Verstehbarkeit des Films eingehen: Weil die aktuelle Rezeption eines Films auf die Regulierungen des kommunikativen Verkehrs, auf das intertextuelle Feld, in dem der Film steht, zurückverweist.

[6] Auch Fragen der "bildlichen Grundlage" des Films werde ich nur am Rande thematisieren. Dazu habe ich an anderer Stelle (Wulff 1993a) eine sehr pointierte, pragmatisch fundierte Position zu skizzieren versucht: Ausgehend von Husserls Überlegungen zur Imagologie habe ich die Konstitution des Bildverhältnisses dem "imaginativen Akt" zugeschrieben, durch den ein Gegenstand in den Bildstatus gerückt wird. Vgl. dazu auch meine Überlegungen zum Status der "Einstellung" (1978).

Literaturverzeichnis

Carroll, Noël (1996a) Prospects for Film Theory: A Personal Assessment. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Ed. by David Bordwell & Noël Carroll. Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 37-68 (Wisconsin Studies in Film.).

--- (1996b) *Theorizing the Moving Image*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Film.).

Eco, Umberto (1972) *Einführung in die Semiotik*. München: Fink (Universitäts-Taschenbücher. UTB 105.).

Jakobson, Roman (1992a) Grundsätzliche Übersetzbarkeit: Linguistische Aspekte der Übersetzung. In: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 481-491 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1007.).

Lotman, Jurij M. (1981) *Kunst als Sprache*. Leipzig: Reclam.

Metz, Christian (1973) *Sprache und Film*. Frankfurt: Athenäum (Wissenschaftliche Paperbacks. Literaturwissenschaft. 24.).

Wulff, Hans J. (1978) Zur Kritik des Bild-Begriffes bei Christian Metz. In: *Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik. Zur Ikontheorie des Filmbildes*. Münster: MAkS Publikationen 1978, S. 1-9 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 7.).

--- (1993a) Bilder und imaginative Akte. Ein Beitrag zur Theorie ikonischer Zeichen. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 38,2, S. 185-205.

--- (1995) *Filmanalyse als Tätigkeit und Übersetzung*. Unveröff. Manuskript Berlin: Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft.

Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Ed. Sigma (Sigma Medienwissenschaft. 15.).