

Hans J. Wulff

Semiotik der Filmanalyse: Ein Beitrag zur Methodologie und Kritik filmischer Werkanalyse

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Kodikas/Code 21*, 1998, S. 19-36.

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-84>

1. Analyse als Tätigkeit und Übersetzung

Ich will der Praxis der Filmanalyse und den Wechselbeziehungen zwischen Filmanalyse und -theorie nachgehen, meine Aufmerksamkeit der Bewegung widmen, die zwischen den spezifischen Gegebenheiten eines Werks und der Theorie stattfinden.

Filmanalyse als Tätigkeit ist Ausdruck einer Kompetenz und selbst eine Kunst - sich auf das Exemplarische, das Besondere einzulassen, den Strategien nachzuspüren, in denen hier einem Gegenstand des Denkens (nicht unbedingt künstlerischer) Ausdruck verliehen wird. Eine Kunst, in der das Wissen um die signifikative und ästhetische Potenz der filmischen Mittel sich als Sensibilität bemerkbar macht, die es am Beispiel auffindet - wenn es denn auffallend und signifikativ verwendet ist. Analogien zur musikalischen Sensibilität drängen sich auf: Nur wer das Strukturprinzip der Fuge verstanden hat, kann das Fugenhafte am Werk unmittelbar identifizieren. Sonst muß er den Umweg über formale Analyse gehen, und auch dann muß er wissen, daß die Melodie der einzelnen Stimme Gegenstand der Analyse ist, sonst verliert er sich in zusammenhangslosen Tönen. Das Werk muß erst als Bezugspunkt vorhanden sein, die Vorstellung dazu, daß es *gestaltet und gestalthaft* ist. Darin unterscheiden sich Musik- und Filmanalyse nicht. Verstehen kann sich nicht ereignen, ohne auf einen Hintergrund des Wissens zurückzugreifen. Analyse mit einer (durch Wissen vermittelten) Sensibilität für strukturelle Verhältnisse zu verbünden, heißt nicht, die Analyse an blinde Einfühlung zu koppeln [1].

Analysen sind Einzelwerken gewidmet, mehr oder weniger einzigartigen Darstellungen und Anverwandlungen eines Stoffes und Anlaß mehr oder weniger einzigartiger Kunstprozesse in der Rezeption. Das Einzelwerk bleibt in der Analyse als Einzeltatsache erkennbar, ist kein Fall in einer nur statistischen Reihe.

Die Frage nach dem Stellenwert der Filmanalyse in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Film

konzentriert sich auf den *Rang des Exemplarischen* in der Filmwissenschaft. Man kann ein großes Korpus von Filmen bilden und darin die Normalformen auszumachen versuchen (das ist ja einmal als stilanalytisches Prinzip angesehen und wurde zumindest in Spuren in Barry Salts Filmgeschichte angewendet). Man kann ein gleiches versuchen, indem man die Standardformen aus der Handbuchliteratur eruiert (eine Technik, mit der unter anderem in Bordwell/Staiger/Thompson [1985] gearbeitet wird). Man kann das Sample verkleinern, indem man mit der Technik der *"geschichteten Stichprobe"* (*stratified sampling*) verfährt (vgl. den Appendix dieses Artikels). Man kann ein Sample in seinen Prototypen darzustellen versuchen: Alles dies sind Techniken, die nicht das Exemplarische, sondern das Typische auffinden wollen. Kann Filmanalyse nach dem Typischen forschen?

Will man Collins/Radner/Collins (1993, 4f) folgen, stehen gerade applikative Analysen in der Gefahr, die Eigenständigkeit des Beispiels aus den Augen zu verlieren. Sie schreiben in ihrem polemischen Essay:

Film theory, viewed in reference to its reigning master-narratives, is a history of foundational discourses that grounded film analysis according to axiomatic principles, whether they originated in phenomenology, psychology, linguistics, or dialectical materialism. Structuralist and post-structuralist film theory may have developed new points of inquiry like the issue of pleasure in the meta-psychology of film viewing, or the connections between signifying practice and gender difference, but this work, more often than not, was also dependent upon foundational master-narratives, whether Oedipal scenarios, or the simulated "hyperreal", all of which provided handy ways of totalizing all forms and all dimensions of filmic representation according to a golden paradigm that once again furnished critics with both a mode of analysis and a basis for automatic evaluation.

Dagegen steht der Versuch, Filmanalyse auf die Frage zu fundieren, "wie Film arbeitet" und nicht mehr darauf, den Einzelfilm als Ausdruck eines abstrakten Ensembles von Prinzipien anzusehen. Wenn ein derartiges Interesse an der Analyse von Filmen den Eindruck der Bescheidenheit mache, fahren die Autoren fort (5), dann liege das unter anderem daran, daß es sich so deutlich vom universalistischen Anspruch der Filmtheorie der vergangenen Dekaden unterscheide.

Es muß nicht unbedingt ein "master-narrative" sein, das den analytischen Zugang zum Beispiel reguliert, sondern tendenziell alle Annahmen und Vorstellungen einer Filmtheorie können in diese Funktion hineingestellt werden, seien sie von formaler oder substantieller Art. Filmanalyse ist eine hermeneutische Disziplin. Während die neuere Hermeneutik nach Dilthey und Heidegger das Verstehen vor allem als subjektive Aneignung zu bestimmen versucht hat, will ich hier auf die ältere Auffassung von Verstehen als *Übersetzen* zurückgehen, die Roman Jakobson in einem weit über sein engeres Thema hinausweisenden Artikel über "Linguistische Aspekte der Übersetzung" [1959] wieder aufgegriffen hat:

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

In der klassischen Zeichenlehre ist das Zeichen eine Einheit eines wahrnehmbaren Signifikanten und eines Signifikats, das manchmal als *res intelligibilis* aufgefaßt wurde, somit als Gegenstand des Verstehens. Jakobsons Vorschlag, Intelligibilität als *Übersetzbarkeit* aufzufassen, gelingt es, eine im Subjektiven sich verlierende Verstehenslehre zurückzustellen auf ein handfestes, objektives, fast experimentell-empirisches Format (darauf macht Holenstein [1975, 54] aufmerksam). Diese Überlegung vorausgeschickt, läßt sich auch der Film als eine *res intelligibilis* ansehen, deren Übersetzbarkeit die Grundlage dafür ist, daß sie im kommunikativen Verkehr zirkulieren kann (zur Begründung dieser These vgl.

Wulff 1997, 51ff). Dieses nehme ich als eine Rahmenvorgabe, in der auch Filmanalyse als eine besondere Strategie, eine besondere, kontrollierte und explizite Form des "Übersetzens" lokalisiert werden kann.

Analysen sind Übersetzungen, die dem nachspüren, was das Intelligible an einem Film ist und was die Bedingungen der Verstehbarkeit sind. Der sinnlichen Präsenz des Films, seiner anschaulichen Fülle und Konkretheit steht so ein intellektuell-begriffliches Konzept gegenüber: Intelligibel am Film sind diejenigen Strukturen, die sich von der baren Präsenz des Erlebnisses ablösen lassen und die zum Objekt einer Erkenntnis und zum Anlaß einer Einsicht in die Prozesse der Bedeutungskonstitution im Film werden kann. Karl-Dietmar Möller schrieb zur Bedeutung des Filmbildes, es sei

keineswegs durch eine möglichst vollständige Beschreibung von allem, was im Bild zu sehen ist, zu beschreiben. Sie ist eher als eine intersemiotische Übertragung eines Teils eines filmischen Diskurses in eine sprachliche Paraphrase zu erfassen. Diese Bedeutungsbeschreibungen in Form sprachlicher Paraphrasen sind keine wissenschaftlichen Bedeutungsbeschreibungen, sondern Beschreibungen von Teilnehmern am Spiel "einen Film verstehen". Die Aufgabe einer Semantik des Films liegt u.a. darin, die Gesetzmäßigkeiten dieser Translation zu beschreiben (1984, 50f).

Was gewinne ich, wenn ich die Kategorie der Übersetzbarkeit als Grundlage der Filmanalyse annehme? Mehreres gleichzeitig, möchte man antworten.

Da ist zum einen die Wendung auf die Prozesse der Rezeption selbst. Filmanalyse ist auch gerichtet auf die Beschreibung der Operationen, die der Zuschauer am Text vollzieht. Das filmische Werk verändert so seinen Status, es wird zu einer Struktur, die Rezeptionsprozesse fundiert, mit Material versorgt und gleichzeitig präfiguriert. Alle Verstehensprozesse sind Übersetzungsprozesse. Verstehensprozesse sind darum natürlich außerdem Zeichenprozesse, so daß sich das Peirceanische Konzept der "Semiose" recht unmittelbar auf die Modellierung von Textrezeptionen anwenden läßt - das filmische Zeichen wird umgesetzt, übersetzt in Gedankliches, in andere Zeichen. (Daß die Brücke zur empirischen Forschung hier angelegt ist, ist unmittelbar einsichtig. Ich will aber darauf insistieren, daß diese Abteilung

der Filmanalyse nicht aufgelöst werden kann in empirische Arbeit, sondern daß das Anliegen ein theoretisches bleibt. Die Empirie kann nur dazu helfen, Hypothesen schärfer zu fassen und manche Detailprobleme sehr detailliert zu untersuchen; ersetzen kann sie die Untersuchung der strukturellen Bedingungen und Formen von Rezeption oder Rezipierbarkeit nicht.)

Das ist zum anderen auch die Wendung auf die Prozesse der Produktion, der Enkodierung dessen, wovon die Rede sein soll, und auf die Lösung der Probleme, die dabei auftreten. Die Modellierung von Produktionsprozessen ist schwierig, auch das läßt sich aus der Unterstellung des Intelligiblen ableiten, weil die Produktion jeder kommunikativen Äußerung im Vorgriff auf Verstehensprozesse geschieht. Ich will das Argument abkürzen: Wenn ich etwas aussage, greife ich vor auf denjenigen, der mich verstehen soll, und der Gesamtakt meiner Aussage umfaßt darum eine Simulation des Verstehensaktes. Dieser Vorgriff auf die Vollendung des Verkehrs der Mitteilung im Verstehen durch den Hörer, Leser oder Zuschauer wohnt allen Entscheidungen inne, die ich treffe, wenn ich etwas aussage, und alle Mittel, die ich benutze, sind nicht nur gewählt, um dem Gegenstand in Rede angemessenen Ausdruck zu verleihen, sondern dienen auch dazu, die Verstehensfähigkeit zu leiten und die Intelligibilität des Ausgesagten abzusichern.

Das ist zum dritten die Fundierung der Intelligibilität auf den Modalitäten und Formen der Repräsentation, mit denen der Film auf einen Stoff welcher Art auch immer zugreift und ihn dem kommunikativen Verkehr zuführt.

Der Bogen schließt sich so: Wenn Filmanalyse dazu beitragen kann, gewisse Einblicke darin zu gewinnen, wie Film Gegenstände einsehbar macht, sie darstellt und für die Aktivitäten des Verstehens vorbereitet, dann hat sie ihren Ort bezogen und ist ein notwendiges Komplement der Arbeit an einer theoretischen Modellierung des Gegenstandes.

2. Filmanalyse und Filmtheorie

Die Auseinandersetzung mit der lebendigen Fülle des Beispiels und der Konstruktion eines besonderen perspektivischen Punktes, der es gestattet, die besonderen oder die besonders auffallenden Eigenheiten des Beispiels darzustellen oder gar zu erklären, führen zu einer kaum überschaubaren *Produkti-*

vität im Feld filmanalytischen Arbeitens. Darum auch ist die Vorstellung einer "Totalanalyse" ganz irreführend: Denn es hängt an der Offenheit der Fragestellungen, daß immer wieder neue Strukturen und Eigenschaften am Werk aufgesucht werden können. Aumont/Marie haben in ihrem Buch "L'-Analyse des Films" (1988) drei wichtige Prinzipien benannt, die Filmanalyse zugrundeliegen sollten und die der Vorstellung der Möglichkeit einer "analyse totale" entgegenstehen:

- *Relativität*: Es existiert keine universelle Methode, um Filme zu analysieren;

- *Begrenztheit*: die Analysetätigkeit ist endlos, weil immer noch weiterführbar;

- *Prozeßbezogenheit und Historizität*: Analyse setzt Kenntnisse der Geschichte voraus, sowohl der des Films wie der bisherigen Diskurse zu den gewählten Beispielen (1988, 29; dargestellt n. Wuss 1993, 19).

Gerade diese Hin- und Herbewegung zwischen der Annäherung an die besonderen Gegebenheiten des einzelnen Films und dem Finden oder Entwerfen eines Fragepunktes macht auch den Wert der Filmanalyse für die Entwicklung der Filmtheorie aus. Man macht Filmanalyse nicht zum Selbstzweck (Wuss 1993, 19), sondern sucht mit ihr einen Erkenntnisgewinn zu produzieren, der wiederum in die Differenzierung theoretischer Überlegungen eingeht, oder man erweitert den Kanon der signifikanten Beispiele, die eine theoretische Annahme exemplifizieren. Ich werde auf die Tatsache, daß es sehr verschiedene wissenschaftsinterne Interessen gibt, in denen Analysen zustandekommen, noch genauer eingehen.

Das Wechselspiel zwischen Filmanalyse und -theorie wird von Knut Hickethier und Joachim Paech in ihrem Überblick über die Lage der Filmanalyse ein wenig formal wie folgt benannt und damit letztlich eingengt auf eine Beziehung der Applikation theoretischer Aussagen über den Film auf das jeweilige Beispiel:

Die Analyse als methodisch kontrollierte Auseinandersetzung mit dem Film ist, seitdem es ein theoretisches Bemühen um den Film gibt, immer auch betrieben worden. Filmanalyse ist Voraussetzung und auf spezifische Weise selbst auch eine Form von Filmtheorie. Und sie ist schließlich auch ein Ergebnis von Filmtheorie und Filmgeschichte, wenn sie deren allgemeine Aussagen an konkreten Produkten ständig neu überprüft und modifiziert (1979, 8).

Wie schon gesagt: Diese Positionierung der Film-analyse verengt den Blickwinkel (und bleibt im übrigen auch an der Stelle dunkel, an der die Filmgeschichte selbst als Bedingung der Filmanalyse genannt ist - dieses Verhältnis ist genauer zu bestimmen).

2.1 Arten der Analyse

Analytische Arbeit kann in mindestens zweierlei Art und Weise systematisch bezogen sein auf Theorie-Arbeit: Ist eine Analyse *applikativ*, werden theoretische Vorgaben an Texten erprobt und überprüft; ist eine Analyse *explorativ*, sollen aus der genauen Beschreibung von Einzeltexten oder Gruppen von Einzeltexten Kriterien und Charakteristiken gewonnen werden, die theoriefähig sind, also in einer Theorie interpretiert werden können. Beide Verfahren sind legitim und vernünftig, es kommt auf den Kontext an, in dem eine Analyse steht. Analyse steht Theorie so keinesfalls gegenüber oder gar entgegen, sondern ist Teil der theoretischen Arbeit am Gegenstand. Analyse ohne Theorie oder zumindest eine aus dem Bemühen um Theorie entstehende Fragestellung ist sinnlos, kann bestenfalls introspektiver Bericht über ein Rezeptionserlebnis oder quantifizierte Erhebung über Werks- oder Rezeptionsdaten und Urteile über einen Film sein.

Die Unterscheidung zwischen applikativen und explorativen Analysen ist natürlich nicht vollständig, es lassen sich ganze Funktionskataloge zusammensetzen, die das Analysieren noch genauer in den Zusammenhang mit Theorie stellen. Möller (1988, 109f) führt z.B. die *exhaustive Analyse* als dritten Typus auf, "die einen gegebenen Film nach allen möglichen Aspekten so vollständig wie möglich analysiert" (109). Ein Sonderfall der *applikativen Analyse* ist - wiederum nach Möller - die *exemplarische Analyse*, in der die Methode "selbst zum Gegenstand" wird (1988, 110) - in derartigen Anwendungen geht es weniger um das Verständnis eines Gegenstandes als vielmehr um das Verständnis der Methode und die Erkundung ihrer Mächtigkeit.

Über die Validität und Art der Daten, die in einer Analyse von Interesse sein können, läßt sich grundsätzlich keine Aussage machen. Auch introspektive Äußerungsweisen über Filme und Filmrezeptionen können sinnvoll sein - entstehen doch so u.U. höchst interessante Rezeptionsdokumente (so auch Korte 1986, 23f), die aber selbst natürlich wieder Gegenstand und Anlaß wissenschaftlicher Untersuchung

bzw. Reflexion sein müssen. Im Wechselverhältnis von Arbeit am Beispiel, Reflexion der Quellen und Dokumente und Fortentwicklung der theoretischen Erfassung eines Gegenstandes erst entsteht wissenschaftliche Analyse.

Filmanalyse sei die *methodisch kontrollierte* Beschäftigung mit einem einzelnen Film, einer Gruppe von Filmen und dergleichen mehr, hatte ich eben gesagt. Worin besteht nun das Methodische, was sind überhaupt Methoden der Filmanalyse, wie ist methodische Kontrolle herzustellen?

Manche Einführungen in die Filmanalyse sind eigentlich *Methodenkataloge*. Ausgehend von der Vorstellung einer Relativität der Methoden werden "Methodengruppen" bzw. "-familien" gegründet und nacheinander vorgeführt. Filmanalyse kann dann recht mechanisch einem solchen Katechismus folgend durchgeführt werden. In Faulstichs "Filminterpretation" (1988) werden z.B. nacheinander

- der strukturalistische "Zugriff",
- die biographische,
- die literar- oder filmhistorische,
- die soziologische,
- die psychologische und schließlich
- die genrespezifische Filminterpretation

vorge stellt, bis dann am Ende die Notwendigkeit des Methodenpluralismus eingefordert wird [2].

2.2 Fragen der Evaluation

So unabhängig die Interpretationsweisen auch nebeneinandergestellt sind, wehrt sich Faulstich aber interessanterweise gegen die Beliebigkeit der Methode:

Das Prinzip der Beliebigkeit wird vielmehr reguliert von der *Ergiebigkeit* der Interpretation im Hinblick auf den konkreten Film. Insofern besteht ein Wettstreit der Interpretationsmethoden und Filmtheorien, und diese Konkurrenz muß bei jedem Film neu entschieden werden (1988, 90; Hervorhebung von mir; den Punkt benennt auch Kanzog 1991, 159).

Wie nun aber die Evaluation einer Analyse durchgeführt werden kann, ist völlig offen. Wie beurteilt man die "Ergiebigkeit" einer Analyse? Wie beurteilt man überhaupt Analysen?

Sicherlich: man kann offene methodische *Fehler* benennen und daraufhin eine Analyse für erledigt er-

klären. Eine statistische Analyse, die immer nur Mittelwerte berechnet und nicht überprüft, ob sich über einer Skala mehrere - z.B. konträre - Maxima bilden, kann man getrost dem Vergessen überantworten (ein Beispiel sind die Programmvergleichsuntersuchungen von Schenk und Kollegen). Aber eine derartige Form der methodischen Kontrolle ist ja auf das Auftreten von "Fehlern" angewiesen (das ist im übrigen nicht an die empirischen Verfahren gebunden, "Fehler" sind auch in anderen Methodologien möglich). Das Feststellen von Fehlern hat nun aber nichts zu tun mit der Beurteilung der Ergiebigkeit einer Analyse - die fehlerfrei und dennoch unergiebig sein kann.

Faultstich weist darauf hin, daß Methoden wissenschaftlichen Moden unterworfen sind (ebd.), so daß ihre Rolle in der wissenschaftlichen Binnenkommunikation sich als eine Art von "Status-Wert", von "Methoden-Prestige" niederschlägt, was wiederum zu höherer oder geringerer Akzeptabilität von Methodenfamilien führt. Die Beobachtung ist richtig und wichtig, aber auch dieses hat mit dem Ergiebigkeitskriterium nichts zu tun, es sei denn, man würde die "Ergiebigkeit" relativieren und rein konsensualistisch fundieren. Das schiene mir aber eine ganz unbefriedigende Lösung zu sein (auch wenn sie gewisse Sympathien besäße, gilt es doch, auch darüber nachzudenken, warum so vieles in der Geschichte der Wissenschaften wieder vergessen wird).

Faultstich benennt in obigem Zitat schließlich den Wettbewerb der Methoden als Verfahren der Ergiebigkeitskontrolle - als würden Methoden und Analysen auf einem Markt in Konkurrenz zueinander gehandelt, auf dem sich die besseren Produkte am Ende durchsetzen werden. Neben vielen anderen Problemen, die die Metapher aufwirft - sie korrespondiert ja nicht einmal unbedingt der Wirklichkeit des Warenverkehrs! -, entsteht natürlich die Frage, ob die "bessere" Methode sich aufgrund ihrer Qualität oder aufgrund dessen durchsetzt, daß sie so wohlfeil zu haben ist. Auch ein derartiges ökonomisches Markt-Modell vermag meines Erachtens die Frage nach der Beurteilung und den Beurteilungskriterien für Analysen nicht zu klären.

Lassen sich Methoden hinsichtlich ihrer *Ergiebigkeit* bewerten und vergleichen? Kanzog (1991, 159) bezieht eine extrem diskursorientierte Position und scheint von einer *Vergleichbarkeit verschiedener Analysen* überhaupt absehen zu wollen, wenn er annimmt, daß es in der Filmanalyse keinen Methodenpluralismus gebe, sondern daß es "um die Präzisie-

rung der Standpunkte und um die Toleranz [gehe], diese Standpunkte, gemäß ihren Prämissen, als eigenständig anzuerkennen" (zu dieser These auch Hickethier 1993, 30f). Kanzog weist "Analyse" nicht als mechanische Anwendung von Methoden, sondern als kommunikative Tätigkeit im Horizont der *scientific community* aus: ein Postulat, das in zweierlei Hinsicht folgenreich ist.

(1) Das Tripel von Interesse, Gegenstand und Methode muß am Ende als Einheit der Analyse verteidigt werden, die Methode läßt sich nicht isolieren; (2) eine dergestaltige Analyse muß sich im Diskurs *bewähren*, ihr kommt keine andere Wahrheit zu als diejenige, die ihr im Diskurs zugestanden wird; das ist eine extreme Positionierung der Frage nach der "Richtigkeit" oder der "Wahrheit" von Analysen.

Tatsächlich bedarf es wohl einer Erweiterung des Blickfeldes, wenn man das Ergiebigkeitsproblem in den Griff bekommen will: Denn "ergiebig" kann eine Analyse nur im Hinblick auf einen *pragmatischen Rahmen* sein, in dem die Analyse steht. Ein Problem ist gestellt, ein Beschreibungsmodell vorgeschlagen: und die Analyse zeigt, wie das Problem gelöst werden kann oder wie vollständig das Modell ein Original abzubilden vermag. Im Ausgangsinteresse einer Analyse lassen sich Ergiebigkeitskriterien festmachen, nicht im Ergebnis, will ich damit sagen.

Das Feld von Abhängigkeiten, Fokussierungen des Interesses, ganz praktischer Notwendigkeiten, in dem Filmanalyse sich zu orientieren hat, ist weit und unübersichtlich.

So ist [...] der analytische Zugang zum Film davon abhängig, welcher sozialen Praxis er dienen soll, welchen theoretischen Aspekt er favorisiert, im Rahmen welcher Forschungstendenzen er erfolgt, auf welche Phasen des schöpferischen, bedeutungsbildenden Prozesses er sich bezieht, welchen Ausschnitt innerhalb der medienkulturellen Beziehungen er wählt usw. (Wuss 1993, 22) [3].

Ich will die Bedeutung äußerer Umstände für die Methodenentwicklung nicht leugnen. Wissenschaften stehen im gesellschaftlichen Prozeß, und der wissenschaftliche Prozeß selbst ist nicht nur einer, in dem es um Methoden und Wahrheiten, sondern auch um Macht und Forschungsgelder geht - nicht zu vergessen, daß Analyse Probleme der Theoriebildung überdecken hilft. Günter Giesenfeld macht zu Recht darauf aufmerksam, daß Filmanalyse unter anderem deshalb eine so zentrale Rolle in der begin-

nenden deutschen Filmwissenschaft der siebziger und achtziger Jahre spielen konnte, weil sie es gestattete, die "Vorstellung des individuellen Kunstwerks als Regelfall der Kunstrezeption" (1986, 3) auf die audiovisuellen Medien zu übertragen. Sie sei insofern auch, fährt Giesenfeld fort (1986, 4),

ein Ausweichmanöver vor der Machtlosigkeit redlich-aufklärerischen Denkens angesichts der Fähigkeit des Mediensyndroms, alles [...] durch Vereinnahmung unschädlich zu machen.

So richtig solche Beobachtungen zu der Rolle sind, die der Filmanalyse in der Herausbildung der akademischen Beschäftigung mit dem Film zugewiesen wurden (und vielleicht immer noch werden), können sie doch die oben angeschnittenen Fragen nach der Qualität und nach der Nützlichkeit einzelner Analysen nicht aufzuheben. Man muß Analysen *beurteilen* können, will ich damit sagen, und sie nicht nur im historischen Prozeß lokalisieren und verstehen, so wichtig und aufschlußreich dieser Schritt auch sein mag.

Ein Aspekt der "methodischen Kontrolle" ist die *Intersubjektivität* der Verfahren und Aussagen, und hier lassen sich Kriterien anwenden, die in der Wissenschaftstheorie als Qualitäten des wissenschaftlichen Diskurses selbst bestimmt worden sind. Ian Jarvie listet in seinem Buch "Philosophy of the Film" (1987) einige Kriterien auf, die zur Evaluation und Kritik von Analysen dienen können:

There are several ways to criticize an interpretation; scenes do not fit it; disagreements over what in a film looms largest; evidence about the creator's intentions; the internal consistency of the interpretation; its consistency with the interpretation of other works by the same hands; its consistency with known facts; its consistency with current science. Any of these would need detailed exposition and defence (1987, 260).

Es ist also die Praxis der wissenschaftlichen (Binnen-)Kommunikation, die die Bedingung bildet für eine - ganz pragmatische - Beurteilung der Qualität einer Analyse. Vollständigkeit, intentionale Konkordanz, Widerspruchsfreiheit und verschiedene "Konsistenzprüfungen" gestatten es demnach, eine Analyse in den Kontext der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Gegenstand einzuordnen und gegebenenfalls zu verwerfen. Eine Analyse ist keinesfalls unabhängig oder losgelöst vom wissenschaftlichen Diskurs zu begreifen, sondern sie steht

genau in deren diskursiven Rahmenbedingungen. Durch die konversationelle Einbettung der Analyse in die Kommunikationskultur einer *scientific community* wird so die intersubjektive Akzeptabilität von Analysen abgesichert.

Jarvies Überlegung zum "Testen" von Analysen geht noch weiter: Gesetzt den Fall, man hat es mit zwei Analysen zu tun, die diese erste Batterie von Prüfungen überstanden haben, lassen sich zwei weitere Kriterien anwenden, um zu entscheiden, welche der beiden zu bevorzugen sei - das der *Mächtigkeit* und das der *Evidenz*:

does one solve other puzzles the alternatives do not; and, does one cohere better with the internal and external evidence? (1987, 261).

Analysen sollten auf ihre kritische Rezeption vorbereitet sein und Ziele und Methoden explizit benennen, fährt Jarvie fort (ebd.). Nun entsprechen die Forderungen, denen er die Filmanalyse aussetzt, durchaus den wissenschaftstheoretischen Forderungen, die auch Theorien des Films erfüllen sollen. David Bordwell schreibt z.B. in seinem Buch "Narration in the Fiction Film" (1985, xiii), daß es nötig sei, eine Filmtheorie zu entwerfen, die den *harten* wissenschaftstheoretischen Kriterien von innerer Kohärenz, empirischer Breite, Ausschlußfähigkeit und einer Beachtung historischer Veränderung genüge. Nimmt man Jarvies Vorschlag ernst, unterscheidet sich eine Filmanalyse nur dadurch von einer Theorie, daß sie auf einen spezifischen Gegenstand referiert, dessen besondere Gegebenheiten angemessen repräsentiert werden müssen. Analysen sind Teil der Entwicklung theoretischer Modelle und, folgt man Jarvies Überlegung, dienen vor allem dazu, den Bezug von Theorien zur Welt der Beispiele auszudifferenzieren und die Referenz theoretischer Aussagen zu erproben. Analysen sind dann zum einen ein Teil der theoretischen Arbeit, zum anderen ein Instrument der Evaluation von Theorien selbst. Bordwells Kriterium der *Beachtung der historischen Relativität* reflektiert dieses Verhältnis, weil hier als Charakteristikum von Theorie ausgewiesen ist, was auf die Notwendigkeit der Analyse als eines Instruments der Theorieentwicklung selbst zurückverweist. Über die Momente des Applikativen und des Evaluativen hinaus untersuchen Analysen also auch die Variation, das Besondere, das von purer Regel Abweichende. Das Spezifische des Beispiels eben [4].

Das problematischste Kriterium in Jarvies Katalog,

das zur Beurteilung von Analysen dienen soll, ist die Frage nach der Mächtigkeit der Beschreibung: Wenn man davon ausgeht, daß das Beispiel eine eigenständige ästhetische Struktur bildet, einen Realitätsbezug umfaßt, in einem historischen Kontext von kulturellen Bedeutungen als Element einer nationalen Filmkultur und eines individuellen Oeuvres produziert und möglicherweise in einem anderen historischen Kontext als bedeutungsvolles und ästhetisches Gebilde rezipiert wird, kann man sich einen Eindruck dessen verschaffen, welcher "interpretativen Macht" (ein Ausdruck von Jarvie 1987, 261) es bedarf, um die Vielfalt von Bezügen gleichermaßen in den Blick zu bekommen. Natürlich ist es naiv, Mengen von Einzeltatsachen aufzulisten, die von einer Analyse im Vergleich zu anderen *mehr* erfaßt worden seien (ein Vorschlag Jarvies, der sich damit als ein Anhänger der Utopie einer *exhaustiven* Analyse kenntlich macht; vgl. 1987, 261). Ich vertrete dagegen hier eine relativistische Position, die der Rolle des Forschers bzw. der Theoriebildung einen aktiven Part zuweist. "C'est le point de vue, qui cré l'objet", schreibt Saussure, und wollte man "Erkenntnis" auf das Aufzählen wahrer Aussagen reduzieren, würde man von diesem konstruktiven Element der wissenschaftlichen Arbeit am Gegenstand ganz absehen müssen. Damit will ich sagen, daß die Mächtigkeit anders gefaßt sein sollte und zum Teil nur vom Punkt der Fragestellung aus geklärt werden kann: Es ist nicht allein der Gegenstand einer Analyse, der einen Bezugspunkt der Beurteilung stellen kann, sondern es besteht eine intime Abhängigkeit zwischen dem, wonach gefragt ist, und dem, worin die Mächtigkeit einer Analyse bestimmt werden kann. An der gleichen Filmszene kann man das Bild der Frau, die Syntax von Blickmontagen, die Raumdarstellung oder den Zusammenhang von Mise-en-Scène und Akten des Zeigens untersuchen und gelangt zu ganz unterschiedlichen Analysen, die man kaum miteinander vergleichen kann, auch wenn sie auf Aspekte und Einzelfakten an der Szene gerichtet sind, die in den verschiedenen Analysen gleichermaßen genannt werden. Ihnen ein gemeinsames Kriterium der Mächtigkeit zu unterstellen, wäre aber absurd [5].

In manchen Wissenschaften werden verschiedene Ebenen der *Beschreibungsadäquatheit* angenommen, die aufeinander aufgeschichtet sind - wobei die *Beobachtungsadäquatheit*, die Erfassung der primären Daten und Strukturen eines Textes, die so korrekt und vollständig wie möglich sein sollte, die unterste Ebene bildet; die *Erklärungsadäquatheit* betrifft die Interpretation und Modellierung der Be-

obachtungsdaten durch eine Theorie. Es dürfte deutlich sein, daß Jarvie seine Idee, Analysen aufgrund ihrer "Mächtigkeit" miteinander vergleichen und sie beurteilen zu können, auf der alleinigen Vorstellung von Kriterien der "Beobachtung" aufbaut. Die Prozesse der "Erklärung", die notwendig zwischen den Daten und Strukturen eines individuellen Textes und allgemeinen Annahmen vermitteln müssen, treten dagegen ganz in den Hintergrund [6].

2.3 Methode und Analyse

Methode und struktureller Befund dürfen nicht miteinander verwechselt werden. In Frage steht, in welcher Beziehung Methoden und Analysen überhaupt stehen. Ist eine Art von "Rezeptbuch der Filmanalyse" denkbar (oder vernünftig), in dem eine Schrittfolge von analytischen Operationen angegeben ist, deren Vollzug schließlich die "Analyse" produziert?

Ich will das Problem an einem Beispiel erläutern: Faulstich (1986, 12f) nennt z.B. neben der *Frequenzanalyse* (die die Auftretensfrequenzen eines beliebigen Elements untersucht) auch die *Kontingenz-* oder *Korrelationsanalyse* angewendet werden müsse, die die dynamischen Veränderungen des Auftretens alternativer Elemente aus einem Repertoire von Elementen in Kombination mit denen eines anderen Repertoires untersucht. Faulstich erläutert an einem Beispiel, was er meint: In *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975) korrespondiert die absolute Zunahme naher Einstellungsgrößen mit dem Auftreten der Katharina Blum, und es verändert sich im Verlauf des Films die Verteilung von Auf- und Untersichten - am Beginn wird die Protagonistin vornehmlich aus der Aufsicht, gegen Ende hin immer mehr aus der Untersicht präsentiert, korrespondierend zu ihrer Entschlossenheit und Handlungsbereitschaft. Einstellungsgröße (von weiten zu nahen Einstellungen), Figurenauftritt und Einstellungsperspektive kovariieren, ein Befund von "Kontingenzanalyse".

Nun ist unklar, in welcher Schrittfolge zu verfahren ist: Sind Frequenz- und Kontingenzanalysen in jeder Filmanalyse durchzuführen? Oder ist die Materialbeobachtung, das Einlassen auf den Inhalt die erste Operation, und fällt erst dann auf, als "vager Eindruck" zunächst, daß sich die Rolle der Protagonistin von der Opfer- zur Täterhaltung entwickelt und daß dieses korrespondiert mit einer Veränderung der dominierenden Kamerahöhe? Dient "Kontingenzanalyse" erst dann, im zweiten Schritt, dazu, den

"vagen Eindruck" zu unterfüttern und abzusichern, der gefundenen Struktur einen Namen geben? Offenbar ist das letztere "näher dran" an der filmanalytischen Praxis und der mit ihr notwendig verbundenen Phase des Sich-Einlassens auf das Beispiel. Wollte man anders verfahren, Kontingenzanalysen für jede Art von Filmanalysen einfordern: Bezogen auf welche Kategorien, auf welche Elemente soll das geschehen (die Frage findet sich ähnlich bei Seeßlen 1986, 7)? Woraus wird an obigem Beispiel die Relevanz der Kamerahöhe für die Artikulation eines Inhaltes wie der Entschlossenheit und Autorität von Personen ableitbar - wenn nicht aus der zufälligen Lektüre der zweifelhaften Arbeiten Keppingers? In einer Analyse zu Bergmans *Tystnaden* werden Auf- und Untersicht denn auch als Darstellung von Machtverhältnissen, sondern als Kinder- und Elternsicht interpretiert, abgeleitet aus dem Verhältnis von Körpergrößen (Faulstich 1992, 80). Was repräsentieren Untersichten?

Ich will hier nicht der Beliebigkeit das Wort reden, und ich will auch nicht auf einen analytischen Intuitionismus hinaus, sondern auf eine kontrollierte Beobachtung am Beispielfilm, die aus einer Hin- und Herbewegung zwischen theoretischen Annahmen und Strukturen des Beispiels gespeist wird. Film-analyse in diesem Verständnis ist nicht dem Statistischen, sondern dem Signifikanten gewidmet. Man kann Frequenz-, Kontingenz- und andere Analysen über den Ausprägungen der Kamerahöhe an hundert von Beispielfilmen machen, ohne daß sich etwas "Ergiebigeres" in den Zahlen zeigen würde. Es gibt einige wenige Filme, in denen die Kamerahöhe dagegen Mittel der Artikulation eines Inhaltes ist - nur in jenen Fällen scheint mir eine Analyse der Kamerahöhe von Bedeutung zu sein.

2.4 Grammatische und interpretierende Analyse

Auch wenn nun der Film als Diskursstück aufgefaßt wird, als komplexes Zeichen, als ganzheitliche Äußerung, eröffnen sich zwei verschiedene methodische Wege:

The first procedure studies the film as a *message* of one or more cinematic codes. This sort of analysis may involve either the study of film language in general or one of its specific figures. For instance, one might study the fragmented editing within *Muriel* (Alain Resnais, 1963). Such a study must contrast the editing techniques of that single film with the editing in other

similar or opposed films. The second, clearly *textual* practice studies the system proper to a single film. For example, the role of fragmented editing in *Muriel* would no longer be studied simply as one figure of film language, but rather in relation to other signifying configurations within the same work (Aumont et alii 1992, 166f; Hervorhebungen im Original).

Beide Richtungen können Filmanalysen fundieren, wengleich Bordwells Buch "Making Meaning" (1989) hier eine Debatte angezettelt hat, die noch nicht abgebrochen ist (als Zwischenresümee vgl. Bordwell 1993). Grundlage für die Unterscheidung ist die vorbewußte Gliederung der filmischen Ausdrucksmaterie, die das Ausgangsmaterial auch für die Filmanalyse im Sinne der *comprehension* bildet (Bordwell 1989, 2ff; vgl. Hartmann/Wulff 1995). Der analytische Umgang mit dem auszusagenden Stoff, seine anschauliche Darstellung und seine Formierung für die Akte des Verstehens sind die drei primären Orientierungspunkte, denen eine rationalistische Analyse eingeordnet sein soll. Dagegen versucht die *interpretation* versteckte Bedeutungen aufzudecken, die in Texten zum Ausdruck gebracht würden (Bordwells Standardbeispiel ist die psychoanalytische Filmanalyse, die Filme resp. filmische Inhaltsstrukturen vor dem Hintergrund der Freudianischen Symbolik und Persönlichkeitslehre "auslegt"). Die Unterscheidung zwischen *grammatischer* und *interpretierender* (bzw. "kritischer") Analyse ist nicht neu (so z.B. bei Möller 1985, 355) und geht letztenendes zurück auf die hermeneutische Unterscheidung einer *ars intelligendi* und einer *ars explicandi*. Die "grammatische" Analyse interessiert sich für die formale Gestaltetheit des Werks als Bedingung von Bedeutungsproduktion; sie versucht nicht selbst, die Texte zu interpretieren, sondern nimmt die Tatsache, daß textuelle Strukturen Material und Vorgabe für Verstehensprozesse sind, als ihren eigenen Gegenstand und versucht Bedingungen aufzuklären, die die Verstehbarkeit von Texten fundieren. In ungefähr diesem Sinne bestimmt Bordwell *analysis* als Beschreibung von Relationen zwischen Teilen und Ganzen (1993, 97).

Die Bordwellsche Unterscheidung von *comprehension* und *interpretation* ist zur Präzisierung einer Vorstellung von Filmanalyse wichtig, auch wenn sie letzten Endes in die Irre führt und von wichtigen Abhängigkeiten und Interdependenzen ablenkt:

Comprehension grasps the meanings denoted by the text and its world. [...] Interpretation, by con-

trast, ascribes *abstract* and nonliteral meanings to the film and its world. It ascribes a broader significance, going beyond the denoted world and any denoted message to posit implicit or symptomatic meanings at work in the text (Bordwell 1993, 95f; Hervorhebung im Original).

Die Unterscheidung ist wichtig, weil sie darauf aufmerksam macht, daß in manchen Analysen der filmische Text als Ausdrucksfläche von Konstruktionen, Theorien und auch "alltagswissenschaftlichen Annahmen" angesehen wird, die nicht spezifisch auf die filmischen Aussageformen hin konzipiert worden sind, oft sogar von der Tatsache, daß Filme Gegenstände des kommunikativen Verkehrs sind, ganz und gar absehen. Die besondere Art und Weise, wie filmische Strukturen verschiedene Stoffe für eine Aussage resp. für eine Rezeption adaptieren, ebenso wie die besondere Art und Weise, wie diese Aussage als kommunikative Tatsache beschaffen ist, bilden in derartigen Umgehensformen mit einem filmischen Text nicht den eigentlichen Gegenstand des Interesses. Dieses ist vielmehr darauf gerichtet, eine "Sinn-Interpretation" vorzustellen, die mehr von dem handelt, *wovon* die Rede ist, als davon, *wie* davon die Rede ist. Nun sind Sinn-Strukturen Filmen nicht äußerlich, werden ihnen nicht nur in einem willkürlichen Akt unterschoben, sondern sind Teil der Materie, die der Film zu einem besonderen Konstrukt, zu einer Modellwelt zusammenfügt. Und auch in der intentionalen Begründung des Films spielen sie eine gewichtige Rolle, wenn sie nicht sogar der eigentliche Bezugspunkt sind, der erst die Zuwendung zum Gegenstand-in-Rede reguliert. Gerade die semantischen Strukturen des Films (über solche elementaren Darstellungsprobleme wie die Behandlung von Raum und Zeit hinaus) verfügen über Bedeutungen, die mit dem Film im engeren Sinne gar nichts zu tun haben. Assoziationsstrukturen, wie sie in *Tystnaden* genutzt werden, um eine modellhafte Auffassung des Sexuellen zu artikulieren, verfügen über dem Film eigentlich externe Symbole, Metaphern und Exempla (aus der Kulturgeschichte, aus allgemeinem Weltwissen, aus intertextuellen Reihen etc.; vgl. Wulff 1988). Insofern ist es legitim und notwendig, solche Beschreibungsverfahren in die Filmanalyse zu integrieren, die eigentlich filmunspezifisch sind. Daß damit die Forderung nach Beobachtungsadäquatheit nicht ausgesetzt ist, daß sich sogar die Problematik ganz in das Zentrum analytischer Arbeit drängt, wie filmische Strukturen und das jeweilige theoretische Bezugsfeld miteinander integriert werden können, ist evident und sollte nicht weiter diskutiert werden.

Bordwell gibt Beschreibungen der Maisfeldszene aus *North by Northwest* als ein eigenes Beispiel, das ich um weitere Aussagen vermehren möchte, um das Problem, um das es mir geht, deutlich zu machen: Wenn man sagt:

(1) In this scene, Roger Thornhill is trying to evade the crop-dusting plane,

äußere man sich auf der Ebene von "comprehension". Wenn man dagegen sagt:

(2) In this scene, Roger Thornhill is pursued by a phantom of the father he is seeking,

operiere man auf der Ebene von "interpretation" (beide Beispiele aus Bordwell 1993, 96). Bewegt sich die erste Aussage auf dem Niveau purer Inhaltsbeschreibung, ist die zweite von der Szene selbst referentiell fast abgekoppelt, die konkrete Fülle der filmischen Szene ist in eine Konstellation von symbolischen Rollen aufgelöst worden. Nun könnte man auch sagen und sich dabei auf ein Zwischenniveau zwischen beiden Aussagen stellen:

(3) Roger Thornhill wird von einer Frau verraten und kommt fast zu Tode.

Auch diese Aussage, die eine der narrativ wirksamen Funktionen der Szene benennt, ist - im Rahmen einer gewissen Analyse - sinnvoll und richtig (und entsprechend könnte man auf die Subjektivierungsstrategien der Sequenz abheben) [7]. Man könnte wiederum einen anderen Standort wählen - wiederum recht nahe an der stofflichen Qualität der Szene:

(4) Roger Thornhill wird dazu gezwungen, sich zu Boden zu werfen und sich zu beschmutzen

- was auf den ersten Blick eine abstruse und nicht analysenswürdige Aussage zu sein scheint, im Kontext einer Untersuchung der "Entbürgerlichung" und späteren "Wiederverbürgerlichung" des Helden durchaus Sinn machen kann. Sie ist zugleich ein Beispiel dafür, daß gewisse Beobachtungen nur dann möglich sind, wenn ein Kontext gegeben ist, in dem sie sinnvoll sein können. Daß einer blond und blauäugig ist, sieht nur der, für den "blond und blauäugig" mit Bedeutungen besetzt sind, sagt Jürgen Henningsen.

(5) Doch die vielen Gefahren, denen unser Held aus-

gesetzt ist, lassen ihn zum Mann reifen. Nach der großen Prüfung und Bewährung in der berühmten Szene mit dem Flugzeugangriff in der Prärie ist er kein kleiner Junge mehr (Schreckenbergs 1994, 51).

Auch diese Aussage referiert auf die Maisfeldszene, nimmt sie als eine Station in einer Sozialisationsgeschichte. Das letzte Beispiel zeichnet die Rezeptionsbewegung selbst nach, verläßt die Ebene der Inhaltsbeschreibung, öffnet das Szenario für die Prozesse der Spannung:

(6) Wir warten mit Thornhill auf den Unbekannten, dessen Erscheinen schon von weitem erkennbar sein muß in dieser öden Leere, und wir suchen die einzelnen Einstellungen regelrecht mit den Augen ab, begierig [,] die geringste Veränderung im Raum sofort zu registrieren (Reif 1984, 76).

Ich hatte oben schon die Frage nach der Vergleichbarkeit von analytischen Aussagen aufgeworfen - und die Beispiele zeigen, daß die "comprehension/interpretation"-Unterscheidung wenig hilfreich ist, in der Bearbeitung dieser Frage voranzukommen.

Bordwell spricht sich offenbar dafür aus, Akte der "comprehension" nur innerhalb der diegetischen Einheit der Fiktion anzusiedeln [8], eine Beschränkung, die aus forschungsstrategischen Gründen sehr sinnvoll sein kann. Der Bezug auf die Verstehenstätigkeit läßt sich allerdings als *empirisches Prüfkriterium* wenden - dann wäre danach zu fragen, welche Rolle solche Konzeptualisierungen für die und in der Rezeption spielen. Dies ist wiederum ein "hartes" Kriterium, dem allerdings die These entgegensteht, daß nur ein Teil der filmisch-ästhetischen Strukturen bewußt ist und verbaler Darstellung zugänglich - hier wäre also jedenfalls ein Disput über Methoden nötig, weil schon der Nachweis von sehr nahe am Material angelagerten Strukturen wie solchen der Subjektivierung in Verstehensexperimenten problematisch ist und es raffinierter experimenteller Designs bedarf, um die Wirkungsmächtigkeit derartiger Strukturen nachzuweisen.

3. Das filmanalytische Feld

Filmanalyse unter dem Vorzeichen des Übersetzens impliziert eine Skepsis des Verfahrens gegen sich selbst, eine Sensibilität für das Fragen und seine stillschweigenden Vorannahmen, die Bereitschaft, die Relativität dessen, was man tut, als eigenen Aus-

gangspunkt zu akzeptieren - Offenheit des Verfahrens also, Blick für das Interesse, das die Analyse leitet, keine Erwartung endgültiger und vollständiger Befunde. Geduldige Skepsis am Beispiel. Und dennoch den Bezug zur Theorie im Zentrum haltend.

Das theoretische Fundament ist stark: Kaum ein anderes Medium integriert so viele Zeichensysteme wie der Film - sei es, daß sie als *Modi der Abbildung*, sei es, daß sie als *Strukturen der abgebildeten Realität* eine Rolle spielen. "Filmanalyse" als die methodisch kontrollierte Beschäftigung mit dem einzelnen Film bzw. mit einem spezifischen Phänomen der filmischen Struktur oder der Filmgeschichte spiegelt die Vielfalt dessen, was ein Film zur Konstitution seines Sinnpotentials nutzt. Der gleiche Film kann eben deshalb zum Anlaß ganz unterschiedlicher Analysen werden, die auf Hypothesen und Modellen ganz unterschiedlicher Bezugswissenschaften aufbauen.

Wollte man in einer heuristischen Skizze zusammentragen, wie unterschiedliche Fragestellungen, Gegenstände und Methoden in die Filmanalyse eingehen können, erscheint die Menge der Möglichkeiten kaum überschaubar, widersprüchlich und heterogen. In einem sehr knappen Schaubild-Aufriß habe ich an anderer Stelle (1985, 8) *Filmanalyse* zwischen drei verschiedenen Grobausrichtungen des Interesses zu lokalisieren versucht - zwischen einer Orientierung auf die *Inhaltsstruktur* (in einem substantiellen Sinne), auf die *Textstruktur* (in einem formalen Sinne) und auf die *Rezeption* (in einem weiten Sinne, der das Leben der Filme im Gesamt der sozialen Prozesse begreift, von individueller Rezeption bis zur Funktionalisierung des Films in den Lern- und Vergewisserungsprozessen der Propaganda). Heute würde ich die *Produktionsanalyse* diesem Katalog zugesellen, ein Aspekt, der wiederum zwei verschiedene Gesichtspunkte umfaßt:

(1) Die Produktionsprozesse selbst umfassen gewisse Analysen, die den noch zu drehenden Film auf die gestalterischen Möglichkeiten hin orientieren. Peter Wuss faßt die Tatsache lakonisch zusammen (1993, 20): "Analyse findet statt". Derartige "Analysen" bilden ein Beispiel für *praktische Analysen*, die man von *theoretischen Analysen* trennen könnte: Stehen die einen im Umkreis praktischer Probleme und dienen dazu, diese zu erkennen und zu lösen, sind die anderen in einem Prozeß der Theoriebildung angesiedelt. Praktische und theoretische Analysen stehen also in verschiedenen Kontexten und

sind unterschiedlichen Interessen subordiniert.

(2) Man kann den Film wiederum als Produkt eines gewissen *Produktionsmodus* ansehen. Z.B. werden Filme auf Star-Images zugeschrieben; die filmische Auflösung folgt gewissen Standardisierungen, die die Arbeit am Set erleichtern; es gibt einige fast schematisch anzuwendende Strategien der Spannungsdramaturgie; etc. Für ein theoretisches Interesse ist wichtig, im Blick zu halten, daß Produktionsmodi nicht allein auf der Routinisierung von Arbeitsabläufen basieren, sondern vor allem von Problemstellungen und -lösungen. Darin besteht die *Abstraktivität* der filmischen Produktionsabläufe und die *Analytizität* der Instrumentarien der Inszenierung.

Das Feld analytischer Arbeit entfaltet sich also in insgesamt vier Teilbereichen. Das folgende Schema, das die Arbeitsbereiche und ihre Leitkonzepte versammelt, verstehe ich wie eine Landkarte, auf der man tatsächlich durchgeführte Analysen verorten kann. Es ist hilfreich, weil es die Vielfalt und die Unterschiedlichkeit der Teilinteressen und -konzepte erfaßbar macht, die Analysen anleiten mögen. Es ist aber eine heuristische Aufsicht, keine endgültige *summa* dessen, was möglich ist. Diese wäre ohnehin illusionär.

Schematischer Aufblick auf die Felder der Analyse

Filmanalyse

1. Inhaltsstruktur

1.1 Modi des Abbildens

Metapher

Traum

...

Realismus

...

1.2 Analyse der abgebildeten Realität

Geschichte

Psychologie

Alltag/Gesellschaft/Soziologie

Pädagogik

Handlungstheorie

...

1.3 Diskursanalyse/Ideologiekritik

2. Rezeption

2.1 Textbezogene Prozesse

Spannung

Identifikation

...

2.2 Funktionalisierungen und Kontrolle

Zensur

Propaganda

...

2.3 Kritik

2.4 Rezeptionsgeschichte

3. Produktion

4. Textstruktur/Textanalyse

4.1 Textreihen

Filmgeschichte

Genres

Stile

personale Stile (Autoren)

Zeitstile

...

technische Verfahren

...

intermediale Reihen

...

Stars

...

Stoffgeschichte

Motivgeschichte

...

Narrativik

4.2 Texte

narrative Struktur

Suprasegmentalia

Raum

Zeit

Licht

Figuren, Figurenanalyse

Schauspielerführung

Sprache

...

Segmentalia

Sequenzstruktur

filmische Markierungen

...

4.3 kommunikative Rollen

impliziter Leser/Zuschauer

impliziter Autor

Textpragmatik

...

Anmerkungen

[1] In eine ähnliche Richtung geht Thomas Koebners Bild, in dem er *Interpretation* als eine mehrfache Bewegung der Anschauung des Beispiels und der Kontrolle der Beschreibung durch den Blick auf das Beispiel zu bestimmen sucht; dazu bedürfe es der Fähigkeit zur Einfühlung und zur Abstraktion, der ausreichenden Begründung

und der Veranschaulichung am Beispiel (1990, 7). Der Rahmen, der der "Interpretation" gesteckt ist und der eine Kontrolle der Analyse selbst darstellt, ist sowohl werks- wie rezeptionsästhetischer Art: "Interpretation sucht und verdeutlicht die Funktion und Bedeutung von Zeichen, von Signalen für die verschiedenen Kontexte des Werks, die Zusammenhänge und Konflikte, ob sie offensichtlich oder verborgen sind" (ebd.).

[2] Die wohl umfassendste Typologie der Arten und Ansätze der Filmanalyse hat Schaaf (1980, 75ff) vorgelegt. *Methodenkataloge* haben in der literaturwissenschaftlichen Einführungsliteratur eine Tradition, auf die sich Faulstich deutlich zurückbezieht. So behandelt z.B. Mannon Maren-Grisebachs Propädeutik "Methoden der Literaturwissenschaft" nacheinander die positivistische, geistesgeschichtliche, phänomenologische, existentielle, morphologische und soziologische Methode [im Singular!] - darin durchaus Faulstichs Liste ähnlich; die Autorin wendet sich sodann aber vehement gegen Methodenpluralismus (1970, 5). Ein Kuriosum am Rande: auf eine Darstellung der strukturalistischen und der statistischen Methode hat Maren-Grisebach verzichtet, weil diese Spezialkenntnisse voraussetzten - als könnten Methoden voraussetzungslos sein! Eine meinem eigenen Vorschlag ähnelnde Systematik schlägt Korte (1986, 30; 1990, 27f) vor. Er unterscheidet vier "Dimensionen": Untersuchung der *Filmrealität*, d.h. Ermittlung aller am Film selbst feststellbaren Daten, Informationen, Aussagen; Untersuchung der *Bedingungsrealität*, d.h. Ermittlung der Kontextfaktoren, die die Produktion, die inhaltliche und formale Gestaltung des Films einflußen haben; Untersuchung der *Bezugsrealität*, d.h. Erarbeitung der historischen und/oder sozialen, ästhetischen Problematik, auf die der Film inhaltlich bezogen ist; Untersuchung der *Wirkungsrealität*, d.h. Erarbeitung der historisch-gesellschaftlichen Situation, Publikumsstruktur, Publikumspräferenzen, der Rezeptionsdokumente zur Entstehungszeit des Films (zeitgenössische Rezeption), aber auch der entsprechenden heutigen Daten.

[3] Ich will die Geschichte der Auseinandersetzungen um die Filmanalyse, die spätestens mit Gerd Albrechts Artikel "Die Filmanalyse - Ziele und Methoden" aus dem Jahre 1964 eröffnet wurde, hier nicht nachzeichnen (vgl. dazu die kleine Bibliographie in Hickethier 1993, 26f), will aber festhalten, daß in ihr nicht nur auf die Formen und Bedingungen der Gegenstandskonstitution innerhalb der wissenschaftlichen Disziplin abgehoben, sondern daß häufig ein Rekurs genommen wurde auf die Standortbestimmung der Wissenschaft im gesellschaftlichen Prozeß in einem sehr viel allgemeineren Sinne - und die Ergebnisse wissenschaftlicher Analyse paßten sich in eine Zielvorgabe ein, die eine Medienwissenschaft überhaupt legitimieren konnte. Gerade unter diesem Vorzeichen lohnt die Durchsicht auch der älteren Literatur zur Filmanalyse: Weil die Auseinandersetzung vor allem über die Zielsetzungen vermittelt war, denen Analyse zu dienen habe. Da ist von der Überwindung des Bild-Analphabetismus die Rede oder von den Gründen, warum Zuschauer ins Kino gingen; die Emanzipation des Zuschauers gegenüber der Massenkommunikation ist bei dem einen gefordert, bei einem anderen die Aufklärung darüber, welchen ideologischen Standpunkt derjenige einnimmt, der ein Medium

benutzt.

[4] Wenn ich hier von der *Spezifk* eines Beispiels spreche, meine ich nicht das "Film- und Fernseherlebnis", sondern den jeweiligen Fall (und auch: die jeweilige Analyse) vor dem Hintergrund eines historischen Rezeptions- und Forschungshorizontes. Wenn Hickethier (1993, 28) z.B. "die Bewußtwerdung des Film- und Fernseherlebnisses" als einen ersten Schritt von Analyse behauptet, steht ein Vermittlungs- und Zielkriterium für das Beybringen von Analyse dabei im Vordergrund, nicht aber das Verhältnis von Analyse und Gegenstand. Es geht denn in Analysen auch nicht darum, "das sinnlich Überwältigende, Nicht-Rationale in seinen Strukturen begreifbar und in seiner filmischen und televisuellen Konstruiertheit durchschaubar zu machen" (1993, 28). Analyse in einer solchen Perspektive ist Element eines kunstpädagogischen Projektes, nicht einer wissenschaftlichen Beschreibung.

[5] Insofern wäre ich auch skeptisch, ob die Hoffnung einlösbar ist, daß es möglich sei, durch "induktives Vorgehen" sicherzustellen (gemeint ist der Fortschritt von der Materialbeschreibung zur Kontextualisierung des einzelnen Films), daß man auch dann noch auf analytische Befunde zurückgreifen könne, "wenn ein interpretativer Zusammenhang oder ein historisches Konstrukt sich aufgrund neuer Einsichten ändern sollte" oder wenn sich gar "die Gesamtperspektive" wandle; vgl. dazu Faulstich/Korte 1992, 9f.

[6] Eine Zwischenbemerkung ist nötig: Ein *Filmprotokoll* ist bestenfalls eine *Notation*, die den Zugriff auf solche Größen der Beschreibung erleichtert, auf die die eigentliche Analyse zielt oder fußt. Allerdings ist der Status des Protokolls als Notation ganz ungeklärt: (1) Wird der Film als "leeres" Material genommen oder setzt das Protokoll eine Interpretation des Films voraus? (2) Welche Abhängigkeiten zwischen protokollierten Elementareinheiten und Kontexten bestehen - dem unmittelbaren Kontext ("Kotext") des Films und dem historischen Kontext des "filmischen Codes"? Das Problem verschärft sich noch, wenn man die höheren Gliederungseinheiten "Sequenzprotokoll, Sequenzgrafik", "Einstellungsprotokoll, Einstellungsgrafik" und "Schnittfrequenzgrafik" (Korte 1990, 28ff) in den Blick nimmt.

[7] In eine ähnliche Richtung geht eine Beschreibung, in der Fink-Eitel die Szene als "Alptraum" rubrizierte - und man beachte, wie durch das Sprachspiel um "Insekt" herum "Sinn" erzeugt wird: "die Alptraumsequenz par excellence: Der Held in der tageshellen Einöde, durch die Totale ganz von oben zum Insekt verkleinert, gejagt von einem angeblich insektenvertilgenden Flugzeug" (1995, 546). Zur Analyse der raffiniert gebauten, vielschichtigen Sequenz *in toto* vgl. Wulff 1994.

[8] Schon die Annahme einer "diegesis" als Konstrukt einer "imaginary world of fiction" (Casebier 1991, 106) bedarf aber weitergehender Reflektion; vgl. dazu Casebier 1991, 105-112, passim.

Literatur

- Aumont, Jacques / Bergala, Alain / Marie, Michel / Ver-net, Marc (1992) *Aesthetics of film*. Austin: University of Texas Press (Texas Film Studies Series.).
- Aumont, Jacques / Marie, Michel (1988) *L'analyse des films*. Paris: Nathan.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (1989) *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- (1993) Film interpretation revisited. In: *Film Criticism* 17,2-3, pp. 93-119.
- / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Casebier, Allan (1991) *Film and phenomenology. Toward a realist theory of cinematic representation*. Cambridge [...]: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Film.).
- Collins, Jim / Radner, Hilary / Collins, Ava Preacher (1993) Introduction. In: *Film theory goes to the movies*. Ed. by Jim Collins, Hilary Radner & Ava Preacher Collins. New York/London: Routledge, pp. 1-7 (AFI Film Readers.).
- Faulstich, Werner (1986) Methodologische Überlegungen zur Theorie und Praxis der Filmanalyse. In: *Augenblick* 6, pp. 5-20.
- (1988) *Die Filminterpretation*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 1537.).
- (1989) Filmanalyse als Filmgeschichte: Prinzipien einer konstruktivistischen Filmgeschichtsschreibung. In: Hickethier 1989, S. 153-162.
- (1992) Das Absurde als Metapher für Tabu und Emanzipation: DAS SCHWEIGEN (1963). In: Faulstich & Korte 1992a, S. 68-85.
- / Korte, Helmut (1992) Vorwort der Herausgeber zum Gesamtprojekt. In: Faulstich & Korte 1992a, S. 7-10.
- / --- (Hrsg.) (1992a) *Fischer Filmgeschichte. 4. Zwischen Tradition und Neuorientierung. 1961-1976*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg. (Fischer Cinema.).
- Fink-Eitel, Hinrich (1995) Lust und Weisheit des Scheines. Die Alpträumwelt Alfred Hitchcocks. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43,3, S. 539-547.
- Giesenfeld, Günter (1986) Vorwort: Probleme der Film-analyse. In: *Augenblick* 6, pp. 3-4.
- Hartmann, Britta / Wulff, Hans J. (1995) Vom Spezifi-schen des Films: Neoformalismus - Kognitivismus - his-torische Poetik. In: *Montage/AV* 4,1, S. 5-22.
- Heller, Heinz-B. (1989) Kanonbildung und Film-geschichtsschreibung. In: Hickethier 1989, S. 125-133.
- Hickethier, Knut (Hrsg.) (1989) *Filmgeschichte schrei-ben. Ansätze, Entwürfe und Methoden*. Dokumentation der Tagung der GFF 1988. Berlin: Ed. Sigma (Sigma Me-dienwissenschaft. 2.) / (Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft. 2.).
- (1993) *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler. 277.).
- / Paech, Joachim (1979) Einleitung: Zum gegenwärtigen Stand der Film- und Fernsehanalyse. In: *Didaktik der Massenkommunikation. 4. Methoden der Film- und Fern-sehanalyse*. Hrsg. v. Knut Hickethier & Joachim Paech. Stuttgart: Metzler, S. 7-23.
- Holenstein, Elmar (1975) *Roman Jakobsons phänomeno-logischer Strukturalismus*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhr-kamp Taschenbuch Wissenschaft. 116.).
- Jakobson, Roman (1992) Grundsätzliche Übersetzbarkeit: Linguistische Aspekte der Übersetzung. In: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 481-491 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1007.).
- Jarvie, Ian (1987) *Philosophy of the film. Epistemology, ontology, aesthetics*. New York/London: Routledge & Kegan Paul.
- Kanzog, Klaus (1991) *Einführung in die Filmphilologie*. Mit Beitr. v. Kirsten Burghardt [...]. München: Schaudig/Bauer/Ledig (Diskurs Film. 4.).
- Koebner, Thomas (1990) Vorwort. In: *Autorenfilme. Elf Werkanalysen*. Hrsg. v. Thomas Koebner. Münster: MAKs Publikationen, S. 5-8 (Film- und Fernsehwissen-schaftliche Arbeiten.).
- Korte, Helmut (1986) Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse. Erfahrungen im Umgang mit der Analyse von Filmen. In: *Augenblick* 3, pp. 21-48.
- (1990) Kunstwissenschaft - Medienwissenschaft. Me-thodologische Anmerkungen zur Filmanalyse. In: *Kunst und Künstler im Film*. Hrsg. v. Helmut Korte & Johannes Zahlten. Hameln: Niemeyer, S. 21-42 (Art in Science - Science in Art. NF 1.).
- Maren-Grisebach, Manon (1970) *Methoden der Litera-turwissenschaft*. Bern/München: Francke (Dalp-Taschen-bücher. 397.).
- Möller, Karl-Dietmar (1984) Schichten des Filmbildes und Ebenen des Films. In: *Die Einstellung als Größe ei-ner Filmsemiotik. Zur Ikontheorie des Filmbildes*. 3., durchges. Aufl. Münster: MAKs Publikationen, S. 45-90 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 7.).

--- (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAKS Publikationen (Film: Theorie & Geschichte. 1.).

--- (1988) Zur Filmwissenschaft als Disziplin. In: *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur*. Hrsg. v. Joachim Paech. 2., überarb. Aufl. Münster: Nodus Publikationen, 107-111.

Reif, Monika (1984) *Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur*. Tübingen: Narr (Medienbibliothek. B,5.).

Schaaf, Michael (#1980) Theorie und Praxis der Filmanalyse. In: Silbermann, Alphons / Schaaf, Michael / Adam, Gerhard: *Filmanalyse. Grundlagen, Methoden, Didaktik*. München: Oldenbourg 1980, S. 33-140 (Analysen zur deutschen Sprache und Literatur.).

Schmidt, Siegfried J. / Vorderer, Peter (1995) Kanonisierung in Mediengesellschaften. In: *Literaturkanon - Medienereignis - kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*. Hrsg. v. Andreas Poltermann. O.O.: Erich Schmidt Vlg., S. 144-159.

Schreckenberger, Ernst (1994) Wenn Filme Texte sind. Zur Brauchbarkeit eines wissenschaftlichen Terminus für die Filmanalyse. In: *Filmbulletin* 36,5 [=196], pp. 44-51.

Seeßlen, Georg (1986) Probleme der Filmanalyse, heute. Einwände, Notizen und Vorschläge zu einem Anspruch, der mit seinem Gegenstand in die Krise geraten ist. In: *Medien und Erziehung* 30,1, pp. 2-13.

Staiger, Janet (1985) Politics of film canons. In: *Cinema Journal* 24,3, pp. 5-23.

Wulff, Hans J. (1985) Vorwort. In: *Filmbeschreibungen*. Münster: MAKS Publikationen, S. 7-10.

--- (1988) Auszüge aus einer textsemiotischen Analyse [von Ingmar Bergmans DAS SCHWEIGEN]. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 6, 1988, S. 49-67.

--- (1994) Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST. Eine situationale Analyse. In: *Montage/AV* 3,1, 1994, S. 97-114.

--- (1997) *Mitteilen und Darstellen: Untersuchungen zu einer Semiotik des Films*. Habil.-Schrift Berlin 1997. Ersch. bei Narr (Tübingen 1999).

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

Appendix: Die Techniken des "Sampling"

Beim oben erwähnten *stratified sampling* wird die Grundgesamtheit nach einem oder mehreren rele-

vanten Merkmalen beschrieben, so daß "typische Vertreter" ausgemacht werden können, die durch Zufallsauswahl zu einem Sample zusammengestellt werden. Nach diesem Verfahren arbeitet z.B. die *Fischer Filmgeschichte*, die Werner Faulstich und Helmut Korte herausgegeben haben: Das Sample der 100 Filme, die in der Chronologie angeordnet sind, soll eine "begründete Auswahl [...] aus dem Totum aller Filme" sein, wobei "Erfolg", "Einfluß" und "Typikalität" die Kriterien abgeben, die ein Film erfüllen muß, der in das Korpus aufgenommen werden kann; vgl. dazu Faulstich/Korte 1992, 8; zum Anspruch auf Repräsentativität der Auswahl vgl. ebd., 9; das Projekt stellt auch Faulstich 1989 vor.

Es sei ausdrücklich festgehalten, daß die Repräsentativität derartiger Korpora immer problematisch ist und es großer methodischer Anstrengung bedarf, sie abzusichern - die Autoren geben einen verdeckten Hinweis auf die Unsicherheit, die der Auswahl zugrundeliegt, wenn sie bemerken, daß das Sample auch 200 Filme hätte umfassen können. Eine Bemerkung, die einerseits trivial ist - repräsentative Korpora sind immer erweiterbar! -, andererseits aber auch dahingehend reformuliert werden könnte, daß das Sample aus 100 anderen Filme bestehen könnte: Und dann stellt sich die Frage nach der Repräsentativität natürlich unmittelbar. Ein *sampling* nach der vorliegenden Art basiert auf der Annahme von prototypischen Vertretern, und Exemplare erfüllen die Eigenschaften von Prototypen mehr oder weniger. Ein Rekurs auf diese semiotische Grundlage der Sample-Bildung ist unüblich, aber nötig. Sind zwei Samples denkbar, die einen gleichen Ausschnitt aus dem Gesamt wiederzugeben vermögen?

Die Sample-Bildung ist als Problem der *Kanonisierung* ein Grundproblem aller Filmgeschichtsschreibung; vgl. grundsätzlich dazu Heller 1989, Staiger 1985, Schmidt/Vorderer 1995. Es sei ausdrücklich vermerkt, daß diese Probleme in der Literaturwissenschaft intensiv diskutiert worden sind.

Neben dem *stratified sampling* gibt es die - verbreitetere und aus der Statistik bekannte - Technik der *Zufallsstichprobe (random sampling)*: Aus einem Gesamtensemble wird durch Zufallswahl ein ausreichend großes Sample gewählt, das das Gesamt einigermaßen angemessen repräsentieren (also: in seinen wesentlichen Qualitäten wiedergeben) kann. Am Ende von Bordwell/Staiger/Thompson (1985, 388-396) findet sich ein Verzeichnis von 100 Filmen aus der Hollywood-Produktion, die die stilisti-

schen Eigenschaften der Gesamtproduktion wiedergeben sollen; vgl. dort (388f) die kritischen Überlegungen zum Verfahren.

Erwähnt sei schließlich die Technik der *systematischen Stichprobe* (*systematic sampling*): Dabei wird ein erstes Element einer Grundgesamtheit willkürlich gewählt, alle anderen in einer festgelegten Folge. Gesetzt, ein Gesamtverzeichnis aller Filme, die in Deutschland seit 1945 gedreht worden sind, läge vor (ob im Alphabet der Titel oder in ihrer Chronologie, ist gleichgültig); unter den ersten zehn Filmen

wird willkürlich einer bestimmt, sodann wird jeder zwölfte Eintrag der Liste als Element des Samples festgehalten; auf diese Weise entsteht eine Auswahl, die - bei ausreichend großer Grundgesamtheit - für "repräsentativ" gelten kann.

Eine eigene Methode ist schließlich die "*Klumpenauswahl*" (*cluster sampling*), bei der in der Grundgesamtheit Gruppen gebildet werden; so könnte man alle Filme eines jeweiligen Studios als Gruppe ausmachen und in der Stichprobe darauf achten, daß die Gruppe ausreichend repräsentativ vertreten ist.