

Klaus Kanzog: Einführung in die Filmphilologie.

Mit Beiträgen von Kirsten Burghardt, Ludwig Bauer und Michael Schaudig. München: Schaudig, Bauer, Ledig 1991 (= Diskurs Film, Bd.4), 237 S., DM 42,-

In seinem höflichen Vorwort legt Kanzog die Ziele der Filmphilologie fest: Sie solle sich nicht an die Stelle der Filmanalyse setzen, sie sichere und beschreibe die Überlieferungsträger, stelle sie für die Interpretation bereit, erarbeite eine "zitierfähige Basis" (S.11). In drei großen Kapiteln spricht Kanzog dann erstens über Grundsatzfragen wie über Text- oder Zeichenstatus des Films, über Sehen und Erkenntnisinteresse, über Bild und Verbalisation, zweitens über die Erkenntniswege (des Filmphilologen), drittens über Kommunikation und die "geordnete Rede", die dem Gegenstand Film gelten soll. Etliches wird referiert, Ergebnisse eigener Untersuchungen fließen mit ein.

Natürlich, jeder wünscht sich sorgfältig rekonstruierte Filme. Aber dies scheint gar nicht der Auftrag der hier dargestellten Filmphilologie zu sein. Dieser Aufgabe widmen sich mit viel Erfolg die Archive, etwa in Berlin oder in München. Kanzog wendet sich eher den literarischen Phänomenen zu, dem Drehbuch und den Protokollen, all dem, was man verbalisieren kann. Er mißtraut der intuitiven Erfassung von Strukturen. Erst durch die Zählung der Schnittfrequenzen seien Aussagen über Montageprinzipien möglich (vgl. S.58). Emotionale Reaktionen der Zuschauer mißt er in einem von ihm so genannten "Assoziationsexperiment" (S.88ff.). Bei der Auswertung stellt er unter anderem fest, daß der Rezipient auch die nichtverbalisierten (!) Phäno-

mene wahrgenommen habe. Mich beunruhigt, daß Kanzog glaubt, erst das Abzählen von Schnitten und das Messen emotionaler Reaktionen würde Aufschluß über die Wirkungsweise eines Films geben. Offenbar unterstellt er Drehbuchautoren, Regisseure, Kameraleuten, Schauspielern und anderen, die bei der Entstehung des Films beteiligt sind, vollendete Arglosigkeit bei ihrem Tun. Die zahlreichen Regeln, Zuschauerinteresse zu steuern und zu steigern, sind oft auch denen bekannt, die sie nicht verwenden, weil ihre kulturelle Prägung oder ihre künstlerische Absicht sie daran hindern. Auch wissen wir, daß sich Montage- und andere künstlerische Prinzipien in künstlerischer Praxis nicht komplett und exakt auswirken. Das Verstehen eines Films (wie das Verstehen von Kunst überhaupt) gelingt auch durch das 'Zusammensehen' von Merkmalen, die Gestalt oder Struktur bezeichnen, längst bevor man jede einzelne Einstellung beziffert, ihre Dauer festhält, Statistiken anlegt usw. Diese Diskussion ist in anderen Bereichen der Kunstinterpretation geführt worden; ich erinnere an die hermeneutischen Debatten von Gadamer bis Adorno. Aber, so scheint es, jetzt muß sich in der Filmwissenschaft alles wiederholen.

Kanzog erläutert, daß über die Notwendigkeit, mittels Protokollen Filme verfügbar, "zitierbar" zu machen, in der Wissenschaft Konsens bestehe (vgl. S.132). Er fügt auch einige Beispiele und Modelle an. Niemand wird sich dagegen sperren, seine Wahrnehmung eines Films in einer Nacherzählung von vernünftigem Ausmaß zu präzisieren. Das vernünftige Ausmaß wird sich dabei, wohl verstanden, durch die Genauigkeit bestimmen lassen, mit der ein Drehbuch die Vorgänge in Bild und Ton festlegt. Das scheint mir die maximale Lösung zu sein. Angemessener sind viel kürzere Versionen. Die überschüssige Detailliertheit, wie sie in manchen Protokollen zu finden ist, bringt kaum zusätzlichen Aufschluß über Appellstruktur, Aufbau oder Erzählweise eines Films. Jedenfalls kenne ich keine Untersuchung, die aufgrund eines Protokolls nach dieser Millimeter-Methode zu überraschend neuen Einsichten gekommen wäre. Hinter dieser Leidenschaft, das Flüchtige 'dingfest' zu machen, steckt, wenn ich es sagen darf, ein wenig Ängstlichkeit. Diese Ängstlichkeit rührt vielleicht aus mangelnder Erfahrung mit künstlerischer Arbeit und ihrer Technik, rührt vielleicht auch aus einer Unfähigkeit, die vom Film erregten Gefühle zuzulassen oder in ihrer Vielschichtigkeit zu beschreiben. Angst vor der "emotionalen Beeinflussung durch Filme" wird von Kanzog auch an verschiedenen Orten eingestanden. Er meint meist die Propaganda, auf die etwa Filme des Dritten Reichs gezielt haben. Tatsächlich ist diese Angst tiefer fundiert. Sie kommt etwa darin zum Ausdruck, daß er den Zeittakt des Films, der mit dem eigenen kollidiere, als "Wahrnehmungshindernis" fürchtet. Aber widerfährt ihm dies nicht ebenso in der Musik? Sonderbare Sprünge,

Abwehr- oder Vermeidungsakte, fallen auf, wenn man das Ensemble der Erkenntnisinteressen in der Filmphilologie betrachtet. Die gelten der Handlung, den Argumenten, den Normen und schließlich den Botschaften (vgl. S.75). Die Bedeutung des Bildes, dessen, was zu sehen ist, dessen, was wir als Zuschauer sehen sollen, wird dabei nicht angemessen berücksichtigt. Zwar ist in verschiedenen Paragraphen von der visuellen Gestaltung die Rede, aber mit Ausnahme eines Beispiels ("§ 13: die Interpretation der Eingangssequenz von *Emil und die Detektive*, 1931") wirken diese Erörterungen von Bild und Verbalisation, von mise-en-scène und Montage kurz und flüchtig. Zwar ist einiges mehr über den point-of-view zu lesen, auch über Kameraposition und Blicklinien, doch wenig über Distanzen, Ausleuchtung, Bewegung der Kamera im Verhältnis zur Bewegung der Objekte usw. Oder gehört derlei schon in den ausgesparten Bereich der Filmanalyse? - Kanzog kann selbst die Grenzen zwischen "Filmphilologie" und Interpretation nicht so feststecken, wie er vielleicht will. Die Ungleichmäßigkeit der Systematik springt ins Auge.

Dies wäre immer zu entschuldigen, doch nicht ein großes 'schwarzes Loch' im Blickfeld: Für den Filmphilologen gibt es, verläßt man sich auf seine Theorie, keine Personen, keine Schauspieler. Ein einziges Mal wird die Kunst eines Schauspielers gerühmt, die Peter Lorres in Fritz Langs *M - Eine Stadt sucht einen Mörder*. Nur gerühmt, nicht genauer beschrieben, als fehlten hierfür die Worte. Dabei hat Kanzog in seinem Assoziationsexperiment festgestellt, daß die Hauptaufmerksamkeit des von ihm untersuchten Publikums der Figurenkonstellation in Spielfilmen und dem Gang der Handlung gilt. Warum also verschlägt es der Filmphilologie die Sprache für Figuren und Figurenkonstellation? Warum erlebt sie es, der Ausdruck ist verräterisch genug, als "Zwang" (S.134); wenn sie auf mimische und gestische Äußerungen eingehen muß? Wie kommt sie zur kühnen Behauptung, daß kinetische Zeichen zu vernachlässigen seien, wenn Ausdruckspotentiale angeblich nicht genutzt werden (vgl. S.148)? Soll sich mit so schwierigen Sachen wie der Beobachtung eines Gesichts oder Gestus die Interpretation auf ihrem weiten Feld ablagen? Wenn es so ist, warum dann die Grenzüberschreitungen durch so simple Konnotationen wie "Verzweiflung", "Entschlossenheit" usw., um den Ausdruck einer Schauspielerin zu deuten (vgl. S.149)? Filmphilologie, die sich dagegen wehrt, das Spiel im Spielfilm wahrzunehmen, oder dabei so einfältig verfährt, ist 'ein sonderbar Ding'.

Kanzog beklagt die Entfremdung zwischen Filmkultur und Filmwissenschaft. Man braucht sich darüber nicht zu wundern, wenn die der Filmwissenschaft vorarbeitende Filmphilologie so beschaffen ist. Ich frage mich auch, ob der "grundsätzliche Unterschied" (S.131) zwischen der Teilnahme am Film und dessen wissenschaftlicher Erforschung so zu

erklären ist, wie es Kanzog tut: Die Filmwissenschaft müsse eben metatheoretischen Normen genügen, während die Filmkultur zum Leben gehöre. Die Zweiteilung unterstellt, daß weder Drehbuchautoren noch Regisseure noch Filmkritiker instande seien, ihre Absichten oder Erkenntnisse gegliedert und abgestuft mitzuteilen. Gerade die Filmkritik, meint Kanzog, arbeite eher assoziativ und steche dadurch ab von der "geordneten Rede" über den Gegenstand Film, die er selbst anstrebe. Natürlich verhält es sich in Wirklichkeit anders: Tiefe Einsichten und klare Ansichten werden von Machern und Kritikern oft trennscharf bis in die Nuance geäußert, vorbildlich auch für die Wissenschaft. Wer der Filmkultur nahe ist, muß deshalb noch nicht stottern oder mit Zungen reden. Was für eine kuriose Unterstellung, dies anzunehmen! Kanzog kennt den Ehrgeiz, mit möglichst exakten Begriffen die Dinge der Kunst zu erjagen, auch wenn er weiß, daß alle Definitionen in diesem Bereich nur von relativer Konsistenz sind. Er meint unbeirrt, daß "allein konventionalisierte Beschreibungsterminologien [...] überhaupt eine tragfähige Argumentation" (S.160) ermöglichen. Wer wollte denn dagegen sein, daß man sich über die Begriffe verständigt - aber zu glauben, daß nur Aussagen in konventionalisierten Termini zugelassen seien, kastriert sozusagen das denkbare Spektrum an Erkenntnissen.

Im Anhang sind vier weitere Studien abgedruckt. Michael Schaudig liefert ein Beschreibungsinventar zur "Produktionstechnik von audiovisuellen Medien". Was ich da an Definitionen lese, mag wissenschaftlich erhärtet sein, grenzt jedoch an Selbstparodie. Die Einstellung z.B. wird bestimmt als "ein audiovisuelles Informationssyntagma, das in spezifischer Raum-Zeit-Relation [...] visuell kontinuierlich und singular organisiert ist, und das sich von den jeweils angrenzenden Syntagmen durch das Diskontinuum der visuellen Organisation und in der Motiv-Abbildung durch die modifizierte Raum-Zeit-Relation unterscheidet" (S.163). Diese Stilistik beschwert auch die sonst einsichtige Aufzählung von Einstellungsperspektiven (S.173ff.). Überdies ist es immer dasselbe Kreuz mit Systemen, die so umfänglich sind, daß sie als vollständig erscheinen! Immer fallen einem bei der Lektüre Zwischenformen oder weitere Spielarten ein. Ludwig Bauer versucht eine Taxonomie von Intonationszeichen, die plausibel scheint, aber zugleich so aufwendig, daß sie nur bei besonderen Ausschnitten verwendet zu werden braucht. Immerhin ist gerade bei der Sprechweise einer Rollenfigur, einer Person schon im kleinen viel von der Struktur zu bemerken, die sich im ganzen wiederfindet. Größere Schwierigkeiten habe ich mit dem Notationssystem für Bewegungsabläufe, das Kirsten Burghardt vorstellt: Es ist so komplex und kompliziert, daß es mich vor der Anwendung graust. Ich halte eine so vollständige Kodierung des Spiels nicht nur für eine Erschwernis der Beschreibung: Diese Kodierung lähmt geradezu jeden Im-

puls dazu. Auch in diesem Fall sollte man sich an die Redeweise halten, die die Macher verwenden, wenn sie sich über ihre Arbeit verständigen. So einfach diese Ausdrücke manchmal scheinen, so gering auch die Zahl dieser Ausdrücke sein mag, die Art und Weise, wie selbst Formeln verwendet werden, erschließt meist Sinn und Ziel der künstlerischen Anstrengung.

Das Literaturverzeichnis konzentriert sich auf deutsche Veröffentlichungen und erwähnt amerikanische Publikationen nur am Rande. Das paßt zu einer Filmphilologie, die sich jeder pragmatischen Annäherung an ihren Gegenstand aus Mißtrauen gegen 'schnelles Begreifen' (als Intuition abgetan) verweigert. Der Chor der Wissenschaften mag mit dieser Disziplin, so schwerfällig und gravitatisch, wie sie wirkt, zufrieden sein. Die Entfremdung der Wissenschaft von der Filmkultur und der wirklichen Diskussion über Filme wird die Filmphilologie nicht aufheben können.

Thomas Koebner (Berlin)