

**Michael Schaudig (Hg.): Strategien der Filmanalyse – reloaded
– Festschrift für Klaus Kanzog**

München: Diskurs Film 2010, 324 S., ISBN 978-3-926372-11-6, € 25,50

Der elfte Band der Reihe *diskurs film* trägt, um den Zusatz reloaded ergänzt, den Titel des ersten aus dem Jahr 1987 (hg. von Ludwig Bauer, Elfriede Ledig und Michael Schaudig), was diesem gleichzeitig den Charakter einer Rück- wie Vorausschau verleiht. Der Film steht hier nicht nur in seinen immanenten Strukturen im Mittelpunkt des Interesses, sondern auch in seinem Wert und seiner Funktionalität als Gegenstand einer sich zunehmend (nicht nur) im Zuge des Digitalen diversifizierenden Medienwissenschaft.

Entsprechend zeigt Helmut Schanze in seinem Beitrag über einen Rückblick auf die Fachgeschichte die anhaltende Bedeutung filmwissenschaftlicher Fragestellungen und Perspektivierungen auch gegenüber nicht filmischen Formen auf. Luzide beschreibt er die Entwicklungen des Fachs und stellt ausblickend fest, dass „[die] Erkenntnisse, die in der Anwendung der ‚klassischen‘ Filmanalyse erzielt

werden können, [...] aktuell wie nie zuvor [sind].“ (S.19) Eine gemeinsame Linie des Fachs stellt sicherlich die Problematisierung des kommunikationswissenschaftlichen Konzepts von Sender und Empfänger da, die sich nicht zuletzt begrifflich niederschlägt. Schanzes Beitrag folgend, konzipiert Karl N. Renner „Die Kooperation von ‚Sprecher‘ und ‚Hörer‘“ (S.20-38) und versteht Kommunikation nicht als einen Transfer von Zeichen, sondern als deren gemeinsame Benutzung durch Sprecher und Hörer als zwei Perspektiven des kommunikativen Handelns. „Kommunikation ist eine aktive Konstruktion semantischer Inhalte mithilfe interpretierender Schlüsse und keine [sic] passives Empfangen von Botschaften.“ (S.24) Die gemeinsame Benutzung von Zeichen und Zeichenkörpern führt im kommunikativen Geschehen zu ‚fokussierten Kooperationsbeziehungen‘, die sich gemäß ihrer Fokussierung differenzieren lassen und so etwa auch in der Filmrezeption auf Gattungsindikationen rück- und vorwirken können. (Vgl. S.31ff.) Renners Aufsatz verbleibt nicht auf rein filmanalytischer Ebene, vielmehr zeigt dieser auf, inwiefern sich gerade von einem am Film beobachteten Paradigma sinnvoll auf eine kultur- und sozialwissenschaftlich relevante Struktur schließen lässt.

Michael Schaudig zeigt des Weiteren ein komplexes und brauchbares Schema auf, mit dessen Hilfe sich filmische Zurichtungen von Zeit sowohl auf der Ebene der Erzählzeit und Erzählten Zeit sowie in den narratologischen Kategorien der Stimme, des Modus‘ und der Anachronien darstellen lassen. Ausgehend von einem ‚Titanic-Korpus‘, welches die verschiedenen Verfilmungen des Schiffsuntergangs beinhaltet, leitet er auf allgemeine Überlegungen zu Handlungskonzeption und Filmdramaturgie über. Unter starkem Bezug auf Jurij M. Lotmanns Konzept der konkurrierenden semantischen Räume und auf Basis eines triadischen Handlungsmodells (Ausgangsstadium, Veränderungsstadium und Endstadium übersetzt in Ausgangsraum, Handlungsraum und Zielraum) entwickelt der Autor sieben „geschehenszeitliche Initialtypen“. (S.59ff) Den Initialtypen stellt er weitere acht ‚dramaturgische Funktionstypen der Zeitregie‘ gegenüber, die sich im Unterschied zu den Initialtypen nicht auf den Ausgangsraum, sondern stärker auf den Veränderungsraum beziehen und sich auf den Film dramaturgisch in Gänze auswirken. In einem Resümee differenziert Schaudig zwischen einem linearen und einem diffundierenden Erzählen, wobei Letzteres gerade für neuere achronisch organisierte Filmerzählungen behauptet wird. Der ebenfalls narratologisch motivierte Beitrag Hans Krahs „Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge“ (S.85-114) eröffnet vermittels der begrifflichen Systematisierung von Fortsetzungserzählungen eine Perspektive auf die semantisch-ideologische Funktion serieller Formate in Film wie Fernsehen.

Mit Ursula von Keitz‘ Analyse zu Konrad Wolfs *Der geteilte Himmel* (1964) folgt die erste qualitative Einzelanalyse des Bandes. Fokussiert wird der Erinnerungsdiskurs der Protagonistin als „Form für eine ‚affirmative[n] Systemkritik‘“. (S.116) Die Autorin analysiert den filmischen Diskurs umfassend unter

formal-ästhetischer, narrativer und schließlich kultur- sowie politiksemiotischer Prämisse. Sie stellt heraus, dass die erzählte Geschichte als ‚Trägermedium‘ für den politischen Diskurs angesehen werden kann. Nicht unerwähnt bleibt, dass Wolfs Film gleichsam Anknüpfungspunkte der Kritik gegenüber dem Arbeiter- und Bauern-Staat eröffnet, indem er die Bedingungen und Zwänge des DDR-Systems darstellt. Wiederum mit einem Fokus auf Erinnerung untersucht Oliver Jahraus die Filme *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005) und *Der Untergang* (2004) unter besonderer Berücksichtigung des Gebrauchs von Schrift und Bild als filmanalytische Kategorien. Beide Filme erzählen eine denkbar kontrastive Geschichte aus einer Zeit, die ihres realen historischen Kerns wegen erinnert wird. In der auf Komplementarität angelegten Analyse unterscheidet der Autor zwischen einer „schriftgestützten, eher rationalen und einer bildgestützten, eher emotionalen Narration und Argumentation im Film“. (S.144) Mit der Forderung „Den Zuschauer mitbedenken!“ untersucht Hermann Barth filmrhetorische Strategien im Dokumentarfilm am Beispiel von *When we were Kings* (1996). Er betrachtet den Zuschauer in erster Linie als eine virtuelle Vorstellung der Filmemacher. Seine Filmanalyse stützt sich dabei auf die Filmrhetorik im Zeichen Klaus Kanzogs und verbindet diese mit einer integrativen Zuschaueradressierung. Barth weist dabei auf die verschiedenen anzunehmenden Rezeptionsmuster in einer zeitgenössischen afroamerikanischen Jugendkultur (über deren Einheitlichkeit man sich sicherlich weniger gewiss hätte äußern können) und einer ‚Elterngeneration‘ hin.

Unter dem Titel „Skandal! Skandal!“ äußert sich Reinhold Rauh theoretisch zum weiblichen Filmstar. Ihm gelingt eine fundiert argumentierte Auseinandersetzung mit dem Einsatz des Images, exemplifiziert an Marlene Dietrich, Zara Leander, Hildegard Knef und Romy Schneider. Einer neuen Perspektive Alexander Schwarz’ auf Eisenstein folgt Ute Schneider mit einer Analyse zum Kulturfilmer Hans Cürli. Bernhard Springer stellt, didaktisch interessiert, anhand von *Der Untergang* (2004), *The Motorcycle Diaries* (2003) und *Napola* (2004) Anwendungsbereiche der Filmanalyse im Unterricht vor, während sich Anna Bohn von einer Perspektive her nähert, die die Pflege des ‚Kulturerbes‘ (zu dem zweifelsohne der Film zu zählen ist) fokussiert und sich mit der kritischen Filmedition und Kommentierung von Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) auseinandersetzt. Auf Korrespondenzen von Kunst und Film, respektive Fernsehen verweisen die Aufsätze „Rembrandt – Almost by Himself. The Use of Paintings in Hans Steinhoff’s Film Biography *Rembrandt* (1942)“ (S.277-287) von Horst Claus und „Tummelplatz der Kuriositäten. Die Begegnung von Kunst und Senderecht am Beispiel eines Fernsehbeitrags zu Paul Celans Gedicht *Todesfuge*“ (S.288-298) von Johannes Prokopetz. Der Band wird gerade eingedenk des Festschriftcharakters programmatisch durch „Medien als Passion. Eine Projektskizze mit Blick auf *Casablanca* (1942)“ (S.299-309) von Bernd Scheffer abgeschlossen. Insgesamt ist *Strategien der Filmanalyse – reloaded* ein lesenswerter und sehr empfehlenswerter Band,

der den Film und das Filmische offensiv als nach wie vor aktuellen Gegenstand der Medienwissenschaft präsentiert.

Philipp Blum (Marburg)