

Helmut Korte

Einführung in die Systematische Filmanalyse

Ein Arbeitsbuch

Mit Beispielanalysen von
Peter Drexler, Helmut Korte, Hans-Peter Rodenberg
und Jens Thiele zu

ZABRISKIE POINT (Antonioni 1969)

MISERY (Reiner 1990)

SCHINDLERS LISTE (Spielberg 1993)

ROMEO UND JULIA (Luhmann 1996)

4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage *2010*

Berlin

ERICH SCHMIDT VERLAG

häufig auch erkenntnisleitende Funktion erhalten, wenn es gelingt, sie mit weiteren, eben auch nicht exakt messbaren Beobachtungen wie der Mimik und Gestik der Schauspieler, den Handlungsorten oder inhaltlichen Höhepunkten zu verbinden. In Form strukturierender Grafiken ist es damit möglich, Zusammenhänge und filmische Argumentationsmuster offenzulegen, am Film feststellbare Gesetzmäßigkeiten zu visualisieren und so eine Überprüfung der Aussagen zu ermöglichen. Vielfach können auf diesem Wege überhaupt erst für die Wirkung des Films wesentliche Strukturen und Verbindungen sichtbar gemacht werden, die auf der Ebene bloßer Anschauung analytisch gar nicht fassbar sind. Um für die Filmanalyse fruchtbar zu werden, müssen entsprechende Daten also qualitativ gewendet, interpretiert oder aber zu anderen, interpretatorisch gewonnenen Ergebnissen in Beziehung gesetzt werden. Und hier liegt gegenwärtig ihre Bedeutung für die formal-inhaltliche, auf die ästhetische Struktur und die enthaltenen Rezeptionsvorgaben abzielende Untersuchung des Films. So wurde etwa für die Analyse des eingangs genannten Hitchcock-Thrillers PSYCHO der Film zuvor exakt protokolliert, um Kamerastrategie, Bildmontage und Toneinsatz sowie die damit freigesetzten Assoziationen in ihrem zeitlich strukturierten Zusammenwirken konkretisieren zu können. Der Einsatz quantitativ-grafischer Visualisierungsverfahren erlaubt es darüber hinaus, die Besonderheit der ästhetischen Gestaltung eines Films ungleich präziser zu analysieren und darzustellen, als es die übliche Interpretation und eine rein verbale Beschreibung vermögen. Dies wäre sinnvoll beispielsweise für eine differenzierte Untersuchung des eigentümlichen Phänomens, dass es mittlerweile vier Nachfolge-Filme mit diesem Titel gibt,⁴ die – im selben Setting spielend – sich inhaltlich und in vielen formalen Elementen des Originals bedienen, aber in Atmosphäre, Spannungsaufbau und latenten Bezügen jeweils durchaus eigenständige Geschichten erzählen.

Will man nicht auf halbem Wege, also bei einer letztlich immanenten Produktanalyse stehenbleiben, dann sind daneben besondere Formen für die Erarbeitung und argumentative Einbindung der filmexternen Einflussfaktoren (historisch-gesellschaftlicher Bedingungskontext, Rezeptionsumfeld, Rezeptionsdokumente) zu entwickeln. Ansätze dazu sollen im Folgenden aufgezeigt werden.

⁴ PSYCHO II (Franklin 1982), PSYCHO III (Perkins 1985), PSYCHO IV – THE BEGINNING (Garris 1990) und PSYCHO (Van Sant 1998) – eine äußerlich getreue, aber in Spannungsaufbau und Wirkung auf den Zuschauer keineswegs vergleichbare Kopie des Hitchcock-Klassikers von 1960.

2. Film, Kontext, das Publikum und die Botschaft

In der Tradition sozialwissenschaftlicher Fragestellungen und Methoden hat Gerd Albrecht bereits 1964 ein komplexes Arbeitsmodell vorgestellt, das angesichts der gängigen Analysepraxis nachgerade modern erscheinen muss.⁵ Sein fünfgliedriges Schema umfasst als zentrale Untersuchungsbereiche: »Produktionsfakten«, »Filmische Gestalt«, »Filmische Welt«, »Filmische Funktion« und »Filmische Absicht«. Es enthält also mit heutigen Begriffen eine (recht vielschichtige) Produkt-, Kontext- und Funktionsanalyse des Films, wobei eine entsprechend differenzierte Untersuchung der nachweisbaren Rezeptionen allerdings nicht ausdrücklich vorgesehen ist. Generell bemerkt Albrecht (1964, 236) in seinen Erläuterungen aber:

Die Beschränkung der Filmanalyse allein auf den Film, ohne Berücksichtigung seiner Einbettung in eine zeitgeschichtliche, von weltanschaulichen und sozialen Konstellationen bedingte Situation, verkennt jedoch, daß auch der Film selbst [...] von der jeweiligen Gegenwart, in der er entstand, geprägt ist, übersieht auch, daß man selbst bei der Filmanalyse als Untersuchender, Konstatierender und Deutender von der eigenen geschichtlichen Bedingtheit sich nicht freimachen kann, so daß die Analyse von den vielfältigen Faktoren der Situation, aus der heraus sie geschieht, notwendig beeinflusst ist. [...] Kunst und Kommunikation geschehen nicht um ihrer selbst willen, sondern – neben der Bedeutung, die sie für ihren Autor im Sinne der Selbstentfaltung haben – immer im Hinblick auf den Adressaten. Der Zuschauer ist insofern notwendiges Element des Filmischen: ohne ihn bleibt es bloße Möglichkeit, erst dadurch, daß ein Zuschauer es sieht, ist es das, was es sein will, erst dadurch also hat es seine Wirklichkeit [Hervorhebung – H. K.].

2.1 Inhaltsanalyse und Ideologiekritik

Dieser Ansatz, von Albrecht selbst⁶ und vielen anderen mit der beginnenden Etablierung medienwissenschaftlicher Fragestellungen im akademischen (und schulischen) Bereich weiterentwickelt, führte im Wesentlichen zu zwei Ausprägungen. Zum einen erfolgte durch Einbeziehung quantitativ-grafischer

⁵ Folgerichtig lässt Werner Faulstich (1988b) seine »Kleine Geschichte der ›Filmanalyse‹ in Deutschland« mit Albrechts Aufsatz beginnen.

⁶ Vgl. u.a. Albrecht 1970, Albrecht / Allwardt / Uhlig / Weinreuter 1979 (1981).

Verfahren eine erhebliche Ausdifferenzierung des inhaltsanalytischen Instrumentariums zur Untersuchung von Inhalt und ästhetischer Struktur des Films. Zum anderen geriet im Zuge der Studentenbewegung und der damit verbundenen gesamtgesellschaftlichen Reformdiskussion die »herrschaftsstabilisierende Funktion der Massenmedien« in den Mittelpunkt wissenschaftlichen Interesses und schlug sich in zahlreichen ideologiekritischen Studien mit Bezugnahme auf die Rhetorik, semiotische Beschreibungsmodelle und Anleihen aus der Theorie der Massenkommunikation nieder. Beide Entwicklungslinien konzentrierten sich dabei auf die Produkte und ihre gesellschaftliche Funktion oder – in damaliger Diktion – auf seine Funktion als »Ware und Ideologieträger«. Die möglichen Divergenzen zwischen den am Film ermittelten Ideologemen, latenten Bedeutungen und Handlungsangeboten und der realen Wirkung auf das Publikum wurden nicht gesondert thematisiert.⁷ Ohne hier die historischen Positionen differenzierter darstellen zu können,⁸ lässt sich zusammenfassend sagen, dass mit dieser zumindest indirekt unterstellten Ineinssetzung von filmischer Botschaft und zeitgenössischer Wirkung **detaillierte Kontext- und vor allem Rezeptionsuntersuchungen**, die notwendigerweise auch gegenläufige, »sperrige« Momente berücksichtigen, in der filmischen Theoriebildung und analytischen Praxis (vorerst) aus dem Blick geraten waren. Diese Aspekte wurden statt dessen etwa zeitgleich in zwei parallelen Untersuchungsansätzen zum zentralen Gegenstand: in der deutschen Literaturwissenschaft und im Rahmen der anglo-amerikanischen »Cultural Studies«.

2.2 Kontext und Rezeption

Die von Hans Robert Jauss (1967) als »Paradigmawechsel der Literaturwissenschaft« ausgelöste breite Theoriedebatte mit **Blick auf die aktive Rolle des Lesers als dem »sinnkonstituierenden Faktor** für das literarische Werk« hat zwar zu einer veränderten Einschätzung der Leserrolle geführt und eine vergleichsweise differenzierte rezeptionshistorische bzw. rezeptionsästhetische Theoriebildung hervorgebracht,⁹ sich aber nur bedingt in praktischen Analysen niederschlugen und wurde von der Filmwissenschaft zunächst kaum zur

⁷ Vgl. u.a. Knilli / Reiss 1971, Wember 1972, Faulstich 1976 (1978 und 1980), Faulstich / Faulstich 1977, Kuchenbuch 1978, Hickethier / Paech 1979, Silbermann / Schaaf / Adam 1980, Korte 1986.

⁸ Siehe als informative Überblicksdarstellungen dazu das Einleitungskapitel in Hickethier / Paech 1979 und den Beitrag von Faulstich 1988b.

⁹ Vgl. dazu u.a. Iser 1972, Link 1976, Grimm 1977, Groeben 1980, Hohendahl 1974, Warning 1975.

Kenntnis genommen.¹⁰ Ähnlich wie mit dem »Nutzenansatz« (»uses and gratifications approach«) in der empirischen Medienforschung der ausgehenden 60er Jahre das überkommene mechanistische »Reiz-Reaktions-Schema« (»stimulus-response«) unter starken Legitimationsdruck geriet, wurde unter kritischem Rückgriff auf die marxistische Literatur- bzw. Kulturtheorie (Georg Lukács, Walter Benjamin u.a.) und die russischen Formalisten (Eichenbaum, Tynjanov, Sklovskij u.a.) auch **im geisteswissenschaftlichen Bereich das Verhältnis von Werk und Leser neu definiert**. Das Publikum, nun nicht mehr als graduell unterschiedlich »gefügiger« Adressat (massen-)medialer Signale verstanden, wurde als wesentlicher Faktor eines **prinzipiell interaktiven Rezeptionsprozesses** in seiner **emotional-geistigen Eigenaktivität** begriffen. Die bis dahin vorherrschende, qualitativ gemeinte Rangfolge der Wahrnehmungsformen mit der Annäherung an den »Werksinn« als höchster und der betont subjektspezifischen (nur noch bedingt auf das Werk bezogenen) Aneignung als niedrigster Stufe war damit nicht mehr aufrechtzuerhalten.

Neben Auswirkungen auf die vermeintliche Dichotomie von »hoher« und »niedriger« Kunst hatte dieses Konsequenzen für die Ausprägung von zwei zentralen Forschungsinteressen: Zum einen rückte die historisch-kulturelle Kontextanalyse als detaillierte Untersuchung der für Produktion und Rezeption jeweils ausschlaggebenden sozioökonomischen und ästhetischen Faktoren in den Vordergrund. Zum anderen ergab sich die Notwendigkeit, die vielfältigen Publikumsinteressen im Umgang mit dem Werk zu kategorisieren sowie die unterschiedlichen Aneignungsformen oder »Lesarten« aufgrund der jeweiligen Prädispositionen der Publika genauer zu fassen, etwa nach politischen Einstellungen, sozialer Situation, Betroffenheit von der inhaltlichen Problemstellung, Geschlechtsspezifik etc. So ist ein Großteil der einschlägigen Arbeiten – von immanent ästhetischen bis hin zu betont sozialhistorisch ausgerichteten – primär auf die theoretische Differenzierung von Leser- oder allgemeiner Rezeptionstypologien und die unterschiedlichen Interpretationsstrategien konzentriert.

Generell weisen die im Rahmen der »Cultural Studies«, »New Historicism« oder »Gender Studies« entwickelten anglo-amerikanischen Untersuchungen – wenn auch vielfach in anderer Akzentuierung und deutlich pragmatischer auf

¹⁰ Vgl. zur Reaktualisierung dieser Debatte für die Medienwissenschaft dieser Jahre bzw. zur Einbeziehung der »Cultural Studies« in die deutsche Diskussion Bohn / Müller / Ruppert 1988, Korte 1989, Hickethier / Zielinski 1991, Kaes 1992, Winter 1992, Schenk 1994, Mikos 1994, Hepp / Winter 1997, Hickethier 1997, Holly et al. 1993, Bromley / Göttlich / Winter 1999, Hepp 1999, Engelmann 1999 und besonders montage/av 2/1/1993, 4/1/1995, 6/1/1997, Mikos 2003 u.a. – Siehe auch Korte 1998 als Versuch, den rezeptionshistorischen Ansatz mit der systematischen Filmanalyse zu verbinden und für die Filmgeschichte praktisch zu nutzen.

2.3 Dimensionen der Analyse

eine entsprechende Analysepraxis ausgerichtet – wesentliche Gemeinsamkeiten mit der entsprechenden deutschen Theoriediskussion auf. Neben der zunächst ähnlich literaturwissenschaftlichen Orientierung entstanden allerdings schon sehr früh entsprechende auf Film und Fernsehen bezogene Arbeiten, die sich seit Jahren zu einem eigenen Schwerpunkt entwickelt haben.¹¹ Auch lassen sich hier sehr ähnliche Forschungsrichtungen herauslesen: je nachdem welche der Faktorengruppen – die **Sinnangebote des Werkes** (**text-activated**), die **intellektuellen und emotionalen Aktivitäten der rezipierenden Subjekte** (**reader-activated**) oder die **kontextuellen historisch-gesellschaftlichen Momente** (**context-activated**) – als dominant für das Verhältnis von Werk und Rezeption angesehen werden.

Die zentrale Feststellung von der sinnkonstituierenden Funktion des Rezipienten und damit vom Text/Film als Kommunikationsangebot erfordert in letzter Konsequenz eigentlich die Ermittlung der gesamten Bandbreite individueller Sinngebungen. Ist dieses bei aktuellen Rezeptionsprozessen auch unter Verwendung empirischer Verfahren nur bedingt möglich (und sinnvoll), so sind bei länger zurückliegenden historischen Phasen wissenschaftlich vertretbare Ergebnisse in dieser Hinsicht weitgehend ausgeschlossen. Von daher hat es immer wieder Bemühungen gegeben, hypothetische Rezipiententypen zu konstruieren (»ideal reader«, »coherent reader«, »competent reader« etc.), um kollektive Sinngebungen überhaupt beschreiben zu können. Andere Modelle wiederum betonen die geschlechts- und altersspezifischen oder die sozialen Faktoren und differenzieren danach den Rezeptionsprozess und die jeweiligen Publika.

Bei aller Breite der Diskussion ist hier aber letztlich auch wieder eine recht einseitige Konzentration – nunmehr auf die Filmrezeption sowie die kontextuellen Bedingungen und Einflüsse – zu konstatieren, da explizite Produktanalysen mit dem Ziel, die enthaltene Wirkungspotentialität zu identifizieren, in diesem Umfeld interessanterweise nicht vorhanden sind. Fast hat man den **Eindruck, dass mit Überwindung der Werkdominanz** nunmehr der **Rezeptionsprozess verabsolutiert wurde**, die wissenschaftlichen Präferenzen unvermittelt ins gegenteilige Extrem umgeschlagen sind.

¹¹ Vgl. dazu folgende Auswahl: Morley 1980, Hobson 1982, Hansen 1983, Elsaesser 1984 und 1986, Allen / Gomery 1985, Bordwell / Staiger / Thompson 1985, Ang 1985, Staiger 1986, Allen 1987, Fiske 1987a, Fiske 1987b, Hartley 1988, Turner 1988, Thompson 1988, Bordwell 1989, Fiske 1989a, Fiske 1989b, Allen 1990, Moores 1990, Staiger 1992, Mayne 1993/1998, Stacey 1994, Bordwell / Thompson 1994, Mulvey 1998, Lacey 2002 u.a.

Auch eine differenzierte Produktanalyse kann allenfalls die in der filmischen Präsentationsstruktur herausgehobenen »rezeptionsleitenden Signale« identifizieren und darüber die »intendierte Rezeption« ermitteln, ist also immer im **Spannungsverhältnis** von **historisch-gesellschaftlichen Einflüssen** und den **realen Rezeptionen** zu sehen. Die systematische Analyse als Untersuchung des Films und seiner Kontextfaktoren umfasst also verschiedene Aspekte oder Dimensionen. Für die konkrete Materialrecherche hat sich hierbei die folgende Systematik bewährt, die im Sinne eines Idealmodells von vier einander überschneidenden Untersuchungsbereichen ausgeht:



Abb. 1: Dimensionen der Filmanalyse

Filmrealität – Ermittlung aller am Film selbst feststellbaren Daten, Informationen, Aussagen (immanente Bestandsaufnahme), also Inhalt, formale und technische Daten, Einsatz filmischer Mittel, inhaltlicher und formaler Aufbau des Films, handelnde Personen, Handlungsorte, Handlungshöhepunkte, Informationslenkung und Spannungsdramaturgie etc.

Bedingungsrealität (Kontext I) – Ermittlung der Kontextfaktoren, die die Produktion, die inhaltliche und formale Gestaltung des Films beeinflusst haben, also **Aufarbeitung der historisch-gesellschaftlichen Situation zur Entstehungszeit des Films**, Stand der **Filmtechnik**, der filmischen Gestaltung, Stellung des Films im Vergleich zur zeitgenössischen Filmproduktion (formal und inhaltlich), **Bezüge zu anderen inhaltlich oder intentional ähnlichen Filmen**, den weiteren **Arbeiten des Regisseurs**, seines **Teams**, der

Produktionsfirma, Ggf. Bezug zur literarischen Vorlage etc.: Warum wird dieser Inhalt, in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert?

Bezugsrealität (Kontext 2) – Erarbeitung der inhaltlichen, historischen Problematik, die im Film thematisiert wird: In welchem Verhältnis steht die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des gemeinten Problems, zu den zugrundeliegenden (historischen) Ereignissen?

Wirkungsrealität – **Publikumsstruktur**, Publikumspräferenzen einschließlich **Einsatzorte**, **Laufzeiten des Films**, Intentionen der Hersteller etc. Aufarbeitung der Rezeptionsdokumente zur Entstehungszeit des Films (zeitgenössische Rezeption), ggf. der **Rezeptionsgeschichte** und der entsprechenden heutigen Daten.

Eine entsprechend umfassende Analyse beinhaltet also die systematische Untersuchung der einander bedingenden Ebenen der Werkstrukturen und des historisch-gesellschaftlichen Kontextes sowie der zeitgenössischen und heutigen Rezeption. An den Überschneidungen wird aber bereits deutlich, dass die genannten Dimensionen keineswegs mit den realen Analyseschritten identisch sein müssen oder gar die Gliederung für die schriftliche Darstellung vorgeben. Um qualitativ für die Gesamtaussage bedeutsam zu werden, müssen die verschiedenen Untersuchungsaspekte und Informationsquellen in ihren Einzelergebnissen inhaltlich-argumentativ zusammengeführt werden. Ob dabei von der (immanenten) Bestandsaufnahme des Films ausgegangen wird oder von Kontextproblemen, hängt – ebenso wie die Entscheidung, ob alle Dimensionen gleichermaßen wichtiger Untersuchungsbereich sind – von der konkreten Fragestellung und dem behandelten Filmbeispiel ab.

Bei aktuellen Filmen liegt es natürlich nahe über eine derart erweiterte Produkt- und Kontextanalyse hinaus, empirische – sozialwissenschaftliche sowie (kognitions-)psychologische Verfahren zur Differenzierung der Wirkungsebene einzusetzen.¹² Eine Möglichkeit, die mit Blick auf die zeitgenössischen Wahrnehmungen bei älteren Filmen allerdings nur sehr begrenzt gegeben ist und bei länger zurückliegender Erstrezeption kaum mehr zu verwertbaren Ergebnissen führt. Hier ist man überwiegend auf die **sorgfältige Rekonstruktion des jeweiligen gesellschaftlich-kulturellen Rezeptionshintergrundes** und die zeitgenössischen Rezensionen als kritisch zu lesende Quelle angewiesen, um die am Film ermittelte dominante Rezeption zumindest ansatzweise an realen Wahrnehmungen messen zu können. (ausführlicher dazu Kap.2.4) Da gerade im geisteswissenschaftlichen Bereich die fachlichen (und

¹² Vgl. als kleine Auswahl aus der Fülle entsprechender Literatur zum Einstieg in die Thematik: u.a. **Mikos/Wegener 2005** sowie **Ohler 1994**

finanziellen) Voraussetzungen für den Einsatz dieser Verfahren in der Regel nicht vorhanden sind, das Zeitbudget oder die anders gerichteten Erkenntnisinteressen eine intensivere Untersuchung der Rezeptionsseite häufig stark einschränken, bietet sich hier **folgendes Minimalmodell** an: Ausgehend von den Erkenntnissen der Produkt- und Kontextanalyse (>dominante Botschaft<) unter Einbeziehung der erreichbaren Rezensionen und Informationen über Vermarktung, Zielpublikum etc. sich mit dem Konstrukt eines >kompetenten Betrachters< dem Rezeptionsprozess tendenziell zu nähern.

Da die Notwendigkeit einer möglichst umfassenden Rezeptionsanalyse und die damit verbundenen generellen methodologischen Probleme bei der Untersuchung älterer Filme (Differenzierung von zeitgenössischer und heutiger Wahrnehmung) besonders deutlich werden, soll darauf im Folgenden etwas ausführlicher eingegangen werden.

2.4 Möglichkeiten und Grenzen (historischer) Rezeptionsanalyse

2.4.1 Drei Thesen und ein Analysemodell

Erstens: **Filmgeschichte ist notwendig Rezeptionsgeschichte**.

Jede Filmgeschichte, die sich auf einzelne Filme einlässt, ist immer vorrangig Rezeptionsgeschichte. Denn jede mediale Information – über Sprache, Bilder, Filme etc. – muss von einem Sender codiert und vom Empfänger decodiert werden. Nun sind die jeweiligen Codierungs- und Decodierungsregeln auf Sender und Empfängerseite nur in den seltensten Fällen identisch. **Stuart Hall** beispielsweise spricht in seinem berühmten Aufsatz **»Encoding and Decoding«** (1973) von der >strukturellen Polysemie<, die jedem Kommunikat inhärent ist. Allerdings muss es mehr oder weniger starke Überschneidungen der verwendeten Codierungssysteme geben, wenn eine Kommunikation überhaupt zustande kommen soll, wodurch – je nach Grad der Überschneidungen – unterschiedliche Wahrnehmungen oder Lesarten der Senderinformationen provoziert werden.

Bei allen individuellen Wahrnehmungs- und Verarbeitungsvarianten sind die **jeweiligen Codierungs-/Dekodierungsregeln** zum einen von den medialen Vorgaben und zum anderen von den Kontextfaktoren, den persönlichen, historisch-gesellschaftlich-kulturell bedingten Prädispositionen der Akteure auf beiden Seiten **abhängig** – insbesondere vom **Bildungsgrad**, **Intelligenz**, **Geschlechtsspezifität**, den **Charaktereigenschaften**, ästhetischen Interessen, politischen Ansichten, individuellen Lebensentwürfen etc. Hinzu kommt – wie in Kap. 1.1 bereits erläutert –, dass die im Kinoerlebnis vom Publikum zu leis-

tende Bedeutungskonstitution über Inhalt, dem Spiel der Protagonisten, Dialogen und Toneinsatz hinausgehend durch die visuelle und zeitliche Präsentationsstruktur beeinflusst wird – also durch die Bilddramaturgie, Montage, Kameraaktivitäten, Beleuchtung etc. –, ein Umstand, der wiederum durch die filmtechnische Entwicklung und die ständige Veränderung der Rezeptionsgewohnheiten historisch bedingt ist. Die Einbeziehung der zeitgenössischen Wirkungsmöglichkeiten in die Darstellung historischer Entwicklungen müsste demnach unverzichtbarer Bestandteil einer wissenschaftlich begründeten Filmhistoriografie sein – zumindest aber bei der Bewertung historischer Filme mitreflektiert werden.

Zweitens: *Rezeptionsbezogene Analysen können nur als Kette einer Vielzahl von Indizien realisiert werden.*

Um die historischen Sinnkonstitutionen des zeitgenössischen Publikums und das damalige Wirkungspotential eines Films näherungsweise bestimmen zu können, bedarf es in jedem Fall einer möglichst breiten Aufarbeitung und Rekonstruktion des zeitgenössischen Rezeptionshintergrundes, also jener Kontextfaktoren, die für die historische Wahrnehmung und mentale Verarbeitung relevant sind, da nur auf dieser Basis die im Folgenden genannten Untersuchungsmöglichkeiten wissenschaftlich ausgewertet werden können.

So ist die Befragung von Zeitzeugen im Sinne der ›Oral History‹ ein häufig sehr ergiebiges Verfahren, das wertvolle Informationen über das Kinoerlebnis im Rahmen der Alltagserfahrungen ermöglicht und durch die gezielte Auswahl der Befragten vor allem auch den großen Personenkreis der ›normalen‹ Kinobesucher einbezieht, also derjenigen, die ihre zeitgenössischen Eindrücke in der Regel nicht schriftlich festhalten oder gar veröffentlichen. Neben der nur bedingten Verallgemeinerungsmöglichkeit der Ergebnisse spielt hier aber der zeitliche Abstand zwischen Erstrezeption und Befragung eine zentrale Rolle für Konkretion und Verwertbarkeit der Aussagen. So würde eine heutige Befragung etwa zu den deutschen Filmen von 1940 – also nach rund 70 Jahren – aufgrund der Gedächtnislücken und Verdrängungen kaum mehr zu verwertbaren Ergebnissen führen, zumal die Erinnerung aufgrund der politischen Problematik und der möglicherweise eigenen Verstrickung der Befragten in die NS-Ideologie erheblich von späteren Eindrücken überlagert sein dürfte.

In dieser Hinsicht bietet die Auswertung privater historischer Quellen wie Briefe und Tagebucheinträge etc. – im Idealfall über einen längeren Zeitraum und/oder von verschiedenen Autoren – eine weitere Möglichkeit, authentische Erfahrungen über den Umgang mit Filmen, ihre Bedeutung für die Bewältigung der Alltagsprobleme und der eigenen Lebensentwürfe zu sammeln. Vielfach wird man möglicherweise auch Hinweise auf das Wirkungsspektrum

konkreter Filme finden können. Aber es bleibt auch hier das generelle Problem einer Verallgemeinerung der individuellen Kinoerfahrungen.

Etwas konkretere Hinweise auf den Charakter und das zeitgenössische Wirkungspotential einzelner Filme liefern normalerweise die Programmhefte und Film-Rezensionen in der Fach- und Tagespresse der Zeit, die – wie viele historische Beispiele zeigen – die Richtung der Publikumsrezeption mehr oder weniger deutlich beeinflussen können. Im Idealfall liefern sie wertvolle Anhaltspunkte für die von den Herstellern beabsichtigte, die intendierte Rezeption und die möglichen Wahrnehmungsvarianten. Wie alle historischen Quellen müssen sie aber kritisch gelesen werden und können keinesfalls mit der generellen zeitgenössischen Wirkung gleichgesetzt werden, da sie vorwiegend Aussagen bestimmter – in der Regel kulturell und gesellschaftlich privilegierter – Rezipienten enthalten und für einen Verwertungszusammenhang funktionalisiert sind, also über das tatsächliche Wahrnehmungsspektrum des ›normalen‹ Publikums – wenn überhaupt – nur sehr bedingt etwas aussagen.¹³

Drittens: *Die rezeptionshistorische Analyse ist immer eine Gratwanderung zwischen nachweisbaren, objektiven Daten, weitgehend nachvollziehbaren Interpretationen und der Gefahr tendenzieller Spekulation.*

All diese analytischen Zugänge haben ihre spezifischen Erkenntnismöglichkeiten, aber auch deutliche Grenzen – etwa hinsichtlich der genannten Verallgemeinerungsproblematik des individuellen Kinoerlebnisses. Sie können in Abhängigkeit von der Quellenlage bestenfalls Anhaltspunkte für das zeitgenössische Wirkungspotential der Filme liefern. Insofern ist es eigentlich erstaunlich, dass in den vorliegenden kontextbezogenen und rezeptionshistorischen Arbeiten etwa aus dem Umfeld der ›cultural studies‹ (vgl. Kap. 2.2) auf die formale und inhaltlich-intentionale Untersuchung der einzigen konkreten Primärquelle, also der Filme selbst, weitgehend verzichtet wird. Ein dementsprechend erweiterter Ansatz ist also letztlich nur als methodische Einheit von Produkt-, Kontext- und Rezeptionsanalyse einzulösen. Die umseitige Abb. 2 illustriert das notwendige Ineinandergreifen der genannten Untersuchungsschwerpunkte im Sinne eines Idealmodells.

¹³ Diese Einschränkung ist in bestimmten historisch-politischen Konstellationen von besonderer Bedeutung. So wurden beispielsweise die veröffentlichten Filmkritiken während der NS-Zeit spätestens seit 1935/36 häufig bis in den genauen Wortlaut hinein in den Presseanweisungen des Goebbels-Ministeriums vorgegeben, sind damit eher Ausdruck der intendierten Wirkung als der realen Wahrnehmung des Publikums.

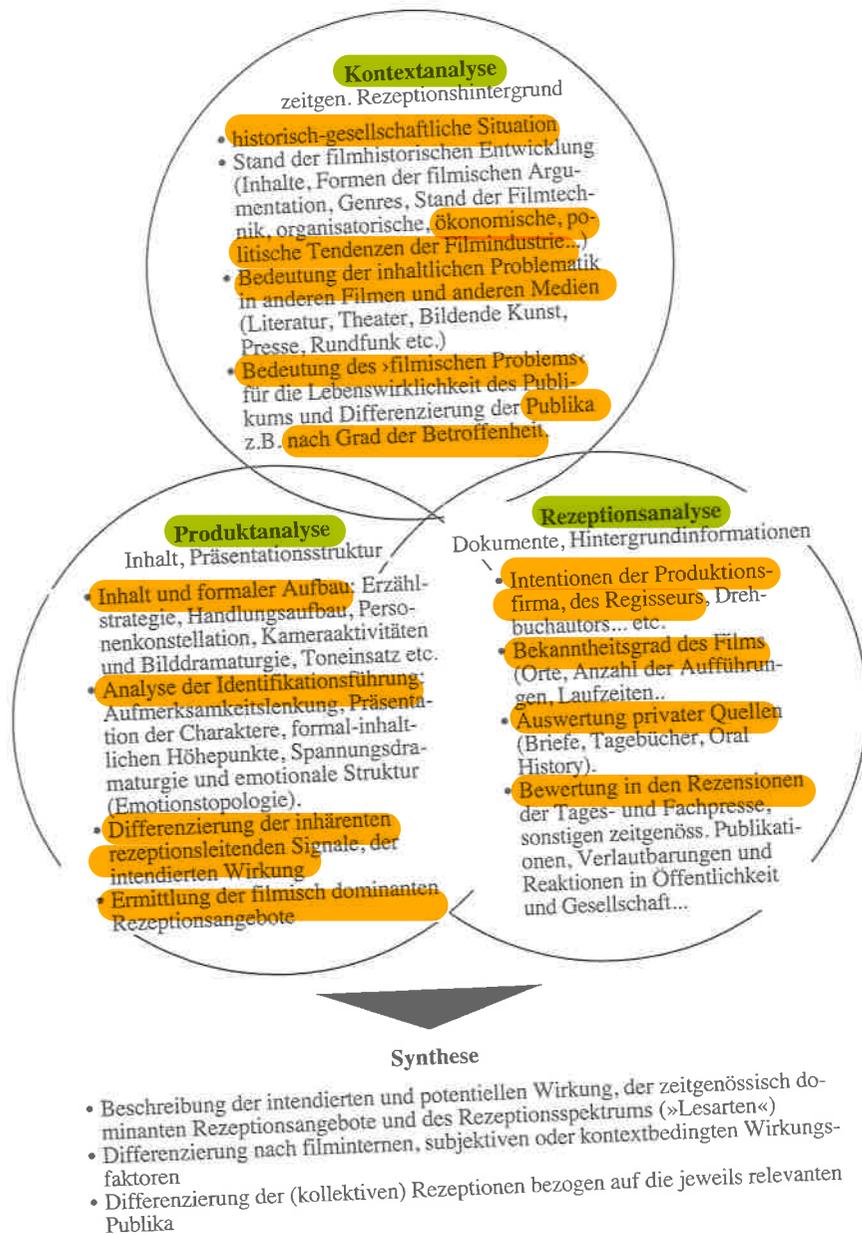


Abb. 2: (Historische) Filmanalyse / Idealmodell

In der Produktanalyse werden Inhalt und die filmische Präsentationsstruktur – also Erzählstrategie, Handlungsaufbau, Personenkonstellation, Kameraaktivitäten und Bilddramaturgie, Toneinsatz etc. – untersucht, um so Erkenntnisse über das inhärente Aussagespektrum, die immanenten Botschaften und Handlungsangebote zu erhalten. Die darauf aufbauende Analyse der Identifikationsführung des Zuschauers im Film – durch Untersuchung der Aufmerksamkeitslenkung, der Präsentation der beteiligten Charaktere, der formal-inhaltlichen Höhepunkte, der Spannungsdramaturgie und emotionalen Struktur im Sinne einer **Emotionstopologie** etc. – ist auf die **Gewinnung von Anhaltspunkten für eine begründete Eingrenzung des ermittelten Aussagepotentials** gerichtet: Es geht hier also um die **Ermittlung des intendierten Rezeptionsspektrums**.

Die am Produkt festgestellte potentielle Aussagevielfalt wird im Rahmen der Kontextanalyse weiter auf die **zeitgenössisch dominante Botschaft** und ihr Variationspotential hin eingeengt – durch Einbeziehung der relevanten gesellschaftlichen und (film-)historischen Entwicklung, Bezüge zwischen den im Film thematisierten Problemstellungen mit den angebotenen Lösungen und den realen Alltagsproblemen des Publikums, Vergleiche mit inhaltlich und intentional ähnlichen oder konträr orientierten Filmen und anderen Medien, den nachweisbaren Intentionen der Hersteller etc.

Auf dieser Ebene werden die **jeweils historisch dominanten Tendenzen der filmischen Aussage, der inhaltlichen Problemstellungen und Handlungsangebote herausgefiltert** und in dem folgenden Rekonstruktionsversuch das **historische Wirkungspotential** näherungsweise bestimmt, die am Produkt ermittelte Intentionalität mit den Daten des Rezeptionshintergrundes und den vorhandenen Rezeptionsdokumenten verglichen.

Dieses Ideal-Modell ist natürlich nicht statisch, sondern im weitesten Sinne dynamisch zu verstehen, als erweiterungsfähige und gegebenenfalls zu modifizierende Anregung für das eigene – auf die jeweilige erkenntnisleitende Fragestellung bezogene – Untersuchungsdesign, wobei allerdings **auch bei unterschiedlicher Gewichtung auf keinen der drei Analysebereiche verzichtet werden kann**. Aber auch eine derart umfassende Analyse kann bestenfalls eine Näherung an die zeitgenössische Wirkungsvielfalt sein und vor allem die **realen** primär individuellen Verarbeitungsvarianten der Kinobesucher – bis hin zum radikalen Lesen gegen den filmischen Text – bestenfalls als mehr oder weniger nachweisbare **Vermutung einbeziehen**. Dass trotz der vielfach eingeschränkten Erfolgsperspektive auf eine rezeptionshistorische Analyse nicht verzichtet werden kann, sollte aber deutlich geworden sein.

2.4.2 Widersprüche im filmischen Text

Neben anderen Autoren hat Irmbert Schenk für die Näherung an die historische Wahrnehmung und Differenzierung der zeitgenössischen Wirkungsvarianten den folgenden Untersuchungsansatz vorgeschlagen und die darin liegenden Möglichkeiten am Beispiel des Films im Nationalsozialismus expliziert:

Solange es nicht gelingt, die Filmrezeption in ihrem breiten lebensweltlichen Bedingungsrahmen offener und verdeckter, ruhender und virulenter Wertvorstellungen, Dispositionen und »Gedanken« zu erklären, sollte man redlicherweise zwei Dinge versuchen: einmal relativierend die Gesamtheit der äußeren Programm- und Rezeptionsstruktur des Mediums beachten und zum anderen bei der Untersuchung einzelner Filme strukturanalytisch möglichst viele Widersprüche aufdecken, damit darüber die Perspektive einer widersprüchlichen Aneignung und Verarbeitung durch die Zuschauer aufgrund unterschiedlicher kollektiver und individueller, tradiert und situationaler Besonderheiten eröffnet wird. (Schenk 1994, 77f.)

Und in der Tat bietet das systematische Aufspüren von Widersprüchen die Möglichkeit, die analytisch ermittelte zeitgenössisch dominante Botschaft zu überprüfen und die im filmischen Text angelegten potentiellen Wahrnehmungsvarianten zu identifizieren. Politisch intendierte Filme wie etwa die im Auftrag oder mit direkter Einflussnahme staatlicher Stellen produzierten so genannten NS-Propagandafilme sind dafür besonders dankbare Objekte. Sie zielen auf einen Wandlungsprozess der Rezipienten, als Verfestigung bei den Parteigängern, vor allem aber als Verstärkung vorhandener Einstellungen bei den politisch Unentschiedenen. Um bei einem möglichst breiten – unterschiedlich disponierten – Publikum in diesem Sinne erfolgreich zu sein, müssen sie mehrdimensional argumentieren, ihre Intentionen inhaltlich und formal in publikumswirksame Elemente integrieren.

Von daher haben alle ambitionierten NS-Propagandafilme einen unterschiedlich stark ausgeprägten Unterhaltungscharakter, argumentieren bevorzugt mit der gezielten Reaktualisierung tradiertem Ressentiments und betonter Emotionalisierung sowie über Bildarrangements, die die verbalen Informationen subtil verstärken oder auch konterkarieren können – Elemente, die immer die Möglichkeit beinhalten, ambivalent – sowohl in dem beabsichtigten politischen Sinne als auch gegenteilig – verstanden und verarbeitet zu werden. Die Masse des Filmangebots dieser Jahre bestand also nicht nur aus Unterhaltungsfilmern mit mehr oder weniger nachweisbaren politischen Implikationen, sie wurde vielmehr vom zeitgenössischen Kinopublikum überwiegend auch als politisch unverbindliche Unterhaltung wahrgenommen. Selbst derart eindeutige, im Staatsauftrag hergestellte Propagandaproduktionen wie beispielsweise der antisemitische Hetzfilm JUD SÜSS (Veit Harlan 1940) ließen sich

zeitgenössisch primär als Unterhaltung verstehen, so in diesem Fall als vergleichsweise spannender Historienfilm mit unübersehbarer sexueller Konnotation, was zweifellos zu dem großen kommerziellen Erfolg beigetragen hat. Denn das antisemitische Zerrbild, das der Film liefert, entsprach weitgehend den seit Jahren in der Öffentlichkeit geschürten Vorurteilen und konnte vom Publikum daher völlig unspektakulär – ohne dass die propagandistische Absicht bewusst wurde – als filmisch besonders plastische Bestätigung des vermeintlich bereits Gewussten verstanden und verarbeitet werden.

2.4.3 Zusammenfassung

Geht man von der strukturierten Polysemie aus, die jedem Kommunikat inhärent ist, dann lässt sich die gängige Praxis, Filmgeschichte unreflektiert aus dem heutigen Blickwinkel zu betreiben, wissenschaftlich nicht rechtfertigen. Denn die jeweilige Wirkung resultiert ja immer aus dem zeitlichen Zusammentreffen einer bestimmten historischen Situation mit ihren spezifischen Problemen und den darauf beziehbaren Denk- und Verhaltensangeboten, die der Film in Inhalt und visueller Präsentation nahe legt. Das bedeutet aber, dass im Extremfall derselbe Film in einer anderen geschichtlichen Phase, vor einem anders disponierten Publikum zu einem Film mit deutlich anderer Botschaft werden kann, ursprünglich vorhandene politische Bezüge beispielsweise in einer späteren Phase unwirksam sind (da nicht aktuell) oder zeitgenössisch unwichtige Details plötzlich ungeahnte Bedeutung erhalten.

Dabei spielt – wie bereits mehrfach erläutert – der historisch-gesellschaftliche Kontext als Erfahrungshintergrund des Publikums für die Ausrichtung der Filmwahrnehmung eine zentrale Rolle: Zum einen sorgt die spezifische Wissensbasis dafür, die virulenten Zeitbezüge in den filmischen Signalen entsprechend zu dechiffrieren, vielfach sogar Nebensächlichkeiten mit Bedeutung aufzuladen, also den Blick zu erweitern und durch die Sensibilisierung für bestimmte Sehweisen zugleich das Rezeptionsspektrum hinsichtlich anderer denkbarer Lesarten einzuschränken. Zum anderen wird damit die mögliche Distanz zwischen den im Film enthaltenen Denk- und Handlungsangeboten und den Alltagserfahrungen des Publikums relativiert, so dass etwa ideologisch zugerichtete Implikationen einer kritischen Überprüfung weitgehend entzogen sind, diese vielmehr als vor- oder unbewusste Anregung aufgenommen und verarbeitet werden. Denn wenn die so eingefärbte filmische Botschaft auch vor dem Hintergrund der tagtäglichen Erfahrungen – in Presse, Rundfunk oder unmittelbarer Umgebung – plausibel und wünschenswert erscheint, besteht eigentlich kein Grund, an ihrer tendenziellen Leitfunktion auch für das eigene Verhalten zu zweifeln.

Diese Wirkungscharakteristik trifft natürlich nicht nur auf die mögliche Übereinstimmung von Filmaussage und dem öffentlich propagierten Weltbild in der Masse des Filmangebots zu, sondern gleichermaßen auf die entsprechenden Implikationen in den politisch zugespitzten Produktionen. Insofern ist davon auszugehen, dass eben auch die Mehrzahl der im Staatsauftrag gezielt als Propagandafilme hergestellten Produktionen vom zeitgenössischen Publikum als ›Normalität‹ wahrgenommen, also vorrangig als politisch unverbindliche Unterhaltung verstanden werden konnte oder verstanden werden wollte.

3. Systematische Filmanalyse

Mit dem Begriff »Filmanalyse« ist hier in bewusster Abgrenzung zur Filmkritik und zu den primär literarischen Filminterpretationen ein Untersuchungsansatz gemeint, der unabhängig von einem (film-)historischen, psychologischen, soziologischen Erkenntnisinteresse immer auch die Präsentationsformen von Handlung und Inhalt, die jeweiligen Kontextbedingungen und – soweit möglich – die realen Rezeptionsvarianten zum Gegenstand macht. Auch wenn eine in diesem Sinne wissenschaftlich begründete Analyse letztlich also auf die Objektivierung des eigenen Filmerlebnisses gerichtet ist (denn auch der Analysierende ist zunächst einmal Rezipient), ist ein »intersubjektiver Endzustand« prinzipiell nicht möglich. Entsprechende Bedeutungszuweisungen sind bis zu einem gewissen Grade immer neu zu überprüfen. Ziel ist es daher, an Stelle der sprachlich ausgefeilten subjektiven Anmutung schrittweise zu argumentativ nachvollziehbaren Aussagen zu gelangen.

Als Konsequenz aus den bisherigen Überlegungen (Kap. 1, 2) ergibt sich die Notwendigkeit, den Film im Rahmen der Produktanalyse zunächst in seiner Wirkungskomplexität spezifisch zu beschreiben und damit als Untersuchungsgegenstand zu sichern: Die im ganzheitlichen Wahrnehmungsvorgang während der Filmbetrachtung vorhandene Simultaneität verschiedener Faktoren wird in ein überschaubares Nacheinander methodisch aufgelöst, in weiteren Schritten das Zusammenspiel der einzelnen Elemente untersucht und die je historische Wirkungsdominanz auf der Basis einer intensiven Kontextaufarbeitung bewertet.

Um zu begründeten und detaillierten Aussagen über die filmischen Argumentations- und Präsentationsstrukturen zu gelangen, wurden – wie oben erläutert – bereits in der älteren Literatur zur Filmanalyse quantifizierende Verfahren und darauf aufbauende grafische Darstellungsweisen entwickelt, die auch für den hier gemeinten Ansatz von Bedeutung sind. Mittlerweile ist daraus ein vielfältig einsetzbares, prinzipiell offenes System von analytischen Werkzeugen entstanden, die bei allen Differenzierungen im Detail generell auf der Zeitstruktur des Films basieren.¹⁴ Ausgangspunkt ist in der Regel eine

¹⁴ Zur Effektivierung dieser Verfahren wurden seit Ende der 80er Jahre an mehreren Hochschulen computergestützte Notationssysteme mit jeweils unterschiedlicher Anwendungsbreite erprobt, die aber m.W. aufgrund fehlender Finanzierung über erste Versionen hinaus nicht weiterentwickelt werden konnten. Vgl. dazu Ramsbott / Sauter 1988, Giesenfeld / Sanke 1988 (System »Filmprot«), Faulstich / Poggel 1988 (System

2.4.2 Widersprüche im filmischen Text

Neben anderen Autoren hat Irmbert Schenk für die Näherung an die historische Wahrnehmung und Differenzierung der zeitgenössischen Wirkungsvarianten den folgenden Untersuchungsansatz vorgeschlagen und die darin liegenden Möglichkeiten am Beispiel des Films im Nationalsozialismus expliziert:

Solange es nicht gelingt, die Filmrezeption in ihrem breiten lebensweltlichen Bedingungsrahmen offener und verdeckter, ruhender und virulenter Wertvorstellungen, Dispositionen und »Gedanken« zu erklären, sollte man redlicherweise zwei Dinge versuchen: einmal relativierend die Gesamtheit der äußeren Programm- und Rezeptionsstruktur des Mediums beachten und zum anderen bei der Untersuchung einzelner Filme strukturanalytisch möglichst viele Widersprüche aufdecken, damit darüber die Perspektive einer widersprüchlichen Aneignung und Verarbeitung durch die Zuschauer aufgrund unterschiedlicher kollektiver und individueller, tradierter und situationaler Besonderheiten eröffnet wird. (Schenk 1994, 77f.)

Und in der Tat bietet das systematische Aufspüren von Widersprüchen die Möglichkeit, die analytisch ermittelte zeitgenössisch dominante Botschaft zu überprüfen und die im filmischen Text angelegten potentiellen Wahrnehmungsvarianten zu identifizieren. Politisch intendierte Filme wie etwa die im Auftrag oder mit direkter Einflussnahme staatlicher Stellen produzierten sogenannten NS-Propagandafilme sind dafür besonders dankbare Objekte. Sie zielen auf einen Wandlungsprozess der Rezipienten, als Verfestigung bei den Parteigängern, vor allem aber als Verstärkung vorhandener Einstellungen bei den politisch Unentschiedenen. Um bei einem möglichst breiten – unterschiedlich disponierten – Publikum in diesem Sinne erfolgreich zu sein, müssen sie mehrdimensional argumentieren, ihre Intentionen inhaltlich und formal in publikumswirksame Elemente integrieren.

Von daher haben alle ambitionierten NS-Propagandafilme einen unterschiedlich stark ausgeprägten Unterhaltungscharakter, argumentieren bevorzugt mit der gezielten Reaktualisierung tradierter Ressentiments und betonter Emotionalisierung sowie über Bildarrangements, die die verbalen Informationen subtil verstärken oder auch konterkarieren können – Elemente, die immer die Möglichkeit beinhalten, ambivalent – sowohl in dem beabsichtigten politischen Sinne als auch gegenteilig – verstanden und verarbeitet zu werden. Die Masse des Filmangebots dieser Jahre bestand also nicht nur aus Unterhaltungsfilmen mit mehr oder weniger nachweisbaren politischen Implikationen, sie wurde vielmehr vom zeitgenössischen Kinopublikum überwiegend auch als politisch unverbindliche Unterhaltung wahrgenommen. Selbst derart eindeutige, im Staatsauftrag hergestellte Propagandaproduktionen wie beispielsweise der antisemitische Hetzfilm JUD SÜSS (Veit Harlan 1940) ließen sich

zeitgenössisch primär als Unterhaltung verstehen, so in diesem Fall als vergleichsweise spannender Historienfilm mit unübersehbarer sexueller Konnotation, was zweifellos zu dem großen kommerziellen Erfolg beigetragen hat. Denn das antisemitische Zerrbild, das der Film liefert, entsprach weitgehend den seit Jahren in der Öffentlichkeit geschürten Vorurteilen und konnte vom Publikum daher völlig unspektakulär – ohne dass die propagandistische Absicht bewusst wurde – als filmisch besonders plastische Bestätigung des vermeintlich bereits Gewussten verstanden und verarbeitet werden.

2.4.3 Zusammenfassung

Geht man von der strukturierten Polysemie aus, die jedem Kommunikat inhärent ist, dann lässt sich die gängige Praxis, Filmgeschichte unreflektiert aus dem heutigen Blickwinkel zu betreiben, wissenschaftlich nicht rechtfertigen. Denn die jeweilige Wirkung resultiert ja immer aus dem zeitlichen Zusammentreffen einer bestimmten historischen Situation mit ihren spezifischen Problemen und den darauf beziehbaren Denk- und Verhaltensangeboten, die der Film in Inhalt und visueller Präsentation nahe legt. Das bedeutet aber, dass im Extremfall derselbe Film in einer anderen geschichtlichen Phase, vor einem anders disponierten Publikum zu einem Film mit deutlich anderer Botschaft werden kann, ursprünglich vorhandene politische Bezüge beispielsweise in einer späteren Phase unwirksam sind (da nicht aktuell) oder zeitgenössisch unwichtige Details plötzlich ungeahnte Bedeutung erhalten.

Dabei spielt – wie bereits mehrfach erläutert – der historisch-gesellschaftliche Kontext als Erfahrungshintergrund des Publikums für die Ausrichtung der Filmwahrnehmung eine zentrale Rolle: Zum einen sorgt die spezifische Wissensbasis dafür, die virulenten Zeitbezüge in den filmischen Signalen entsprechend zu dechiffrieren, vielfach sogar Nebensächlichkeiten mit Bedeutung aufzuladen, also den Blick zu erweitern und durch die Sensibilisierung für bestimmte Sehweisen zugleich das Rezeptionsspektrum hinsichtlich anderer denkbarer Lesarten einzuschränken. Zum anderen wird damit die mögliche Distanz zwischen den im Film enthaltenen Denk- und Handlungsangeboten und den Alltagserfahrungen des Publikums relativiert, so dass etwa ideologisch zugerichtete Implikationen einer kritischen Überprüfung weitgehend entzogen sind, diese vielmehr als vor- oder unbewusste Anregung aufgenommen und verarbeitet werden. Denn wenn die so eingefärbte filmische Botschaft auch vor dem Hintergrund der tagtäglichen Erfahrungen – in Presse, Rundfunk oder unmittelbarer Umgebung – plausibel und wünschenswert erscheint, besteht eigentlich kein Grund, an ihrer tendenziellen Leitfunktion auch für das eigene Verhalten zu zweifeln.