

Britta Hartmann: Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms

Marburg: Schüren 2009 (Zürcher Filmstudien 22), 414 S., ISBN 978-3-89472-522-8, € 29,90 (Zugl. Dissertation an der Faculteit Geesteswetenschappen der Universiteit Utrecht)

„A beginning is a very delicate time“, lässt uns David Lynch zu Beginn seines Films *Dune* (1984) und Britta Hartmann eben dies zitierend auf Seite 23 des hier zu besprechenden Bandes wissen. Delikat in der Tat und wie sich recht schnell bei der Lektüre dieser bemerkenswerten Studie herausstellt auch höchst interessant, komplex und analytisch gewinnbringend. In klarer und nachvollziehbarer Gliederung vermittelt Hartmann ihren Gegenstand zunächst einleitend nah am Material tastend, dann ausgehend von Leitmetaphern des Anfangs theoretisch und methodisch modellierend (bspw. „Exposition“ (S.37ff), „Schwelle“ (S.67ff) oder „Versprechen“ (S.76ff)), um im zentralen und bei weitem umfangreichsten Kapitel ihr ‚Initiationsmodell des Filmanfangs‘ vorzustellen, welches sie in drei folgenden Fallstudien zu je einem Kapitel exemplifiziert: Im Mittelpunkt stehen dabei Alfred Hitchcocks *Shadow of a Doubt* (1943), Takeshi Kitanos *Hana-Bi* (1997) und Manoj Night Shyamalans *The Sixth Sense* (1999).

Der Anfang eines Films gibt Rahmen, Ort und Zeit für die Erzählung des Films vor, etabliert mithin die Diegeese und initiiert den ‚Eintritt in die Fiktion‘ wie Hartmann gleich mehrfach in Anlehnung an Roger Odin feststellt. Zweifelsohne stellt der Anfang einen der bedeutendsten Teile des filmischen Texts dar. Am Anfang vergibt der Zuschauer Kredit an das filmische Spektakel, in das er nun eingesogen, eingeleitet, eingeführt oder welches ihm im Folgenden dargeboten wird; der Anfang setzt die wesentlichen Eckpfeiler, die sich in Sympathie und/oder Antipathie für die Geschichte und die sie bevölkernden Figuren überträgt, eröffnet Hinweise zur Glaubwürdigkeit und Redlichkeit der Erzählung, die sich – und darauf hebt Hartmann im Besonderen in der Analyse zu *The Sixth Sense* ab (vgl. S. 339ff) – als ‚falsche Fährten‘ erweisen können. Anfänge im Spielfilm müssen dabei nicht auf die Initiierung einer Fabel oder das Auslösen einer linear kausalen Narration beschränkt bleiben. Damit verbunden zeigt sich auch eine Problematisierung des Expositionsbegriffs, der als die terminologisch gebräuchlichste Form für den Filmanfang angesehen werden kann. „[A]uch solche Filme, die nach den Kriterien klassischer Dramaturgien als ‚expositionslos‘ zu bezeichnen sind oder die – in der hier favorisierten Redeweise – keinen ausgeprägten expositorischen Gestus aufweisen, [üben] den Zuschauer in die spezifische filmische Form, die erzählte Welt, die Geschichte, die Darbietungsweise, den Rhythmus, kurzum: in die Gegebenheiten und Regeln des Spiels ein [...]“ (S.104)

Methodisch gelingt Hartmann die gewinnbringende Harmonisierung semiotisch fundierter Textpragmatik des Films und dem Konzept der ‚kognitiven Dramaturgie‘, wobei eine gelungene Integration vor allem lern- und gedächtnispsychologischer Begriffe in ihre Konzeption zu beobachten ist. Dies gilt etwa für

die fruchtbare Operationalisierung der Begriffe *primacy effect* und *priming* für die filmanalytische Arbeit. Den hierzu bestehenden Ansatz von Meir Sternberg (*Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore 1978) erweitert Hartmann über die bloße Informationsvergabe zu Figuren und Handlung: „Der *primacy effect* dient in dieser [...] Anverwandlung des psychologischen Konzepts dazu die schemabildende Wirkung auch des signifikanten Gebrauchs filmstilistischer Mittel zu erklären, der gleichfalls zur Ausbildung von Erwartungsmustern führt.“ (S.107) *Priming*, welches neben der Lernpsychologie auch in der kognitiven Linguistik gebraucht wird und – in aller Kürze – als assoziatives Semantisieren aufgefasst werden kann, nutzt Hartmann zur Beschreibung eines Wirkmechanismus, der die Rahmung und Bahnung der narrativen Progression am Filmanfang betrifft und sowohl affektive wie kognitive Mechanismen freisetzt und den Anfang auch als ‚Gebrauchsanweisung‘ zur Rezeption erscheinen lässt. Dieser Effekt tritt besonders im Genrekino zu Tage, wenn durch die textuelle Indikation eines Genres eine entsprechende Hypothesenbildung in der Rezeption stattfindet. Als Beispiel mag hier die Gewissheit um das jähe (Lebens-)Ende der ersten sichtbaren Figur im Horrorfilm gelten. Bezeichnenderweise lässt sich die Gültigkeit dieser Konzeption auch dort nachweisen, wo Filme ein Genre anfangs indizieren, dessen Gratifikation aber nicht einlösen – aufbauend auf dem Mechanismus des *primings* also ‚falsche Fährten‘ auslegen, worauf Hartmann mehrfach hinweist (in diesem Zusammenhang erwähnt sie sowohl die ‚falschen Fährten‘ in *plot twists* und *red herrings* aber auch die verschiedenen Ausgestaltungen filmischer *fakes*).

Ein Merkmal, welches den gesamten Band betrifft, ist die Vielstimmigkeit theoretischer Bezüge und Reflexionen, die hier nicht – wie es allzu oft der Fall ist – für sich selbst stehen, sondern stets und gleichwertig am Material konkret überprüft werden. Es ist gerade diese analytische Funktionalisierung der theoretischen Bezüge, die den Band auszeichnet. In diesem Zusammenhang kann sich dem Leser das Buch sogar als bloßes Nachschlagewerk erweisen. Insgesamt und in Abgleich mit dem erklärten Ziel der Autorin, eine „integrativ angelegten funktionalistisch-pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs“ (S.361) vorzulegen, kann der Studie attestiert werden, diesen Anspruch auf ganz exzellente Art und Weise erfüllt zu haben. Zukünftig – dies bleibt dem Band zumindest zu wünschen – wird keine textpragmatisch orientierte Filmanalyse (nicht nur von Spielfilmen) an *Aller Anfang* vorbeikommen.

Philipp Blum (Marburg)