

John A. Bateman / Matthis Kepser / Markus Kuhn (Hg.)

Film, Text, Kultur

Beiträge zur Textualität des Films

SCHÜREN

Inhalt

<i>John A. Bateman / Matthis Kepser / Markus Kuhn</i> Film, Text, Kultur – Beiträge zur Textualität des Films	7
---	---

Theoretische Grundlagen, Modelle und Reflexionen

<i>Janina Wildfeuer</i> Der Film als Text? Ein Definitionsversuch aus linguistischer Sicht	32
<i>Markus Kuhn</i> Narrativität transmedial – Von der sprachbasierten zur audiovisuellen Narratologie Überlegungen zur medialen Reichweite der Narrativität und den Grundlagen einer audiovisuellen Filmnarratologie	58
<i>John A. Bateman</i> Filmische Textualität jenseits der narrativen Instanz	88
<i>Knut Hickethier</i> Film und Fernsehen als Text Zum medienwissenschaftlichen Umgang mit dem Textbegriff	116
<i>Gisela Febel</i> Kino und Denken Überlegungen zu einer Philosophie des bewegten Bildes	139
<i>Dominik Orth</i> Die Realität in der Fiktion «Narrative Wirklichkeit» als transmediales Konzept der Fiktions- und Erzähltheorie	161

Nationale Identitäten und kulturelle Repräsentationen

<i>Sabine Schlickers</i> Verfilmte Geschichte Spaniens und Lateinamerikas	182
<i>Elisabeth Arend</i> Transkulturalität und Geschichtsrepräsentation in Tony Gatlifs EXILS	203

Gerhard Lüdeker
Die Konstruktion von nationaler Identität in Erinnerungsfilmern 221

Zwischen Wirklichkeit und Fiktion

Anja-Magali Trautmann
Die Wiederentdeckung der Wirklichkeit
Eine Bestandsaufnahme zur neuen Schaulust am nichtfiktionalen Film 244

Heinz-Peter Preußner
Stumm – unmittelbar – authentisch?
Zur Sprache des späten Stummfilms am Beispiel
VON MENSCHEN AM SONNTAG 262

Raum, Zeit, Bewegung

Oliver Schmidt
Filmische Räume
Zur textuellen Bindung räumlicher Systeme im Film 294

Wolfgang Wildgen
Erzählung und Action im James Bond-Film EIN QUANTUM TROST 320

Thomas Althaus
Stillstand und Bewegung im deutschen Film der 1920er Jahre 345

Norbert Schaffeld
Überlegungen zur filmsprachlichen Shakespeare-Kritik
Das Beispiel der CBC Fernsehproduktion ELIZABETH REX 375

Die Autorinnen und Autoren 395

Film, Text, Kultur – Beiträge zur Textualität des Films

Einleitung

Fragen nach der ‹Leitkultur›, dem prägenden ‹kulturellen Paradigma› oder den ‹wesentlichen Mechanismen des kulturellen Gedächtnisses› führen gegenwärtig oftmals zu der Vermutung, dass die Gesellschaft ‹visueller› geworden sei. Von Apologeten wird begrüßt, von Kritikern gefürchtet, dass Film, Fernsehen, Internetclips und Livestreams im Rahmen eines *iconic* oder *medial turn* die älteren von der Schriftlichkeit geprägten Formen wenn nicht ersetzen und verdrängen, dann zumindest in ihrer gesellschaftlichen Relevanz marginalisieren würden. Als erste Hinweise dafür können die Bedeutung des ‹Visuellen› in der gesellschaftlichen Kommunikation sowie die Dominanz audiovisueller Medien in der Medienproduktion, -distribution und -rezeption herangezogen werden. Zweifelsohne gibt es – jenseits aller in den Diskussionen aufgefahrenen Rhetorik – mediale Entwicklungen und gesellschaftliche Realitäten, in denen audiovisuelle Ausdrucks- und Kommunikationsformen eine gestiegene Bedeutung haben und als Leitmedien gelten können. Dies kann nicht ohne Rückwirkung auf die Gesellschaft bleiben: «[W]o immer sich Kommunikation verändert, verändern sich Fundamente der Gesellschaft» (Burda 2010, S. 20). Ungewiss ist jedoch, ob durch die medialen Veränderungen tatsächlich Werte verloren gehen, wichtige Kulturtechniken nicht mehr praktiziert und entscheidende Kompetenzen nicht mehr ausgebildet werden, wie in den apokalyptischsten dieser Szenarien befürchtet wird.

Angesichts der gesellschaftlichen Relevanz dieser Diskussionen scheint es notwendig, die Veränderungen der medialen Kultur und deren Auswirkungen genauer zu hinterfragen. Dies geschieht derzeit in einer Vielzahl von medienbezogenen Disziplinen, in denen Fragen der Beziehungen zwischen medialem und kulturellem Wandel mit hoher Priorität verhandelt werden. Sie alle stehen vor der zentralen Herausforderung, die dafür notwendige Interdisziplinarität in einen adäquaten Methodenpluralismus münden zu lassen, denn keine einzelne Disziplin deckt das Spektrum der erforderlichen Theorien, Wissensdomänen und Forschungsmethoden vollständig ab. Eine Reihe zentraler Arbeiten zu audiovisuellen Phänomenen setzt bekanntlich auf eine Kombination von Medien-, Kommunikations-, Bild-, Kunst-, Musik-, Kultur- und Textwissenschaften. Allerdings wird dabei das Problem der Nachhaltigkeit des interdisziplinären Austausches leicht übersehen: Gerade bei sich so dynamisch entwickelnden Wissenschaftsgebieten können interdisziplinäre Forschungsvorhaben schnell den Anschluss an den Diskurs der Einzelfächer verlieren. Vielfach wird dann auf Ansätze zurückgegriffen, die in den benachbarten Wissenschaften, die man zu integrieren hofft, bereits als klassisch, vielleicht sogar veraltet gelten.

Am Beispiel eines medienübergreifend verwendeten Textbegriffs und seiner Anwendung im Rahmen des Forschungsprojekts *Textualität des Films* lassen sich Vor- und Nachteile des interdisziplinären Austausches besonders anschaulich nachvollziehen. Die film- und medienbezogene Reflexion von Paradigmen aus der Linguistik sowie speziell aus der Semiotik (z.B. Barthes 1964; Foucault 1969; Kristeva 1972; Eco 1977) war bereits in der frühen Phase der deutschen Film-, Fernseh- und Medienwissenschaft äußerst ertragreich (vgl. Blüher/Kessler/Tröhler 1999). Der semiotische Zugang ermöglichte eine erste Erweiterung des Textbegriffs über den sprachlichen Bereich hinaus auf inter- und plurimediale Artefakte und ist insbesondere seit den 1980er Jahren zu einer der leitenden Methoden für Filmanalysen geworden. Der Ansatz, audiovisuelle Artefakte als ‚Texte‘ zu verstehen und dann entsprechend ‚lesen‘ zu wollen, hat die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Film grundsätzlich verändert (vgl. die einschlägigen Arbeiten von Pasolini 1971; Metz 1972; Heath 1981; Paech 1988; Bellour 2000 u.v.a.). Jeder Einführungstext in die Filmwissenschaft und Filmanalyse enthält heute Kapitel, in denen die Grundlagen der Textualität erläutert werden, auch wenn dafür teilweise unterschiedliche Begrifflichkeiten entwickelt worden sind (vgl. Faulstich 1980; Borstnar/Pabst/Wulff 2002; Kuchenbuch 2005; Hickethier 2007; Monaco 2009; Gräf et al. 2011 u.v.a.). Darüber hinaus erlaubt die metaphorische Leitidee, Film als Text aufzufassen, Ergebnisse aus anderen Textwissenschaften sinnvoll mit einzubeziehen: Das gesamte Forschungsinstrumentarium der Literaturwissenschaften ist so von potenzieller Relevanz für die Analyse des Films geworden. Auf dieser Basis setzen auch die zunehmenden Bestrebungen einer medienübergreifenden Erzähltheorie (Nünning/Nünning 2002; Ryan 2004, 2005; Herman 2004; Meister 2005) sowie einer kultur-

wissenschaftlich geprägten Filmanalyse (z.B. Žižek 2001) an. Nicht zuletzt ist hierdurch in den philologischen Didaktiken eine zentrale Legitimation für die Beschäftigung mit dem Film gefunden worden (vgl. z.B. Abraham 2009; Kepser 2010).

Auch wenn das Verständnis von Film als Text in den letzten Jahrzehnten höchst produktiv gewesen ist, muss kritisch eingestanden werden, dass die gängigen textbezogenen Ansätze zum Film den gegenwärtigen Stand der Forschung in einigen zentralen Bereichen der Textwissenschaften nicht mehr angemessen wiedergeben. So ist die in der Semiotik nach wie vor aktuelle Tendenz, nach der (fast) alles ‹als Text› gelesen werden darf, sehr unterschiedlich eingestuft worden – als radikale Erneuerung in den 1960er Jahren bis zur Brandmarkung als veralteter ‹linguistischer Imperialismus› ab etwa 2000. Einige bildwissenschaftlich sowie phänomenologisch fundierte Disziplinen postulieren gegenwärtig sogar eine ‹Befreiung› von der ‹Zwangsjacke› der Textualität. Ein wichtiger Grund für diese zunehmende Geringschätzung des Textparadigmas ist der fehlende Anschluss jener kritischen Positionen an die aktuellen Entwicklungen in den textbezogenen Disziplinen. ‹Semiotische› und ‹linguistische› Ansätze zum Film (einschließlich der darauf bezogenen kritischen Stimmen) operieren vielerorts noch mit textlinguistischen Konzepten und Modellen aus den 1980er Jahren. Ein Beispiel hierfür ist das Festhalten an (nachrichtentechnischen) Kommunikationsmodellen, in denen Sender vorstrukturierte Botschaften samt ihrer ‹Bedeutung› mittels ‹semiotischer Codes› an Empfänger schicken. Obwohl sich die daraus abgeleiteten Zeichen- und Codebegriffe selbst in den textbezogenen Disziplinen längst als problematisch erwiesen haben, werden beispielsweise noch immer unreflektiert falsche Gegensätze wie die zwischen ‹Inferenzen› und ‹Encoding/Decoding›-Modellen aufgegriffen und demontiert (vgl. Carroll 1996; Currie 2010). Solche Modelle, die auf einem alten statischen Begriff des semiotischen Codes beruhen (vgl. Nöth 2000, S. 216–226), sind mit zeitgenössischen Auffassungen von Text kaum vereinbar.

Die textbezogenen Disziplinen haben in den letzten 30 Jahren etliche Reformulierungen und Neuansätze hervorgebracht, die eine differenziertere Verwendung selbst von traditionellen Konzepten wie Syntax/Semantik/Pragmatik (Morris), Ikon/Index/Symbol (Peirce), syntagmatisch/paradigmatisch (Saussure), Denotation/Konnotation und Zeichen/Text nicht nur möglich, sondern auch unabdingbar machen – bis hin zu neuen Modellen, die die traditionellen auf sinnvolle Weise ersetzt haben. Aus dem breiten Feld linguistischer Zugänge zum Text sind beispielsweise hervorzuheben: Entwicklungen in der Diskurssemantik (Kamp 1981; Kamp/Reyle 1993; Asher/Lascarides 2003), in der funktionalen Diskurslinguistik (Martin 1992; Warnke/Spitzmüller 2008), in der Psycholinguistik vom Textverstehen (Sanders et al. 1993 u.v.a.) sowie in der multimodalen Linguistik (Kress/van Leeuwen 2001; O'Halloran 2004; Stöckl 2006; Bateman/Schmidt 2011). Ebenfalls zu beachten sind Weiterentwicklungen strukturalistischer Konzepte, insbesondere die der kognitivistisch und/oder intermedial ausgerichteten Narratologie (vgl. z.B.

Schlickers 1997; Herman 1999, 2003; Ryan 2004; Kuhn 2011) und kulturwissenschaftliche Neuausrichtungen wie die Postcolonial Studies und transkulturelle Studien (vgl. z.B. Bhabha 1990, Naficy 2006). Darüber hinaus bekommen Aspekte der Sinnlichkeit und der körperlichen Wahrnehmung nicht nur in der Erforschung des Films (vgl. z.B. M. Smith 1995; G. Smith 2003; Grodal 2009), sondern ebenso in den modernen Sprach-, Text- und Kulturtheorien zu Recht eine erhöhte Aufmerksamkeit. Auch für die Theoriebildung dieser Disziplinen spielen Körperlichkeit und Wahrnehmung mittlerweile eine zentrale Rolle (vgl. z.B. Johnson 1987; Lakoff/Johnson 1980; Thibault 2006; Fischer/Zwaan 2008). Sprache ist längst nicht mehr als bloße ‹Repräsentation› zu verstehen.

Angesichts dieser divergenten Forschungslage ist es unser Ziel, Brücken zwischen den Disziplinen zu bauen, um das Feld der audiovisuellen Medien umfassend zu erschließen. Genau hier setzen wir mit der Reihe *Textualität des Films* an. Der vorliegende erste Band *Film_Text_Kultur* eröffnet das Spektrum an Möglichkeiten, das ein interdisziplinärer Verbund für eine zukunftsweisende Konzeptionierung der ‹Textualität des Films› bieten kann.

Grundzüge eines neuen Textualitätskonzepts

Obwohl bereits sehr viel zum Thema ‹Text› gesagt worden ist, müssen auch wir hier zunächst einige Worte zur Definition und Eingrenzung des Textbegriffs und Textkonzepts vorgeschicken. Zentral – sowohl für den vorliegenden Band als auch für die Reihe – ist ein ebenso weit gefasster wie klar konturierter Textbegriff, der es uns erlaubt, produktiv an verschiedene aktuelle Forschungsrichtungen anzuknüpfen und diese weiterzuführen. Bezüglich früherer Versuche der Textlinguistik, den Begriff ‹Text› einzugrenzen, schreibt die Textlinguistin Ulla Fix:

«Einen/den einheitlichen Textbegriff haben diese Arbeiten aber nicht gebracht. Zum Glück, möchte man sagen; denn der *eine* – notwendigerweise selektive und reduzierende – Textbegriff, auf den man festgelegt wäre, würde – ebenfalls wichtige – Aspekte ausschließen und damit Zugänge zum Phänomen ‹Text› verbauen.»

(Fix 2008, S. 17)

Gerade bei einer breit gefächerten medialen Anwendung des Textbegriffs ist die Gefahr groß, relevante Zugänge durch ein zu enges Begriffskorsett auszuschließen. Nichtsdestoweniger müssen einige Grundeigenschaften von Textualität festgelegt werden, um eine zu große Beliebigkeit zu vermeiden. Wir verstehen Text in erster Linie als ein essentiell dynamisches Phänomen. Bedeutungen, Interpretationen und Wirkungen be- und entstehen erst im Austausch zwischen Text und Rezipienten. Unser Ansatzpunkt ist daher, Text nicht als eine Aneinanderreihung von Zeichen im alten semiotischen Sinne zu betrachten (also nicht als eng gefasstes ‹Produkt›), sondern stets die Interaktionen zwischen dem Rezipienten, den im textuellen Arte-

fakt (vom Rezipienten) erkannten Interpretationsindizien und dem (auch sozio-kulturellen) Hintergrundwissen sowie der Erfahrungswelt des Rezipienten in den Vordergrund zu stellen (vgl. Stöckl 2006, S. 12–15; Bucher 2011). Anders gesagt: Text zu sein heißt in diesem Sinne, dass ein Rezipient (Leser/Hörer/Betrachter) gewisse sinnstiftende Anordnungen oder *Texturen* (*regularities*, wörtlich übertragen «Regelmäßigkeiten») in die Entfaltung eines Artefakts oder eines potenziell zeichenhaften Prozesses «hineinliest».

Mit *Texturen* ist hier eine bestimmte Klasse von Mustern, Formationen oder Anordnungen gemeint, die mit je unterschiedlicher Gewichtung von Kognitiven als *frames* oder *Schemata*, von Diskurslinguisten als *Diskursbeziehungen* oder von Textlinguisten als *Text- und Kohäsionsbezüge* bezeichnet werden. Sie werden von den Rezipienten in einem Artefakt oder bei der Entfaltung eines kommunikativen Ereignisses erkannt und zugeordnet. Die Funktion dieser Anordnungen ist es, das Zusammenspiel aus Bottom-up- und Top-down-Prozessen im (affektiven, perzeptiven sowie kognitiven) Rezeptionsvorgang anzuregen und zu leiten, das für Sinnzuweisungen und Interpretationen notwendig ist.

Darüber hinaus wird inzwischen allgemein angenommen, dass die Bedeutung eines Textes von seiner allgemeineren «Wirkung» unterschieden werden muss. Meistens ist es unmöglich, die genaue Wirkung eines Textes auf einen konkreten Leser-/Hörer-/Betrachter-Kreis vorherzusagen. Gräf et al. schreiben dazu:

«Textsemantiken sind also von ihren Rezeptionen zu unterscheiden. Sie sind zwar aufeinander bezogene Phänomene, aber nicht identisch und deshalb zunächst getrennt zu betrachtende Untersuchungsbereiche. Nur über die Textstruktur kann einerseits ermittelt werden, ob eine spezifische Wirkung als plausibel oder gerechtfertigt zu bewerten ist oder welche textuellen Wirkfaktoren Anlass geben könnten zu einer bestimmten Art von Aneignung.» (Gräf et al. 2011, S. 31)

Ein derartiger Ansatzpunkt birgt allerdings die Gefahr, eine Mauer zwischen Texten und ihren Interpretationen zu etablieren, die für eine «traditionelle», d.h. «codebasierte» Semiotik nur schwer zu überwinden wäre. Auf der einen Seite der Mauer stehen (direkte) Interpretationen (*Denotationen*), die mehr oder weniger direkt aus einem Text ablesbar sind, auf der anderen Seite eine scheinbar unbegrenzte Menge von Gefühlen, Ideen, Reaktionen und (indirekten) Interpretationen (*Konnotationen*). Vieles in einem Text könnte Anlass zu solchen indirekten Interpretationen geben; dies lässt sich im Allgemeinen auf die hohe Bereitschaft zurückführen, Gegebenheiten jeglicher Art als zeichenhaft zu interpretieren. Mit unserem Textualitätskonzept wollen wir jedoch einen Schritt weiter gehen, nicht um diese Mauer zu durchbrechen, sondern um jene Wege offenzulegen, die jeder Text bereitstellt, um von der einen Seite der Mauer zur anderen zu gelangen. Textualität lässt sich in diesem Sinne als Gebilde von *Interpretationswegweisern* auffassen, das von Texten durch explizite Indizien konstruiert und ihren Rezipienten zur Verfügung

gestellt wird, um ihnen den Weg zu einer vom <Text> präferierten Lesart zu eröffnen. Dadurch entsteht immer etwas <mehr>, als explizit im Text (als Eigenschaften des Artefakts) vorhanden ist: Die Bedeutung des Texts ist nicht *im* Text, aber trotzdem von demselben gelenkt (vgl. Iser 1978; Mann/Thompson 1986; Sperber/Wilson 1986; Eco 1990; Asher/Lascarides 2003). Mit zwei einfachen Beispielen lässt sich dieses Wechselspiel veranschaulichen:

1. Betrachten wir folgenden konstruierten <Mini-Text> (abgeleitet von Asher/Lascarides 2003, S. 6): *Peter ist hingefallen. Marie hat ihn geschubst.* Rein textuell sind hier lediglich zwei Propositionen aneinandergereiht, zwei <Fakten> oder Aussagen, eine nach der anderen. Aber es ist in der Regel nicht möglich, diese zwei Sätze zu lesen oder zu hören, ohne weitere Information zu ergänzen – zum Beispiel, dass Peter gefallen ist, *weil* Marie ihn geschubst hat. Diese zusätzliche Information hat einen kategorial anderen Status als weitere Konnotationen, die herangezogen werden könnten, um den Text zu interpretieren, wie etwa, dass Peter Marie zuvor geärgert hat. Das könnte die Ursache des Geschehens sein, andere Gründe wären aber auch denkbar. Der Text selbst sagt nichts darüber aus. Die potenziellen Beziehungen zwischen den Sätzen sind aber trotzdem *nicht* frei wählbar: Es scheint eine sehr begrenzte Menge von Möglichkeiten zu geben – so genannte Diskursbeziehungen (Asher/Lascarides 2003) oder rhetorische Relationen (Mann/Thompson 1986), die die Interaktion von im Text gegebener Information und Hintergrundwissen lenken. Mann/Thompson (1986) argumentieren sogar, dass solche Beziehungen als *Aussagen* des Textes betrachtet werden müssen, obwohl sie nur implizit vorhanden sind. Dahinter verbirgt sich eine andere Logik als diejenige, die traditionellerweise in der Linguistik der 1970er Jahre zugrunde gelegt wurde: Die Beziehung zwischen den beiden Sätzen in unserem Beispiel ist keine einfache logische <und> (*and*)-Verknüpfung, sondern eine *dynamische und widerlegbare Hypothese* (also eine *Abduktion*). Die modernen Textualitätsansätze der Linguistik beschäftigen sich mit der genauen Beschreibung und Ausarbeitung solcher Diskursbeziehungen, die den Rezipienten als Interpretationswegweiser dienen.

2. Betrachten wir nun einen konstruierten Ausschnitt eines Films, in dem wir zwei aufeinanderfolgende Einstellungen haben: In der ersten steigt eine Figur eine Treppe hinauf, die zu einer Gebäudetür zu führen scheint; in der zweiten ist zu sehen, wie die Figur die Lobby eines Hotels durch eine Tür betritt. Pudovkin und Kuleshov haben in den 1920er Jahren gezeigt, dass und wie Filmrezipienten in der Lage sind, Einstellungen, die unterschiedliche Orte und Zeiten repräsentieren, lückenlos zusammenzufügen. Seitdem wissen wir, dass normalerweise – d.h., solange die bekannten Bedingungen für <unsichtbare Kontinuität> (vgl. Bordwell/Thompson 2008, S. 231–241) erfüllt werden – jene zwei Einstellungen vom Rezipienten in eine raum-zeitliche Handlungslogik gebracht werden: Die Figur läuft über eine Treppe zur Tür des Hotels und betritt den Empfangsraum. Dieses <Zusammenfügen> der Einstellungen ist genauso implizit wie die Erklärungsbeziehung des

vorherigen Beispiels. Im Produktionsprozess weist eine solche Einstellungsfolge zumeist überhaupt keine raum-zeitliche Kausalität auf, denn Innenaufnahmen werden üblicherweise separat im Studio gedreht. Selbst das Aneinanderreihen von Einstellungen stellt also eine *dynamische und widerlegbare Hypothese* bezüglich der temporalen und räumlichen Beziehungen sowie der Handlungslogik dar. Die linguistisch-geprägte Textualitätsforschung beschäftigt sich genau damit, verschiedene Formen und Arten solcher impliziten Aussagen zu entdecken und genau zu definieren, wie diese als Interpretationswegweiser fungieren.

Obwohl die im Film tatsächlich vorkommenden Fälle im Allgemeinen vielschichtiger sind als die hier erwähnten Beispiele und es eine große Zahl weiterer offener Fragen gibt, bleiben die Prinzipien auch bei komplexeren Artefakten gleich: In einem dynamischen Textinterpretationsprozess wird Bedeutung durch die Anwendung von Diskursbeziehungen diverser Art zwischen dem Text (und seinen textuellen Interpretationsindizien) und dem Hintergrundwissen des Rezipienten verhandelt. Textinterpretation ist dadurch immer ‚kontextabhängig‘, aber nie beliebig. Der Gestaltungsspielraum des Artefaktproduzenten für (intendierte) Interpretationen, die diese Anordnungen bereitstellen (sollen), ist selbst das (immer vorläufige und veränderbare) Ergebnis von Konventionen, die in einer ‚Benutzergemeinschaft‘ zwecks Kommunikation entstanden sind. Erst dann können derartige konventionsgeprägte Muster als Interpretationswegweiser fungieren, die den Austausch zwischen kulturellem und individuellem Hintergrundwissen und explizit ‚im Text‘ gegebener Information durch einen Rezipienten im Kontext regulieren.

Für den Schritt über die verbale Sprache hinaus ist eine weitere Überlegung entscheidend: Derartige Texturen, also erkennbare wiederkehrende Anordnungen, die einen diskursiven Zusammenhang für die relevante Benutzergemeinschaft konstituieren, können durch die Gestaltung jeder beliebigen Art von ‚Stoff‘ und ‚Materie‘ geformt werden. Solange Anordnungen für einen Rezipienten erkennbar sind, können diese für die Wiedergabe von Interpretationswegweisern konventionalisiert werden. Alle Formen visueller, auditiver, räumlicher, zeitlicher und anderer wahrnehmbarer Unterschiede und Ähnlichkeiten stehen einer Benutzergemeinschaft daher prinzipiell zur Verfügung, um konventionalisierte, diskursprägende Anordnungen ins Leben zu rufen (vgl. Kress/Jewitt/Ogborn/Tsatsarelis 2000, S. 43; Bateman 2011). Nicht alle Anordnungsmöglichkeiten können jedoch in allen Materien verwirklicht werden (zum Beispiel kann ein Standbild keine Anordnungen tragen, die sich in der Zeit entfalten), weshalb von der jeweiligen Materialität, Technizität und Stofflichkeit abhängige Eigenschaften und Medienspezifika ins Spiel kommen.

Für all solche Diskursanordnungen gilt: Je höher die durch Querverweise, Wiederholungen und Differenzen hervorgebrachte inhärente Dichte, Konsistenz und Struktur, desto ergiebiger ist es, von ‚Text‘ zu reden und Methoden und Instrumentarien aus den Textdisziplinen anzuwenden. Daher ist für unseren Textualitäts-

ansatz zentral, dass die Anordnungen Interpretationswegweiser liefern – Anordnungen alleine reichen nicht aus, um mit analytischem und theoretischem Gewinn von <Text> sprechen zu können. Weitere Eigenschaften des Textkonzepts ließen sich hieran anknüpfend ohne Probleme postulieren: Zum Beispiel wird oft die Repräsentation einer <Welt> oder von Gegenständen vorausgesetzt (*modellbildend* nach Lotman 1981, S. 22; *ideational* nach Halliday 1978). Allerdings würde dadurch die potenzielle Offenheit unseres Textkonzepts wiederum eingeschränkt.

Die Summe und Struktur aller interpretationshinweisenden Regelmäßigkeiten eines Artefakts nennen wir die *Textualität* dieses Untersuchungsgegenstandes. Texte entstehen erst, wenn Textualität vorhanden ist, und dann in genau dem durch Textualität gegebenen Maße. Text und Textualität sind in diesem Sinne graduell aufzufassen.

Aus diesen grundlegenden definitorischen Aspekten unseres Textkonzepts folgen weitere, für unsere Zwecke entscheidende Konsequenzen für das grundsätzliche Verständnis des Textbegriffs.

- Erstens verweist die Koppelung des Textbegriffs an (spezifische) <Benutzergemeinschaften> auf den nicht hinterfragbaren Kreislauf zwischen <Textgebrauch> und kulturellen und sozialen Konfigurationen jedweder Art. Dies entspricht der Auffassung der modernen Soziolinguistik, der Varietätenlinguistik, der kritischen Diskursanalyse, der Diskurslinguistik und nicht zuletzt der Literaturwissenschaften, wonach der Gebrauch von Texten kulturelle Konfigurationen beeinflusst und vice versa. Daran ändert sich nichts, wenn die Texte nicht mehr rein sprachlich verfasst sind.
- Zweitens bedingt dieser Kreislauf eine nicht hinterfragbare Historizität im Gesamtsystem. Ohne den relevanten historischen Kontext zu berücksichtigen, ist es schlichtweg unmöglich textuelle Analysen durchzuführen, denn die sinnstiftenden Konventionen sind ansonsten nicht zu erkennen und zuzuordnen.
- Drittens setzt unser Textualitätsbegriff durch seine Verankerung in einer Benutzergemeinschaft einen gewissen Intentionalitätsanspruch für Texte voraus. Ein Text kann nicht <aus Versehen> entstehen oder einfach in der Natur <gefunden> werden. Auch hier unterscheidet sich unser Ansatz von der rein semiotischen (z.B. Peirce'schen) Definition, dass ein Zeichen etwas ist, das ein Interpretant als zeichenhaft interpretiert. Alles *kann* als Text gelesen werden (z.B. der Sternenhimmel), aber das bedeutet noch lange nicht, dass alles ein Text *ist*.
- Viertens sind nicht alle Artefakte automatisch Texte und nicht jedes Artefakt ist zum gleichen Grad Text wie ein anderes. Je stärker die Indizien, dass ein Werk von gewissen konventionalisierten, diskursprägenden Anordnungen Gebrauch macht, desto sinnvoller, ergiebiger und aussagekräftiger wird die Anwendung des Textualitätsbegriffs bei der Analyse.
- Und fünftens: Die Fokussierung auf die dynamische *Entfaltung* des Artefakts als Teil der Definition, also die Annahme von zeitlich aneinandergereihten Regelmä-

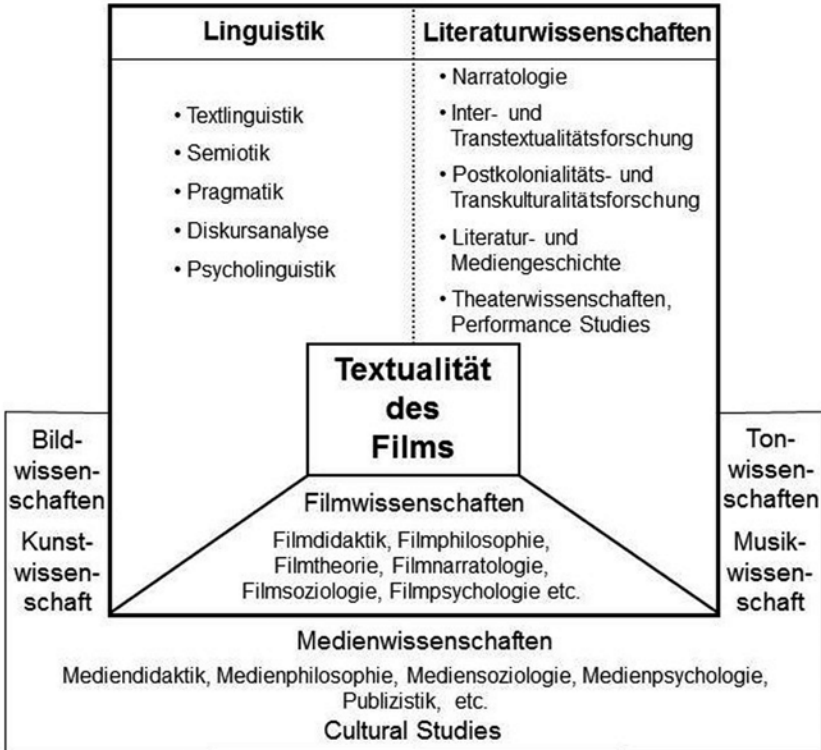
ßigkeiten im Artefakt bedingt die Schlussfolgerung, dass es auch andere Arten von Sinnbildungsprozessen geben muss – Sinnbildungen, die *nicht* durch Textualität konstituiert werden.

Insbesondere diese letzte Konsequenz unseres Textbegriffs gewinnt zunehmend Signifikanz, je weiter man von den medienspezifischen Eigenschaften *sprachlicher* Texte wegkommt. So kann eine laute Explosion den Filmrezipienten zusammenfahren lassen und melancholische Musik kann ihn zum Weinen bringen; derartige Zusammenhänge *müssen* aber nicht als inhärent textuell interpretiert werden. Erst wenn Komponenten eines Artefakts durch ihre Anordnung dynamisch in Beziehung zu anderen gesetzt werden, um der Erzeugung von sich entfaltenden *Interpretationswegweisern* (im oben eingeführten Sinne) zu dienen, kann von einem möglichen Beitrag zur Textualität gesprochen werden. Dies macht besonders deutlich, wie sich der hier konturierte Textansatz von einem allgemeinen semiotischen Zeichenmodell unterscheidet. Einerseits ist für uns die bloße Kombination eines Zeichenträgers mit seiner Interpretation (im Saussure'schen Sinne) noch kein Text oder textuelles Artefakt (vgl. dazu Kalkofen 2007); andererseits erheben wir keinen Exklusivitätsanspruch für Textualität als sinnstiftende Kraft – das «ästhetische Kalkül» (Morsch 2008, S. 25) kann, ja muss sich mit viel mehr als mit der Textualität befassen. Genau diese Aspekte eröffnen die Möglichkeit und Notwendigkeit, dass am Textkonzept orientierte Disziplinen mit anderen nicht-textuell orientierten zusammenarbeiten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Der Beitrag, den der Textualitätsansatz leistet, liegt in seinem dezidierten Beschreibungs- und Analysepotenzial für dynamisch sich entfaltende sinntragende Strukturen. Mit dem umrissenen Textualitätskonzept kann sehr genau und unter Rückgriff auf verschiedene Methoden untersucht werden, wie textuelle Artefakte durch ihre jeweils spezifischen diskursprägenden Mechanismen funktionieren. Diese Mechanismen der *zeitlichen und räumlichen Integration, Harmonisierung, Strukturierung, Gliederung, Vermittlung, (An-)Ordnung und Gegenüberstellung* von wahrnehmbaren Mustern (die wir als Textualität bezeichnen), ermöglichen erst, dass Artefakte nachhaltige Rezeptionseffekte bewirken und gezielt vorstrukturieren können. Genau durch diese Möglichkeiten der Rezeptionssteuerung üben kommunikative Artefakte eine zentrale und konstitutive Funktion aus, die sich nicht nur auf die Vermittlung von Wissen, Erfahrungen, Werten und Wertungen, Geschichte und Geschichten erstreckt, sondern auch den Aufbau der dafür notwendigen Wahrnehmungssysteme und die damit verbundenen Emotionen betrifft. Die Fähigkeit kommunikativer Artefakte, diese vielfältigen Funktionen zu übernehmen, liegt in den Eigenschaften begründet, die wir unter dem Begriff der *Textualität* gebündelt haben. Textualität erweist sich so als grundlegende Komponente kulturell geprägter Weltbegegnung.

Ausrichtung und Konzept der Reihe *Textualität des Films*

Die Reihe *Textualität des Films* versucht, das Spektrum an Fächern und Disziplinen, die sich mit dem Film als Text und mit Konzepten der Textualität des Films auseinandersetzen, so breit wie möglich abzustecken und darüber hinaus den Austausch mit benachbarten Disziplinen zu fördern. Das in Abbildung 1 dargestellte Schaubild mag verdeutlichen, in welchem Rahmen wir uns bewegen wollen.



1 Unser Rahmen für einen neuen Textualitätsbegriff

Die disziplinären «Aussichtstürme», von denen aus die Textualität des Films fokussiert werden soll, sind die Linguistik und die Literaturwissenschaften. Dabei sind Brücken zwischen beiden Türmen nicht nur möglich, sondern auch gewollt. Unter Linguistik werden hier in einem weiten Sinne sowohl die allgemeine Linguistik als auch die Wissenschaften der Einzelsprachen sowie Teildisziplinen gefasst, die eng mit der Linguistik verknüpft sind bzw. ihren Ausgangspunkt in der Linguistik haben. Wesentliche Teildisziplinen sind die Textlinguistik mit ihren mittlerweile

zahlreichen Verästelungen (Textgrammatik, Textsortenlehre, Textpragmatik, Textsemantik etc.); die (multimodale) Semiotik; die Pragmatik und die Diskursanalyse, hier insbesondere verstanden als Konversations- und Interaktionsanalyse. Auch die Psycholinguistik kann zum Konzept der Textualität des Films beitragen, wenn es um die Beschreibung und Erklärung von mentalen Verarbeitungsprozessen sowie damit verbundenen Wirkungen geht.

Unter die Literaturwissenschaften fallen alle einzelsprachlichen Disziplinen, die hier aber nicht als Wissenschaften nationaler Literaturen enggeführt werden dürfen. Bei einem Medium, das wie der Film hochgradig international vernetzt und verflochten ist, stößt eine ohnehin fragwürdige nationale Perspektive schnell an ihre Grenzen und muss mindestens um einen transnationalen und transkulturellen Blick ergänzt werden. Als Teildisziplinen mit je spezifischer Methodik wären vor allem zu nennen: die Narratologie als Wissenschaft vom Erzählen in den verschiedenen Medien; die Inter- und Transtextualitätsforschung sowie die Adaptionsforschung, wobei der Blick nicht auf das Phänomen der Literaturverfilmung beschränkt sein sollte; die Postkolonialitäts- und Transkulturalitätsforschung als relativ neue Paradigmen, deren Gegenstandsbereiche über die Printkultur hinweg erweitert werden; die Literatur- und Mediengeschichte und nicht zuletzt die Theaterwissenschaften bzw. Performance Studies.

Beide ‹Aussichtsstürme› stehen ‹auf dem Grund› der Filmwissenschaften. Hier wären vor allem zu nennen: die Filmtheorie, die Filmsoziologie, die Filmanalyse, die Filmphilosophie und die Filmnarratologie sowie eine (noch zu entwickelnde) Filmdidaktik. Gerahmt und eingebettet sind Untersuchungen zur Textualität des Films in Forschungszusammenhänge der Cultural Studies, der Medienwissenschaften (Medientheorie, Medienanalyse, Mediensoziologie, Mediendidaktik, Medienphilosophie, Medienökonomie, Publizistik etc.), der Bildwissenschaften, insbesondere der Kunstwissenschaft, sowie der Musikwissenschaft und weiterer auditiv zugewandter Disziplinen, die man unter einem noch zu errichtenden Dach als Tonwissenschaften versammeln könnte (vgl. Mayer 2008). Allerdings darf die interdisziplinäre Erweiterung immer nur so weit gehen, als mit den hinzugezogenen Disziplinen filmische Textualitätsphänomene näher beschrieben und erklärt werden können. Textualitätsforschung soll also hier nicht als Superdisziplin verstanden werden, sondern als Paradigma, das gleichberechtigt neben anderen und mit anderen den Gegenstand und das kulturelle Handlungsfeld *Film* zu ergründen sucht.

Zur Struktur des vorliegenden Bandes *Film_Text_Kultur*

Der vorliegende Sammelband kann und will nicht alle hier umrissenen Zugänge zur Textualität des Films beschreiten. Vielmehr werden vier (erste) Schneisen geschlagen, die einerseits eine theoretische Fundierung der Forschungsperspektiven erlauben, andererseits schon zu konkreten Anwendungsgebieten führen. Dabei

wird exemplarisch ersichtlich, wie Überlegungen zu einem aktualisierten Textualitätsbegriff neue Impulse für Forschungsfragen in verschiedenen Bereichen fördern können.

In der Sektion *Theoretische Grundlagen, Modelle und Reflexionen* werden zum einen Überblicke über den Textbegriff aus linguistischer, narratologischer und medienwissenschaftlicher Sicht – im Hinblick auf seine Anwendbarkeit auf den Film – gegeben. Zum anderen werden erste Ansätze skizziert, wie Modelle und Teilkonzepte – etwa Narrativität, Textualität, Medialität, Philosophie des bewegten Bildes und narrative Wirklichkeit – aufbauend auf aktuellen Forschungsergebnissen für die theoretische Erfassung und Analyse des Films konzeptioniert oder modifiziert werden können.

Janina Wildfeuer skizziert in ihrem Beitrag «Der Film als Text? Ein Definitionsversuch aus linguistischer Sicht», auf welche Weise man von einem sprachzentrierten Textbegriff der klassischen Textlinguistik über die multimodale Linguistik zu einem ausdifferenzierten linguistischen Textbegriff kommt, der den Film als Text mit definitorischer und theoretischer Präzision erfasst. Auch wenn bereits im Rahmen früher filmsemiotischer Ansätze auf den Textbegriff zurückgegriffen wurde und das Textparadigma seither nicht aus der Filmwissenschaft wegzudenken ist, ist der Begriff des Filmtextes in der Linguistik bis heute uneinheitlich bestimmt geblieben. Gerade angesichts der eingangs geschilderten Öffnung und Ausdifferenzierung des Textbegriffs in der zeitgenössischen Linguistik bietet sich eine erneute kritische Auseinandersetzung mit der Auffassung des Films als Text aus sprachwissenschaftlicher Sicht an, wie Wildfeuer sie in ihrem Beitrag vornimmt. Nach einem exemplarischen Überblick zu verschiedenen linguistischen Textdefinitionen kommt die Autorin über Erweiterungen des Textbegriffs in der Multimodallinguistik zu einer differenzierten Definition des Films als Text, dessen Merkmale und Eigenschaften sie modellhaft beschreibt. Die Beispielanalyse eines Ausschnitts aus dem Film *DAS LEBEN DER ANDEREN* (2006) deutet abschließend an, wie die vorgenommenen Reflexionen nicht nur der Präzisierung des Konzepts «Film als Text» dienen, sondern die Filmanalyse um eine detailsensible Methodik ergänzen können.

Markus Kuhn beschäftigt sich in seinem Beitrag «Narrativität transmedial: Von der sprachbasierten zur audiovisuellen Narratologie. Überlegungen zur medialen Reichweite der Narrativität und den Grundlagen einer audiovisuellen Filmnarratologie» mit der medienübergreifenden Dimension des Konzepts der Narrativität und somit zugleich mit der medialen Reichweite der Erzähltheorie. Wenn Erzählen als medienübergreifendes Phänomen aufgefasst wird, wenn also davon ausgegangen wird, dass nicht nur Sprachtexte, sondern auch Filme, Comicstrips und Bilderfolgen auf mittelalterlichen Türen erzählen können, muss auch Narrativität, also die Eigenschaft des Erzählerischen, transmedial definiert werden. Nach einem Überblick über die kontextuellen, transmedialen, transgenerischen und interdisziplinären Erweiterungen zeitgenössischer Erzähltheorie trägt Kuhn verschiedene

Definitionsansätze zur Narrativität zusammen und diskutiert sie hinsichtlich ihrer medialen Reichweite und Anwendbarkeit auf das audiovisuelle Erzählen des Films. Durch eine detaillierte Diskussion der Minimalbedingungen des Narrativen im Film zeigt er u.a., dass eine vollkommen medienunabhängige Definition von Narrativität nur selten sinnvoll ist und Film als erzählvermittelndes Medium nur erfasst werden kann, wenn die Techniken narrativer Vermittlung entsprechend modelliert werden. Das Konzept der Narrativität lässt sich als ‹Stellschraube› der medialen Reichweite einer transmedialen Narratologie verstehen, die je nach Forschungsziel anders ‹eingestellt› werden muss.

John Bateman greift in seinem Beitrag ‹Filmische Textualität jenseits der narrativen Instanz› auf Ergebnisse zeitgenössischer Linguistik zurück. Er erläutert, wie man Film und filmische Narrationen beschreiben und analysieren kann, indem man den Film als Text auffasst, ohne die Parallelen zwischen Sprachtext und Film auf einem zu niedrigen Abstraktionsniveau zu suchen, wie es frühe Versuche der Filmsemiotik, Filmanalyse und Erzähltheorie getan haben. Anknüpfend an den Beitrag von Janina Wildfeuer wird verdeutlicht, dass Film und Sprache wesentliche Eigenschaften miteinander teilen. Deshalb können Methoden und Techniken, die für die Analyse von sprachlichen Texten entwickelt worden sind, grundsätzlich für genaue Untersuchungen des Films eingesetzt werden, um so zu zeigen, welche Arten von Bedeutungen im Film auf welche Weise mobilisiert werden. Entscheidend hierfür ist, dass Bateman auf der Ebene der Diskurskonstruktion ansetzt und dort auf den Film übertragbare Kategorien sucht. Mit diesem Ansatzpunkt tritt er auch der generellen Ablehnung sprachbasierter Herangehensweisen an den Film entgegen, die ihre Argumente allzu gern in falschen und veralteten Ansätzen sucht, welche Begriffe wie Morphem, Wort, Subjekt und Satz auf Filmbilder und -sequenzen anwenden, dem Film syntaktische Strukturen im Sinne der generativen Grammatik ‹überstülpen› oder semiotische Zeichenbegriffe direkt auf die Bildebene applizieren. Anhand einiger Beispielsequenzen zeigt Bateman schließlich, wie mit den aus der Sprachwissenschaft abgeleiteten Kategorien der *Diskursrelation* und der *Räumlichkeit* eine präzise Filmanalyse möglich wird, die sowohl an narratologische und kognitivistische Erzählanalysen anschlussfähig ist als auch die problematischen Prämissen anderer Filmanalysen offen legt.

Knut Hickethier zeichnet in seinem Beitrag ‹Film und Fernsehen als Text: Zum medienwissenschaftlichen Umgang mit dem Textbegriff› Verwendungsmöglichkeiten und Weiterentwicklungen des Textbegriffs in der Film-, Fernseh- und Medienwissenschaft nach. Seinem Textverständnis liegt der Begriff des Transmedialen zugrunde, den Hickethier aus Sicht der Medienwissenschaft bestimmt, indem er ihn zu Begriffen der Medialität und der Intermedialität in Beziehung setzt und in Teilbegriffe und -konzepte wie Textualität, Narrativität, Inszeniertheit und Bildlichkeit zerlegt. Im Fortgang geht er auf textinterne Kriterien, das Verhältnis von Text und Paratext, Text und Kontext sowie Konzepte der Textkohärenz im kommu-

nikativen Gebrauch ein. Schließlich wird anhand von Fotografie, Film und Fernsehen erörtert, welche Einflüsse die jeweilige Medialität und Medienspezifität auf die unterschiedlichen Texte, Textformen und Textkonzepte in diesen Medien haben.

Gisela Febel erörtert in ihrem Beitrag «Kino und Denken: Überlegungen zu einer Philosophie des bewegten Bildes», inwiefern Film als «eigenständige Weise des Denkens und der Welterschließung» und damit als Medium philosophischen Denkens verstanden werden kann. Es geht ihr dabei nicht um das «Denken der Bilder», sondern um das «Denken *mit* den Bildern», also – bezogen auf Film und Kino – um die Fragen, womit das bewegte Bild denkt bzw. wie mittels des Films gedacht werden kann. Zur «Beschreibung der Bedingungen eines Denkens der Bilder» schlägt Febel acht Parameter vor, die sie anhand des Films *LES MAINS NÉGATIVES* von Marguerite Duras (1979) und ausgewählter Videoclips von Pipilotti Rist veranschaulicht: 1. Unmittelbarkeit oder Präsenz der Bilder, 2. Schock und Appellcharakter der Bilder, 3. Parallelität von subjektiven und objektiven Welten, 4. Simultaneität der Zeichensysteme, 5. Zeit und Kontinuum, 6. Reflexion des Bildes durch die Bilder oder Konstruktion einer Metaebene, 7. Faszinosum und Rest und 8. Sichtbarmachen des Interface. Anhand dieser Parameter macht Febel deutlich, wie sich das Denken des Kinos «von dem klassischen philosophischen Denken und dem [Denken] traditioneller narrativer oder konzeptioneller literarischer Texte» abgrenzt, «die sich beide auf grundsätzliche Linearität und Kausalität stützen».

Dominik Orth entwickelt in seinem Beitrag «Die Realität in der Fiktion: «Narrative Wirklichkeit» als transmediales Konzept der Fiktions- und Erzähltheorie» Grundzüge eines auf Fiktions- und Erzähltheorie basierenden Konzepts der *narrativen Wirklichkeit*, das er sowohl in seiner potenziellen Transmedialität als auch in seinem Anwendungspotenzial hinsichtlich des Films (und der Literatur) skizziert. Durch die Integration fiktions- und erzähltheoretischer Überlegungen bestimmt Orth die narrative Wirklichkeit als Realitätsebene fiktionaler Erzählungen, auf der das dargestellte Geschehen (Ereignisse, Figuren, Orte, Zeiten) zu situieren ist. Die narrative Wirklichkeit ist grundlegend für die Möglichkeit des Verstehens, muss aber auf die Lebenswirklichkeit bezogen werden, obwohl sie von dieser zugleich durch die Fiktivität des Dargestellten zu differenzieren ist. Orths Konzeptualisierung berücksichtigt, dass eine Erzählwirklichkeit sich einerseits unabhängig vom Medium etablieren lässt und somit ein transmedialer Aspekt fiktionaler Narrationen ist, andererseits in der Art und Weise der Darstellung von den Ausdrucksmöglichkeiten des entsprechenden Mediums abhängt. Sein Konzept der narrativen Wirklichkeit erweist sich insbesondere für die Analyse solcher Erzählungen als fruchtbar, die eine Pluralität narrativer Wirklichkeiten aufweisen.

In der Sektion *Nationale Identitäten und kulturelle Repräsentationen* werden die Auswirkungen und die Rolle des Films für Identitätsbildungsprozesse und kulturelle Repräsentationen in drei – teils benachbarten, teils geographisch und politisch weit voneinander entfernten – Gebieten untersucht: Spanien und Lateinamerika,

Frankreich und Algerien sowie Deutschland. In allen drei Beiträgen der Sektion wird deutlich, dass die angemessene Berücksichtigung historischer Hintergründe für die Interpretation der diskutierten Filmbeispiele unabdingbar ist.

Sabine Schlickers beschäftigt sich in ihrem Beitrag «Verfilmte Geschichte Spaniens und Lateinamerikas» mit der Geschichtsfiktion, die durch verschiedene literarische und filmische Inszenierungen von Schlüsselmomenten der kolonialen und postkolonialen Geschichte Lateinamerikas konstruiert wird. Geschichtsfiktion als solche sieht Schlickers eng an Textualität gebunden, weil einerseits die Ressourcen von Textualität erforderlich sind, um Fiktionen und ihre Narrative aufzubauen, und andererseits Narrativität als ein grundlegender Aspekt von Textualität gesehen werden kann. Hier setzt Schlickers mit ihrem methodischen Zugang zu ihrer Fragestellung an und stellt ein auf Ansätzen von Genette und ihren früheren Arbeiten aufbauendes Modell der narrativen Ebenen vor. Dabei argumentiert Schlickers, dass Textualität in diesem Sinne eine multimodale Erweiterung des Textualitätsbegriffs voraussetzt. Auf der Ebene des *discours* werden die im filmischen Werk verfügbaren Mittel in ihrer breiten Multimodalität besonders deutlich: Töne, Sprache, Musik und Montage werden kombiniert, um «ein gewebtes Netz» textindizierender Muster herzustellen. Hinzu kommt ein weiterer wesentlicher Aspekt der Textualität: der Rückgriff auf *Intertextualität* zur Bedeutungskonstitution. Eine wiederkehrende Eigenschaft von Texten ist die Fähigkeit, auf andere Texte zu verweisen, um eine besonders wirkungsvolle Art von Bedeutungserweiterung hervorzurufen. Aus diesen Betrachtungen entwickelt Schlickers ein analytisches Instrumentarium, um eine kritische Sichtung einiger filmischer Darstellungen der Geschichte Lateinamerikas vorzunehmen.

Elisabeth Arend beschreibt in ihrem Aufsatz «Transkulturalität und Geschichtsrepräsentation in Tony Gatlifs EXILS», dass der genannte Film eine besonders dichte Textualität aufweist, durch die filmische Mittel wie Musik, Ton, Bewegung und Raum effektiv zur Bedeutungskonstruktion kombiniert werden. Der Film stellt eine besondere Art von Geschichtsrepräsentation und kulturbedingter Identitätskonstruktion dar. Arend zeigt, auf welche Weise die Repräsentation und Konstruktion von Identität und Geschichte durch die Textualität des Films entstehen. Das Road Movie EXILS inszeniert zwei Reisen in entgegengesetzte Richtungen: die eine von der Pariser *banlieue* aus über Spanien und Marokko nach Algerien, die andere von Algerien aus nach Europa, ebenfalls über Spanien. Die Aushandlung von Identitäten und transkulturellen Geschichtsrepräsentationen steht im Mittelpunkt und wird durch genaue Betrachtungen der filmischen Raumkonstruktion, der Musik und der Kameraeinstellungen herausgearbeitet. Hier wird besonders deutlich, wie eine Vielfalt von semiotischen Modalitäten durch ihre dynamische Verschränkung zusammenwirkt. Darüber hinaus argumentiert Arend, dass die dadurch entstehenden Strukturen als «Spiegelbild» moderner Geschichtstheorien verstanden werden können. Die durch Raum und Kameraeinstellung erzeugte filmische Fragmentie-

rung, die häufig in Road Movies zu finden ist, korrespondiert im Falle dieses Films mit der Sicht auf Geschichte als ein auf Fragmenten basierendes Konstrukt. Die textuelle Konstruktion einer Erzählinstanz durch Handkamera und ‹gerahmte› Einstellungen dient gleichermaßen der Subjektivierung.

Schließlich geht *Gerhard Lüdeker* in seinem Beitrag ‹Die Konstruktion von nationaler Identität in Erinnerungsfilmern› auf Fragen nach ‹kollektivem Gedächtnis›, ‹kollektiver Erinnerung› und ‹kollektiver Identität› ein. Auf der Basis eines breiten Spektrums von Filmen – deutscher sowie internationaler – argumentiert Lüdeker, dass eine neue analytische Kategorie von so genannten ‹Erinnerungsfilmern› sinnvoll identifiziert werden kann. Die dieser Kategorie zugeordneten Filme spielen als kollektiver Ausdruck einer Nation, einer Generation oder eines Kulturkreises eine besondere Rolle für die Identitätsbildung. Ein Erinnerungsfilm ist laut Lüdeker ‹gleichermaßen Konstrukteur und Seismograph der Identität eines Kollektivs›. Ob ein Film ein Erinnerungsfilm wird oder nicht, ist letztlich eine Frage der Zuordnung dieser Rolle durch das betroffene Kollektiv. Erinnerungen in diesem Sinne sind institutionell durch die Medien – d.h. durch Film sowie Literatur, Kunst, Denkmäler, Gebäude usw. – verbreitete semantische Konfigurationen, die dazu dienen, eine normative Version der Vergangenheit zu etablieren. Lüdeker geht den für die Diskussion benötigten Begriffen von Gedächtnis, Erinnerung und Identität nach, identifiziert Zusammenhänge zwischen den einzelnen Kategorien und nimmt eine Reihe feinerer Ausdifferenzierungen vor. Herausgearbeitet wird besonders die Verbindung zwischen kollektiven Erinnerungen und nationaler Identität. Lüdeker erläutert, inwiefern Film als Gedächtnismedium dienen kann und welche formalen und funktionalen Eigenschaften ein Film typischerweise aufweist, der als Erinnerungsfilm für ein Kollektiv fungiert. Zu diesen Eigenschaften gehören: die Funktionalisierung einer ausgewählten Vergangenheit, die Verdichtung, die Narration und die Konventionalisierung bzw. Schematisierung des durch das filmische Medium Erinnerungten. Filme, die sich auf vorhandene kulturelle Erinnerungen stützen, können zum Beispiel diese Erinnerungen transformieren und mit neuen Bedeutungen für eine Zielgruppe medial archivieren.

In der Sektion *Zwischen Wirklichkeit und Fiktion* befinden sich zwei weitere Beiträge, die sich mit der herausfordernden Frage nach der Beziehung zwischen filmischer Erzählung und Wirklichkeit auseinandersetzen. Zum einen wird die Erweiterung der textuellen und narrativen Möglichkeiten von Dokumentarfilmen behandelt, zum anderen der textuelle und erzählerische Gebrauch von Dokumentaraufnahmen.

Anja-Magali Trautmann verfolgt in ihrem Beitrag ‹Die Wiederentdeckung der Wirklichkeit. Eine Bestandsaufnahme zur neuen Schaulust am nichtfiktionalen Film› aktuelle Veränderungen im Dokumentarfilm, um einerseits deren Folgen für Begriffskonstrukte wie Wahrheit und Wirklichkeit zu untersuchen und um andererseits den enormen Zuwachs des Interesses am Dokumentarfilm zu erklären.

Der Dokumentarfilm befindet sich nach Trautmanns Ansicht seit jeher in einem Dilemma, weil er behauptet, Wirklichkeit zwar im selben Medium wie der fiktionale Spielfilm, aber anders abzubilden, nämlich ‹wahrhaftig›. Seit den frühesten Beispielen, die sich als ‹Dokumentarfilme› identifizieren lassen – wie Flahertys *NANOOK OF THE NORTH* (1922) –, wird die Diskrepanz diskutiert, die sich daraus ergibt, dass Dokumentarfilme ihrem dokumentarischen Anspruch gemäß die Wirklichkeit offenlegen und dabei trotzdem ihre Rezipienten unterhalten wollen. Aus pädagogischer Perspektive hat man den Einsatz narrativer Strategien und Erzählweisen für die Wiedergabe von Wirklichkeit des Öfteren scharf kritisiert. Andere, wie Flaherty selbst, vertraten die Meinung, dass inszenatorische Eingriffe bis hin zur ‹Verzerrung› der gezeigten Ereignisse erforderlich seien, um eine tiefere, allgemeingültige Wahrheit darzustellen. In jüngerer Zeit werden narrative Strukturen häufig als wichtige Möglichkeit der Sinnkonstruktion angesehen: Menschen generieren aus ihren (ungeordneten) Erfahrungen dadurch Sinn, dass sie diese Erfahrungen in ‹narrative Schablonen› einbetten. Vor diesem Hintergrund erscheint der Einsatz narrativer Strukturen in Filmen mit dokumentarischen Zielen nicht mehr so unangemessen, wie von den Kritikern dieser Ausrichtung behauptet. Heutzutage existieren diverse dokumentarische Genres, die sich häufig nur durch werkexterne Informationen von Spielfilmen unterscheiden lassen, z.B. durch Paratexte wie Titel, Werbung, Plakate und ‹Bekanntnisse der Filmemacher/-innen›. Der Dokumentarfilm selbst bedient sich aller filmischen Mittel und Erzählstrategien, solange die Glaubwürdigkeit der überbrachten Botschaft darunter nicht leidet. Trautmann führt die unterschiedlichen Entwicklungsstadien des Dokumentarfilms vor, wobei auch neue und einflussreiche dokumentarische Fernsehformate berücksichtigt werden.

Heinz-Peter Preußner untersucht in seinem Beitrag ‹Stumm – unmittelbar – authentisch? Zur Sprache des späten Stummfilms am Beispiel von *MENSCHEN AM SONNTAG*› die folgende Frage: Wie erzählen Filme, wenn das prototypische Mittel zur Erzählung, nämlich die Sprache, nicht oder nur rudimentär zur Verfügung steht? Späte Stummfilme eignen sich für diese Untersuchung besonders gut, weil sie häufig eine solche Transparenz in der Erzählung erreicht haben, dass die weitgehende Abwesenheit der gesprochenen und geschriebenen Sprache fast in Vergessenheit gerät. Preußner identifiziert die dafür im Film *MENSCHEN AM SONNTAG* (1930) zuständigen Eigenschaften im Detail. Zu diesen Eigenschaften zählt er den Ersatz bzw. die Ergänzung der im frühen Stummfilm üblichen theatralischen Gestik durch Montage und die genaue Inszenierung von Blickachsen, das Platzieren der Handlungsfiguren im Raum, eine streng chronologische Entfaltung der Ereignisse, die Verwendung stabiler Muster wie das des städtischen Tagesablaufs, die Einbettung von Standbildern wie Fotografien oder das ‹zufällige› Erscheinen von schriftlichen ironisierenden Botschaften auf Schildern sowie kohäsive Verkettungen der gezeigten Objekte und eine avantgardistische Kadrierung. Preußner argumentiert, dass diese abstrakten filmischen Mittel nur durch eine hohe Konventionalisierung

der Narration jene Natürlichkeit, Unmittelbarkeit und Authentizität bewirken, für die der Film berühmt geworden ist. Jene Konventionalisierung wird hier nicht über das Regelwerk des sprachlichen Systems erreicht, sondern durch das bereits vorhandene und weit entwickelte textuelle Regelsystem des filmischen Erzählens – kurz gefasst: durch die Textualität des filmischen Narrativs. So wirken sogar die in großen Teilen unverstellten Dokumentaraufnahmen als Bestandteile der fiktionalen Spielhandlung des Films. Preußner weist auch auf die Spannung zwischen dem tatsächlich Gezeigten und dem durch den Rezipienten Vorgestellten hin, die eine besondere und vielleicht konstituierende Rolle im Stummfilm einnimmt.

In der letzten Sektion stehen *Raum, Zeit und Bewegung* im Mittelpunkt der Untersuchungen. Das mag im Kontext des Textualitätsparadigmas auf den ersten Blick etwas verwundern. Wie aber eingangs dargestellt, können auch Raum, Zeit und Bewegung im Film zu textindizierten Interpretationshinweisen werden.

Oliver Schmidt zeigt in seinem Beitrag «Filmische Räume. Zur textuellen Bindung räumlicher Systeme im Film», wie Räumlichkeit in dreierlei Hinsicht an Textualität rückgebunden werden kann, nämlich als Bedingung, Mittel und Gegenstand filmischen Erzählens. Schmidt setzt die interdisziplinäre Debatte um den Raum in Bezug zu drei aktuellen Problemfeldern der Filmwissenschaft: die Frage nach der Konsistenz filmischer Welten, ihrer narrativen Überformung sowie ihre audiovisuelle Erscheinung. Daraus leitet er wiederum die drei Analysekategorien «diegetischer Raum», «narrativer Raum» und «audiovisueller Bildraum» ab, denen er sowohl eine ontologische als auch eine topo- bzw. szenografische Dimension zuspricht. Es handelt sich dabei nicht um unabhängige Größen; vielmehr kann der erzählte Raum gleichzeitig der Erzählraum und der Darstellungsraum sein. Raum fungiert bei Schmidt als Bindemittel, das Kohärenz und damit Textualität auf der Bild- und Tonebene herzustellen vermag. Eingebettet werden seine an zahlreichen Beispielen konkretisierten Untersuchungen in den Paradigmenwechsel des *spatial turns*, dem zufolge Raum nicht mehr nur als eine objektivierbare physikalische Größe zu verstehen ist, sondern auch als dynamisches Wahrnehmungskonstrukt.

Wolfgang Wildgen widmet sich in seinem Beitrag der «Erzählung und Action im James Bond-Film QUANTUM OF SOLACE». Das Action-Kino ist bislang selten Gegenstand sprach- und literaturwissenschaftlich geprägter Filmanalysen gewesen. Der Grund dafür ist nicht nur darin zu suchen, dass dieses Genre im Ruf des Trivialen steht. Vielmehr gilt der Action-Film gemeinhin als erzählerisch kaum interessant und damit den traditionellen Methoden der Sprach- und Literaturwissenschaften als wenig zugänglich. Wildgen macht demgegenüber darauf aufmerksam, dass die linguistische Gesprächsanalyse schon lange erkannt hat: In der (mündlichen) Alltagskommunikation steht nicht so sehr die Art der Mitteilung, sondern deren Gestaltung im Vordergrund. Das populäre Unterhaltungskino sei der Tradition der mündlichen Erzählung sehr viel näher als der schriftlichen Hochliteratur. In der Konsequenz untersucht Wildgen QUANTUM OF SOLACE nicht narratolo-

gisch, sondern im Bezug auf Formen von Raum, Zeit und Bewegung hin. In einem ersten Schritt stellt er dar, wie sich in dieser Hinsicht schriftliche bzw. mündliche Texte von filmischen Texten generell unterscheiden. Was die «action» im Action-Film ausmacht und warum sie uns als Zuschauer so zu faszinieren vermag, wird in einem weiteren Unterkapitel dargelegt. Schließlich analysiert der Autor ausführlich einige Verfolgungsszenen in *QUANTUM OF SOLACE* und macht deutlich, wie ihr textueller Aufbau physikalische Korrelate beim Zuschauer anstößt, die ihn zur emotionalen Anteilnahme bewegen.

Thomas Althaus perspektiviert in seinem Aufsatz «Stillstand und Bewegung im deutschen Film der 1920er Jahre» die Frage nach der Textualität des Films mit einem kulturhermeneutischen Ansatz. Dabei wird der Entwicklung transitorischer Kunst in ästhetischen Konzepten der Malerei, Literatur und des Theaters seit dem 18. Jahrhundert nachgegangen. Bezeichnend für diese Entwicklung ist – bei sehr unterschiedlichen textlichen und medialen Bedingungen – ein Bewegungsanstoß aus statischen Konstellationen. Die Dynamisierung der Lebenserfahrung im modernen Industriezeitalter zelebriert der Ausdruckstanz in der Jahrhundertwende um 1900 so deutlich, dass ihm darüber eine Führungsrolle auf dem Weg zur Kunst des bewegten Filmtextes zukommt. Nicht zufällig waren Tänzerinnen ein beliebtes Objekt der Serienfotografie, das dann schnell auch vom frühen Film aufgegriffen wurde. Einstellungswechsel und Schnitttechnik sorgten in der Weiterentwicklung für eine fortschreitende Wahrnehmungsherausforderung, die mit der modernen Großstadterfahrung korrespondiert. In einem weiteren Kapitel widmet sich Althaus dem ästhetischen Paradox des Standbilds im Film. Durch die bewegte Darstellung der Nicht-Bewegung wird dem Zuschauer das vitalisierende Potenzial des neuen Mediums besonders deutlich vor Augen geführt, wie Althaus am Beispiel *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920) ausführt. Auch in Murnaus *NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (1922), in Wegeners *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* (1920) und in Langs *METROPOLIS* (1927) spielen Erweckungsszenen, in denen Figuren vom Stillstand zur Bewegung gelangen, eine bedeutende Rolle. Althaus diskutiert an diesen Filmbeispielen darüber hinaus Fragen der Filmtopik (Zitate aus der Bildenden Kunst) und des Rhythmus, der sich in den stockenden Bewegungen der monströsen Kunstfiguren äußert. Die vielschichtige Textsemantik des Bewegungs- und Stillstandstopos wird abschließend an Paul Lenis *DAS WACHSFIGURENKABINETT* (1924) resümiert.

Norbert Schaffeld kombiniert in seinem Beitrag einen intertextuellen bzw. intermedialen Ansatz mit textsemiotischen und kulturkritischen Zugängen. In seinen «Überlegungen zur filmsprachlichen Shakespeare-Kritik: Das Beispiel der CBC Fernsehproduktion *ELIZABETH REX*» beschäftigt er sich eingangs mit der Literaturverfilmung und der Adaptionsproblematik, die anhand der filmischen Auseinandersetzungen mit Shakespeares Werk bzw. seiner Biografie besonders gut nachvollzogen werden kann. Verfilmungen seiner Dramen oder seines Lebens, so

Schaffelds These, reagieren nicht nur auf die jeweiligen kulturkritischen Diskurse, sondern befeuern diese auch selbsttätig. Diverse filmische Auseinandersetzungen mit Shakespeare können verschiedenen kultur- und literaturkritischen Debatten der letzten 30 Jahre zugeordnet werden. Im Hauptteil analysiert Schaffeld die kanadische TV-Adaption eines modernen Kammerspiels, das die Beziehung zwischen dem Dichter und «seiner Königin» thematisiert. Sein Augenmerk gilt dabei vor allem den filmsprachlichen Mitteln, über die mindestens drei kritische Diskurse transportiert werden: die Verkettung von fiktionaler Erzählung und faktualen historischen Ereignissen, die Beziehung zwischen staatlicher und kultureller Macht und das Verhältnis der Geschlechter. Dabei wird die Auseinandersetzung durch die Proxemik, die Kameraperspektive und die Montage flüssig gehalten und führt zu unerwarteten Konstellationen. Schaffelds Beitrag wird so zu einem Beispiel dafür, wie der filmsprachliche Co-Text den Text der Dialoge zu einem mehrfach interpretierbaren Super-Text überformen kann.

Die Buchreihe *Textualität des Films* begreift Textualität nicht in Konkurrenz zur Medialität oder Visualität. Das Gesamtvorhaben argumentiert vielmehr mit einer Bezüglichkeit der Begriffe und leitet hiervon die wissenschaftliche Zuständigkeit text-, medien- und bildbezogener Disziplinen für die voranschreitende und voranzutreibende Theoretisierung des Mediums Film ab. Mit dem vorliegenden ersten Band wollen wir das Spektrum aktueller Forschungsimpulse aus verschiedenen Teildisziplinen andeuten und zugleich erste Impulse zu einer zeitgemäßen interdisziplinären Film- und Textualitätsforschung liefern.

Hamburg und Bremen, im Mai 2012

John A. Bateman, Matthis Kepser und Markus Kuhn

Filmverzeichnis

- DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Deutschland 1920, Regie: Robert Wiene, Drehbuch: Carl Mayer, Hans Janowitz).
- ELIZABETH REX (CDN 2002/2003, Regie: Barbara Willis Sweete, Drehbuch: Barbara Willis Sweete und Kate Miles)
- EXILS (Frankreich/Japan 2004, Regie, Drehbuch, Produktion, Musik: Tony Gatlif).
- DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (Deutschland 1920, Regie: Paul Wegener, Carl Boese, Drehbuch: Paul Wegener, Henrik Galeen).
- DAS LEBEN DER ANDEREN (Deutschland 2006, Regie: Florian Henckel von Donnersmarck, Drehbuch: Florian Henckel von Donnersmarck).
- LES MAINS NÉGATIVES (F 1979, Regie: Marguerite Duras, Drehbuch: Marguerite Duras)
- MENSCHEN AM SONNTAG, EIN FILM OHNE SCHAUSPIELER (Deutschland 1930, Regie: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Drehbuch: Kurt [Curt] Siodmak, Billie [Billy] Wilder).
- METROPOLIS (Deutschland 1927, Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Thea von Harbou).