

Helmut Korte:

Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse
Erfahrungen im Umgang mit der Analyse von Filmen

1. Vorbemerkung

In den letzten Jahren ist besonders im Bereich der etablierten geisteswissenschaftlichen Disziplinen ein sprunghaft gestiegenes, breites Interesse am Film zu verzeichnen, wie deutlich an der zunehmenden Zahl von Fachtagungen, Lehrveranstaltungen, Examensarbeiten etc. zu diesem Thema ablesbar ist (1). Auch wenn die Primärmotivation für diesen neuerlichen Boom offensichtlich nicht immer durch das Interesse am Film selbst begründet ist, sondern wohl eher in der mangelnden Berufsperspektive von Lehrerstudenten und auch offen gehandelten kulturpessimistischen Einschätzungen ("Buchkultur" versus "Bildkultur") zu suchen ist (2), sollte diese Entwicklung eigentlich sehr zu begrüßen sein. Läßt sie doch zunächst die Hoffnung zu, zumindest die wichtigsten Ergebnisse der engagierten, interdisziplinär getragenen Mediendiskussion der 70er Jahre auf dieser Ebene weiterzuentwickeln; gerade in einer Zeit, in der - parallel zur breiteren Einführung des Kabelfernsehens und des Privat-TV - an vielen Schulen und Hochschulen der vornehme Rückzug aus den "ästhetischen Trivialbereichen" hin zur "hohen Kunst" beobachtet werden kann, und die Lehrpläne einiger Bundesländer bereits von den medienwissenschaftlichen (medienkritischen) Anteilen zügig "gereinigt" werden.

Betrachtet man diese Entwicklung allerdings genauer, wie sie sich beispielsweise auf der Ebene von Fachtagungen und

1 Vergl. dazu die jährliche Zusammenstellung "Film und Fernsehen in Forschung und Lehre" hrsgg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin.

2 So z.B. in einer Reihe von Vorträgen auf der Tagung "Methodenprobleme der Analyse 'verfilmter' Literatur" im Januar 1984, Universität Osnabrück

den dort vorgestellten Filmanalysen (3) darstellt, so erweist sich die Hoffnung als sehr trügerisch. Das bevorzugte Interesse im Bereich Sprachwissenschaften erschöpft sich danach weitgehend in der Abarbeitung an den sogenannten "Literaturverfilmungen", ein für fachfremde filminteressierte Beobachter erstaunliches Phänomen. Der Grund dafür kann wohl nur in den erwähnten kulturpessimistischen Prämissen oder dem Legitimationszwang der Hausdisziplin gegenüber zu finden sein, die Filmentwicklung selbst gibt jedenfalls keinerlei Anhaltspunkte für eine derartige Selbstbeschränkung. Die dabei an den Film häufig herangetragenen offenen oder latenten Fragestellungen wie z.B. "Wird der Roman, das Theaterstück oder generell die literarische Vorlage richtig wiedergegeben?" verweisen auf eine recht äußerliche Auseinandersetzung mit dem Film und seinen ästhetischen Gesetzmäßigkeiten. Die verwendeten Methoden zeigen dies noch deutlicher. In vielen Fällen kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der etablierte Gegenstand einfach nur durch das neue, modischere oder motivierende Medium Film ausgetauscht wurde - als hätte es nie die vehemente und von den Sprachwissenschaften mitgeprägte Medientheorie der 70er Jahre mit den konkreten Forderungen auch für die Filmanalyse gegeben. Bei aller Gegensätzlichkeit der Standpunkte und den euphorischen Fehleinschätzungen (4) dieser Debatte läßt sie doch auf der allgemeinsten Ebene die eigentlich banale Erkenntnis zu, daß der veränderte Gegenstand auch einen veränderten, kritisch reflektierten Umgang mit den aus der Hausdisziplin mitgebrachten Denkkategorien und Methoden erfordert. Vor diesem Hintergrund müssen der jetzige Trend eines unbeschwerten herme-

3 Ich beziehe mich in den folgenden Bemerkungen vor allem auf die beiden Fachtagungen zu Methodenfragen der Filmanalyse an der Universität Osnabrück, jeweils zu Jahresbeginn 1983 und 1984

4 Zu den Fehleinschätzungen muß man aus heutiger Sicht beispielsweise die zeitweilige Überbewertung semiotischer Verfahren für die Filmanalyse (besonders Anfang der 70er Jahre) zählen und ebenso die ersten quantitativen und grafisch strukturierenden Versuche, die vielfach durch maximalistische Überfrachtung mit simultan dargestellten Detailinformationen eine qualitative Auswertung unmöglich machen. Beide Ansätze haben sich für die Analysepraxis als wenig nützlich erwiesen.

neutischen Zugriffs auf den Film oder die vereinzelt wieder erhobenen Forderungen nach der reinen Quantifizierung zumindest merkwürdig erscheinen.

Nun kann die Tatsache allein, daß die entwickelte systematische Filmanalyse (5) mit der Integration von quantitativen und qualitativen Verfahren in der praktischen Umsetzung häufig genug eine Fülle von Problemen aufwirft und zu erheblichen Frustrationen führen kann, m.E. nicht der eigentliche Grund für die neuerliche Beschränkung auf die "altbewährten" Methoden sein. Die wahre Ursache scheint nach meinen bisherigen Beobachtungen weniger in den tatsächlich erfahrenen Frustrationen zu liegen, als vielmehr in einem gehörigen Maß an Fachborniertheit oder häufig auch nur schlicht der Unkenntnis der genannten filmanalytischen Diskussion.

Da auf theoretischer Ebene die methodischen Standpunkte weitgehend ausgetauscht sind, halte ich eine Fortführung dieser Metadiskussion zum gegenwärtigen Zeitpunkt für wenig fruchtbar. Ich werde mich daher nach einigen grundsätzlichen Bemerkungen auf unsere Erfahrungen im praktischen Umgang mit der systematischen Filmanalyse konzentrieren, um so Anregungen und Hilfestellungen für eigene Versuche zu geben - aber auch, um (solidarische) Kritik zu erfahren und vielleicht mögliche Mißverständnisse auszuräumen.

2. Filmanalyse an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig (HBK-BS)

Filmanalyse als ausgewiesener oder integrierter Studienanteil wird etwa ab 1975 an der HBK-BS betrieben. Konzentrierte sich die analytische Beschäftigung mit Film zunächst auf wesentliche Kontextprobleme (wie z.B. die Frage nach ihrer gesellschaftlichen Funktion), die häufig eher additiv mit weitgehend immanenten Interpretationen locker verbunden waren, so wurden im Zuge der genannten (filmana-

5 Vergl.: z.B. W. Faulstich: Einführung in die Filmanalyse, Tübingen, 1978, besonders die dritte neu bearbeitete Auflage von 1980 - W. Faulstich: Neue Methoden der Filmanalyse, in ders.: Was heißt Kultur?, Tübingen 1983 - Thomas Kuchenbuch: Filmanalyse, Theorien - Modelle - Kritik, Köln 1978

lytischen) Methodendiskussion diese Versuche schrittweise zu einem qualitative und quantitative Verfahren umfassenden Analysemodell erweitert. Forcierendes Moment dabei waren u.a. die in der Studienpraxis an der HBK begründeten spezifischen Erkenntnisinteressen der Studierenden. Bei allen Unterschieden der hierfür relevanten Studiengänge - vor allem Kunstpädagogik und freie Kunst (Film) - gibt es eine wesentliche Gemeinsamkeit: Alle an den betreffenden Lehrveranstaltungen beteiligten Studenten haben in der Regel mehr oder weniger filmpraktische Erfahrungen, obwohl die eigene Filmpraxis (Experimentalfilm, Dokumentarfilm, Lehr- oder Informationsfilme) vielfach andere Zielsetzungen verfolgt als der Großteil der in den Seminaren exemplarisch analysierten Filme (vorwiegend Spielfilme).

Die aus diesen Interessen resultierenden Anforderungen an filmanalytische Verfahren lassen sich in folgenden Punkten zusammenfassen:

- möglichst enge Arbeit am Untersuchungsgegenstand, also am Film selbst (Aufbau, Argumentation, Wirkung) und erst in zweiter Linie (zweiter Analyseschritt) Aufarbeitung des Kontextes.
- Belegbarkeit, Nachvollziehbarkeit der Aussagen.
- bevorzugte Beobachtung der visuellen Wirkungsebene, der verwendeten filmischen Argumentationsformen, der Handlungsdarbietung.

Neben der Erarbeitung filmhistorischer und filmtheoretischer Erkenntnisse liegt die besondere Funktion der Film-analyse also darin, die Feinstrukturen der filmischen Argumentation nachvollziehbar, durchschaubar und die Erkenntnisse letztlich für die eigene Filmpraxis fruchtbar zu machen.

Leitende Fragestellung und Struktur der Analyse stehen in einem engen Zusammenhang mit der jeweiligen Verwendungsebene. Kurzanalysen und Detailanalysen ausgewählter Sequenzen dienen z.B. in den Filmpraxisseminaren als Grundlage für die reflektierende Auseinandersetzung mit Gestaltungsbeispielen. Daneben spielen sie in medienwissenschaftlichen, historisch und/oder systematisch orientierten Hauptseminaren eine zentrale Rolle. Grundlage dafür sind regelmäßig angebotene Analyseseminare im Grundstudium.

Die intensivsten und von der Fragestellung her breitesten Analysen werden i.d.R. in den Examensarbeiten durchgeführt. Die in diesem Zusammenhang häufigste Form ist die der "Exemplarischen Analyse", d.h. exemplarisch für ein Genre, einen Regisseur oder eine historische Phase steht jeweils ein Film im Mittelpunkt der Analyse, wie z.B. "The Birds" als Beispiel für surprise und suspense bei Hitchcock / oder als Beispiel generell für Spannungsaufbau im Thriller / oder als spezifisch filmischer Reflex auf gesellschaftliche Situationen in den USA 1962 etc. Während hier die leitende Fragestellung der Analyse aus der Charakteristik des konkreten, ausgewählten Filmbeispiels (und der persönlichen Motivation des Untersuchenden) entwickelt wird, gibt es Themenkomplexe, in denen der Analyseschwerpunkt und die Auswahl der genauer untersuchten Beispiele (als vergleichende Analyse mehrerer Filme) sich aus übergeordneten historischen und/oder systematischen Problembereichen ergibt, so z.B. Themen wie "Zur Funktion des NS-Unterhaltungsfilms" / "Die Rolle des Helden im Western" / "Zur Entwicklung der Montage" / "...der Plansequenz" etc.

3. Filmerlebnis - Filmanalyse

Es gibt eine Vielzahl von möglichen Zugängen zum Film mit je eigener Charakteristik und Funktion. Gemeint sind hier zunächst die Formen, deren Aussagegrundlage in der Regel die ein-, allenfalls zweimalige Betrachtung des Films ist, also neben dem alltagspraktischen Filmerlebnis und seiner Verarbeitung im Gespräch auch die professionellen Formen wie Filmrezension, literarische Filmkritik und in vielen Fällen auch die traditionell geisteswissenschaftlichen hermeneutischen Interpretationen. Auf der anderen Seite lassen sich eine Fülle von soziologisch oder psychologisch orientierten empirischen Untersuchungen nennen, die in der Regel aber auf Filmgruppen, Einzelfaktoren oder Kontextprobleme, also weniger auf die umfassende Analyse eines einzelnen Films bezogen sind und von daher in vielen Fällen auf die eingehende Betrachtung von Filmbeispielen ganz verzichten. All diese Zugänge sind - auch aus filmwissenschaftlicher Perspektive - legitime Zugänge zu dem komplexen Phänomen Film. Sie bieten darüber hinaus einander ergänzende Aussagemöglichkeiten und Erkenntnisse. So kann beispielsweise die spontane, subjektive Verbalisierung des Filmerlebnisses in individueller Zurichtung vieles von der sinnlich-affektiven Qualität eines Films beinhalten und damit wertvolle

Hinweise auf das Rezeptionsspektrum geben, Anhaltspunkte, die bei mehrfacher Betrachtung, etwa im Vollzug einer systematischen Analyse häufig verloren gehen. Ebenso kann die auf ganzheitliche Verstehensmomente rekurrierende, hermeneutische Filmbetrachtung Zusammenhänge offenlegen, die in einer auf Einzelfaktoren, Details und Feinstrukturen konzentrierten Untersuchung unerkannt bleiben. Diese Interpretationsformen sind allerdings naturgemäß mehr oder weniger subjektiv geprägt, so daß die Erkenntnisse im Extremfall mehr über ihren Autor, sein Erinnerungsvermögen, seine Vorlieben, seine ästhetischen Präferenzen aussagen, als über das interpretierte Objekt, den Film.

Auf der anderen Seite sind auch die auf objektive, d.h. meßbare Daten zielenden empirischen, quantifizierenden Verfahren – sofern sie sich überhaupt auf einzelne Filme einlassen – nicht unproblematisch. Reine Quantifizierungen sind für die Analyse eines Films wenig brauchbar, zumindest solange vergleichbare Angaben über eine repräsentative Auswahl anderer relevanter Filmbeispiele fehlen. Um für die Filmanalyse fruchtbar zu werden, müssen quantitative Daten qualitativ gewendet, also interpretiert oder aber zu anderen, interpretatorisch gewonnenen Ergebnissen in Beziehung gesetzt werden. Und hier liegt gegenwärtig auch ihre wesentliche und grundlegende Bedeutung für die Filmanalyse. Was nützt z.B. das Auszählen von Einstellungen, E-Längen, E-Größen, ohne diese Ergebnisse durch entsprechende Fakten von anderen (für den jeweiligen Zusammenhang wichtigen) Filmen relativieren oder in ihrer besonderen Bedeutung würdigen zu können? Die Ergebnisse dieser zeitraubenden Prozedur können aber sehr wohl eine zentrale, häufig auch erkenntnisleitende Funktion erhalten, wenn es gelingt, sie mit weiteren, eben auch nicht objektiv meßbaren Beobachtungen wie z.B. Mimik, Gestik der Schauspieler, Handlungsorten oder inhaltlichen Höhepunkten zu verbinden.

Es kann also gar nicht darum gehen, Interpretation gegen empirische Daten oder Subjektivität gegen quantifizierte "Objektivität" auszuspielen. Das Ziel ist weder die Eliminierung der Subjektivität des Untersuchenden im Sinne "objektiver" Erfassung, allenfalls deren Relativierung, noch die sprachlich ausgefeilte, subjektive Anmutung. Im Sinne einer möglichst breiten Nachvollziehbarkeit und Transparenz der Analyse für den Leser und Autor sollten die Möglichkeiten beider Zugangsweisen genutzt werden. Die Quantifizierungen im Rahmen der systematischen Filmanalyse haben also

nicht die Bedeutung von wissenschaftlichen (empirischen) Beweisen, vielmehr von Anhaltspunkten und Basisdaten, als nachprüfbarer Interpretationsrahmen für die qualitative Analyse. Sie können z.B. als strukturierende Grafiken Zusammenhänge erkennbar machen, am Film feststellbare Gesetzmäßigkeiten veranschaulichen, filmische Argumentationsmuster offenlegen und so im interpretatorischen Vollzug leitende oder selbstkritisch kontrollierende Funktion erhalten, eine Überprüfung der Aussagen ermöglichen. Vielfach können auf diesem Wege überhaupt erst für die Wirkung des Films wesentliche Strukturen und Verbindungen sichtbar gemacht werden, die andernfalls in der Fülle der Eindrücke und wahrgenommenen Details während der Filmbetrachtung untergehen, bzw. auf der Ebene der simultanen Wahrnehmung gar nicht faßbar sind.

Als Grundlage für die weiteren Ausführungen soll zunächst die systematische Filmanalyse von den anderen, o.g. Zugriffsweisen definitiv abgegrenzt, sollen dann die damit verbundenen Konsequenzen erläutert werden.

4. Systematische Filmanalyse

Filmanalyse ist hier als Versuch gemeint, das eigene subjektiv-objektiv determinierte Filmerlebnis durch Untersuchung der rezeptionsleitenden Signale im Film, durch Datensammlung, Datenvergleich am Film und den filmischen Kontextfaktoren, durch Beobachtung und Interpretation schrittweise zu objektivieren.

Diese Formulierung signalisiert bereits zwei Problemkomplexe, die für jede Filmanalyse konstitutiv sind:

1. Neben dem materialisierten Objekt Film - dem Filmstreifen und seiner Produktion - gibt es eine Vielzahl von "Variationen" im Bewußtsein der einzelnen Betrachter, d.h. erst in der situativ, individuell, historisch bedingten Rezeption wird er zum filmischen Erlebnis. Ein und derselbe Film kann in unterschiedlichen gesellschaftlichen Situationen, historischen Phasen, bei individuell variierenden Voraussetzungen (Vorwissen, Grad der Betroffenheit von der Problemstellung des Films etc.) eine deutlich unterschiedliche Wirkung auf das Publikum haben, zu grundverschiedenen Filmen werden. Der Film, zu dem Aussagen gemacht werden, ist bereits ein

erlebter, ein rezipierter, ein individuell zugerichteter. Auch der Autor einer wissenschaftlichen Analyse ist zunächst einmal Rezipient, allerdings in einer Sondersituation. Er hat ein von der Alltagsrezeption (z.B. Unterhaltung) verschiedenes, gerichtetes Interesse und bringt in die Rezeption bewußt oder unbewußt spezifische Vorerfahrungen und Kenntnisse ein. Außerdem bleibt es im Fortgang der Analyse nicht bei der Erstrezeption, so daß durchaus Wirkungsverschiedenheiten auftreten können. Von daher ist es notwendig, will man nicht bei einer mehr oder weniger bewußten subjektiven Einschätzung stehen bleiben, alle methodischen Möglichkeiten zu nutzen, um die überindividuellen Gemeinsamkeiten aus der Rezeption herauszufiltern. Dazu bietet sich die Untersuchung des Produkts Film nach dominanten, rezeptionsleitenden Signalen an (6).

Neben dieser Produktanalyse wäre allerdings eine ebenso differenzierte Rezeptionsanalyse erforderlich. Die rezeptionsästhetische bzw. rezeptionshistorische Diskussion der letzten 15 Jahre (7) kann hierfür eine Reihe von methodischen Anknüpfungspunkten geben, wenn auch die praktische Umsetzung dieser Theoreme bis heute quantitativ und qualitativ unbefriedigend ist. Ein Grund liegt in dem damit verbundenen enormen Arbeitsaufwand (und sicherlich auch der bedingten Erfolgsperspektive). Sinnvollerweise kann eine entsprechende rezeptionshistori-

6 Zu dieser Problematik entsteht gegenwärtig eine umfangreiche Untersuchung - H. Korte: Der Filmalltag und das Ende der Weimarer Republik, ein rezeptionshistorischer Versuch über die deutsche Spielfilmproduktion von 1930 - 1933, erscheint voraussichtlich im Frühjahr 1986.

7 Als Beispiel sei hier folgende Auswahl genannt - H.R. Jaub: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/M. 1970 - R. Warning: Rezeptionsästhetik, München 1975 - P.U. Hohendahl (Hrsg.): Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik, Frankfurt/M. 1974 - G. Grimm: Rezeptionsgeschichte, München 1977 - H. Link: Rezeptionsforschung, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1976 - W. Iser: Der implizierte Leser, München 1972 - LiLi-Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 8/1972 - N. Groeben: Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft, Tübingen 1980 etc.

sche Analyse z.B. eines deutschen Films von 1940 nur aufgrund einer vorausgegangenen Produktanalyse erfolgen, da die jeweilige Wirkungsdominanz (z.B. 1985) nur auf der Basis der am Produkt ermittelten Rezeptionssignale gemessen und konkretisiert werden kann. Von daher hat sich in der Praxis ein erweitertes Modell der Produktanalyse entwickelt, das mit unterschiedlicher Differenziertheit die Rezeption des Films wenigstens auf der Ebene der Rezeptionsdokumente (z.B. Filmkritiken) in die Aussagen miteinbezieht.

2. Das oben definitorisch beschriebene Vorhaben einer systematischen Filmanalyse ist ohne besondere methodische Konsequenzen nicht durchführbar. Film als visuell-auditi-
tiver Aussagenkomplex entzieht sich tendenziell einer wissenschaftlich-sprachlichen Analyse, zumal die Gesamtaussage erst in einem zeitlich vorgegebenen Ablauf (Einstellung für Einstellung) entfaltet wird. Die vermittelte Aussage ist neben dem vordergründigen Handlungsablauf im besonderen Maße von der Form, der filmischen Gestaltung (Schnitt/Montage, Perspektive, spezifischen Kameraaktivitäten, Handlungsachsen, Beleuchtung, Toneinsatz etc.) abhängig. Das bedeutet, daß der Film für eine wissenschaftliche Betrachtung erst einmal als Untersuchungsgegenstand gesichert, z.B. sprachlich umgesetzt werden muß. Eine reine Beschreibung des Inhalts, des Handlungsvollzugs reicht nicht aus. Aber auch die weitestgehende, sehr aufwendige Form des Filmprotokolls, das neben Handlungsablauf auch den Bildaufbau, Ton und die spezifischen filmischen Mittel für jede Einstellung exakt festhält, kann allenfalls ein Hilfsmittel sein und das sinnliche Erlebnis des Films nicht ersetzen. Dieses gilt im besonderen Maße für den Leser einer Analyse; einmal abgesehen davon, daß das Lesen einer derartigen Transkription ein gewisses Maß an Übung und Ausdauer voraussetzt. Die Einstufung des Filmprotokolls als ein wenn auch unerläßliches Hilfsmittel ergibt sich bereits daraus, daß bei einer noch so sorgfältigen Übertragung des Mediums Film in Sprache - im Optimalfall durch Einstellungsphotos oder ein Storyboard ergänzt - die für die spezifische Wirkung wesentlichen, sinnlich-affektiven Aspekte des Films, sowie die eigentümliche Interdependenz von Bild, Ton, Schnittrhythmus etc. nur sehr unzulänglich erfaßt werden können. Insofern sind je nach Fragestellung und konkretem Filmbeispiel weitere quantitativ feststellende, verbal beschreibende, grafisch-

strukturierende Darstellungsverfahren notwendig. Dieses ist noch nicht die Analyse selbst, sondern als Sicherung ihres Erkenntnisgegenstandes ihre notwendige Voraussetzung.

Aufgrund unserer Erfahrungen in der Analysepraxis an der HBK-BS möchte ich diese Überlegungen konkretisieren.

5. Analysedimensionen

Die systematische Analyse als umfassende Untersuchung und Würdigung eines Films hat entsprechend der Komplexität ihres Gegenstandes verschiedene Aspekte bzw. Dimensionen. In groben Umrissen ist dies bereits in der Zielangabe "Untersuchung des Films und seiner Kontextfaktoren" enthalten. Für die konkrete Materialrecherche hat sich aber eine differenziertere Systematik als hilfreich erwiesen:

- 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 beeinflusst 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.

Beispiel: "The Great Dictator", Charly Chaplin, USA 1938/40

- Filmrealität: formale, technische Daten, Inhalt / Einsatz filmischer Mittel / inhaltlicher und formaler Aufbau des Films / Stellung der Slapstick-Sequenzen in der gesamten Sequenzabfolge und deren Funktion für die Gesamtaussage, Funktion der Schlußansprache etc.

- Bedingungsrealität: historisch-gesellschaftliche Situation in den USA Ende der 30er Jahre / Stand der Filmtechnik, der filmischen Gestaltung / sonstige Filmproduktion (formal und inhaltlich) / Bezüge zu anderen Filmen, literarischen Vorlagen / Geschichte, Funktion und Wirkungsmöglichkeiten des Slapstick / Intentionen der Hersteller (Chaplin/Produktionsfirma) / Chaplins filmische Entwicklung, Charakteristik der chaplinesken Komik etc. (generelle Frage: warum wird dieser Inhalt in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert?)
- Bezugsrealität: Deutschland Mitte der 30er Jahre, historisch-gesellschaftliche Situation / Aufbau und Absichten des NS-Staates / Judenverfolgung etc.
- Wirkungsrealität: gesellschaftliche Situation USA 1938-40 / politische Interessen der USA / Informationsgrad des amerikanischen Publikums von 1940 über den deutschen Faschismus / zeitgenössische Wirkung in den USA und anderen Ländern (aufgrund von Filmkritiken, Rezensionen und allgemein der Behandlung des Films in der Öffentlichkeit) / möglicher Exkurs zum Zusammenhang von Satire, Komik und Realitätsaneignung, Bezüge zur zeitgenössischen politischen Karikatur / heutige Rezeption, z.B. Bundesrepublik 1985 etc.

An den Überschneidungen wird bereits deutlich, daß die genannten Dimensionen keineswegs mit den realen Analyse-schritten identisch sein müssen oder gar die Gliederung für die schriftliche Darstellung der Analyse vorgeben. Um qualitativ für die Gesamtaussage der Analyse von Bedeutung zu sein, müssen die verschiedenen Analyseaspekte und Informationsquellen in ihren Einzelergebnissen inhaltlich-argumentativ zusammengeführt werden. Ob von der (immanenten) Bestandsaufnahme des Films ausgegangen wird oder von Kontextproblemen, hängt - ebenso wie die Entscheidung, ob alle Dimensionen gleichermaßen wichtige Untersuchungsbereiche sind - von der konkreten Fragestellung und dem behandelten Filmbeispiel ab.

6. Instrumente und Verfahren der Analyse

Die folgende modellhafte Verallgemeinerung eines filmanalytischen Vorgehens soll dazu dienen, die aus der Literatur zur systematischen Filmanalyse bekannten, mittlerweile durch Praxiserfahrungen spezifisch modifizierten Instrumente und Verfahren vorzustellen und in ihren Möglichkeiten zu erläutern. Da nach den bisherigen Ausführungen davon ausgegangen werden kann, daß die (hermeneutische) Interpretation als wichtiger Analysebestandteil bekannt ist, werde ich mich primär auf die Differenzierung quantitativer Verfahren konzentrieren. Die für die praktische Durchführung virulente Problematik der engen Verbindung von qualitativer und quantitativer Analyse kann allerdings nur sehr allgemein behandelt werden. Dazu bedarf es der Belegführung an einer konkreten Filmanalyse, die im Rahmen dieses Aufsatzes nicht zu leisten ist.

Zentrale Grundlage der systematischen Filmanalyse ist das Film- oder Einstellungsprotokoll, die Transkription des Films. Das Filmprotokoll hat dabei für die Analyse eine Doppelfunktion. Zum einen bietet es die Möglichkeit, den Film weitaus genauer kennenzulernen als bei einer auch mehrfachen Betrachtung, zum anderen liefert es die Basisinformationen für alle weiteren Untersuchungsschritte am Film.

Da ein unreflektierter, rezeptartiger Einsatz quantitativer Verfahren in der Regel mit zum Teil erheblichen Desorientierungen und Frustrationen verbunden ist, werde ich die folgende Darstellung der einzelnen Instrumente mit der Schilderung unserer Erfahrungen verbinden.

In der Praxis hat sich gezeigt, daß es empfehlenswert ist, einige Untersuchungsschritte im Sinne einer Bestandsaufnahme standardisiert dem ansonsten von der leitenden Fragestellung bestimmten Vorgehen voranzustellen: Um ein wenigstens ungefähres Korrektiv den Analyseergebnissen gegenüber zu erhalten, also um mögliche Fehlinterpretationen im Zuge des Eindringens in die filmischen Feinstrukturen relativieren zu können, beginnen wir in der Regel unmittelbar nach der ersten Filmbetrachtung mit der schriftlichen Fixierung des ersten, "spontanen" Eindrucks. Dabei werden erste Anhaltspunkte für Hypothesen gewonnen, mögliche Fragestellungen für die Analyse eingegrenzt (Problematisierung).

Die anschließende Erstellung des Filmprotokolls (häufig parallel zur ersten Recherche von Kontextinformationen) kann bereits durch die intensivere Auseinandersetzung mit dem Film zur weiteren Präzisierung der Hypothesen beitragen. Zur möglichen Differenziertheit der Transkription findet sich in der Fachliteratur eine Fülle von Vorschlägen. Dieses beginnt bereits bei der Auswahl der Skala an Einstellungsgrößen. Hierbei darf man nicht übersehen, daß die Definitionen z.B. der Einstellungsgrößen relative, auf den jeweils im Bild gemeinten Gegenstand (Hauptperson etc.) bezogene Setzungen sind und von daher immer einen Interpretationsspielraum lassen, der auch durch noch so viele Unterteilungen nur bedingt relativiert werden kann. Generell kann man sagen, daß der Differenzierungsgrad des Filmprotokolls und auch der E-Größen nicht zwangsläufig in einem adäquaten Verhältnis zu den daraus ableitbaren oder abgeleiteten Erkenntnissen steht, häufig die dafür aufgewandte Mühe der eigentlichen Analyse verlorengeht. Die Entscheidung darüber und auch über die Frage, ob der gesamte Film oder nur ausgewählte Sequenzen exakt protokolliert werden müssen, hängt unmittelbar von der zugrundegelegten (oder avisierten) Fragestellung ab. Unsere Erfahrungen haben gezeigt, daß in den meisten Fällen eine Grobstrukturierung der E-Größen nach Nahaufnahme-Halbtotale-Totale und ein 5-spaltiges Protokoll mit folgenden Angaben vollkommen ausreichen:

- fortlaufende Nummerierung der einzelnen Einstellungen
- Kameraaktivitäten: E-Größe, K-Bewegung, K-Standpunkt
- Beschreibung des Bildinhalts, Handlungsablauf, Handlungsachse
- Länge der einzelnen Einstellungen in Sekunden (soll nicht das gesamte Filmprotokoll für eine quantitative Auswertung genutzt werden, können für die entsprechenden Sequenzen verbal beschreibende Angaben wie: länger/kürzer werdend, gleichbleibend etc. ausreichend sein)
- Tontrakt: Geräusche, Musik, Originalton oder Offton; Dialoge (auch hier kann abhängig vom Erkenntnisinteresse auf eine exakte Wiedergabe des gesamten Dialogs häufig verzichtet werden) (Abb. 1 - am Ende des Aufsatzes).

Bei Bedarf können immer noch einzelne Details für genauer zu analysierende Sequenzen nachträglich hinzugefügt werden, etwa wenn im Verlauf der Analyse eine Schwerpunktverschiebung notwendig wurde. Wichtiger als eine wesentlich weitergehende Differenzierung auf der verbalen Ebene erscheint uns dann schon eher die Einbeziehung visueller Notizen wie Storyboard oder Einstellungsphotos (Abb. 2).

Für vergleichende Analysen sind komplette Transkriptionen mehrerer Filme ohnehin aus zeitlichen Gründen kaum durchführbar. Hier empfiehlt sich die exakte Protokollierung der von der Fragestellung her relevanten Sequenzen und zur Darstellung des filmischen Zusammenhangs ein vereinfachtes Sequenzprotokoll.

Auf dieser Grundlage folgt als inhaltliche und formale Beschreibung eine möglichst objektivierte Darstellung des Handlungsvollzugs und der filmischen Darbietung (Querverweise bzw. punktuelle Einbeziehung des Protokolls), verbunden mit einer Segmentierung oder Sequenzeinteilung des filmischen Handlungsablaufs (8). Diese kann verbal beschreibend, als dem Einstellungsprotokoll vergleichbar strukturiertes Sequenzprotokoll oder als Sequenzgrafik erfolgen.

Die Sequenzgrafik ist als systematisierte Darstellung der inhaltlichen und formalen Einheiten des Films ein Versuch, die Sukzession des Films auch visuell nachvollziehbar, überschaubar zu machen (eine Sequenzgrafik kann auf ein bis zwei Seiten einen Überblick vermitteln, ein Einstellungsprotokoll hat in der Regel zwischen 50 und 200 Seiten!). Dabei werden auf die Abszisse (Horizontalachse) je nach gewähltem Maßstab (z.B. 1 cm = 1 min) die aufeinanderfolgenden Sequenzen in ihrer Länge notiert (Abb. 3). Das Verfahren dient dem Untersuchenden neben der besseren Orientierung (Gedächtnisstütze) auch dazu, mögliche Gesetzmäßigkeiten in der Sequenzabfolge zu erkennen. Genauer und differenzierter ist dieses allerdings mit dem Einstellungsprofil oder der Einstellungsgrafik möglich.

Beim Einstellungsprofil wird jede Einstellung auf der Abszisse in ihrer Länge (z.B. 1 mm = 1 sek) und die jewei-

8 Die Begriffe "Segment" und "Sequenz" werden in der Literatur nicht immer eindeutig verwendet, z.T. synonym, z.T. in einer Rangfolge Segment-Sequenz.

lige E-Größe auf der Ordinate (Vertikalachse) angegeben. Die davon abgeleitete vereinfachte Einstellungsgrafik (Abb. 4+5) verzichtet generell auf die Unterscheidung der E-Größen und ist von daher in der Praxis besser einsetzbar, da weniger aufwendig und überschaubarer (gibt es allerdings begründete Anhaltspunkte, daß die jeweilige E-Größe für Erzählstruktur und Wirkung des gesamten Films von Bedeutung ist, so kann selbstverständlich auf diese Angaben nicht verzichtet werden).

Diese Verfahren, insbesondere die Einstellungsgrafik haben neben den erwähnten Möglichkeiten für die Analyse weitergehende Funktionen. In unserer Praxis wird vor allem die Einstellungsgrafik als "Skizzenbuch" verwendet. Kann aufgrund der Filmbetrachtung beispielsweise vermutet werden, daß das Auftreten des Protagonisten, inhaltliche Höhepunkte oder besondere immer wiederkehrende "Stimmungen" jeweils von einem bestimmten Musik- oder Toneinsatz, bestimmten Beleuchtungsverhältnissen, Einstellungsgrößen begleitet werden, so läßt sich diese Beobachtung durch entsprechende Kennzeichnung in der Einstellungsgrafik relativ schnell auf ihre Stichhaltigkeit überprüfen, ohne in diesem Stadium bereits aufwendigere (und möglicherweise ergebnislose) Untersuchungsverfahren einzusetzen.

Ein weiteres wichtiges Standard-Instrument ist die Darstellung der Schnittfrequenz. Hierbei wird die Häufigkeit des Einstellungswechsels pro Minute (Koordinate) im zeitlichen Ablauf des Films angegeben (Abb. 6).

Die Schnittfrequenz kann - häufig auch kombiniert mit einer entsprechenden Darstellung des Wechsels der E-Größen und der Kamerabewegungen - wertvolle Aufschlüsse über den Verlauf der Formalspannung eines Films geben. Der Begriff der Formalspannung meint die durch spezifisch filmische Möglichkeiten hervorgerufene Spannung, die mit der erlebten nicht identisch sein muß. Allenfalls bei klassisch montierten Stummfilmen und den frühen Tonfilmen sind direkte Bezüge nachweisbar. In Verbindung mit der inhaltlichen Untersuchung des Films lassen sich damit aber in der Regel begründete Aussagen über den dramatischen Aufbau und die im Film angelegte Rezeptionsleitung gewinnen.

In all diesen Fällen ist eine möglichst anschauliche Darstellung empfehlenswert. So sollte man es z.B. nicht bei der numerischen Angabe einzelner Einstellungen, Sequenzen

oder zeitlicher Einheiten (min.) belassen, sondern parallel dazu (im gleichen Maßstab zugeordnet, siehe Abb.) die Sequenzen inhaltlich; zumindest stichwortartig kennzeichnen. Damit wird die inhaltliche Orientierung vereinfacht und die Umsetzung für die qualitative Auswertung erleichtert.

Die aufgezeigten Verfahren sind je nach konkretem Analyse-schwerpunkt (Erkenntnisinteresse) vielfältig modifizierbar und, vor allem neben der hier nicht eigens ausgebreiteten qualitativen Analyse, durch weitere (tabellarische Darstellung quantitativer Daten, Balkendiagramme etc.) zu ergänzen, sofern für die möglichst breite Aussagebasis sinnvoll und notwendig. Die Variationsbreite des beschriebenen analytischen Vorgehens kann in dem hier gewählten, zwangsläufig allgemeineren Rahmen leider nur angedeutet werden. Konkret und nachvollziehbar ist dieses nur als methodischer Kommentar zu Analysebeispielen zu leisten. Ein Versuch dazu wird zur Zeit von uns vorbereitet (9).

9 H. Korte (Hrsg.): Praxis der systematischen Filmanalyse, in der Reihe HBK - Materialien der Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig, erscheint voraussichtlich im Herbst 1985.

Sequenzen	Zeit	Einstellungen	E.-Größe K.-Bewegung	Perspektive	
				Kommentar	
V. 79	11.19 3	Karl steht draußen vor der verschlossenen Ladentür und macht sich durch winken bemerkbar.	UB-HT	N	
80	11.22 3	Eine Frau im weißen Kittel bemerkt es und geht zur Hintertür des Ladens.	HN	N	
81	11.25 17	Fräulein Barbara öffnet, Karl tritt ein. Die Tür klemmt, Karl will helfen und legt seine Mappe auf einem Stuhl ab. Dadurch fällt der gesamte Inhalt auf den Boden. Karl und Barbara wollen alles wieder gemeinsam einsammeln. Dabei stützt Barbara bei einem Blatt Papier.	HT-KFz-HN	N	Barbara: Na, Karl. Karl: Danke schön, Fräulein Barbara. Barbara: Wir haben schon Mittag gemacht Ach, das klemmt schon wieder. Karl: Lassen Sie mich 'mal machen. Barbara: Ach Gott, das hast Du aber sehr geschickt gemacht.
82	11.42 2	Die Liebeserklärung an Barbara von Karl in der Schule gezeichnet. Daneben Karls Gesicht, erschreckt und verlegen.	N	II	Barbara: Was ist denn das?
83	11.44 1	Barbara, von Karl aus gesehen, lächelt und hält das Bild.	HN	FP	
84	11.45 2	Karl steht auf und greift nach der Zeichnung.	N	N	Karl: Geben Sie's her.
85	11.47 23	Beide stehen sich gegenüber. Barbara läßt das Blatt los und streichelt Karl übers Haar. Er ist erleichtert, greift seine Mappe und läuft aus der Tür.	HN	N	Barbara: Was soll denn das, Karl? Karl: Hat nichts zu bedeuten, wirklich nichts. Barbara: Das meine ich doch auch. Karl: Bitte ent- schuldigen Sie. Barbara: Aber da gibt es doch nichts zu entschuldigen. Nun mach schon, Dein Vater wartet mit dem Essen auf Dich.
86	12.10 26	Karl läuft mit glücklichem Gesicht die Treppe rauf und begrüßt gelöst seinen Vater. Kamera bleibt auf das Küchen- fenster ausgerichtet, wo der Vater erscheint und am Herd das Essen abschmeckt. Karl ist in der Küche und nimmt dem Vater das Essen ab.	HT-Str HN-SI-KFV- HN	N	Karl: Tag Vati! Vater: Tag mein Junge. Hast Du Hunger? Karl: Ja. Ich muß aber gleich wieder weg. Vater: Wohin dann? Karl: Ich will mir noch einen Bombenrichter ansehen. Vater: Jetzt wollen wir erstmal -

Abb. 1: Filmprotokoll "Die Brücke", Bernhard Wicki, BRD 1959 - Auszug aus Horst Reinders: "Die Brücke" - eine exemplarische Filmanalyse, unveröff. Examensarbeit, HBK-BS 1979

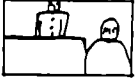







Zeit	Kamera	Ton	Beschreibung
17 sec	NA Leutnant KS HT Leutnant 	L: "Selbstredend stehe ich Ihnen zur Verfügung." H: "Eine Austragung mit den Waffen... Ich meine, wenn der Herr Leutnant mit meiner Schwester..." L: "Wie meinen Sie?"	NA vom Leutnant, L entfernt sich, Kamera schwenkt mit, H kommt ins Bild, L packt Kleidung ein, H wirkt unsicher
6 sec	HT Heßling 	H: "Ich meine, wenn der Herr Leutnant mit meiner Schwester in den heiligen Bund der Ehe ...?"	HT von Heßling, im Vordergrund dunkel die einpackenden Arme des Leutnants.
1 sec	HT Leutnant 	L: "Ach so, hm, verstehe!"	HT des Leutnants, der seine Jacke büstet.
3 sec	HT Heßling 	H: "Dann ist es ja gut!"	Heßling atmet auf.
11 sec	HT KS NA Leutnant  L in Untersicht	L: "Scheint's, daß ich deutlicher werden muß." "Der Ehrenkodex meines Regiments verbietet mir, ein Mädchen zu heiraten, was mir ihre Reinheit nicht mit in die	L klemmt Augenglas zwischen das Auge. L geht auf die Kamera und somit auf H zu.
	NA Heßling  H geht in die HT 	Ehe bringt." H: "Dann sehe ich mich Veranlaßt, Ihren Regimentskommandeur von der Sache in Kenntnis zu setzen!"	H erst still, dann energisch. Er wird aber nicht in Untersicht gezeigt.
	HT L und H 	L: "Was Ritterlichkeit ist, da denkt der Oberst wohl doch etwas anders als ein Herr, der sich nicht schießt."	H geht in der Bildmitte auf und ab. L geht von links ins Bild, nimmt Zigarette, baut sich vor H auf.

Abb. 2.1: Filmprotokoll mit storyboard - "Der Untertan", Wolfgang Staudte, DDR 1951 - Auszug aus einem Seminarbericht: Einführung in die Medienwissenschaft, HBK-BS, Sommersemester 1982





E.Nr	E.Gr	KB	P	Bild	Handlung	Ton	Z
(35)						alle) Gelächter lim OFF) in München da siehst noch faul aus, da reißt der Hit- ler das Maul auf L) (verächtlich) Ach, Hitler, Natio- nalszialisten, Kinder und Narren auf München kommt nicht mehr an R) Nur noch auf Berlin Was Berlin angeht, Norden, Osten Mitve sind fest in unserer Hand die Sozialdemokraten arbeiten uns vor und dann L) dann weg damit. Genossen, jeder Tag muß etwas neues bringen. Hun- gerdemonstrationen (alle Hhhhm) Putsch in Wohlfahrtsämtern, Lad- enplünderungen, ständige Beunruhig- ungen, die Polizei darf nicht aus den Kleidern kommen alle) Hhhhm Hhhhm (zustimmend) L) Und	
		S			winkt verächtlich ab		
		S			er erhebt sich		
36	Gr		FFP		Gestikuliert	und vergessen sie nicht, Genossen Sowjets in Rußland, Sowjets in Deutschland und die Welt gehört und (alle lachen) Polen wird zwischen uns zerquetscht (Geläch ter) dann wird kein Staat in Europa mehr der roten Welle sta- ndhalten können	23

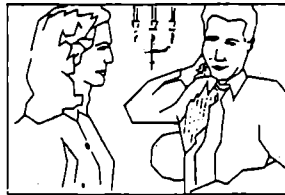
Abb. 2.2: Filmprotokoll mit E-Photos - "Hans Westmar" (Franz Wenzler) D 1933 - Auszug aus Joachim Kortmann: Exemplarische Analyse des Films "Hans Westmar", unveröff. Examensarbeit HBK-BS 1979



- Einstellung 63;
die Kamera zeigt Vivian allein in GroÙer, wie sie den
Detektiv mit einem sinnlich-zynischen Blick taxiert.



- Einstellung 64;
Marlowe reibt sich verlegen den Hals - in GroÙer.



- Einstellung 65;
Kamera entfernt sich langsam und ist wieder in Normaler,
Marlowes und Vivians Bewegungen kreuzen sich, die Kamera
schwenkt mit ihr nach rechts (sie dominiert!) 30 sec.
lang; gegen Ende der Einstellung trennt ein (auf der op-
tischen Mittelachse befindliches) Bett die beiden Prota-
gonisten (Andeutung des Grundproblems ihres Konfliktes),
die Kamera hat sich in die Amerikanische zurückerbewegt.



Abb. 2.3: Storyboard als Unterstützung einer kommentierenden Einstellungsbeschreibung - "The big sleep", Howard Hawks, USA 1946 - Auszug aus Heiko Jens Klemme: Exemplarische Analyse des Films "The big sleep", unveröff. Examensarbeit HBK-BS 1982

19

Motiv: D



David, Mann im Pkw (durch das offene Fenster, von außen):

- a) Links-Profil
- b) a von schräg vorn
- c) a von schräg hinten

Einstellungsgrößen: HN / N

Motiv: E



Innenraum Pkw, Blickwinkel vom Rücksitz: Unterschiedliche Bildinhalte nach Ausschnittgröße und Bildposition innerhalb der Sequenz:

- Rückspiegel: a) Lkw, b) Mann
- Frontscheibe: a) Lkw, b) Straße
- Mann: a) von hinten in HT / HN / N
b) nur Manns Hände am Steuer

Motiv: F

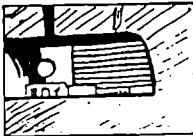


David Mann; Innenraum des Pkw, vom Nebensitz aus:

- a) fast von vorn
- b) Rechts-Profil

Einstellungsgrößen: HN / N

Motiv: G



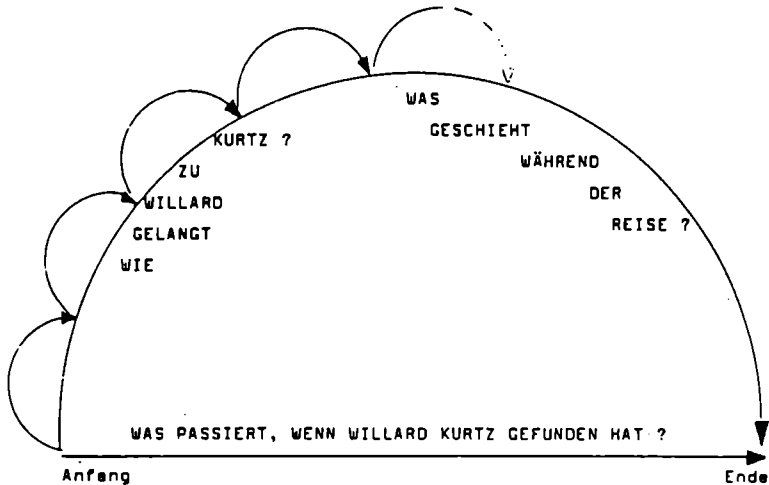
Innenraum Pkw; Blick auf den den Rückspiegel:

- a) Lkw
- b) Gesicht oder nur Augen von Mann

Einstellungsgrößen: HN / N

Abb. 2.4: Storyboard als Unterstützung eines Motivkatalogs - "Duell", Steven Spielberg, USA 1971 - Auszug aus B. Ammer: Exemplarische Analyse des Films "Duell", unveröff. Examensarbeit HBK-BS 1984

Innerhalb der Sequenzen wiederum ergeben sich Konflikte und Spannungsmomente, die für kurze Zeit Vorrang vor dem sekundären Spannungsbogen (dem Ausgang der Sequenz) bekommen. Das grundsätzliche Schema einer solchen dramaturgischen Form läßt sich folgendermaßen darstellen:



Dabei kommt der horizontalen Linie die Bedeutung des primären Spannungsmotivs zu. Das sekundäre Spannungsmotiv - die Art und Weise der Suche und der Flußfahrt - wird gebildet aus zahlreichen Einzelmotiven, die durch die darüberliegenden Bögen als dramaturgische Substruktur angedeutet sind. Sie werden wiederum kurzzeitig durch Spannungsmomente überlagert, die dem Ausgang einer bestimmten Szene, eines Dialogs etc. gewidmet sind und wiederum als einzelne Bögen über den Einzelmotiven des sekundären Spannungselements zu denken sind.

Abb. 2.5: Beispiel für nicht quantifizierte Grafik zur Veranschaulichung (für Leser + Autor) von Interpretationsergebnissen - "Apocalypse Now" Francis F. Coppola, USA 1979 - Auszug aus Holger Hermann: Filmkritik und Filmanalyse am Beispiel "Apocalypse Now", unveröff. Examensarbeit HBK-BS 1982

Nr.	Name	E.-Nr.	Üb.- bl.	E-An- zahl	Sekunden
13	Johnny's Unfall	578 - 602		25	146,9
14	Abfahrt Lauras nach GB	603 - 633		31	180,6
15	Sturz in der Kirche	634 - 707	1	74	329,5
16	Gassen - Wasser- leiche	708 - 732		25	156,3
17	Trauerboot- vision	733 - 746		14	152,5
18	Johns Suche nach Laura i. Hotel	747 - 754		8	102,1
19	Gassen - Puppe	755 - 769		15	76,1
20	John auf der Polizeistation	770 - 821		52	382,5
21	John sucht Hotel der Schwestern	822 - 884	1	63	342,8
22	Palazzo des Bi- schofs	885 - 915		31	274,5
23	John bringt Hea- ther zurück ins Hotel; Ankunft Lauras	916 - 943		28	386,0
24	Heather fällt in Trance	944 - 979		36	195,2
25	John folgt Zwer- gin	980 - 1000	2	21	81,3
26	John folgt Zwer- gin i. der Kirche	1001 - 1038	2	38	136,3
27	Mord	1039 - 1106	2	68	109,7
28	Trauerboote Abspann	1107 - 1113	1	1	104,8 91,0

Abb. 3.1: Tabellarisches Sequenzprotokoll - "Wenn die Gondeln Trauer tragen", Nicholas Roeg, GB 1973 - Auszug aus D. Danschke-Harries: Exemplarische Analyse des Films "Wenn die Gondeln Trauer tragen", unveröffentl. Examensarbeit HBK-BS 1984

- 22 -

wartet der Botschafter seine beiden Geschäftsfreunde Monsieur Senechal (die letzte noch fehlende Hauptperson, im mittleren Alter, Typ des schlanken Geschäftsmanns) und Monsieur Thevenot. Über eine Sprechanlage werden die beiden Herren, dem in einer Illustrierten blätternden Botschafter angekündigt (Illustrierte = Ironie im Detail).

Ein Sekretär läßt sie in das Zimmer eintreten. Nachdem sie eingetreten sind, schließt der Botschafter geheimnisvoll die Tür ab.

- (b) Hier wird durch das ungewöhnliche Verhalten etwas von Bedeutung angekündigt, um damit die Neugierde des Zuschauers zu wecken.
- (a) Während der Botschafter und Monsieur Senechal sich ganz gewöhnlich über das Mißverständnis des vorlgen Abends unterhalten und sich auf einen Termin am kommenden Samstag zum Mittagessen einigen, ist Monsieur Thevenot ans Fenster getreten und schaut auf die Straße herunter. Er scheint etwas interessantes zu bemerkt zu haben:

Monsieur Th.: "Raphael, da steht aber ein hübsches Mädchen unten vorm Haus."

- (b) Die Neugierde des Zuschauers ist geweckt.
- (a) Der Botschafter eilt bei diesen Worten zum Fenster.
- (b) Das Verhalten der beiden Männer bewirkt den Eindruck, daß es sich um ein typisch männlich chauvinistisches Verhalten handelt, was für Thevenot auch sicherlich zutrifft. Erst, nachdem gezeigt wird, daß der Botschafter mit großem Interesse aus dem Fenster schaut, wird der Zuschauer - kurze Pause - nachlaufend informiert.

Schnitt (E.14-16)

8. Szene Vor der Botschaft/Tag/Außen

- (a) Auf der Straße vor der Botschaft (oben vom Fenster aus) verkauft ein hübsches dunkles Mädchen aufziehbare Spielzeugtiere. Die Straße ist mit Passanten belebt, die an ihr vorbeigehen und neugierig das Spielzeug anschauen. - Eine gewöhnliche, fast alltägliche Szenerie.

Zoom zurück zum Fenster auf die Hand des Botschafters.

Schnitt (E.8)

Abb. 3.2: Kommentierte Sequenzbeschreibung (auf der Grundlage des E-Protokolls) - "Der diskrete Charme der Bourgeoisie", Luis Bunuel, F-J-Sp 1972 - Auszug aus L. Ebeling: Exemplarische Analyse des Films "Der diskrete Charme der Bourgeoisie", unveröff. Examensarbeit, HBK-BS 1984

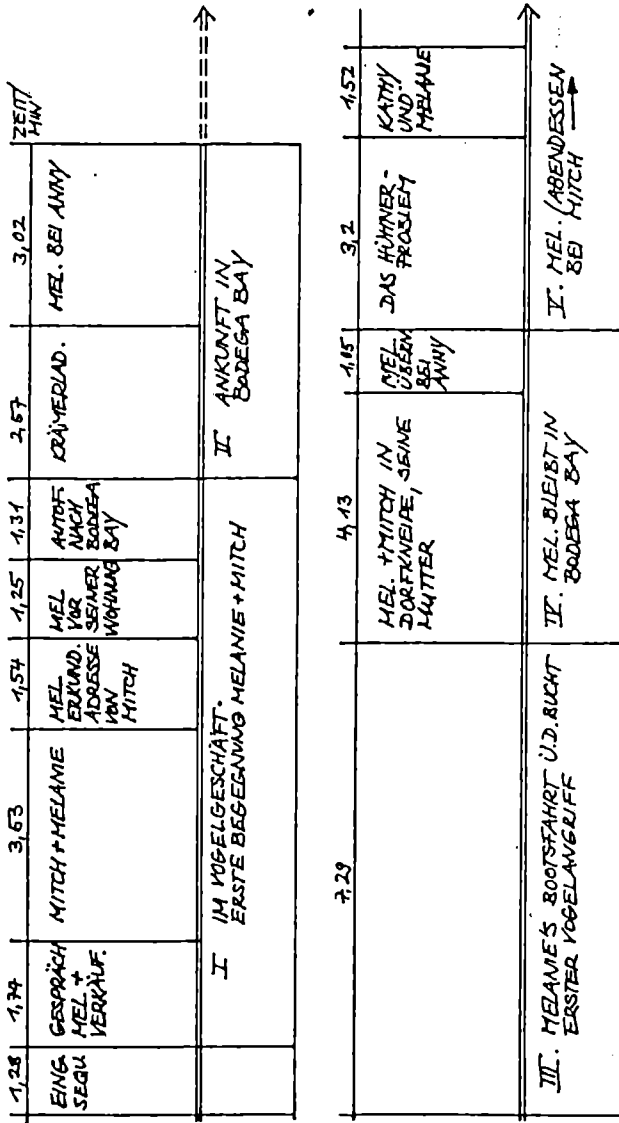


Abb. 3.3: Sequenzgrafik - "Die Vögel", Alfred Hitchcock, USA 1963 - Auszug aus einem Seminarbericht, Proseminar: Einführung in die Medienwissenschaft, HBK-BS, Wintersemester 1984/85

X: Neu auftretende Kamerastandpunkte

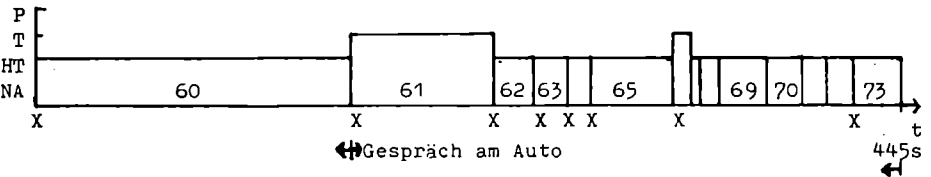
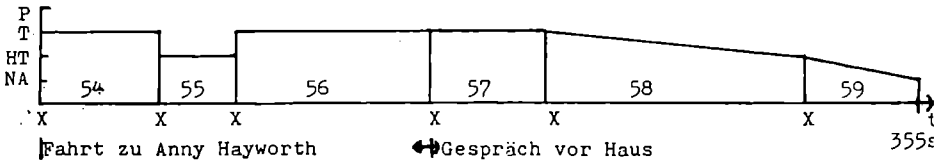
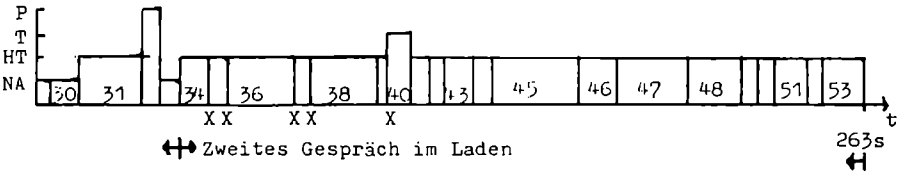
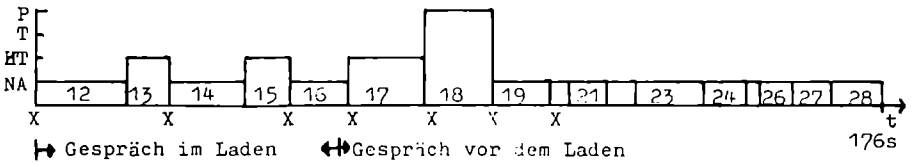
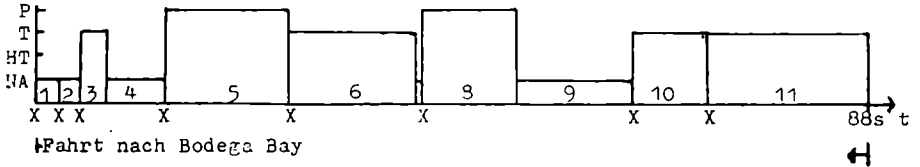


Abb. 4: Einstellungsprofil einer Sequenz, mit stichwortartiger Angabe der Subsequenzen, - "Die Vögel", Alfred Hitchcock, USA 1963 - Auszug aus einem Seminarbericht, Proseminar: Einführung in die Medienwissenschaft, HBK-BS, Wintersemester 1984/85

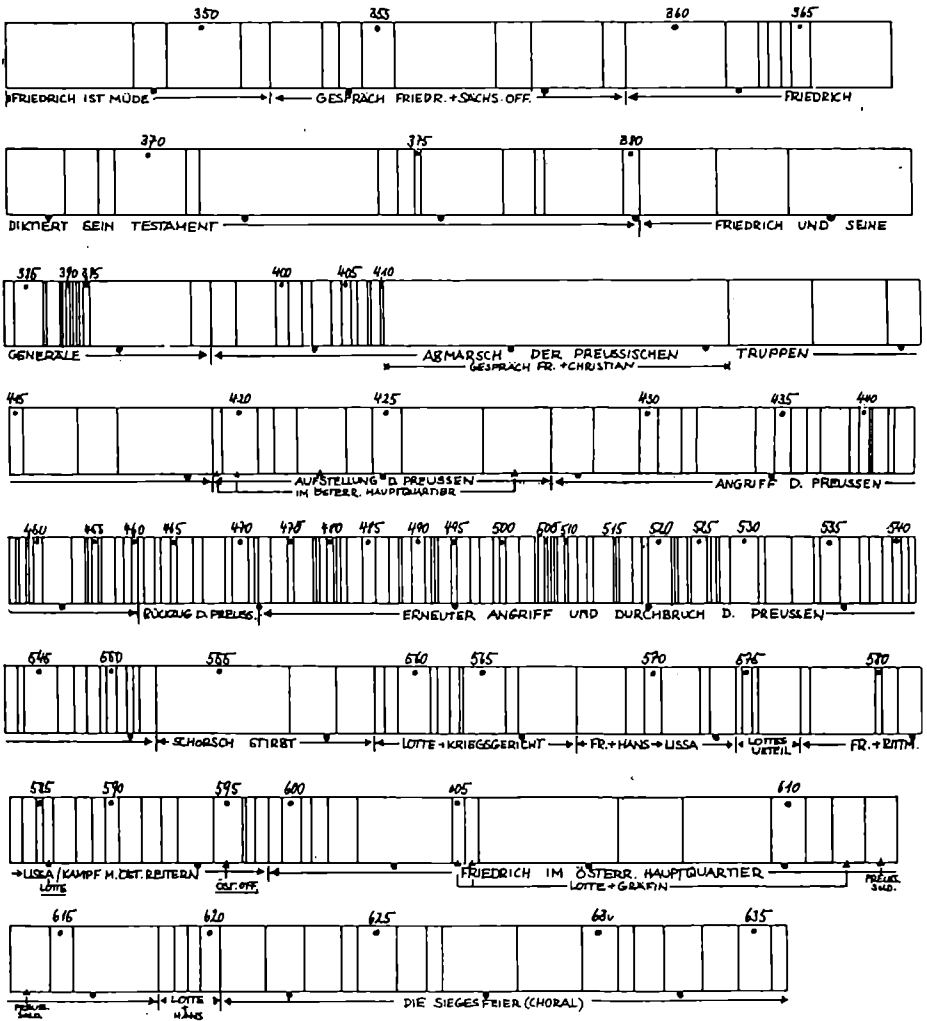
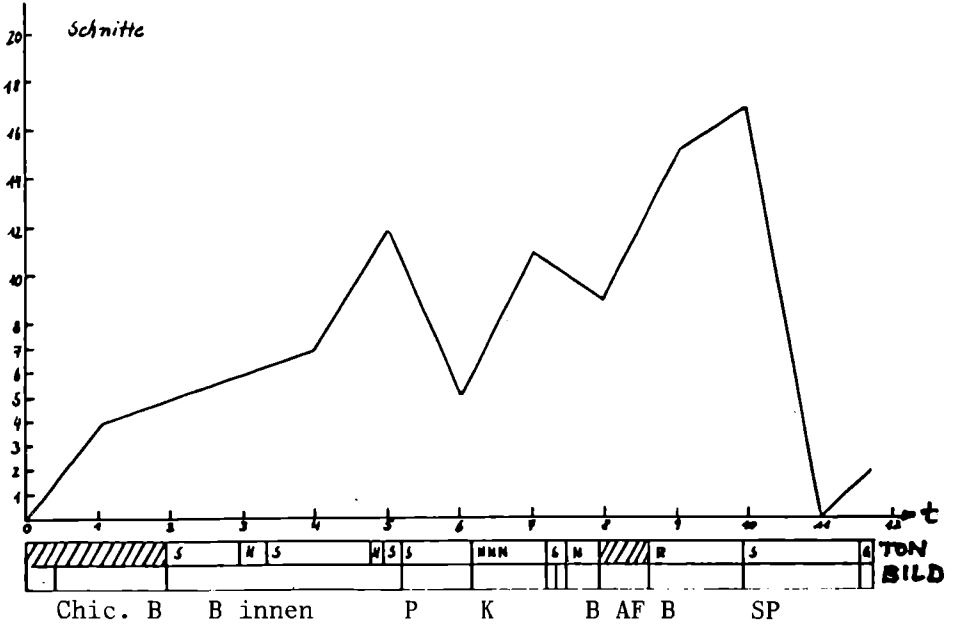


Abb. 5: Einstellungsgrafik mit Zuordnung der Sequenzen - "Der Choral von Leuthen", Carl Froelich, D 1933 - Auszug aus H. Korte, Seminarpapier, HBK-BS 1982



-  Musik
- N Nachrichten
- S Statement
- R Geräusche
- G Josefs Geschichte

- B Börse
- P Präsident
- K Kornfeld
- AF Archivfilm
- SP , Spekulant

Abb. 6: Schnittfrequenz mit Zuordnung der Bild- und Tonebene - "Septemberweizen", Peter Krieg, BRD 1980 - Auszug aus Heidi Müller: Realitätsvermittlung im Dokumentarfilm am Beispiel "Septemberweizen", unveröff. Examensarbeit, HBK-BS 1983