

**Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung**  
**Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik**

Herausgegeben von Martin Nies

**SKMS | Open Access Papers**

Die struktural-semiotische Analyse  
von Literatur und Film

Theoretisch-methodologische Grundzüge

**Martin Nies**





## **Die struktural-semiotische Analyse von Literatur und Film<sup>1</sup>**

Theoretisch-methodologische Grundzüge

**Martin Nies**

### **Die strukturelle Textanalyse und ihre Objekte**

Die strukturalistisch geprägte Textanalyse analysiert die strukturelle Organisation und die semantisch-logischen Beziehungen einzelner bedeutungskonstituierender Elemente in zeichenhaften kommunikativen Äußerungen zueinander sowie die Relationen zwischen solchen Äußerungen innerhalb eines übergeordneten Systems (zum Beispiel eines Gesellschaftssystems, eines Medien-, Textsorten- beziehungsweise Gattungssystems oder einer kulturhistorischen ‚Epoche‘). Zu diesen ‚Texten‘ im weitesten Sinne gehören nicht nur alle sprachlichen Äußerungen, sondern jede Form der Kommunikation mittels Zeichen, also auch mittels audiotiver, visueller, gestisch-mimischer Zeichen sowie der diese Zeichensysteme kombinierenden Medien wie Theater oder Film. Wie sich innerhalb kultureller Systeme auch die Alltagskommunikation, soziale Umgangsformen und rituelle Handlungen als ‚Texte‘ struktural interpretieren lassen, zeigen die anthropologischen Studien von Claude Lévi Strauss (zum Beispiel *Traurige Tropen* [1955] 1978) und Clifford Geertz (zum Beispiel *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, [1973] 1987).

Dieser weit gefasste Textbegriff ermöglicht auch systemüberschreitende vergleichende Untersuchungen der Kommunikate unterschiedlicher Kulturen, Mediengattungen und Kunstformen hinsichtlich äquivalenter oder spezifizierender differenter Strukturen. Damit geht ein ‚demokratisches‘ und nicht elitäres Kunst- und Literaturverständnis einher, welches es er-

laubt, populäre Formate und Zeichensysteme wie Graphic Novel / Comic, ‚Schundliteratur‘, Popmusik, Pop Art, Mode oder eben auch Film hinsichtlich der jeweils inhärenten strukturell-semantischen Organisationen und vermittelten Bedeutungsgehalte gleichrangig neben gesellschaftlich als emphatisch-hochkulturell aufgefasster ästhetischer Kommunikation wie der ‚Literatur‘, Klassischer Musik und ‚Kunst‘ zu analysieren, wie es Michael Titzmann 1977 in *Strukturelle Textanalyse* postuliert: „[A]n sich sind vor der strukturalen Textanalyse alle ‚Texte‘ gleich: ‚gleich‘ nicht in dem Sinne, daß sie gleichartig oder gleichwertig wären; sondern ‚gleich‘ in dem Sinn, wie alle Bürger, unerachtet individueller Unterschiede, vor dem Gesetz gleich sind – oder doch idealiter gleich sein sollten: alle haben Anspruch auf dieselbe Behandlung, wie verschieden sie auch sein mögen“ (Titzmann [1977] 1993, 9). Dem Zeitgeist entsprechend hatte der Strukturalismus in Deutschland insbesondere in den von Institutions- und Autoritätskritik geprägten 1960er und 1970er Jahren die Zeit seiner größten universitären Blüte. Damit löste die strukturalistische Methode aber auch ein, was Leslie Fiedler 1968 in seinem zunächst in *Christ und Welt* und dann im *Playboy*-Magazin publizierten Vortrag „Cross the Boarder – Close the Gap“ an der Universität Freiburg gefordert hatte und was später als Initialzündung der Postmoderne gelten sollte: Die in den Literaturwissenschaften geltende Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur zu überschreiten und die sie konventionell trennende Kluft zu schließen (vgl. Fiedler [1968] 1994).

Aber schon der russische Formalismus der 1910er und 1920er Jahre als eine erste dem Strukturalismus nahe stehende Literaturtheorie wandte sich von der Frage nach der kanonischen Wertigkeit von Literatur ab und dem sprachlichen Konstruktcharakter des eigentlichen literarischen Textes zu, der nun mit seiner spezifischen Gemachtheit in den Mittelpunkt des Interesses rückte. Einer der bekanntesten Vertreter des Formalismus, Vladimir Propp, stellte 1928 in *Morphologie des Märchens* rekurrente Tiefenstrukturen in Volksmärchen fest und leitete aus den Handlungssegmenten seines insgesamt einhundert Texte umfassenden Korpus einunddreißig invariante Handlungsfunktionen ab, die dieses in unterschiedlichen Kombinationen aufwies (vgl. Propp 1975). Analog zu der Vorgehensweise in naturwissenschaftlichen Analyseverfahren und im Bemühen um eine eigentliche Wissenschaftlichkeit literaturwissenschaftlicher Aussagen, das heißt um solche, die von dem interpretierenden Subjekt sowie von der Persönlichkeit der textproduzierenden Autorinstanz unabhängig und nachprüfbar, also objektiv am konkreten Textkorpus anhand des verwendeten Zeichenmaterials beweisbar sind, rekonstruierte Propp narrative Bausteine des Volksmärchens, gleichsam dessen DNA. Die anonyme beziehungsweise ‚überindividuelle‘ Verfasstheit der Texte dieser folkloristischen Gattung ermöglichte es, den Aspekt der Autorschaft zu ignorieren und demonstrativ ein populäres narratives Genre zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Analyse zu machen.

In ihren Anfängen konzentrierte sich die formalistisch-strukturalistische Textanalyse insbesondere auf Handlungseinheiten und auf Figuren als Funktionen der Handlung wie zum Beispiel in der Relation von ‚Held‘ und ‚Gegenspieler‘ – so etwa noch in Algirdas Julien Greimas‘ Aktantentheorie von 1966 (vgl. Greimas [1966] 1971). Mit der Entwicklung der Narratologie kamen aber zunehmend auch die „Bauformen des Erzählens“ (vgl. Lämmert [1955] 1993) in den Blick und damit die Strukturen der künstlerischen Vermittlung der literarischen Information. Denn für ästhetische Kommunikation gilt nach Roman Jakobson im Unterschied zur referentiellen Sprachfunktion als konstitutiv, dass nicht nur der Aussageinhalt, also *was* ausgesagt wird, bedeutungstragend ist, sondern auch die Art und Weise der Vermittlung,

also *wie* etwas ausgesagt wird (zur poetischen Sprachfunktion vgl. Jakobson [1960] 1971). So entstanden seit den 1960er Jahren einige strukturalistisch geprägte ‚Klassiker‘ zur methodischen Analyse der beiden bedeutungskonstituierenden Ebenen der Erzählung, die mit Tzvetan Todorov als *Histoire* (= Was wird erzählt?) und *Discours* (= Wie wird erzählt?) beziehungsweise im angloamerikanischen Sprachraum mit Seymour Chatman als *Story* and *Discourse* bezeichnet werden (vgl. Todorov [1966] 1978 bzw. Chatman 1978). Darunter finden sich etwa Jurij M. Lotmans *Die Struktur literarischer Texte* (1972), Michael Titzmanns *Strukturelle Textanalyse* (1977), Jochen Schulte-Sasses und Renate Werners *Einführung in die Literaturwissenschaft* (1977), Franz K. Stanzels *Theorie des Erzählens* (1979), Gérard Genettes *Die Erzählung* ([1972–1976] 1994) sowie im Bereich der Dramenanalyse Manfred Pfisters *Das Drama* (1982).

Als eine Meta-Theorie der Gesellschafts- und ‚Geisteswissenschaften‘ wird der Strukturalismus nach Dekonstruktion und Poststrukturalismus heute als obsolet angesehen, da seine Fokussierung auf oppositionelle Differenz- und Ähnlichkeitsrelationen es beispielsweise nicht erlaube, komplex vernetzte, queere oder transdifferente Konzeptionen zu beschreiben und solche sogar ideologisch ausgrenze (zur ausführlichen Auseinandersetzung mit der poststrukturalistischen Kritik, auch mit dem Vorwurf der Komplexitätsreduktion, siehe Titzmann 2003, Siefkes 2015 und Nies 2019). Für die Rekonstruktion von textueller Bedeutung auf philologischer Grundlage ist die strukturalistisch geprägte Textanalyse dagegen eine anerkannte basale heuristische Methode, die es prinzipiell ermöglichen soll, *jegliche* Arten semantischer Beziehungen und Konstrukte zu analysieren. Der zudem früher verbreiteten Kritik, die Methode sei ahistorisch, da sie lediglich textimmanente Strukturen in den Blick nähme, begegnet das Konzept des kulturellen Wissens, das Titzmann 1977 als relevanten kontextualisierenden Aspekt der Textanalyse einführte (s. Titzmann [1977] 1993 und 1989). Seitdem ist die Verortung der untersuchten Textkorpora in ihren kulturellen Diskursformationen unter synchroner und diachroner Perspektive und somit auch unter dem Aspekt paradigmatischen kulturellen Wandels standardisierte Praxis. Aufgabe der struktural-semiotischen Textanalyse ist die wissenschaftliche Rekonstruktion der Art und Weise, *wie* Texte *welche* Bedeutungen in welchen historischen kommunikativen Kontexten produzieren und welche Präsuppositionen kulturellen Denkens und Wissens dabei zum Tragen kommen.

### **‚System‘ / ‚Konstrukt‘ / ‚Modell‘ / ‚Ordnung‘:**

#### **Basale Konzepte der struktural-semiotischen Methode**

Die Methode der strukturalen Textanalyse hat ihr theoretisches Fundament in der Semiotik als der Wissenschaft der Zeichen und ihrer Beziehungen zueinander. Die heutige Kultur-, Literatur- und Mediensemiotik funktionalisiert ihrerseits strukturalistisch beziehungsweise von der strukturalen Methode geprägte Vorgehensweisen, wie sie insbesondere in der Linguistik und der Literaturwissenschaft entwickelt wurden. Gemeinsame theoretische Konstituente ist dabei, wie oben herausgestellt, der *Systembegriff* – die Auffassung von Kultur, Sprache, Medien als *semiotische Systeme*. Der individuelle konkrete Text – gleich welchem Zeichensystem / welcher Sprache oder welcher Mediengattung zugehörig – konstituiert sich dabei im Sinne Jurij M. Lotmans als ein ‚sekundäres semiotisches System‘ (vgl. Lotman 1993, 22), da er sich eines oder mehrerer vorgefundener primärer Zeichensysteme (wie etwa der

Sprache) bedient, um mittels Auswahl und Kombination ein eigenes sekundäres System zu generieren, dessen Bedeutung sodann aus den je spezifischen textinternen semantisch-logischen Relationen der Zeichen zueinander und gegebenenfalls deren Beziehungen zu extratextuellen Entitäten (Referenzen) resultiert. Ein solches extratextuelles Bezugssystem kann ein Datum der (historischen) Realität sein, wenn der Text sich in toto oder partiell als realitätsreferentiell indiziert, es kann sich um intertextuelle und intermediale beziehungsweise transmediale Referenznahmen handeln, in jedem Fall aber verhält sich ein Text explizit oder implizit, intendiert oder nicht intendiert, notwendig in irgendeiner Weise zu den geltenden Kodes seiner Produktionszeit, zu zeitgenössischen Diskursen, zu Formationen des Denkens und kulturellen Wissens sowie zu Regeln und Normen der Rede und der Textproduktion, die er affirmativ konsolidieren, subversiv unterlaufen oder innovativ transformieren kann.

Literarische, filmische, künstlerische Texte kennzeichnen sich nun nicht nur dadurch, dass bei ihnen auch die Art und Weise *wie* sie gemacht sind, bedeutungstragend ist, sondern sie gehören im semiotisch-strukturalistischen Verständnis zur Klasse der „sekundären modellbildenden semiotischen Systeme“ (vgl. Lotman 1993, 22); *modellbildend* deshalb, weil sie in ihrer notwendigen Begrenztheit durch den künstlerischen Rahmen (zum Beispiel den Rahmen des Bildes oder Anfang und Ende eines Romans oder Films) ein bestimmtes Modell von ‚Welt‘ präsentieren, eine ‚dargestellte Welt‘ (im Fall eines Erzähltextes die *Diegese*), die nur das enthält, was der sprachliche, visuelle usw. ‚Text‘ ihr zeichenhaft zuschreibt und deren spezifische Organisation sich eben aus der strukturellen Relation der ihr inhärenten Elemente zueinander ergibt. Diese dargestellte Welt kann dabei nur sehr wenige Elemente aufweisen (zum Beispiel ein Stillleben) oder ein umfangreiches und hochgradig komplexes Weltkonstrukt entwerfen (zum Beispiel ein Romanwerk wie Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, 1913–1927), sie kann mehr oder weniger realitätsreferentiell oder gänzlich fiktiv sein. ‚Modellbildend‘ ist sie aber auch deshalb, weil das durch sie Bedeutete einen Anspruch auf Verallgemeinerbarkeit über sich selbst hinaus hat – dieses Charakteristikum ermöglicht es, dass Literatur, Film, Kunst überhaupt so etwas wie Sinnangebote machen, Normen und Werte vermitteln, Aussagen über Kunst an sich oder die Realität treffen kann, und das gilt selbst dann, wenn – wie recht häufig im Fall abstrakter oder postmoderner Kunst – Selbstreferenz und Realitätsverweigerung zentrale Kommunikate dieser Texte sind. Denn dann unterminieren sie zwar zeichenhaft einen Realitätsbezug, treffen damit aber zugleich eine Aussage über das Verhältnis von Zeichen / Kunst / Medien und Realität, die eine über das individuelle Kunstwerk ‚modellhaft‘ hinausweisende Gültigkeit beansprucht.

Andererseits gilt diese Modellhaftigkeit ebenso für solche medialen Produkte ästhetischer Kommunikation, die als wirklichkeitsabbildend wahrgenommen werden wollen, wie beispielsweise Dokumentarfotografie und Dokumentarfilm. Zwar wird hier eine Realitätsreferenz als zentrales Genremerkmal behauptet, aber da weder Fotografie noch Film aufgrund ihrer Begrenztheit die Realität zur Gänze abbilden können, ergibt sich der Modellcharakter schon aus ihrer ‚Ausschnitthaftigkeit‘, das heißt aus der notwendigen Auswahl der repräsentierten Realitätsaspekte, die jedoch andere Anteile derselben Realität, die dann aber außerhalb der Kommunikationsabsicht liegen, aus der dargestellten Welt des Fotos beziehungsweise des Films ausgrenzt. Dies geschieht im Fall der Fotografie beispielsweise durch die Wahl des Bildausschnittes in Bezug auf die Kategorie Raum (= dargestellte Welt) und des Auslösemomentes in Bezug auf die Kategorie Zeit (vgl. Henri Cartier-Bressons Philosophie vom „entscheidenden Moment“ als Kondensation eines Vorgangs, einer Handlung oder ei-

ner räumlichen Konstellation der abgebildeten Entitäten; Cartier-Bresson [1952] 1999). Dabei kann dieser Sachverhalt der paradigmatischen Auswahl von etwas, was gezeigt werden soll, und der Ausgrenzung von dem, was nicht gezeigt werden soll, als ideologisch angesehen werden, denn die dieser Wahl zugrundeliegenden Präsuppositionen des Denkens werden in aller Regel nicht offengelegt. Hinzu kommt, dass auch im Fall von dokumentarischer Fotografie und Film bedeutungskonstituierend ist, *wie* der repräsentierte Realitätsausschnitt dargestellt wird, welche ästhetischen Vermittlungsstrategien also Anwendung finden (siehe dazu im Detail Nies 2017). Das aber bedeutet, dass in Bezug auf die dargestellte ‚Realität‘ in diesen medialen Produkten allenfalls von einem *Realitätskonstrukt* die Rede sein kann, dessen Beschaffenheit mehr über das ihm zugrundeliegende Denken und über die diskursiven und ästhetischen Praktiken seiner Produktionszeit verrät als über die ‚Realität‘.

Neben der Relevanz des System- und Modellbegriffs in semiotischer und strukturalistischer Theoriebildung ist die Auffassung von Texten als semiotischen Konstrukten, wie am Beispiel von Dokumentarfotografie und -film illustriert, eine wesentliche Gemeinsamkeit – und diese gilt auch für jegliche Art künstlerischer Kommunikation. Ein Ziel strukturaler beziehungsweise semiotischer Literatur- oder Medienanalyse ist daher, diesen Konstruktcharakter und damit die Strategien der textuellen Bedeutungsproduktion offenzulegen, wobei mit Umberto Eco davon auszugehen ist, dass der Text gemacht ist, wie er gemacht sein wollte (Eco 1993, 10), sonst wäre er, schlicht gesagt, nicht in dieser Gestalt für eine Publikation autorisiert worden. Dabei ist unerheblich, ob Autor\*innen und Regisseur\*innen die im Text angelegten Bedeutungen im Moment der Produktion, Redaktion oder Publikation auch bewusst gewesen sind, das heißt also, ob diese auch so intendiert waren. Denn Gegenstand einer literatur- oder medienwissenschaftlichen Analyse kann nur die aufgrund des verwendeten Zeichenmaterials im veröffentlichten Medienprodukt *nachweisbare Bedeutung* sein und nicht, was sich die Produktionsinstanzen möglicherweise einmal dabei gedacht oder nicht gedacht haben könnten. Gleiches gilt für subjektive Rezipientendeutungen – diese können wie auch biografistische Auslegungen fiktionaler Textkonstrukte berechtigter Gegenstand literatur- oder mediensoziologischen und psychologischen Forschungsinteresses sein, sind es aber nicht im Rahmen der struktural-semiotischen Analyse, die die Rekonstruktion von Bedeutung aus dem Kommunikat selbst anhand der verwendeten Zeichen und deren Relationen/Strukturen untereinander fokussiert.

Im Aufzeigen ideologischer Propositionen und Implikationen in der Textbedeutung, und *wie* diese als ‚modellhaft‘, also als auf die Realität beziehbar, bedeutet sind, wird der nicht nur akademische sondern auch unmittelbar soziale Nutzen der semiotisch-strukturalen Textanalyse evident: Sie vermag offen zu legen, welche mitunter subtilen Strategien der Bedeutungsvermittlung etwa bei der Hierarchisierung und Wertung von Textgrößen und dargestellten Prozessen zum Tragen kommen, aus denen sich auf zu Grunde liegende anthropologische Konzeptionen, auf Konstrukte von Gesellschaft und Gender, auf Konzeptionen von Wünschenswertem und Nicht-Wünschenswertem (zum Beispiel spezifische Figurenmerkmale oder Figurenverhalten betreffend) und somit vermittelte Normen und Werte schließen lässt. Damit versteht sich die semiotisch-strukturalen Textanalyse als heuristisches Werkzeug einer fundierten Textkritik.

In diesem Zusammenhang ist der *Ordnungsaspekt* dargestellter Welten von zentraler Bedeutung, denn die textuellen Zeichen und deren semantische Relationen konstituieren jeweils semiotische Ordnungen, die sich durch spezifische semantisch-logische Grenzziehun-

gen auszeichnen. Dabei kommen zwei zeichentheoretische Grundannahmen zum Tragen: (1.) dass textuelle Bedeutung durch Differenz- und Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Zeichen entsteht und (2.) dass eine pragmatische Kohärenzannahme für die in einem Text gegebenen Daten beziehungsweise Informationen gelten müsste, damit dieser als sinnvoll aufgefasst werden kann. Bei der Kohärenzannahme gilt es aber zu beachten, dass einige moderne und postmoderne Texte sogar häufig dazu neigen, Kohärenz und Sinnhaftigkeit durch Brüche im Bedeutungskonstrukt in dekonstruktivistischer Weise infrage zu stellen. In dem Fall ist aber genau dieser Bruch zeichenhaft und im Rahmen postmoderner Ästhetik konsistent und sinnvoll interpretierbar. Der *ideologische Aspekt* künstlerischer Kommunikation ergibt sich nun aus der *Ordnung* der dargestellten Weltkonstrukte, also daraus, welche semantisch-logischen Beziehungen ein Text zwischen verschiedenen Größen etabliert, mit welchen Merkmalen diese jeweils korreliert und somit semantisiert werden, und welche semantischen Grenzen dadurch zwischen als oppositionell oder äquivalent behandelten Elementen der dargestellten Welt gesetzt werden. Um diesen Sachverhalt in Bezug auf die hier fokussierten Medien Literatur und Film nachvollziehbarer zu machen, ist zunächst ein Blick auf die medienspezifischen Bedingungen und Möglichkeiten der Bedeutungskonstituierung notwendig.

### **Medienspezifische Dimensionen der Bedeutungskonstituierung**

Bedeutung konstituiert sich durch die spezifische *Auswahl* von Zeichen aus einem Zeichensystem (= paradigmatische Ebene) sowie durch die *Kombination* der ausgewählten Zeichen (= syntagmatische Ebene) zu einem individuellen Text. Welche Zeichen selegiert und wie diese im Vorgang der Textproduktion miteinander kombiniert werden, setzt eine Vielzahl bewusster oder nicht bewusster Entscheidungen voraus. Die dabei zur Verfügung stehenden Zeichenklassen sowie die Bedingungen und Möglichkeiten ihrer Verwendung sind abhängig vom gewählten Medium. Am Beispiel der dokumentarischen Fotografie lässt sich zunächst recht einfach veranschaulichen, wie sich aus dem Zusammenspiel der paradigmatischen und syntagmatischen Bedeutungsebene unter semiotisch-strukturalen Aspekten semantische Ordnungen ergeben. Betrachtet man die Vietnamkriegsfotografien von Philip Jones Griffiths in seiner retrospektiven Bildbandpublikation *Dunkle Odyssee* (Griffiths 1996), fällt auf, dass vielen der Fotos ein bestimmtes Kompositionsprinzip gemeinsam ist: Ausgewählt ist häufig ein Realitätsausschnitt, in dem je ein friedliches und ein martialisches Element kontrastiert sind, so in ein Oppositionsverhältnis zueinander treten und damit eine semantische Ordnung etablieren (vgl. ebd., 178–179, 150–151, 117). Je nach der dargestellten Art und Weise, in der sich diese oppositionellen Entitäten in den Bildern nun zueinander verhalten, ergibt sich eine unterschiedliche Bedeutung der Fotografie: Sie kann zum Beispiel die amerikanischen Soldaten als feindliche Invasoren erscheinen lassen oder als Beschützer der Zivilisten und des Friedens. Über die eine oder andere potenzielle Semantik und damit die Deutung der ‚Realität‘ entscheiden unter anderem die fotografische Inszenierung durch die Wahl des konkreten raumzeitlichen Ausschnitts, der Perspektive, der Belichtung sowie nicht zuletzt den Bildinhalt erläuternde sprachliche Kotexte. Das heißt, es besteht eine Vielzahl das Bildresultat und damit die Bildaussage beeinflussender Auswahlmöglichkeiten im Vorgang des Fotografierens und der Veröffentlichung. Im Fall des publizierten Bildjournalismus und der

künstlerischen Fotografie sind Fotos zeichenhafte Äußerungen mit einer intendierten Kommunikationsabsicht. Ein Bildband, eine Zeitschrift oder auch eine Ausstellung als Publikationsrahmen stellt dabei im semiotischen Sinne einen übergeordneten neuen ‚Text‘ dar, innerhalb dessen zueinander in Bezug gesetzte Einzelbilder struktural-semiotisch in ihren semantischen Relationen und in ihrer Funktion als ‚Modell‘ der Realität interpretierbar sind.

Im Unterschied zur dokumentarischen Fotografie, die idealiter nur etwas in der Realität Vorgefundenes abbildet und dies erst sekundär zu einem ‚Modell der Realität‘ semiotisiert (vgl. Nies 2017), sind die Gestaltungsmöglichkeiten dargestellter Welten in Literatur und Film frei wählbar und deren Bedeutungspotenziale damit nahezu unbegrenzt. Anders als die Fotografie schöpft die Literatur dabei aus einem qua Konvention festgelegten Zeichensystem – der Sprache. Wo in Fotografie und Film *ikonische Zeichen* Bedeutungen konnotieren, ist dem einzelnen sprachlichen Zeichen eine *denotative Bedeutung* zugewiesen, die im Lexikon festgelegt ist. Hinzu kommen als konventionalisierte mögliche Bedeutungen die ebenfalls lexikonfähigen *objektiven Konnotate*, die einem Zeichen kulturell zugeschrieben sein können. Eine literaturwissenschaftliche Analyse und Interpretation, die sich nur auf nachweisliche Textbedeutungen und nicht etwa wie im Fall nicht-wissenschaftlicher assoziativer Rezeption auf *subjektive Konnotate* beziehen kann, stützt sich also auf die im Zeichensystem der Sprache angelegten Bedeutungen sowie auf jene Bedeutungen, die sich aus der syntagmatischen Kombination des Zeichens mit anderen Zeichen in einem Text ergeben. Dabei kann dieser Text jedem Zeichen auch neue Bedeutungen zuweisen, die nicht Bestandteil des Lexikons sind, die sich dann aber aus der Textanalyse heraus belegen lassen müssen.

Das audiovisuelle Medium Film kann dagegen bei der Bedeutungsproduktion verschiedene Zeichensysteme kombinieren, es kann sich dazu sowohl jeglicher ikonischer Zeichen als auch visueller Zeichen wie der Schriftsprache, mathematischer, musikalischer Zeichensysteme, Gestik, Mimik, Proxemik (also der Relation von Körpern / Objekten zueinander im Raum) und akustischer Zeichen wie gesprochener Sprache, Musik und Geräusch bedienen. Überdies kann Film auch andere Medien darstellen und in eine intermediale Beziehung zu diesen treten: So kann Film beispielsweise jede Form von Kunst, die visuell und / oder auditiv rezipierbar ist, bildlich oder akustisch repräsentieren.

Während nun im Bereich ästhetischer Kommunikation die Fotografie oder auch die Malerei und Skulptur statische Medien sind, bei denen eine Simultaneität der Zeichen gegeben ist, konstituiert sich literarische Bedeutung erst sukzessive Satz für Satz. Die Besonderheit audiovisueller Bewegtmedien wie Film, Videogame usw. ist, dass sie beide Dimensionen der Bedeutungskonstituierung kombinieren: Sowohl das Einzelbild als auch die Sukzession in Ton und Bildern sind semiotisch. Damit sind Literatur und Film zwar verschieden hinsichtlich der Zeichensysteme, die ihnen zur Bedeutungsproduktion zur Verfügung stehen, aber wesentlich gemeinsam ist ihnen das narrative Potenzial: die Möglichkeit, temporale Prozesse in der Sukzession darzustellen und damit ‚Geschichten‘ zu erzählen.

## Grundzüge der struktural-semiotischen Handlungsanalyse

Gemeinsam ist allen Produkten ästhetischer Kommunikation also ihr semiotischer Konstrukt- und Modellcharakter und dieser hat gleichfalls für Dokumentarfotografie und -film Gültigkeit. Abhängig vom Medium und individuell spezifisch ist dabei, wie – mittels welcher medialen Bedingungen und Möglichkeiten – die Texte ein ‚Modell‘ beziehungsweise ihre eigene ‚Realität‘ konstruieren – und sei dies auch eine Abstraktion ohne jeglichen extratextuellen Realitätsbezug. Im Vergleich von Literatur und Film ist zudem ein wesentliches Merkmal deren narratives Potenzial, da sie temporale Prozesse darzustellen vermögen; daher bietet die Narratologie hier einen sinnvollen methodischen Zugang. Als *narrative Struktur* ist aber nicht nur dasjenige zu verstehen, das *erzählt*, also durch eine textinterne Sprechinstanz vermittelt wird, sondern im Sinne Lotmans jedes medial kommunizierte Moment der Veränderung, das sich vor dem Hintergrund einer zunächst als statisch angenommenen Grundordnung ereignet (vgl. Lotman 1993, 329–332), das heißt die narrative Struktur lässt sich in Anlehnung an Aristoteles als das prozessuale Verhältnis von Ausgangssituation, Moment oder Phase der Transformation und daraus resultierender transformierter Situation beschreiben (vgl. Aristoteles 1994, 25). Ausgangssituation und transformierte Situation stehen dabei in einem semantisch-relationalen Differenzverhältnis zueinander und bilden damit oppositionell unterschiedene *semantische Räume*, zwischen denen eine logische *Grenze* angenommen werden muss. Die Darstellung einer Handlung / eines Geschehens lässt sich daher als Überschreitung / Versetzung eines Handlungsträgers über die Grenze von einem semantischen Ausgangsraum in einen anderen semantischen Raum auffassen. Eine narrative Struktur als Darstellung beziehungsweise Erzählung temporaler Prozesse findet sich innerhalb der Literatur also potenziell auch in der Lyrik (zum Beispiel in der Ballade) und regelmäßig im Drama, ist aber konstitutiv insbesondere für Erzählprosa und für Spielfilme.

Narratologisch gilt diese Grenzüberschreitung als ein *Ereignis*, weil damit in Bezug auf die Ordnung (= die semantische Organisation) der dargestellten Welt eine Normverletzung einhergeht oder ein Konflikt etabliert wird, insofern eben eine semantisch als konstitutiv konzipierte Grenze der dargestellten Welt überschritten wird. Das kann zum Beispiel eine ethisch-moralische Grenze zwischen wünschenswertem und nicht-wünschenswertem Figurenverhalten sein, in Reisegeschichten die kulturell identitätsstiftende Grenze zwischen Eigenem und Fremdem, in der Kriminalgeschichte die durch das Gesetz definierte Grenze von Normeinhaltung und -verstoß, im Bürgerlichen Trauerspiel eine hierarchische Standesgrenze, im Sozialdrama die Grenze zwischen gesellschaftlichem Auf- und Abstieg oder sozialer Integration und Desintegration, in der Bildungs- / Initiations- oder auch *Coming of Age*-Geschichte eine personeninterne Schwellenerfahrung im Individuationsprozess, im bürgerlichen Realismus die Grenze zwischen Einhaltung und Nicht-Einhaltung bürgerlicher Normen, in der Fantastischen Literatur die Grenze zwischen textintern Fantastischem und Realem, in psychologischen Geschichten die Grenze zwischen Bewusstem und Unbewusstem und in postmodernen Geschichten auf einer textuellen Metaebene das selbstreferentielle Spiel mit der Grenze zwischen zeichenhafter Konstruktion und Dekonstruktion von ‚Sinn‘ überhaupt.

Das Modell der oppositionellen semantischen Räume ist dabei in keiner Weise als ausschließlich binär aufzufassen. Das Vorhandensein *mindestens* einer die Ordnung des Dargestellten / Erzählten organisierenden Differenz ist lediglich die Minimalbedingung dafür, dass überhaupt Veränderungen, Prozesse, Ereignisse und damit narrative Strukturen wahrge-

nommen werden können und beschreibbar sind. Tatsächlich kann das System der semantischen Räume in einem Text multipel und beliebig komplex sein, also aus einem Geflecht vielfältiger verschiedenartiger semantischer Relationen bestehen, und da jeder Text frei ist in seinem Entwurf eines Modells von Welt beziehungsweise einer textinternen Logik / eines Textsinns, können diese Relationen auch widersprüchlich und alogisch sein. So kann es Formen des Übergangs und der Ähnlichkeit, des Sowohl-als-Auch und Weder-Noch geben, in Anlehnung an Homi K. Bhabha dritte (semantische) Räume (vgl. Bhabha [1994] 2000) oder im Sinne des *Wayfaring*-Konzeptes Grenzen, die sich selbst als Übergangsräume vollziehen oder nur noch als Horizonte im Sinne Michel de Certeaus fassbar sind (vgl. de Certeau [1980] 1988; siehe zu diesen raumsemiotischen Konzepten Nies 2019). Wenn in einem narrativen Text mehrere Ereignisse geschildert werden, die sich zwischen unterschiedlichen semantischen Räumen beziehungsweise auf verschiedenen Ebenen oder in verschiedenen narrativen Segmenten vollziehen, lässt sich von einer *Ereignisstruktur* sprechen. Dann sind die Ereignisse nach solchen Relevanzkriterien wie Reversibilität versus Irreversibilität der Grenzüberschreitung oder Verletzung einer höherrangigen versus einer niedrigerrangigen Norm strukturierbar. Auch Tilgungen von ordnungskonstituierenden Grenzen in narrativen Prozessen lassen sich beschreiben: Im narratologischen Sinne stellen diese *Metaereignisse* dar, die entweder mit dem Etablieren einer neuen Ordnung einhergehen oder einen Zustand der Nicht-Ordnung und Inkonsistenz zeichenhaft bestehen lassen. Die Organisation der dargestellten Welt und die Relationen inhärenter semantischer Räume – seien diese auch widersprüchlich oder dekonstruktivistisch konzipiert – lassen sich dabei semiotisch konsistent und widerspruchsfrei analysieren und hinsichtlich ideologischer Propositionen, Strukturen der Macht oder Strategien der Subversion in ihren diskursiven historischen Kontexten beschreiben.

Da eine struktural-semiotische Textanalyse Beziehungen von Zeichen beschreibt, steht dabei also die Rekonstruktion der textinternen semantischen Relationen im Fokus. Bedeutung etablieren Texte aber nicht nur über ihre basalen Oppositions- und Äquivalenzverhältnisse, sondern insbesondere auch vermittelt der Zeichenkorrelate, die die semantischen Räume mit weiteren charakterisierenden Merkmalen ausstatten und ihnen darüber bestimmte ‚Wertigkeiten‘ zuschreiben. Die *Korrelation* ist eine solche je textspezifische semantische Inbezugsetzung von Zeichen, die nicht notwendigerweise einen Bezug zueinander haben, das heißt diese Relation ist nicht eine vom primären Zeichensystem vorgegebene, sondern wiederum eine vom Text erst hergestellte. In welcher Weise aber Texte semantische Entitäten mit Merkmalen korrelieren, also verschiedene Zeichen zu charakterisierenden Eigenschaften einer Textgröße miteinander kombinieren, hat eine ‚ideologische‘ Bedeutungsdimension.

Ein berechtigter grundsätzlicher Einwand nicht nur gegen die struktural-semiotische, sondern gegen jede wissenschaftliche Rezeption ist, dass die analysierende und interpretierende Person im Zuge der Bedeutungsrekonstruktion ihrerseits wiederum notwendigerweise aus einer Vielzahl von im Text gegebenen Zeichen auswählt und somit der methodische (und damit in gewisser Weise auch ideologische) Blick die Analyse beeinflusst. Insofern muss sich die Frage stellen, wie sich die Auswahl bestimmter Textdaten als für die Interpretation relevant und zentral legitimieren lässt. Ein solches Relevanzkriterium erkennt die struktural-semiotische Methode einerseits in der *quantitativen Rekurrenz von Textdaten*, also wenn Daten, die einer Datengruppe beziehungsweise einem semantischen Feld zugehörig sind, im

Text *wiederholt* auftreten, und andererseits in *qualitativer Hinsicht*, wenn Daten *kohärenzstiftend* sind, also einen semantischen Sinnzusammenhang in Bezug auf das gesamte textuelle Bedeutungskonstrukt etablieren – das gilt auch dann, wenn sich Textdaten in hierarchisch hochrangige *abstrakte semantische Räume* einordnen lassen, wie sie etwa in den Titeln von Jane Austens Roman *Sense and Sensibility* (1811) und von William Pohlad's Biopic über den Beach Boys-Musiker Brian Wilson, *Love & Mercy* (2014), ausgestellt sind oder in weniger explizierten Fällen eben erst durch die Analyse rekonstruiert werden müssen.

### Der Erzähl- / Darstellungsakt als bedeutungskonstituierende Ebene

Für Äußerungen mit einer narrativen Struktur bietet die Narratologie mit der Unterscheidung von *Histoire* und *Discours* eine funktionale Systematik zur Beschreibung der textinternen Kommunikationssituation (vgl. Todorov 1966). Die *Histoire* umfasst dabei alle Textdaten, die die dargestellte Welt und das Geschehen betreffen, also die Organisation semantischer Räume, die Topographie und Raumkonzeption sowie Zeitstruktur und Zeitkonzeption als die raumzeitliche Verortung des Geschehens kennzeichnende Daten, die Figuration (inklusive Aspekte der Figurenkonzeption und -konstellation) sowie die Ereignisstruktur, also die dargestellten Prozesse in ihrer Relation zueinander. Die *Discours*-Ebene dagegen beschreibt die Vermittlung der *Histoire* durch eine oder mehrere textinterne Sprech- und Wahrnehmungsinstanzen, also die Strukturierung des Erzählten/Dargestellten durch den Sprechakt.

Die Art und Weise, in der eine dargestellte Welt durch den *Discours* ästhetisch vermittelt wird, ist konstitutiver Teil der Textbedeutung, denn sie entscheidet darüber, ‚in welchem Licht‘ sich das Dargestellte den Adressaten präsentiert, wie es wahrgenommen und rezipiert wird. Die traditionelle hermeneutische Unterscheidung von ‚Form‘ und ‚Inhalt‘ eines Kunstwerkes hat diesem Sachverhalt Rechnung getragen, aber unter struktural-semiotischer Perspektive konstituiert erst die textspezifische Organisation und Relation von dargestellter Welt und deren Vermittlung durch eine Erzähl- beziehungsweise Zeigeinstanz den ‚Inhalt‘ des Werkes oder treffender seinen ‚Gehalt‘. Auf der *Discours*-Ebene manifestiert sich so stets eine ‚*Haltung*‘ gegenüber dem Erzählten / Dargestellten, die mehr oder weniger explizit wertend oder bedeutungszuschreibend sein kann. Die Relevanz der textspezifischen Relation von Dargestelltem und Darstellung für die Bedeutung eines künstlerischen Kommunikats gilt nicht nur für die Erzählliteratur, sondern ist grundsätzlich. In Bezug auf ikonische Bedeutungskonstrukte wie Fotografie und Malerei sind die zentralen Aspekte bereits zur Sprache gekommen. Hier wären lediglich die narratologischen Termini ‚*Histoire*‘ versus ‚*Discours*‘ etwa durch ‚*Sujet*‘ versus ‚*Darstellung*‘ und durch die entsprechenden Parameter visueller Zeichensysteme zu ersetzen (eine Systematisierung findet sich in Nies 2017, 287). Während im rein szenischen Modus der Theateraufführung eine Vermittlungsinstanz zu fehlen scheint (im schriftsprachlichen Dramentext ist diese durch die Regieanweisungen repräsentiert), ist im antiken und modernen Drama die Inkorporation einer zusätzlichen zwischen Bühne und Publikum vermittelnden Sprechinstanz keine Seltenheit. Im Film wird die Kamera- / Mikrofoneinheit als Erzähl- bzw. Zeigeinstanz angenommen, darüber hinaus besteht auch hier aber die Möglichkeit, eine personalisierte homo- oder heterodiegetische Erzählerfigur einzuführen, die Gezeigtes einführt und kommentiert.

### „Filmsprache“: Film als Zeichensystem

Wie jedes Medienprodukt lässt sich auch Film hinsichtlich mindestens dreier Dimensionen charakterisieren und untersuchen: (1.) Die *technische Dimension* betrifft alle Aspekte der technisch-apparativen Realisierung, Speicherung und Verbreitung von Film. (2.) Die *institutionelle Dimension* bezieht sich „auf den kommunikationssoziologisch-handlungspragmatischen Aspekt der institutionellen Verfasstheit“ des Mediums (Gräf et al. 2011, 14), also auf das ‚Sozialsystem Film‘ inkludierend die sozialen Institutionen öffentlicher Kommunikation wie Filmindustrie, Kinos, Fernsehanstalten oder die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK). Dazu gehören aber auch alle „Regeln, Vorgaben, Normen der Produktion, der Verbreitung (Distribution), der Rezeption und der Verarbeitung“ (ebd., 14). Hier im Fokus steht nun (3.) die *semiotische Dimension*, die sich aus dem Status des Films als eines kommunikativen ‚Textes‘ ergibt, der sich bestimmter Zeichen und medienpezifischer Verfahren bedient, um Bedeutungen zu generieren. Als ein audiovisuelles Bewegtbildmedium kann Film – wie oben im Abschnitt „Medienspezifische Dimensionen der Bedeutungskonstituierung“ dargelegt –, dazu über verschiedene interagierende Zeichenklassen wie Bild, Schrift, Sprache, Geräusch, Musik, Gestik, Mimik und Proxemik verfügen.

In Bezug auf Spielfilme gilt unter nichtwissenschaftlichen Rezipienten nicht selten die Meinung, diese dienten lediglich der Unterhaltung und wollten nichts ‚bedeuten‘, es sei denn, es handele sich um einen betont kunstwilligen Arthouse-Film. Die vorangegangenen Ausführungen haben indes hinreichend gezeigt, dass jede Entscheidung, darüber, *was* und *wie* etwas dargestellt werden soll, Bedeutungen kommuniziert, die auf bestimmte paradigmatische Konzeptionen verweisen. Jede familientaugliche Komödie, jeder brachiale Actionmovie vermittelt in der Tiefenstruktur spezifische Konzeptionen von Geschlechterrollen, von ‚Familie‘, beziehungsweise von ‚Heldentum‘ und von ‚gut‘ und ‚böse‘, bei denen aber zu hinterfragen ist, welche Merkmale und Verhaltensweisen denn als ‚gut‘ / ‚wünschenswert‘ beziehungsweise ‚böse‘ / ‚nicht wünschenswert‘ konnotiert sind. So lassen sich auch in den von den Alliierten nicht als Vorbehaltsfilmen eingestufteten Unterhaltungsfilmen des NS-Regimes, die heute zu den sogenannten ‚UFA-Klassikern‘ gezählt werden, dieselben propagandistischen Strategien und Gehalte ausmachen wie in den so genannten harten ‚Propagandafilmen‘ – nur eben subtiler versteckt im Gewand vermeintlich leichter Unterhaltung (vgl. dazu Krahl/Wünsch 2000).

Der Diskurs, ob Film ‚Kunst‘ sei oder nicht, prägte ähnlich wie zuvor im Fall der Fotografie die Frühzeit des neuen Mediums; medienphilosophische Fragestellungen nach dem ‚Wesen des Films‘ und Filmkritiken waren tonangebend. Schon die eingangs erwähnten russischen Formalisten erklärten aber neben der Literatur den Film früh zu einem ihrer wissenschaftlichen Gegenstände. Der dem Formalismus zugeneigte Regisseur Sergej M. Eisenstein richtete in seiner Theorie der Montage, die die Praxis der Filmproduktion bis heute wesentlich beeinflusst, den Blick auf die Spezifika filmischen Erzählens und analysierte die filmische ‚Sprache‘, Syntax und Rhetorik. In *Dramaturgie der Filmform* (1929) zeigt Eisenstein, wie mittels verschiedener ‚dialektischer‘ Montagetechniken sich Dargestelltes in eine bedeutungskonstituierende Relation stellen lässt, das an sich in keiner natürlich-realistischen Beziehung zueinander steht (vgl. Eisenstein 1980), so zum Beispiel korreliert das in *Streik* (1925) angewandte Verfahren der Attraktionsmontage die Tötung von Streikenden mit Schlachthofszenen.

Filmphilologie und Filmsemiotik sind die primären wissenschaftlichen Disziplinen, die sich in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts der Rekonstruktion einer spezifischen Filmsprache beziehungsweise des filmischen Bedeutungsaufbaus widmeten (siehe zur Einführung Kanzog 1997 und 2007 sowie gegenwärtig maßgeblich Gräf et al. 2011). Konstitutiv für die ‚Filmsprache‘ sind auf der paradigmatischen Ebene die Komposition (*Mise en Scène*) des Filmbildes und auf der syntagmatischen Ebene der sukzessiven Folge von Filmbildern (und korrelierten Tönen) die Verfahren von Schnitt und Montage. Da der Film wesentlich ein Bewegtbildmedium ist, kommt der filmischen Syntagmatik eine besondere Relevanz zu, die in der Montagetheorie eine eigene umfangreiche Forschungsgeschichte hat. Sie unterscheidet Einstellung, Szene und Sequenz als filmsyntaktische Einheiten, wobei die *Einstellung* als kleinste spezifisch *filmische* Einheit einer ununterbrochenen Bild- / Tonfolge von Schnitt zu Schnitt gilt. Die *Szene* kennzeichnet sich dagegen durch eine Kontinuität von Raum und Zeit über die Länge mindestens einer oder mehrerer durch Montage kombinierter Einstellungen hinweg, während die *Sequenz* mehrere thematisch zusammenhängende Szenen umfasst. Wie Film über diverse Arten des Schnitts (zum Beispiel durch Jump Cut oder Überblendung) und insbesondere der Montage paradigmatischer und syntagmatischer Einheiten (zum Beispiel mittels Parallelmontage) Bedeutungen ausbilden kann, wurde von Christian Metz in einer struktural-semiotischen Theorie der filmischen Syntagmatik beschrieben und von Karl-Dietmar Möller-Naß weiter systematisiert (siehe Metz 1972, Möller-Naß 1986).

Daneben lassen sich typisch ‚filmsprachliche‘ Parameter der Darstellungsweise im filmischen *Discours* nach verschiedenen Ebenen differenzieren: nach jenen, die (1.) die *Bildstrukturen* betreffen (zum Beispiel die bildinterne Inszenierung von Licht, Farbe, von Positionen von Körpern im Raum, also räumlicher Relationen wie Distanz, Nähe, Ausrichtung), die (2.) die *Strukturen der Einstellung* betreffen (zum Beispiel die Konzeption von Einstellungsgrößen wie ‚Totale‘, ‚Nah‘, ‚amerikanisch‘ sowie der Einstellungslänge) und (3.) die *Kamerabewegungen* (zum Beispiel Fahrten, Drehen, Zoom). Wie im Verhältnis von literarischer Sprechinstanz zur dargestellten Welt geht es bei den genannten Aspekten der Darstellungsweise um die Relation der filmischen Zeigeinstanz zur Szenerie. Die zur Literatur analogen Ebenen des *Discours* und der *Histoire* vollziehen sich im Spielfilm als *Kamerahandlung* einerseits und *Handlung vor der Kamera* andererseits. Dabei fungiert die Kamera-Mikrofon-Einheit als Erzählinstanz. So wie Objektiv und Speichermedium (zum Beispiel grobkörniger Schwarzweißfilm) die Darstellung beeinflussen und das Dargestellte semantisieren können, gilt dies auch für die Tonaufzeichnung: In Bora Dagtekins *Fack ju Göhte* (D 2013) indiziert die Verzerrung einer Figurenstimme eine Distanzierung der Erzählinstanz von der Figurenaussage, in Michelangelo Antonionis *Blow up* (GB 1966) rekurriert ein intradiegetisch nicht vorhandenes Rauschen auf der Tonspur – also als Off-Kommentar – nicht nur auf eine zentrale vorangegangene Szene, sondern zeigt auch eine semiotische Störung, eine fehlerhafte Kommunikation an (vgl. dazu Nies 2008). Auch das nachträgliche Unterlegen der Bildspur durch den Einsatz von Musik oder durch ein spezielles Sounddesign semiotisiert das Dargestellte: Es kann unter anderem affirmativ, dramatisierend, kommentierend oder semantisch kontrastiv funktionalisiert sein.

Gegenüber den spezifisch filmsprachlichen Aspekten lässt sich die Ebene der filmischen *Histoire* mit den zur Literatur analogen Kategorien Figuration, Raum-, Zeit- und Ereignisstruktur beschreiben. Sie betreffen die Tiefenstrukturen in der Organisation der dargestellten Welt, die medienunabhängig sind, und wurden bereits am Beispiel der Literatur eingeführt,

sodass auf eine weitere Erläuterung hier verzichtet werden kann. Sie können zusammenfassend dem pragmatisch vereinfachten Schema entnommen werden (Abb. 1), das sich als eine anwendungsbezogene Orientierungshilfe über die wichtigsten Ebenen und Aspekte der struktural-semiotischen Filmanalyse versteht, indem jenen jeweils heuristisch funktionalisierbare Fragestellungen zugeordnet sind.

**Übersicht grundlegender Aspekte der Filmanalyse nach den Ebenen der filmischen Erzählung**

a). filmintern: Welche sem. *Funktionen* haben Dargestelltes und Art der Darstellung im Rahmen des filmischen Bedeutungskonstruktes?

Was wird audiovisuell dargestellt / erzählt?	Wie wird audiovisuell dargestellt / erzählt?
Ebene: Handlung vor der Kamera (inkludiert Figurendialog)	Ebene: Kamerahandlung (die Kamera inkl. Mikrophon als Erzählinstanz)
Ordnung der dargestellten Welt (= Diegese) umfasst das gesamte filmische Modell von ‚Realität‘	Vermittlung der Diegese durch Bild / Ton umfasst z.B. Perspektive, Kamerabewegung, Mise en scène, Musik
Zeitstruktur (Erzähltes): - Welche temporalen Prozesse werden erzählt / dargestellt? - Wann sind diese zeitlich angesiedelt? - Welche Zeiträume werden erzählt? - Wie ist ‚Zeit‘ / wie sind temporale Abschnitte semantisiert?	Zeitstruktur (Erzählen): - Wird chronologisch / achronologisch erzählt? (Ordnung) - Wird zeitdeckend / dehnend / raffend erzählt? (Dauer) - Wie ist die Einstellungslänge bemessen? (von Schnitt zu Schnitt) - Wie werden die Einstellungen kombiniert? (Montage)
Raumorganisation: - Wo ist das Geschehen / die Handlung lokalisiert? - Welche topographischen Räume werden wie dargestellt? - Welche semantischen Räume und Grenzen werden etabliert? - Welche Grenzüberschreitungen werden dargestellt?	Bildraum / Tonraum – Filmraum: - Wie wird das Bild / die Einstellung inszeniert (z.B. Einstellungsgröße, Point of View, Lichtdesign, Verhältnis von Körpern im Raum, Ton ...)? - Wie konstituieren Schnitt / Montage in der Sukzession der Einstellungen (Szene / Sequenz) den filmischen Raum / die Diegese?
Figuration: - Welche Figuren treten auf? (Figureninventar) - In welchen sozialen und semantischen Beziehungen stehen die Figuren zueinander? (Figurenkonstellationen) - Durch welche Merkmale werden die Figuren als Personenkonstrukte semantisiert? (Figurenkonzeption)	Fokalisierung – Figurenperspektive: - Welche Figuren werden bevorzugt dargestellt / an welche Figuren ist die Erzählung gebunden? (Fokalisierung) - Ist die Kamera eine objektive / auktoriale Zeige- und Erzählinstanz oder ist sie an eine subjektive Figurenperspektive gebunden (subjektive Kamera / subjektiver Ton)?
Ereignisstruktur: - Welche Figurenhandlungen / welche Transformationsprozesse werden in der Diegese dargestellt? - Welche Konflikte / Grenzüberschreitungen / Normverletzungen werden dargestellt, welche Folgen / Sanktionen / Lösungen? - Wird die ‚Ordnung‘ der dargestellten Welt final wieder hergestellt oder bleiben Konflikte offen / ungelöst?	Dramaturgie: - Wie wird die Handlung erzählt / dargestellt (Ereignisfolge)? - Referiert die Handlung auf ein konventionalisiertes narratives Modell? - Wie wird ggf. ein Spannungsaufbau erzeugt? - Welche spezifischen Verfahren der Verknüpfung / Fragmentierung von Geschehenseinheiten (z.B. Short Cuts, Jump Cut – s.a. Montage) oder der Dramatisierung durch Ton / Musik gibt es?

b). filmexterne Referenzbeziehungen: Wie ist die Beziehung des filmischen Bedeutungskonstruktes zu kulturellen, ästhetischen und historischen Kontexten / Diskursformationen, zu Genrekontexten, anderen Filmen usw.?

© M. Nies

Abb. 1: Übersicht grundlegender Aspekte der Filmanalyse nach den Ebenen der filmischen Erzählung

## Literatur und Film als Objekte vergleichender Textanalyse

Unter dem Aspekt der semantischen Organisation dargestellter Welten und darin sich manifestierender narrativer Strukturen in Gestalt erzählter Prozesse sind literarische und filmische Texte ohne weiteres vergleichend analysier- und interpretierbar (vgl. dazu Chatman 1978). Wie Literatur und Film Geschichten erzählen, ist aber aufgrund der ihnen zur Verfügung stehenden Zeichenklassen und somit ihren medialen Bedingungen und Möglichkeiten der Informationsvermittlung doch so verschieden, dass selbst im Sonderfall der Literaturverfilmung, wo eine direkte Vergleichbarkeit der neuen ‚medialen Umsetzung‘ eines genuin literarischen ‚Stoffes‘ auf der Hand zu liegen scheint, von einer ‚adäquaten‘ Literaturverfilmung unter struktural-semiotischen Gesichtspunkten gar nicht die Rede sein kann (vgl. dazu Krah 2006 und Nies 2008b). So zeigt schon medial bedingt das einzelne Filmbild simultan eine Vielzahl semantisierender Informationen über das Aussehen, die Bekleidung, die Mimik und Proxemik von Figuren sowie Kontextinformationen etwa über Raum, Licht, gegebenenfalls Wetter, während diese in der Literatur, wenn sie als für den Text irrelevant, also nicht als bedeutungstragend gelten, auch nicht Gegenstand der Erwähnung sein müssen. Ein Nicht-Zeigen einer szenisch handelnden Figur, also ein Verzicht auf die Darstellung äußerlicher charakterisierender Merkmale, wird im Film dagegen als abweichend rezipiert und damit als eine signifikante Nullposition (= Leerstelle) indiziert. Daher ist selbst eine Literaturverfilmung, die ausdrücklich als solche gekennzeichnet und vermarktet wird, unter semiotischen Gesichtspunkten stets als ein eigener ‚Text‘ zu behandeln, der sich allerdings in einer explizierten Referenzbeziehung zu dem referenzgebenden literarischen Text befindet und sich dahingehend sehr wohl vergleichend analysieren lässt. Michael Schaudig hat dazu sechs zentrale Strukturmuster bestimmt, hinsichtlich derer die Literaturverfilmung medienkomparatistisch erfasst werden kann: (1.) Formale Organisation, (2.) Figureninventar, (3.) Raumkonzeption, (4.) Zeitkonzeption, (5.) Verbalisation und (6.) Handlungskonzeption. Für alle diese Strukturmuster lassen sich verschiedene Relationen hinsichtlich Varianz und Invarianz bestimmen: (a.) Zu den *Invarianzrelationen* rechnet Schaudig Identität / Similarität, Analogie, Äquivalenz, Adäquatheit (b.) zu den *Varianzrelationen* dagegen Tilgung von Daten (Weglassen / Auslassen), Substitution, Adjunktion (Zusätze), Modifikation, Permutation (Umstellung / Vertauschung) (vgl. Schaudig 1992, 152–155; siehe auch Krah 2006, 157–159).

Unbenommen der Vergleichsmöglichkeit mit dem Referenztext ist aber in kultursemiotischer Hinsicht jede Literaturverfilmung als ein kommunikatives Produkt ohnehin vorrangig als ‚kultureller Speicher‘ ihrer Zeit zu betrachten. So sagt die signifikante Überschreibung der literarischen Texte durch die abweichenden Schlussesequenzen in Stanley Kubricks *Eyes wide shut* (USA 1999), einer ironisch dekonstruierenden Verfilmung von Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1925), und in Hermine Huntgeburths emanzipatorischer *Effi Briest*-Verfilmung (2009) zweifellos mehr über die Produktionszeit des Films als über die Entstehungszeit der literarischen Referenztexte aus.

Unabhängig vom Sonderfall der Literaturverfilmung eröffnet sich nun abschließend und zusammenfassend eine strukturelle und semantische Vergleichbarkeit literarischer und filmischer Artefakte in allgemeiner semiotischer (und nicht technischer oder institutioneller) Perspektive auf vier Ebenen, wobei die ersten beiden medienpezifisch, die letzten beiden dagegen medienunspezifisch sind. Ihnen sind wiederum Fragen zugeordnet, die in einer vergleichenden struktural-semiotischen Analyse Anwendung finden können:

(1.) *Die basale semiotische Ebene:* Wie wird textuelle Bedeutung durch die medienspezifischen Bedingungen und Möglichkeiten (zum Beispiel durch zur Verfügung stehende Zeichenklassen, eine Sukzession oder / und Simultaneität der Zeichen usw.) vermittelt? In Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* wird beispielsweise der Protagonist Fridolin sukzessive durch seine subjektiven Erfahrungen, seine Gedanken und Gefühle sowie mit Informationen über sein Eheleben und seinen Beruf, die eine extradiegetische Erzählinstanz vermittelt, charakterisiert. Der Fokus liegt dabei auf inneren Vorgängen, auf der Psyche der Figur und der Darstellung psychischer Prozesse, während das Äußere Fridolins nicht explizit beschrieben wird. In Stanley Kubricks Verfilmung *Eyes wide shut* dagegen erfolgt über die Inszenierung des Protagonisten vor der Kamera eine Charakterisierung notwendigerweise auch über das Aussehen sowie über äußere Merkmale etwa in Habitus, Gestik, Mimik oder Kleidung. Auf psychische Vorgänge in der Person lässt sich hier nur anhand äußerlich wahrnehmbarer Merkmale schließen. Das Casting spielt folglich bei der filmischen Semantisierung der Figur eine entscheidende Rolle, und dies umso mehr, wenn sie von einer Star-Persona verkörpert wird, die kulturell mit bestimmten Rollenerwartungen assoziiert ist. So hätte Kubricks ursprüngliches Vorhaben, die Rolle des Protagonisten nicht mit Tom Cruise, sondern mit dem vorrangig aus Komödien bekannten Schauspieler Steve Martin zu besetzen, im Sinne einer postmodernen Radikalisierung der Novelle eine komödiantische Lesart und die Lächerlichkeit der Figur zeichenhaft expliziert.

(2.) *Die literatur- bzw. mediensemiotische Ebene:* Wie konstruiert ein literarischer oder filmischer Text auf medienspezifische Weise sein sekundäres semiotisches Modell von ‚Welt‘ und welche Besonderheiten der Darstellung / des Erzählens kommen dabei zum Tragen? Auch diese Ebene betrifft insbesondere die medienspezifische Art der Informationsvermittlung: Die literarische und filmische Diegese konstituieren sich durch die sukzessive Erschließung des Raumes in der Narration. Während aber die Literatur wiederum auf explizite Merkmalsnennungen verzichten kann, muss Film den Handlungsraum zeigen, womit dieser Teil der Inszenierung wird. Der offensichtlichste Fall einer medienspezifisch-filmischen Semantisierung der dargestellten Welt liegt beispielsweise dann vor, wenn die Diegese zur Gestaltung einer bestimmten Atmosphäre mit darstellerischen Mitteln verfremdet, also einer kulturell als vom Normwert abweichend rezipierten Beleuchtung oder Tonalität dargestellt ist, wie in den Schattenwelten des expressionistischen Films oder der grün-grauen Farbsättigung in *Matrix* (Lana und Lilly Wachowski, USA 1999), die sich seitdem des häufigeren in diesem Genre und in Kriminalfilmen wiederfindet. In der Verfilmung von Astrid Lindgrens Sterberoman *Die Brüder Löwenherz* (Olle Hellbom, Schweden 1977) ist die diesbezügliche Dreiteilung der Diegese von grundsätzlicher Relevanz für die Deutung der gesamten Geschichte: Die diesseitige Welt ist sepiafarben gefilmt, das Jenseitsreich Nangijala, Land der Sagen und Abenteuer, in das der Protagonist nach seinem Tod gelangt, dagegen in stark gesättigten bunten Farben. Für die Rezeption als entweder Trostfilm (es gibt ein Jenseits!) oder als psychologische Erzählung (das Jenseits ist Wunschprojektion eines sterbenden Kindes) ist aber entscheidend, wo der final gezeigte Grabstein der Brüder Löwenherz nach ihrem Freitod in Nangijala situiert ist: im Diesseits oder im Jenseits? Wie auch der literarische Referenztext verweigert sich der Film einer eindeutigen Festlegung, dies aber mit einer filmspezifischen Inszenierungsstrategie: Indem der Grabstein nun in einem schwarz-weißen gefilmten Setting

verortet ist, wird eine dritte Welt eingeführt, die nicht einem der vorherigen Handlungsräume zugeordnet werden kann.

(3.) *Die narratologische Ebene:* Welche vergleichbaren Prozesse / Konflikte / narrativen Modelle werden z.B. in Ballade, Drama, Erzählprosa oder Film erzählt bzw. dargestellt und welche medienunspezifischen tiefenstrukturellen Konzeptionen werden darüber jeweils verhandelt? Beispielsweise findet sich seit den 1990er Jahren medienübergreifend ein bestimmter Narrationstyp mit relativer Häufigkeit: Ausgehend von Robert Altmans Film *Short Cuts* (USA 1993), einer Verfilmung mehrerer Kurzgeschichten von Raymond Carver, wird die Short Cuts-Erzählweise, bei der mehrere Handlungsstränge um verschiedene Figuren in kürzere Erzähleinheiten segmentiert und unregelmäßig alternierend montiert sind, modellbildend für Literatur und Film anhaltend bis in die Gegenwart (z.B. *Pulp Fiction*, *Magnolia*, *Hundstage*, *Cloud Atlas* uvm. oder im deutschen Sprachraum die Romane Sibylle Bergs) siehe dazu – auch mit einer Werkliste – Nies 2007 und 2018). Dabei handelt es sich nicht nur um eine ästhetische Modeerscheinung, sondern mit diesem Narrationstyp korreliert auch eine allen Texten gemeinsame Auffassung von einer postmodernen, pluralistischen und globalisierten Welt, in der sich nicht *eine* Geschichte im Verständnis eines gemeinsamen Sinnzusammenhanges aufspüren ließe, sondern eine Vielheit komplex verwobener Geschichten, die an bestimmten Knotenpunkten des Geschehens einander kreuzen oder sich parallel und ohne Zusammenhang ereignen. So ergibt sich ein Panoptikum von Figuren und Schicksalen, die einem (komponierten) Zufallsprinzip unterworfen sind. Tiefenstrukturell ist all diesen Narrationen gemeinsam, dass sie in postmoderner Weise einen übergeordneten und konsistenten Sinn zunächst zeichenhaft de(kon)struieren. In der Rekonstruktionsleistung der partiellen Kausalzusammenhänge der Ereignisse in ihrer Gesamtschau durch die impliziten Rezipienten wird allerdings ein übergeordneter Sinnzusammenhang wiederherstellbar – so lässt sich vom Filmende her der Handlungszusammenhang in *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, USA 1995) konsistent herleiten, in *Cloud Atlas* (Tom Tykwer / Andy Wachowski / Lana Wachowski, D / HK / USA / SP 2012) ist der Zusammenhang von Allem explizit das zentrale Theorem des Films und in *Love Actually* (Richard Curtis, USA/UK 2003) wird die Liebe als zentrales Signifikat reetabliert.

(4.) *Die kultursemiotische Ebene:* Inwiefern fungieren Texte einer Kultur als ‚kulturelle Speicher‘? Welche ‚Geschichten‘ erzählt sich eine Kultur in einem medienübergreifenden Sinne? Welche kulturspezifischen paradigmatischen Konzeptionen werden textuell verhandelt, in welchen diskursiven, institutionellen Kontexten stehen diese und auf welche Konzeptionen kulturellen Denkens und Wissens verweisen sie? Die unter (3.) in Bezug auf das Beispiel der Short Cuts-Narration festgestellten Aspekte lassen sich nun unter einem kultursemiotischen Erkenntnisinteresse weiterdeuten und validieren. Als kulturelle Speicher ihrer Zeit steht der Narrationstypus mit bestimmten Formationen des Denkens und Wissens in einem Zusammenhang, der oben bereits angedeutet wurde. Das sind zum einen die postmoderne Ästhetik, die Chaos-Theorie (z.B. explizit in *Babel*, Alejandro G. Inárritu, USA 2006) und der Globalisierungsdiskurs, zum anderen aber auch die Referentialisierungskonzeptionen in der Zeichentheorie nach der Postmoderne, wenn sich die Vielfalt der Geschichten wieder einem großen Narrativ unterordnet. Nun ist die nach Altmans Film benannte Erzähltechnik keine Erfindung der Postmoderne und auch nicht genuin filmischen Ursprungs. Adäquate narrative

Verfahren finden sich schon im Roman der Moderne, der sich mit seinen fragmentierten Erzähleinheiten an der filmischen Schnitt- und Montagetechnik orientiert, z.B. in John Dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925), Vicky Baums *Menschen im Hotel* (1929) und in zeitgenössischen Filmen wie *Die freudlose Gasse* (Georg W. Pabst, A 1925) oder *Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak, D 1929); einen literarischen Höhepunkt stellt in den 1950er Jahren dann Wolfgang Koeppens Trilogie des Scheiterns u.a. mit den Romanen *Tauben im Gras* (1951) und *Der Tod in Rom* (1954) dar. Aufschlussreich in kulturesemiotischer Hinsicht ist dabei der diachrone Vergleich der Funktionen der Short Cuts-Erzählweise zur Vermittlung zentraler Textkonzeptionen, denn während im modernen literarischen und filmischen Diskurs *Fragmentierung* das zentrale Paradigma ist, ist es im Diskurs seit den 1990er Jahren das *Netzparadigma* mit einem deutlichen Fokus auf den Knotenpunkten des Geschehens, auf den lokalen (Los Angeles in *Short Cuts* und *Pulp Fiction*, Venedig in Sibylle Bergs *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot*, 1997) oder globalen (*Babel*, *Cloud Atlas*) rhizomatischen Vernetzungen der Ereignisse (vgl. Nies 2018, S. 30ff.). So fördert der diachrone strukturelle Vergleich einer medienübergreifenden Erzählstruktur gegensätzliche Semantiken zutage, die sich in den Kontexten kulturellen Wissens und Denkens verstehen und interpretieren lassen.

## Literatur

- Aristoteles. *Die Poetik. Griechisch/Deutsch* [um 335 v. Chr.]. Übers. und herausg. von Manfred Fuhrmann. Bibliogr. ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam, 1994 [1982].
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg, 2000 [1994].
- Cartier-Bresson Henri. „Der entscheidende Augenblick“. *Theorie der Fotografie III. 1945–1980*. Hrsg. v. Wolfgang Kemp. München: Schirmer/Mosel 1999 [1952]. 78–82.
- Certeau, Michel de. *Kunst des Handelns*. Aus d. Franz. übers. von Ronald Voullié. Berlin: Merve 1988 [1980].
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaka/New York: Cornell University Press, 1978.
- Eco, Umberto. *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 [1962].
- Eisenstein, Sergej M. „Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Filmform“. *Film und Fernsehen. Materialien zur Theorie, Soziologie und Analyse der audio-visuellen Massenmedien*. Hrsg. v. Manfred Brauneck. Bamberg: C. C. Buchners Verlag, 1980 [1929]. 146–159.
- Fiedler, Leslie. „Überquert die Grenze, schließt den Graben.“ *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Hrsg. v. Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam, 1994 [1968]. 14–39.
- Geertz, Clifford. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Übers. v. Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987 [1973].
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. München: Fink, 1994 [1972-1975].
- Gräf, Dennis/Grossmann, Stephanie/Klimczak, Peter/Krah, Hans/Wagner, Marietheres *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg: Schüren, 2011.
- Greimas, Algirdas Julien. *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Braunschweig: Vieweg, 1971 [1966].
- Griffiths, Philip Jones. *Dunkle Odyssee*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1996 [1996].
- Jakobson, Roman. „Linguistik und Poetik“. *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Hrsg. v. Jens Ihwe. Frankfurt am Main, 1971 [1960]. 142–178.
- Kanzog, Klaus. *Einführung in die Filmphilologie*. Zweite Auflage. München: Schaudig & Ledig, 1997.
- Kanzog, Klaus. *Grundkurs Filmsemiotik*. München: Schaudig & Ledig, 2007.
- Krah, Hans/Wünsch, Marianne. „Der Film des Nationalsozialismus als Vorbehaltsfilm oder ‚Ufa-Klassiker‘. Vom Umgang mit der Vergangenheit. Eine Einführung.“ *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Hrsg. von Hans Krah. Kiel: Ludwig, 2000. 9–29.
- Krah, Hans. „Performativität und Literaturverfilmung. Aspekte des Medienwechsels am Beispiel von Franz Kafkas *Der Prozeß* (1925), Orson Welles’ *Der Prozeß* und (1962) und Steven Soderberghs *Kafka* (1991). *Der Rest ist Staunen. Literatur und Performativität*. Hrsg. von Erika Hammer und Edina Sándorfi. Wien: Praesens, 2006. 144–187.
- Lämmert, Eberhard. *Bauformen des Erzählens*. Achte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1993 [1955].
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. Vierte Auflage. München: Fink, 1993 (1972)
- Metz, Christian. *Semiologie des Films*. Übers. von Renate Koch, München: Fink, 1972.

- Möller-Naß, Karl-Dietmar. *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAKS, 1986.
- Nies, Martin. „Short Cuts – Great Stories. Sinnvermittlung in filmischem Erzählen in der Literatur und literarischem Erzählen im Film“. *Kodikas/Code: Ars Semeiotica* 30/1-2, 2007. 109–135.
- Nies, Martin. „Fotografie und Fotograf als filmische Zeichen“. *Zeichen(Systeme) im Film*. Hrsg. von Jan-Oliver Decker und Hans Krah. (= Zeitschrift für Semiotik 30; Heft 3-4), Tübingen: Stauffenburg, 2008a. 391–425.
- Nies, Martin. „Zur NS-ideologischen Funktionalisierung von ‚Literaturverfilmungen‘. *Der Schimmelreiter*, Curt Oertel/Hans Deppe (D 1934). Mit einer Analyse zentraler Aspekte der Novelle von Theodor Storm“. *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*. Hrsg. von Eugenio Spedicato und Sven Hanuschek. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008b. 39–70.
- Nies, Martin. „Explizite und implizite Textbedeutung verstehen“. *Auf dem Weg zur literarischen Kompetenz. Ein Modell literarischen Lernens auf semiotischer Grundlage*. Hrsg. von Anita Schilcher und Markus Pissarek. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2013. 63–85.
- Nies, Martin. „Fotografie“. *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Hrsg. von Hans Krah und Michael Titzmann. Passau: Ralf Schuster Verlag, 2017. 67–91.
- Nies, Martin. „Short Cuts. Funktionen und Semantiken alternierenden multifokalen Erzählens in Literatur und Film der Gegenwart“. *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Hrsg. von Moritz Baßler und Martin Nies. Marburg: Schüren, 2018. 21–38.
- Nies, Martin. „B/Orders – Schwellen – Horizonte. Modelle der Beschreibung von Räumen und Grenzen in ästhetischer Kommunikation – Eine raumsemiotische Positionsbestimmung“. *Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten*. Hrsg. von Martin Nies. *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online* No. 4/2018. [http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2019/10/Raumsemiotik-Martin-Nies-Hg.\\_SMKS-Online-No.4-2018-red.pdf](http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2019/10/Raumsemiotik-Martin-Nies-Hg._SMKS-Online-No.4-2018-red.pdf). Flensburg, 2019. 13–72
- Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. Sechste Auflage. München: Fink, 1988 [1982].
- Propp, Vladimir. *Morphologie des Märchens*. Hrsg. von Karl Eimermacher. Frankfurt am Main, 1975 [1928].
- Schaudig, Michael. *Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie „Die Ratten“ und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik*. München: Schaudig & Ledig, 1992.
- Schulte-Sasse, Jochen/Werner, Renate. *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Siebte Auflage. München: Fink, 1991 [1977].
- Siefkes, Martin. „Sturm auf die Zeichen. Was die Semiotik von ihren Kritikern lernen kann.“ *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online*, No. 1. Hrsg. von Martin Nies. <http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2015/05/SKMS-Online-No.1-2015.pdf>. 2015. 7–42 (17. Mai 2020).
- Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Vierte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989 [1979].

Strauss, Claude Lévi. *Traurige Tropen*. Übers. von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978 [1955].

Titzmann, Michael. *Strukturelle Textanalyse*. Dritte Auflage. München: Fink 1993 [1977].

Titzmann, Michael. „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 99, H. 1, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1989. 47–61.

Titzmann, Michael. „Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. Literatursemiotik“. *Semiotik/Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 3.3. Hrsg. von Roland Posner/Klaus Robering/Thomas Sebeok. Berlin/New York: de Gruyter 2003. 3028–3103.

Todorov, Tzvetan. „Die Kategorien der literarischen Erzählung“. *Zur Struktur des Romans*. Hrsg. von Bruno Hillebrand. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978 [1966]. 347–369.

## Filme

*Blow up*. Reg. Michelangelo Antonioni. Metro-Goldwyn-Meyer, 1966.

*Effi Briest*. Reg. Hermine Huntgeburth. Constantin Film, 2009.

*Eyes wide shut*. Reg. Stanley Kubrick. Warner Bros., 1999.

*Fack ju Göhte*. Reg. Bora Dagtekin. Constantin Film, 2013.

*Streik*. Reg. Sergej M. Eisenstein. Proletkult, 1925.

---

<sup>1</sup> Dieser Artikel ist eine in Teilen veränderte Vorveröffentlichung des Beitrags „Strukturalismus und Semiotik“ für das von Matthias Bauer und Stefan Keppler-Tasaki herausgegebene *Handbuch Literatur & Film* (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie; 12), Berlin: de Gruyter 2024, S. 94-115.