

Werner Faulstich:

Methodologische Überlegungen  
zur Theorie und Praxis der Filmanalyse

Im Kontext dieses Medienwissenschaftlichen Symposiums, meine Damen und Herren, wurde mir - im Sinne einer Einführung - die Aufgabe übertragen, statt einer konkreten Filmanalyse vielmehr einige allgemeinere Überlegungen vorzustellen.

Lassen Sie mich zunächst erläutern, wie ich mein Thema verstehe. Eine 'Theorie der Filmanalyse' steht m. E. noch aus. Dies aus mindestens zwei Gründen: Erstens gibt es noch keine befriedigende Theorie des Films - denken wir nur daran, daß FILM ganz verschiedene Bedeutungen hat wie z.B. "Filmsprache", "Medium Kino", "Spielfilm" oder auch den konkreten einzelnen "Film". Und zweitens gibt es auch noch keine angemessene Filmgeschichte. Eine Theorie der Filmanalyse ohne Theorie ihres Gegenstandsbereichs einschließlich seiner Geschichte aber würde uns wohl kaum als besonders attraktiv erscheinen. Vielleicht wird es möglich sein, hier ein kleines Stückchen näher an die erstrebte zukünftige Theorie der Filmanalyse heranzurücken.

Die 'Praxis der Filmanalyse' ist dagegen weitverbreitet. Geradezu faszinierend ist es zu beobachten, wie seit wenigen Jahren alle Welt Filmanalyse betreibt. Das scheint auf den ersten Blick positiv zu sein: daß sich möglichst viele an der Diskussion beteiligen. Sieht man jedoch genauer hin, so findet man eine kaum überschaubare Vielfalt von Äußerungen und Stellungnahmen, von denen viele bestenfalls halbwissenschaftlich sind. Ich meine damit Beiträge, die eher aufs Personenschlachten aus sind als auf die Sache. Ich meine damit Beiträge, die den Forschungsstand für sich gepachtet haben - wie der Aufsatz, der fünf Jahre nach seinem ersten Erscheinen - praktisch unverändert - nochmal erscheint (so als hätte sich in diesen fünf Jahren nichts getan); oder die Monographie, die 1982 mit dem erstaunlichen Anspruch erscheint, die Filmanalyse entdeckt zu haben. Gar nicht zu reden von den Buchreihen zum Film und zur Filmanalyse, deren Herausgeber bislang noch keinen einzigen Film transkribiert oder gar analysiert haben. Es ist ein trauri-

ges Faktum, daß sich die meisten Verfasser filmanalytischer Beiträge nicht einmal die Mühe machen, bereits vorliegende Arbeiten wenigstens zur Kenntnis zu nehmen.

Die Ursachen zu diesem Befund sind freilich nur zum Teil subjektiv: Profilierungszwänge, Karrieresucht, Überheblichkeit. Worunter die Filmanalyse heute objektiv leidet (und deswegen wird hier so oft dilettiert), das ist letztendlich ihre wissenschaftsorganisatorische Heimatlosigkeit. Dies ist eine große Belastung: Die Filmanalyse hat kein akzeptiertes Zuhause in einem der traditionellen Fächer: Publizistik, Landeskunde, Linguistik, Kunstpädagogik, Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft usw. - Fächer, die (sofern sie den Film überhaupt als ihren Gegenstand zur Kenntnis nehmen), im Hinblick auf den Film in usurpatorische Platzkämpfe miteinander verstrickt sind. (Nicht jede deutsche Universität ist in der glücklichen Lage, wie Sie hier in Marburg einen Medienwissenschaftlichen Studiengang aufzuweisen.)

Die Praxis der Filmanalyse also ist in den meisten Fällen unwissenschaftlich, bestenfalls subjektive Filmkritik. Deshalb spreche ich von methodologischen Überlegungen. 'Methodologisch' meint nicht nur die Methoden der Filmanalyse, gewissermaßen das Instrumentarium, mit dem man arbeitet, sondern tangiert auch die Reflexion über dieses Instrumentarium. Und das heißt: die Reflexion über den Gegenstand, der analysiert werden soll. Die Reihenfolge der drei folgerichtigen Schritte lautet also:

1. Welche Auffassung habe ich vom Film, den es zu analysieren gilt? Wieso muß er überhaupt analysiert werden und wozu ist so etwas gut oder notwendig?
2. Welche Methoden oder Instrumente verwende ich sinnvollerweise bei der Analyse? Hier wird die (schwierige) Reflexion der Reflexion verlangt, denn die Methoden müssen wissenschaftlich sein, d.h. vor allem zweierlei: rational begründet (nicht nur intuitiv) und intersubjektiv nachvollziehbar (nicht beschränkt auf ein einzelnes Genie).
3. Erst dann kommt die Praxis, d.h. die Anwendung: die wissenschaftliche Analyse eines bestimmten Films.

Wer gleich zu Punkt 3 springt, gegenstandsvergessen, ohne die ersten beiden Schritte getan zu haben (wie bei den meisten filmanalytischen Beiträgen üblich), verharret in der Filmkritik, statt Filmanalyse zu betreiben. Zwischen den bloßen Filmfan und dem Filmkritiker auf der einen und dem Filmwissenschaftler auf der anderen Seite besteht aber ein großer Unterschied.

Lassen Sie mich deshalb einen Schritt nach dem andern tun:

### 1. Der Film als Literatur

Mit 'Film' meine ich hier ausnahmslos den sog. Spielfilm, d.h. Filmanalyse meint die Analyse und Interpretation literarischer Werke im Medium Film. Die Begrifflichkeit erschließt sich vielleicht am besten aus der pragmatischen Überlegung, daß es sich beim Buch um ein Medium handelt, welches sowohl Literatur vermittelt (z.B. den Roman), als auch Nicht-Literatur (z.B. das Kochbuch). Ähnlich gibt es im Medium Zeitung literarische Werke (z.B. die Kurzgeschichte) und nicht-literarische (z.B. den Kommentar), usf. (siehe die folgende Tabelle). Analoges gilt für das Medium Film, welches Literatur vermittelt (z.B. den Spielfilm), aber auch Nicht-Literatur (z.B. den Lehrfilm für Medizinstudenten über eine Herzoperation). - Es würde zu weit führen, wenn ich mich hier ausführlicher über den Literaturbegriff als theoretisches Konstrukt einlassen würde. Und natürlich gibt es zahlreiche problematische Grenzfälle. Wir können aber bei der Diskussion gerne darauf zurückkommen.

Es bedarf hier also einer Analyse, weil es sich beim Spielfilm um ein ästhetisches Produkt handelt. Hier werden - im Rahmen des Mediums Film - ästhetische Informationen übermittelt, die dadurch charakterisiert sind, daß sie nicht möglichst eindeutig sind, sondern: mehrdeutig, vielschichtig, mehrdimensional. Es geht nicht nur um ein Was (Inhalt), sondern auch um ein Was im Wie (Form). Es geht um den Film als Erlebnis, als eine Erfahrung. Wer beim Spielfilm im Kino die Illusionshaltung, die alle Literaturrezeption charakterisiert ("the willing suspension of disbelief"), nicht einnimmt oder durchbricht - z.B. wer ans Bier danach denkt oder das Blut des Ermordeten gleich als Ketchup sieht -, der läßt Literatur nicht geschehen.

---

Medium	Literatur	Nicht-Literatur
Buch	z.B. Roman	Kochbuch, Telefonbuch, Sachbuch usf.
Zeitung	z.B. Kurzgeschichte	Leitartikel, Feature, Kommentar usf.
Zeitschrift	z.B. Gedicht	Hintergrundbericht, Auto-Testbericht usf.
Fernsehen	z.B. Fernsehspiel	Tagesschau, Magazin, Show
Radio	z.B. Hörspiel	Börsennachrichten, Klavierkonzert usf.
Heftchen	z.B. Comic- oder Romanheftchen	Gebrauchsanweisung, Rätselheft usf.
Schallplatte	z.B. Textmusik	Instrumentalmusik, Geräusche usf.
Film	z.B. Spielfilm	Wochenschau, Lehrfilm, Sprachkurs usf.

---

Der Sinn der Filmanalyse, wie hier vom Gegenstand her definiert, ist derselbe wie bei aller Literaturanalyse. Jedes literarische Werk vermittelt eine Bedeutung, eine Aussage, die emotional begriffen, d.h. zwar verstanden wird, aber unterbewußt bleibt. Der Job des Literaturwissenschaftlers ist es, diese latente Aussage ins Bewußtsein zu heben. Literaturanalyse - sprich: Filmanalyse - ist also stets ein Stück Selbstanalyse, weil sie zeigt, was uns 'anmacht', was uns 'bewegt'. Eine Film'analyse', die in diesem Sinne nichts Neues zutage förderte, die im Manifesten verharrte, wäre bloß Film'beschreibung', bloße Film'nacherzählung': eben keine Analyse.

Achtung: Nur nebenbei will ich auf zwei Mißverständnisse dieser Position aufmerksam machen: Erstens: Es geht bei der Auffassung des Spielfilms als Literatur im Medium Film nicht um sog. "Literaturverfilmung" - ein dümmliches Wort; mit dem nur ein unwichtiger Spezialfall des Spielfilms gemeint ist. Zweitens: Es geht nicht, um die Logik der Bild- oder Filmsprache überhaupt, nämlich werkübergreifend, sondern um die Logik des einzelnen Spielfilms, als Einzelwerk.

Daß man die Auffassung von Literatur heutzutage nicht mehr auf das Medium Buch oder auf Printmedien beschränken kann, so als lebten wir noch im 19. Jahrhundert, ist natürlich keinem intelligentem Literaturwissenschaftler verborgen geblieben. Daß man dennoch "den Film" und häufig auch generell "die Medien" möglichst aus dem traditionellen Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft kurzerhand (wieder) ausklammert, liegt an dem ebenso simplen wie bedauernswerten Tatbestand, daß viele noch nicht gelernt haben, mit Literatur in den elektronischen Medien wissenschaftlich umzugehen. Und in der Tat: Wie könnte man dem Popsong ohne Einbeziehung der Musik gerecht werden? Oder würde man nicht dem Spielfilm ohne Berücksichtigung der Bildebene schmerzhaft unrecht tun und ihn damit geradezu verfehlen? Heutige Literaturwissenschaftler werden hier auf höchst unbequeme Weise gefordert.

## 2. Film und Methoden der Analyse

Die Analyse des Spielfilms als Literaturanalyse - und damit komme ich zum zweiten Schritt: zu den Methoden - kann sich natürlich nicht wie die Filmkritik damit begnügen, einen Spielfilm ein- oder zweimal anzuschauen und dann zu 'analysieren' (was immer dann damit gemeint sein mag) bzw. zu interpretieren, subjektiv, einfach so, wie es einem halt kommt. Da der Spielfilm ein literarisches Werk ist, nicht im Medium Buch oder in einem anderen Printmedium, sondern im Medium Film, also in einem transistorischen Medium, muß er zunächst der Analyse zugänglich gemacht werden - muß er zunächst 'angehalten', fixiert werden. Mit anderen Worten: Man muß ein sog. "shooting transcript" erstellen, eine ganz neue Art von Zwischenliteratur. (Es gibt heute immer noch Leute, die das Transkript mit dem Drehbuch verwechseln, aber darauf möchte ich nun wirklich nicht mehr eingehen.)

Leider ist die Auffassung immer noch weit verbreitet: man könne einen ganzen Spielfilm auch ohne Transkript umfassend analysieren. Überträgt man eine solche Position auf die Literatur in den Printmedien, so würde damit nicht weniger behauptet als dies: man könne eine zwei Stunden lang laut vorgelesene Novelle von Thomas Mann anschließend auch ohne Druckfassung 'analysieren'. Bedauerlicher Hintergrund dieser schmerzhaften Verwechslung von wissenschaftlicher Analyse und subjektiver Kurzkritik: die Bequemlichkeit. Literaturwissenschaftler heutiger Tage haben nur wenig Lust, sich der zeitraubenden Arbeit einer Transkript-Herstellung zu unterziehen. Einige merken aber, daß sie den Spielfilm nicht ganz und gar unterschlagen können - und erklären flugs das detaillierte Transkript als "überflüssig", die Forderung nach dieser Voraussetzung von Filmanalyse als "überzogen". (Auch das wird sich wohl nicht mehr lange halten lassen.)

Einzelne Kategorien der hermeneutischen Filmanalyse (als Literaturanalyse) habe ich bereits in meiner Einführung in die Filmanalyse ausführlicher vorgestellt: Plot, Story, Protagonist, Nebenfiguren, Handlungsaufbau in Segmenten oder Szenen, Zeitsprünge, Zeitraffungen, Zeitdehnungen, Phasen, Rückblendungen, Vorausdeutungen, Haupt-/Nebenhandlung, Stil der Charakterisierung, Setting, Normen und Werte, Ideologie/Message. Sie sind den traditionellen Bereichen der Literaturanalyse (Roman-/Prosaanalyse, Dramenanalyse) entlehnt.

Aber der Film gehorcht selbstverständlich nicht den Gesetzen der Printmedien, sondern denen des Mediums Film. Das bedeutet die Notwendigkeit, neue Kategorien zu verwenden wie z.B. Einstellungsgröße, -länge, Kameraperspektive, Kamerabewegungen, Schnitttechnik/Montage, Achsenverhältnisse, das Ton-Bild-Verhältnis, die Musik - zusätzlich das Image des Schauspielers (z.B. als Star), die Tradition des Genres und die gesamte Geschichtlichkeit des gesamten Films (Regisseur, Produzent, Kameramann, Verleih etc. bis zum Erfolg bei den Rezipienten).

All diese Kategorien sind wohlbekannt und erprobt. Inzwischen wurden aber weitere, neue Kategorien und Methoden entwickelt: bessere Methoden als der bloß hermeneutische Zugriff, weil sie dem einzelnen Spielfilm - als Film - besser Rechnung tragen, angemessener sind. Ich nenne hier

nur die zwei Stoßrichtungen, die ich auch selbst versucht habe:

1. Die Auffassung des Spielfilms als Traum und
2. die Auffassung des Spielfilms als quantifizierbare Abfolge von Einstellungen in Zeit.

Lassen Sie mich das kurz und exemplarisch erläutern. Die Auffassung des Spielfilms als Traum basiert auf dem Film als Filmerlebnis. Diese Erlebnisanalyse als Traumanalyse nutzt Kategorien z.B. von Freud, Norman Holland u.a. und zielt auf das Latente, die eigentliche Message und Bedeutung, auf die eigentliche Aussage des Films. Beispiele: In meiner Arbeit Filmästhetik habe ich versucht zu zeigen, daß der Science Fiction-Film "Kampf der Welten" (1953/54, Regie: Byron Haskin, nach dem Roman von H. G. Wells) gar nicht wirklich die Monster vom Mars meint, sondern die unterdrückten Sexualimpulse von Jugendlichen, die hier nur personifiziert als Bedrohung erscheinen. Der "Kampf der Welten" zeigt tatsächlich den Kampf zwischen Trieb und Gesellschaft - und die Reglementierung des Triebs, wenn Held und Heldin sich am Schluß in der Kirche finden, der Pfarrer bereits bei ihnen; wenn die Begierde 'normal' kanalisiert wird, d.h. auf der manifesten Science Fiction-Ebene des Films: die Marswesen werden durch das Normalste auf der Welt entschärft bzw. abgetötet: durch Bakterien; auf der latenten Bedeutungsebene: durch die Ehe.

Ein weiteres Beispiel wäre der Horror-/Kannibalenfilm "Zombie" (orig. "The Dawn of the Dead", Regie: George Romero). Die eigentliche Message des Films ist eine außerordentlich stringent durchdachte und überzeugende Kritik der kapitalistischen Gesellschaft, der Ware mit ihrer Ästhetik und ihrem Fetischcharakter, der entfremdeten zwischenmenschlichen Beziehungen.

Ricarda Strobel hat jüngst in ihrer Dissertation über Propagandafilm und Melodrama ähnlich aufgewiesen, daß Hitchcocks "Lifeboat" weniger ein Propagandafilm ist als vielmehr die Geschichte eines Vatemordes; daß Welles' "The Stranger" nicht eigentlich die Verfolgung eines Nazi beschreibt, sondern die Unterdrückung der Triebansprüche der Frau in der kleinbürgerlichen Nachkriegsgesellschaft.

Man könnte fortfahren: "Lovestory" handelt nicht eigentlich von der Liebe; "The Godfather" nicht von der Mafia; "Apocalypse Now" nicht vom Vietnamkrieg; "Alien" nicht vom Außerirdischen; "Poltergeist" nicht vom Übersinnlichen usw. Nimmt man den Spielfilm als Traum, erschließt sich in der Filmanalyse - häufig, nicht immer - eine neue, verborgene, eigentliche Bedeutung des jeweiligen Films. Sie wird zwar emotional von den Zuschauern 'gesehen', aber es gehört zu ihrem Charakter, daß sie als solche nicht bewußt wird. Erst die geduldige Analyse kann ihrer habhaft werden.

Die zweite erwähnte Ausweitung bei den Methoden der Filmanalyse meint den Spielfilm als quantifizierbare Abfolge von Einstellungen in Zeit. Es gehört auch zur Natur des Films, daß er als Präsentativmedium die Rezeption zeitlich determiniert - und diese Determinierung zur Generierung von Bedeutung nutzt. Beispiele: In meinem Aufsatz über Neue Methoden der Filmanalyse habe ich dargelegt, wie z.B. bei dem Film "The War of the Worlds" oder bei William Wylers Film "Wuthering Heights" die Auszählung und Ausweitung der Zahl und Länge von Einstellungen zur Begründung bestimmter Handlungsphasen herangezogen werden können. Ich habe das als "Spannungskurve" bezeichnet - 'Spannung' nicht im psychologischen Sinn, sondern als Reiz auf der Netzhaut, hervorgerufen durch das, was Eisenstein "metrische Montage" nannte. Bei einem Film wie "Lifeboat" ließ sich damit begründen, daß er - objektiv, geradezu mathematisch belegbar (qua statistischer Berechnung von Regressionsgraden) - einen melodramatischen 5-Akt-Handlungsaufbau hat.

Wichtig hierbei ist die Verschränkung qualitativer und quantitativer Kriterien und Methoden. Es gibt hier keine absolute Exaktheit wie bei den Naturwissenschaften, und solches wird auch nicht angestrebt. Aber es gibt die Frage der Begründung eines interpretativen Befunds: nicht subjektiv und intuitiv, sondern rational und intersubjektiv nachvollziehbar. Und dieses läßt sich prinzipiell tatsächlich leisten.

Als weitere Methode aus dem Feld contentanalytischer Verfahren wurde neben der einfachen Frequenzanalyse auch die Kontingenzanalyse genutzt. Beispiel hier: In "Die verlorene Ehre der Katharina Blum" (Regie: Schlöndorff/v.Trotta) wird inhaltlich der zunehmende Verlust der Ehre der Katharina Blum beschrieben. Das kommt aber nicht nur handlungsmäßig zum Ausdruck, sondern auch filmästhetisch. So nehmen im



Film z.B. die kleineren Wirklichkeitsausschnitte (Detail, Groß, Nah, Amerikanisch) von Phase zu Phase zu, d.h. der Film kommt per Einstellungsgröße seinem Gegenstand tendenziell immer näher. Parallel dazu und im Verbund damit - dies ist der Schritt von der Frequenz- zur Kontingenzanalyse - kann das Auftreten der Figur Katharina erfaßt werden, die absolut dominiert und vor allem in kleinen Wirklichkeitsausschnitten in Bild gesetzt wird. M.a.W.: die absolute Zunahme kleiner Einstellungsgrößen im Film bedeutet eine zunehmende Focussierung speziell auf Katharina. Ebenfalls parallel dazu verändert sich die Einstellungsperspektive: Anfangs erscheint Katharina eher in Aufsichtsperspektive und als Objekt, die Vertreter des Staates (Polizei, Kommissar, Staatsanwalt) eher in Untersicht und als Beobachter. Am Schluß ist es Katharina, die öfters in Untersicht und als handelnde Person gezeigt wird: Aus der hilflosen Frau wird die entschlossene, aus dem Opfer der Täter.

Berücksichtigt man also die Kontingenz, das gemeinsame Auftreten so unterschiedlicher Faktoren wie Einstellungsgröße, Figurenauftritt und Einstellungsperspektive, so stützt der quantitative Ansatz weitreichende interpretatorische Befunde. Hier: Es wird auch filmästhetisch nicht nur gezeigt, daß die Ehre Katharinas verloren geht, sondern auch wie - nämlich dadurch, daß man ihr im Verlauf des Films immer näher tritt und alles Persönliche, Private nach und nach an die Öffentlichkeit zerzt. Die Kamera selber wird immer indiskreter, vermittelt ein immer intimeres Bild. Von den drei genannten Kriterien her hat der Film ein Aufbauprinzip, das man als zunehmende Zudringlichkeit beschreiben könnte, als allmähliches gewaltsames Zerbrechen einer Persönlichkeit in Fragmente, als immer drastischeres rigideres Zerlegen in Einzelteile.

Alle solche Methoden: die traditionellen Kategorien der Roman- und Dramenanalyse, die qualitativen Kategorien der Filmanalyse, die psychoanalytischen/psychologischen Kategorien, schließlich frequenz- und kontingenzanalytische Ansätze - sie alle sind nur möglich auf einer höchst praktischen Grundlage: eines Filmtranskripts oder shooting transcript. Ohne ein solches Protokoll wäre es nicht möglich:

- nachvollziehbar zu analysieren;
- eine Interpretation werkbezogen rational zu begründen;

- systematisch Detailbeobachtungen anzustellen oder
- (umgekehrt) die Struktur des Ganzen fundiert zu ermitteln;
- man kann noch nicht einmal der einfachsten Verpflichtung literaturwissenschaftlichen Arbeitens nachkommen, nämlich exakt zu dokumentieren und zu zitieren.

Es ist mühsam und zeitaufwendig, solche Transkripte zu erstellen; aber sie sind unverzichtbar. (Den exakten Stellenwert des Transkripts als "Interpretationsamplitude" statt als simple Gedächtnisstütze habe ich bereits mehrfach anderswo beschrieben.) Ich gebe gerne zu, daß es heutzutage äußerst schwierig ist, solche Transkripte auch zu veröffentlichen: allen zugänglich zu machen. Bekanntlich habe ich selber mal eine solche Reihe herausgegeben und entsprechende Erfahrungen sammeln müssen: In dieser Reihe werden jetzt keine neuen Transkripte mehr erscheinen, weil das für den Verlag nicht profitabel war. Ich mußte deshalb erst selber einen (nicht profitorientierten) Verlag gründen - den WISSENSCHAFTLER-VERLAG -, um das Programm demnächst weiterführen zu können. Dabei sollen Ende dieses Jahres sieben neue Transkripte wichtiger Filme erscheinen - nicht zuletzt, um anderen Filmwissenschaftlern diese Arbeit zu ersparen und neue Analysen und Interpretationen zu evozieren. Je mehr Transkripte allgemein zugänglich sind, desto selbstverständlicher wird es demnächst sein, sie als unverzichtbares Hilfsmittel bei der Filmanalyse zu verwenden.

### 3. Ein Wort zur Praxis

Einleitend, meine Damen und Herren, habe ich drei Schritte skizziert: von der allgemeinen Auffassung über den Film (erstens) zu den Methoden als wissenschaftlichen Instrumenten bei der Analyse (zweitens) hin zur Praxis der spezifischen Filmanalyse selber (drittens). Lassen Sie mich abschließend ein kurzes Beispiel für die Praxis der Filmanalyse vorstellen. Da für die beiden Filme, auf die ich dabei eingehe, noch kein komplettes Transkript vorliegt, wurden die entsprechenden Einstellungen eigens protokolliert. Es geht hier nicht um umfassende Analysen der beiden Filme je in ihrer gesamthaften Aussage, sondern exemplarisch nur um

eine einzige Szene; deshalb ist vielleicht tolerierbar, daß deren Interpretation nur auf einem Teil-Protokoll beruht.

Ich möchte Ihnen den interessanten Fall einer "produktiven Rezeption" vorstellen, und zwar anhand von zwei Filmen, die Sie vermutlich alle kennen. Hier nimmt ein Film (Woody Allens "Play It Again, Sam") direkt Bezug auf einen anderen (Michael Curtiz' "Casablanca"). Und in eben dieser Relation liegt die spezifische Aussage unserer Beispielszene. Zum Verständnis müssen wir also die entsprechende Szene aus beiden Filmen betrachten, und insbesondere die spezifische Art, in der die Beziehung der einen Film-Szene zum Vorgänger-Film hergestellt wird.

Schon vom Titel her suggeriert der Allen-Film "Mach's noch einmal, Sam" eine Art Wiederholung des alten "Casablanca". Und in der Tat beginnt "Mach's noch einmal, Sam", wie wir alle wissen, mit dem Ende des Films "Casablanca"; wir sehen den Filmkritiker Allen im Kino sitzen und versunken den Film betrachten. Allen ist ein Mann, der gerade seine Frau verloren hat (d.h. sie hat ihn verlassen), und der verzweifelt versucht, mit dem Leben und mit sich selber dadurch fertigzuwerden, daß er auf Idole und Filmstars zurückgreift, insbesondere auf Humphrey Bogart, den er heiß verehrt.

Im Verlauf des Films diskutiert Allen mehrmals mit Pseudo-Bogie, der als Personifikation seiner Träume auf mysteriöse Weise immer wieder auftaucht - als eine Art Inkarnation eines Über-Ichs. Freunde Allens, das Ehepaar Linda und Dick, versuchen ebenfalls zu helfen; und bei dem fast gewaltsamen Bemühen, Allen in neue Beziehungen zu anderen Frauen zu verwickeln, verlieben sich Linda und Dick ineinander. Aber Dick liebt Linda ebenfalls, und diese Dreiecks-situation wird in "Mach's noch einmal, Sam" völlig anders gelöst als die ähnliche Dreieckssituation in "Casablanca".

Vergleichen wir die entsprechenden Szenen in den beiden Filmen. Auch dem unbefangenen Betrachter erscheinen sie schon auf den ersten Blick ähnlich, ja nahezu identisch (wenn man den Nazi-Zwischenteil in "Casablanca" außer acht läßt und das Faktum, daß "Mach's noch einmal, Sam" ein Farbfilm ist). Das Setting ist identisch: In beiden Filmen spielt die Handlung nachts auf einem Flugplatz, im Hintergrund ein Flugzeug mit dem Ehemann an Bord. Die Figurenkonstellation ist identisch: In beiden Fällen haben wir ein

Gespräch zwischen der Frau und dem Liebhaber. Die verschiedenen Symbole sind identisch: Achten Sie bitte auf die Hüte von Ilsa bzw. Linda (oder auf die lautmäßige Ähnlichkeit der beiden Namen). Auch die Musik ist dieselbe. Ähnlich sind sich weiterhin die Einstellungsperspektiven, die Einstellungsgrößen und die Montage der Einstellungen. Nicht zuletzt liegt auch dieselbe handlungsmäßige Struktur vor: Zunächst findet ein Gespräch statt zwischen dem Liebhaber und der Frau; dann kommt der Ehemann hinzu und die Dreiecksituation wird erneut etabliert (bitte achten Sie darauf, wie hier in jedem der beiden Filme zuerst der eine Motor des Flugzeugs gestartet wird und dann der zweite); und schließlich fliegt das verheiratete Paar ab, während unser Held allein zurück bleibt.

All diese Ähnlichkeiten und Parallelen von Handlung, Situation, Figurenkonstellation, Visualisierung usf. sind evident; das Filmprotokoll dieser beiden Szenen kann das nur noch nachprüfbar objektivieren. Es gibt aber drei entscheidende Unterschiede der beiden Szenen, die sich anhand der protokollierten Dialogteile aufzeigen lassen. Ausschlaggebend ist dabei beides: daß diese verbalen Unterschiede für die im Filmerlebnis emotional gebannten Zuschauer überdeckt, d.h. nicht bewußt werden, weil die offensichtlichen visuellen etc. Ähnlichkeiten die Wahrnehmung dominieren; und daß es von der Bedeutung dieser Szene her dennoch gerade und einzig auf diese Unterschiede ankommt. M. a. W.: etwas Entscheidendes wird ausgesagt, durch den Film als Erlebnis aber verschlüsselt, verborgen. Und es gilt, dieses Latente bewußt zu machen.

Der erste der drei gemeinten Unterschiede – wohlgemerkt: ich beziehe mich hier nur auf je eine exemplarische Szene in den beiden Filmen – ist der Unterschied in der Ebene der Beziehung zwischen Rick und Ilsa bzw. zwischen Allen und Linda. In "Casablanca" ist es Rick, der Ilsa damit überrascht, daß er Captain Renault bittet, nicht nur den Namen ihres Mannes auf die Transit-Visas zu schreiben, sondern auch ihren eigenen. Dann sagt er zu Ilsa:

Rick: "Du gehörst zu Victor. (...) Du mußt jetzt auf mich hören. (...) Im Grunde wissen wir genau, daß du zu Victor gehörst. Du bist ein Teil seiner Arbeit, du gibst ihm Kraft, weiterzumachen. Wenn du jetzt nicht mit ihm gehst, wirst du es bereuen."

Ilsa: "Nein."

Rick: "Vielleicht nicht heute, vielleicht nicht morgen - aber bald, und dann bis an dein Lebensende."

Ilsa: "Und was wird aus uns?"

Rick: "Uns bleibt immer Paris. Wir hatten es nicht bis zu dem Moment, als du nach Casablanca kamst. Wir haben es gestern abend zurückgewonnen. (...) Ich passe nicht in eine noble Rolle. Aber zu der Erkenntnis, daß die Probleme dreier Menschen in dieser verrückten Welt völlig ohne Belang sind, gehört nicht viel. Eines Tages wirst du das verstehen."

Hier wird ganz deutlich, daß es der Mann ist, der weiß, wie die Dinge zu laufen haben. Es ist der Mann, der die Dinge in seine Hand nimmt und der über die Frau entscheidet. Die Gesprächssituation versetzt Ilsa in eine untergeordnete Position. Die Beziehung zwischen Rick und Ilsa ist eine konventionell bürgerliche Geschlechterbeziehung, bestimmt von den wohlbekanntem Klischees und Rollen.

Das ist ganz anders in "Mach's noch einmal, Sam". Hier beginnt zwar ebenfalls der Mann das Gespräch, indem Allen zu Linda sagt: "Linda, wir müssen Schluß machen." Aber dann ist er total überrascht, als sie ihm ruhig erwidert: "Ja, ich weiß." "Wie bitte?" fragt er ungläubig, und dann ist es Linda, die ihm erklärt, sie habe die ganze Situation noch einmal überdacht und sei mit sich ins Reine gekommen. Linda bereut keineswegs, was zwischen ihr und Allen geschehen ist, ganz im Gegenteil. Und Allen versteht sie, denn er teilt ihre Ansicht der Dinge:

Linda zu Allen: "(...) Ich liebe Dick. Und obwohl du ein wundervoller Mensch bist und die Versuchung für mich groß war, kann ich mir ein Leben ohne Dick nicht vorstellen."

Allen (erfreut und erleichtert): "Das kannst du nicht?"

Linda: "Er braucht mich, Allen, und in gewisser Beziehung brauche ich ihn auch, wenn ich's auch nicht erklären kann."

Allen: "Ich weiß, daß er dich braucht."

Wir haben hier zwei Menschen, die als Partner auf derselben Ebene stehen. Gemeinsam kommen sie zu einer Entscheidung. Der Unterschied zu "Casablanca" wird ganz offensichtlich gemacht, wenn Allen zunächst Rick aus "Casablanca" zitiert: "Im tiefsten Innern wissen wir beide, daß du zu Dick gehörst... Wenn die Maschine startet und du bist nicht bei ihm, wird es dir mal leidtun. Und wenn nicht heute: morgen oder übermorgen. Aber glaub mir, der Tag wird kommen." Und als Linda ihm antwortet: "Oh, Allen,, das hast du wunderbar gesagt.", gesteht Allen diesen wunderbaren Satz als Zitat ein: "Das ist aus 'Casablanca'. Ich habe mein Lebtag darauf gewartet, es zu sagen." Hier bestimmt nicht der eine über den anderen. Hier werden nicht festgelegte Rollen gespielt. Und hier wird auch nicht gelogen. In "Casablanca" war es Ilsa, die davon überrascht wurde, daß sie mit ihrem Mann fliegen sollte. In "Mach's noch einmal, Sam" ist es Dick - denn Linda und Allen sind gemeinsam zu dieser Entscheidung gekommen.

Der erste Unterschied zwischen den beiden Filmszenen (der Unterschied in der Ebene der Beziehung) wird ergänzt durch einen zweiten Unterschied: den Unterschied in der Rolle der beiden männlichen Protagonisten. Rick ist ein archetypisches Idol; er personifiziert einen Traumhelden, einen Mythos, eine Kultfigur: die Inkarnation eines neuen Sysiphus: der "tough guy" als ewiger Verlierer. Insofern taugt Rick als Über-Ich. Allen dagegen ist das genaue Gegenteil: der Anti-Held, der ungeschickt unsere eigenen geheimsten Ängste auslebt, der verzweifelt auslangt nach Vorbildern, nach Ersatz, nach Krücken. Beide Unterschiede sind wichtig für einen dritten: den unterschiedlichen Ausgang der Szene. In "Casablanca" endet die Szene als Sieg des Schicksals mit der entsprechenden Verzichts-ideologie. In "Casablanca" wird das Glück des Helden geopfert "für die Sache" (eine Art implizierten Kampfes gegen den Faschismus). Nachdem Rick den Nazi, Major Strasser, erschossen hat, gehen Rick und Renault in den Untergrund. Die letzten Worte Ricks lauten: "Louis, ich glaube, dies ist der Beginn einer wunderbaren Freundschaft." Und dann wandern die beiden Männer, Seite an Seite, hinaus in die dunkle, neblige Nacht. In "Casablanca" verkörpert diese Szene den Appell, den eigenen Glücksanspruch zu opfern.

Ganz anders die Szene in "Mach's noch einmal, Sam". Noch einmal kommt hier Pseudo-Bogie aus dem Nebel auf Allen zu,

nachdem Linda und Dick abgeflogen sind, und es entwickelt sich folgender Dialog:

Bogie: "Das war großartig. Du entwickelst ja allmählich 'n bißchen eigenen Stil."

Allen (stolz): "Ja, ein klein bißchen Stil habe ich auch."

Bogie: "Weißt du, ich glaube, du brauchst mich in Zukunft nicht mehr. Ich wüßte nicht, was ich dir noch sagen könnte, was du nicht schon weg hast."

Allen: "Ja, das stimmt wohl. Der Witz ist, das ich ich selbst bin und nicht du. Ich meine, du - du bist nicht gerade groß und keine Schönheit. Aber, verdammt noch mal, ich bin selbst klein und häßlich genug, um mich selbst durchzusetzen."

Bogie (lacht): "Na dann, Hals- und Beinbruch, Kleiner!"

Und Allen wendet sich weg von seinem Idol und geht allein in die neblige Nacht hinaus.

"Mach's noch einmal, Sam" also - als produktive Rezeption - ist eine Kritik des zitierten Films, ist Ideologiekritik:

- An die Stelle der Unterordnung der Frau unter den Mann (erstens) setzt der Film die Gleichberechtigung der Partner in der Liebesbeziehung und die Gemeinsamkeit der Problemlösung.
- An die Stelle des Helden als Kultfigur und Mythos (zweitens) setzt er den Anti-Helden, der selber nach Halt sucht: ein Spiegelbild mehr oder weniger unserer eigenen Situation.
- An die Stelle des Apells, den eigenen Glücksanspruch zu opfern und sich für eine "Sache", für den Krieg, ersatzweise zu engagieren, auch an die Stelle dieser Männerfreundschaft, setzt der Film (drittens) den Apell, sich selber zu finden, d.h. nicht ein anderer sein zu wollen, sondern man selber. Wohl nicht ganz zufällig endet die Szene in "Casablanca" mit der Marseillaise (Thema: Krieg), in "Mach's noch einmal, Sam" aber mit dem Lied "You must remember this..." (Thema: Liebe).

Als Bilanz dieser kurzen und hoffentlich auch unterhalt-samen Praxis von Filmanalyse (exemplarisch und fragmenta-risch: anhand eines bloßen Szenenvergleichs) ließe sich formulieren: In "Casablanca" wird die Dreieckssituation mit einer romantischen Lüge manipulativ weggewischt. In "Mach's noch einmal, Sam" wird sie realistisch verarbeitet und emanzipativ gelöst. "Mach's noch einmal, Sam" ist also kei-ne nostalgische Reminiszenz an den wunderbaren Film "Casa-blanca", wie Fans und Filmkritiker immer wieder äußerten, sondern eine Kritik an dessen Ideologie, wie sie schärfer kaum vorstellbar ist. Nicht die mit ganz anderen Funktionen betraute Filmkritik kann solches rational herausarbeiten und intersubjektiv begründen, sondern nur die wissenschaft-liche Filmanalyse - auf der Grundlage exakter Protokollie-rung (hier: der Dialogteile der Schlußszene).

#### Arbeiten des Referenten zu Filmanalyse und Filmästhetik:

Einführung in die Filmanalyse. (1976) 3. vollst. überarb. u. erhebl. erw. Aufl. Tübingen, 1980.

Modelle der Filmanalyse. München, 1977 (mit Ingeborg Faulstich).

Medienästhetik und Mediengeschichte. Heidelberg, 1982.

Filmästhetik. Tübingen, 1982.

"Der Bastard als Zombie. Ein polemisches Statement zur sog. Film- und Fernsehsemiotik." medien + erziehung, (1982) Nr. 6, 343-347.

"Neue Methoden der Filmanalyse." Ders., Was heißt Kultur? Tübingen, 1983, 142-160.

"Der Spielfilm als Traum. Interpretationsbeispiel: George A. Romeros "Zombie"." medien + erziehung, (1985), Nr. 4, S. 195-209.