

Jürgen E. Müller

### Neue Filmliteratur

2001

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Müller, Jürgen E.: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*, Jg. 6 (2001), Nr. 3, S. 109–112.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ten zur TV-Movieproduktion ergänzt werden müssten, um Querfinanzierungen zu verdeutlichen. Fachleute wissen seit Jahrzehnten, dass der Vertrieb und Verleih seit den siebziger Jahren seine exponierte Stellung in der Filmfinanzierung verloren hat, die er in der unmittelbaren Nachkriegszeit inne hatte. Entsprechend kurz und leider ohne aussagekräftige aktuelle Zahlen wird daher der Distributionssektor abgehandelt.

Im 6. Kapitel beschreibt der Autor die verschiedenen Möglichkeiten privater Investitionen. Leider fehlt auch hier aktuelles Zahlenmaterial. Unverständlich ist, weshalb an dieser Stelle jeder Bezug zu Manfred Auers Publikation zum „Product placement“ fehlt, weil hier, soweit ich sehe, bisher einmalig diese Finanzierungsquelle beschrieben wird. Storm selbst handelt sie unter dem Stichwort „Sponsoring“ eher kursorisch ab (S. 64). Zusammenfassend beschreibt der Autor für die Jahre 1994-1998 die Finanzierungsstruktur prozentual wie folgt: 60% Filmförderung, 14% öffentlich-rechtliche TV-Sender, 4% private TV-Sender und 22% Distribution und Produktion.

In den folgenden beiden Kapiteln setzt sich Storm mit Problemen und Mängeln der Filmförderung auseinander. Davon abgeleitet werden vier Reformvorschläge entwickelt, die ökonomisch durchaus sinnvoll sind. Vor dem Hintergrund teilweise divergierender Interessen werden sie sich wahrscheinlich kaum realisieren lassen. Für diese These spricht allein das gerade beginnende verstärkte Engagement Baden-Württembergs auf diesem Gebiet. Im Ergebnis dessen werden sicher einige Filme mehr hergestellt werden mit dem Effekt, dass die Dezentralisierung in der Produktion weiter zunehmen wird.

Die eigentliche und zukunftssträchtige Alternative zur bisherigen Förderpraxis sieht Storm in public-private-Partnerships Modellen bzw. im Akquirieren finanzieller Mittel auf dem freien Markt. Die unterbreiteten Vorschläge zur Filmfinanzierung über den freien Markt entlasten die Produzenten am ehesten von langwierigen Förderanträgen, Rücksichtnahmen auf regionale Interessen usw. und geben ihm damit die Möglichkeit, sich auf seine eigentliche Aufgabe, die Verfilmung spannender, unterhaltsamer vor allem aber interessanter Stoffe zu konzentrieren. Die Liberalisierung des Telekommunikationsmarktes, die Storm offensichtlich als Vorbild für seine Auffassung dient, hat zwar erhebliche Mittel freigesetzt, doch inzwischen, erst nach der Fertigstellung des Buches, sind die Aktien erheblich gefallen. Außerdem bedeutet Telekommunikation immer, ein vielfältiges Angebot an Dienstleistungen dem Verbraucher zur Verfügung zu stellen. Auf diese Weise können Defizite eines Geschäftsfeldes bis zu einem gewissen Grad durch Gewinne eines anderen kompensiert werden. Dies gilt aber für die Filmindustrie nicht in gleichem Maße.

## **vorgestellt von... Jürgen E. Müller**

■ Hans J. Wulff: *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*.  
Tübingen: Gunter Narr 1999, 310 Seiten  
ISBN 3-8233-5201-6, DM 86,00

Die Welle semiotisch-pragmatischer Forschung hat zweifellos ihren Zenit vor einigen Jahren überschritten und in der Zwischenzeit an ‚wissenschaftlicher Breitenwirkung‘ eingebüßt.

Hans J. Wulff lässt sich von der gegenwärtigen Baisse erfreulicherweise nicht beirren, sondern entwickelt in „Darstellen und Mitteilen“ den pragmasemiotischen Ansatz be-

harrlich fort. Dieser Sachverhalt indiziert bereits das entscheidende Verdienst des vorliegenden Bandes (zugleich eine an der FU Berlin eingereichte Habilitationsschrift), dem es zweifellos gelingt, sich positiv von kurzlebigen modischen Trends des medienwissenschaftlichen Feldes abzuheben.

Wulffs Ausgangsthese, dass die primär linguistisch orientierte Filmsemiotik der sechziger und frühen siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts die „Kontextsensitivität der filmischen Mittel und des filmischen Formenbaus“ zugunsten einer rein strukturalistischen Analogie zum sprachlichen Formenbau vernachlässigt habe, dürfte heutzutage von keinem Semiotiker bestritten werden.

Bekanntlich rückten die kontextuellen Bedingungen filmischen Handelns in der Tat erst gegen Ende der siebziger und zu Beginn der achtziger Jahre ins Zentrum semiotischer Forschung, ohne dass sie bis heute eine umfassende Systematisierung erfahren hätten. Die Entwicklung einer Pragmasemiotik des Films erweist sich in diesem Sinne als ein ambitioniertes Unterfangen, welches einer weiteren theoretischen Fundierung bedarf.

Wulff justiert den theoretischen Rahmen seiner Pragmasemiotik an drei miteinander verbundenen Bezugsgrößen:

1. der Kategorie des Stoffes, die es „gestattet, den mannigfachen Formen, in denen Film Bedeutungen tragen und vermitteln kann, auf die Spur zu kommen“,
  2. der Kategorie des filmischen Werkes als eines „symbolischen und formalen Rahmen(s) (...), in dem die filmischen Mittel funktional verwendet werden, sowohl um komplexe Bedeutungen zu artikulieren, als auch zu kommunizieren“,
  3. der Kategorie der filmischen Kommunikation als eines „fait communicatif (...) (das) auf die Akte des Mitteilens und des Verstehens rückbezogen werden muss“.
- (S. 12)

Dieser allgemeine Bezugsrahmen wird mittels semiotischer, formalistischer, texttheoretischer und rezeptionsästhetischer Modelle gefüllt. Im Kontext der skizzierten axes de pertinence erscheint der Film als eine res intelligibilis, die (mit Jakobson) einen vielschichtigen Prozess der intersemiotischen Übersetzung voraussetzt – ein Prozess, der erst die Analyse derjenigen Operationen ermöglicht, die der Rezipient am filmischen Text vollzieht.

Eine solchermaßen fundierte Theorie des Films begreift die Sinnproduktion nicht als eine ‚beliebige und kontextabhängige Aktivität‘ des Zuschauers, sondern sucht der Autorität des filmischen Textes und dessen Einfluss auf die Sinnerzeugung durch den Rezipienten zu ihrem Recht zu verhelfen. Die Untersuchung der kommunikativen Tätigkeit des Zuschauers in Interaktion mit den Strukturen des Textes führt Wulff zu drei Schritten: Im ersten Kapitel des Bandes wird das „Kräftefeld“ (S. 17) zwischen den oben eingeführten Bezugsgrößen weiter ausgeleuchtet, im zweiten werden Basisüberlegungen zur Raum- und Farbsignifikation des Films präsentiert, die – zusammen mit den Rekonstruktionen des Kräftefelds – den Hintergrund zweier abschließender exemplarischer Filmanalysen bilden.

Filmisches Darstellen ist an „Stoffe“ (im Sinne von Bühler) gebunden. In der ersten „Abteilung“ des Bandes werden Eckpfeiler einer funktionalen Strukturanalyse des Films skizziert, die den Filmwissenschaftler in die Lage versetzen sollen, „Voraussetzungen, Techniken und Strategien der Artikulation und Repräsentation von Inhalten welcher Art auch immer“ (S. 22) zu beschreiben und zu rekonstruieren. Dies geschieht in Form

einer sprach-, text- und kulturphilosophischen Bestimmung des Verhältnisses von Stoff, Inhalt und Form, einer neo-formalistischen und phänomenologischen Klärung der filmischen „Repräsentation“ und deren Interaktion mit dem „Stofflichen“ sowie einer Analyse der Konzepte von „Montage“, „Zeigen“ und „Reflexivität“ im Lichte des beschriebenen (text-)pragmatischen Ansatzes.

Raum und Farbe konstituieren zwei grundlegende Elemente zur „stofflichen Steuerung des Filmendenkens“ (S. 77). Eine Pragmasemiotik des Films muss daher der Repräsentation räumlicher Verhältnisse und der Rolle der Farbe entsprechende Aufmerksamkeit widmen. Dies geschieht in der zweiten Abteilung von „Darstellen und Mitteilen“, in der Wulff die zentralen Indikatoren des filmischen Raumes herausarbeitet, der für ihn prinzipiell den Status einer Raumhypothese (S. 80) besitzt. „Raum“ wird als ein intentionales Feld begriffen, das in mannigfacher Weise mit den Gliederungen des Werks verbunden ist. Er ist als „Bildraum und szenischer Raum“, als intentional fundierter „Handlungsraum“ und als Spannungsfeld zwischen „Zentrum und Peripherie“ in seinen „symbolischen Funktionen“ (S. 122 ff) fassbar. Die unterschiedlichen Faktoren und Facetten der filmischen Darstellung des Raums werden in einem komplexen Modell der Raumstruktur ‚verortet‘, das zur erhellenden Beschreibung von vier weitgehend voneinander unabhängigen Funktionskreisen der filmischen Signifikation führt.

Dieser nützliche Vorschlag zur Systematisierung filmischer Repräsentationen des Raums bedingt allerdings auch eine Crux, der sich Wulff im gesamten ‚Theoretieil‘ seines Buches nicht entziehen kann: Der hohe Anspruch einer tiefeschürfenden theoretisch-methodologischen Fundierung und einer möglichst umfassenden ‚taxonomischen‘ und strukturalistischen Beschreibung generiert einen Text, der Gefahr läuft, seine theoretischen Rahmungen (die sich, wie bereits erwähnt, nicht allein auf filmsemiotische Schriften beschränken, sondern auch rezeptionsästhetische, phänomenologische und kognitionswissenschaftliche Ansätze einbeziehen) überborden zu lassen und aufgrund der ihm eigenen ‚enumerierenden und taxonomischen‘ Tendenzen, Chancen, die in den Dynamiken der verschiedenen einbezogenen Ansätze liegen, zu vergeben. Dies gilt etwa für die Rekonstruktion der Rolle des Raumwissens, die im Kapitel „Raum und Handlung“ (S. 103 ff), im Gegensatz zur später erfolgenden exemplarischen Analyse (S. 241 ff) nicht auf der Basis von Ethnomethodologie und Phänomenologie erfolgt. Eine weitere Nutzung der phänomenologisch-handlungstheoretischen Entwürfe böte sich zudem für die Beschreibung von Handlungsmotiven im Rahmen der Diskussion von „Zentrum und Peripherie“ an (S. 118 ff).

Auch im Kontext der ethnomethodologisch fundierten Untersuchung von *North by Northwest* kommen – aufgrund der angesprochenen strukturalistischen und taxonomischen Tendenzen – die dynamischen und mit dem Alltagsverständnis von Situationen ‚spielenden‘ Verfahren der Ethnomethodologie nur rudimentär zur Geltung.

Der „radikale“ Anspruch einer allgemeinen Pragmasemiotik generiert daher über weite Strecken – trotz aller sinnvollen und überzeugenden Beispiele – einen ‚radikal allgemeinen‘ theoretischen Rahmen, der mit zahlreichen Auflistungen von Elementen und Beispielen angefüllt wird.

Ähnliches gilt auch für den zweiten Schwerpunkt dieser „Abteilung“ des Bandes, die „Filmfarben“.

Die Rolle der Farbe im Prozess der filmischen Darstellung und Mitteilung wird im Kontext verschiedener Bedeutungsträger beschrieben. Ebenso gründlich wie bei der Analyse der Raum-Repräsentationen wird das Spektrum der Farbfunktionen „1) in den

Darstellungsverhältnissen des Films, 2) im Aufbau spezifischer Bedeutungen in einem einzelnen Werk und 3) in den Rezeptionsprozessen" (S. 146) rekonstruiert. Die pragmasemiotische *axe de pertinence* erstreckt sich von Modalitäten der Farbsignifikation über Fragen der Texttheorie, der Farbschemata und -modalitäten bis zu Filmfarben ohne Darstellungsfunktion. Die einzelnen Elemente führen zur einer Funktionsbeschreibung der Farben als filmische Mittel, die einen „Gegenstand in Rede" (S. 202) ausdrücken.

Die wissenschaftliche Stringenz dieser Erörterungen verdient Anerkennung, zu bedauern ist allerdings, dass die skizzierten kommunikativen Funktionen des Phänomens „Farbe" in den beiden anschließenden paradigmatischen Analysen von Hitchcocks *North by Northwest* und von Schillings *Der Willi-Busch-Report* nicht aufgegriffen werden. Dieser Sachverhalt mag auf die textuellen Gegebenheiten dieser beiden Filme zurückgeführt werden, er entbindet jedoch nicht von der Verpflichtung, die Rolle der Farbe oder das Ausklammern von deren Untersuchung zumindest kurz zu erwähnen. Dies hat zur Folge, dass die Filmanalysen der letzten „Abteilung" zwar zu den überzeugendsten Passagen des gesamten Bandes gehören, ihre expliziten Verbindungen zu den beiden einleitenden theoretischen Kapiteln jedoch lediglich sporadisch – und bisweilen mit andersartigen theoretischen Orientierungen – hergestellt werden.

Wie auch aus dem einleitenden Kommentar und den Informationen zur Entstehungsgeschichte dieses Bandes deutlich wird, könn(t)en diese zweifellos gelungenen Kapitel sehr gut als eigenständige Untersuchungen gelesen werden.

Der Band wird durch eine umfangreiche Bibliografie und durch ein detailliertes Register abgerundet. Letzteres dürfte sich für den interessierten Leser als hilfreich erweisen, denn ihm dürfte nicht verborgen bleiben, dass „Darstellen und Mitteilen" – ganz im Sinne seines wissenschaftlichen Ansatzes – den spezifischen pragmasemiotischen Rahmen einer Habilitationsschrift evoziert.

## vorgestellt von... Ralf Forster

■ **Bewegte Bilder. Film- und Videobestände in Sachsen.** Hg.: Filmverband Sachsen e.V., Red.: Karsten Winkler, Dresden 2000, 238 Seiten, mit CD-ROM-Datenbank, Systemvoraussetzungen: Windows ab 3.1 und Mac OS ab 7.1.

Schutzgebühr: DM 40,00 (Bezug über: Filmverband Sachsen e.V., Schandauer Straße 64, 01277 Dresden, Tel.: 0331-33 60 099, E-Mail: [info@filmverband-sachsen.de](mailto:info@filmverband-sachsen.de))

In Anlehnung an die Untersuchung „Filmschätzen auf der Spur. Verzeichnis historischer Filmbestände in Nordrhein-Westfalen" des Nordrhein-Westfälischen Hauptstaatsarchivs (Düsseldorf 1997) legt nun der Filmverband Sachsen e.V die Ergebnisse einer vergleichbaren Erhebung für Sachsen vor.

Nach mehr als 2000 Anschreiben über einen standardisierten Fragebogen wurden 183 Bestandsträger archivalisch betreuter Film- und Videomaterialien erfasst. Das ist zunächst ein enormer quantitativer Zuwachs, ließen sich doch für die „Topographie audiovisueller Quellenüberlieferung" des Bundesarchivs (Koblentz 1996) nur 43 sächsische Einrichtungen mit Film- oder Videobeständen ermitteln.

Neben den größeren landeseigenen bzw. städtischen Archiven (z.B. Sächsisches Staatsarchiv Leipzig mit rund 1200 Filmtiteln) oder bekannteren überregionalen Ein-