

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Helmut Korte: Einführung in die Systematische Filmanalyse – Ein Arbeitsbuch mit Beispielanalysen von Peter Drexler, Helmut Korte, Hans-Peter Rodenberg und Jens Thiele zu *Zabriskie Point* (Antonioni 1969), *Misery* (Reiner 1990), *Schindlers Liste* (Spielberg 1993), *Romeo und Julia* (Luhrmann 1996)

Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999, 245 S., ISBN 3-503-04949-5, DM 29,80

Im ersten, methodologischen Erörterungen vorbehaltenen Buchteil definiert Korte den Titelbegriff „Systematische Filmanalyse“ als eigenständiges, gegen Filmkritik und literarische Filminterpretationen abzugrenzendes Untersuchungsverfahren, das die „Komplexität filmischer Bedeutungsvermittlung“ transparent und insofern für den Leser nachvollziehbar macht. Unverzichtbar sei die „Gegenstandssicherung“ oder „immanente Bestandsaufnahme“ des als Untersuchungsobjekt herangezogenen konkreten Films, i. e. eine detaillierte Beschreibung des Handlungsverlaufs und dessen medienspezifischer Präsentationsformen in Bild und Ton. Die wichtigsten Ergebnisse sollen durch die Fixierung von Sequenz- und/oder Einstellungsgraphiken dauerhafter Kontrolle zugänglich bleiben. Wie solche Transkriptionen aussehen können, welche Möglichkeiten der Anordnung besonders ergiebig sind, demonstriert Korte im Anschluss an die Entwicklung eines Analyse-Instrumentariums, das über Einstellungsgrößen, Schnittfrequenzen, Kamerabewegungen, Perspektiven und Montageformen belehrt.

Die immanente Bestandsaufnahme ist selbstverständlich nur die Basis für weitere, primär an der Frage des funktionalen Zusammenhangs aller Teilelemente orientierte Untersuchungen, die das Ziel verfolgen, Hypothesenbildungen zur „Botschaft“ des Films zu überprüfen und sie gegebenenfalls zu korrigieren. In diesen Prozess seien auch textexterne Faktoren einzubeziehen: zum einen das historisch-gesellschaftliche Umfeld der Produktion, also aktuelle politische und ökonomische Tendenzen der Zeit, konkrete Interessen der Herstellerfirma, Stand der Filmtechnik, Genrekonventionen, Einflüsse erfolgreicher ähnlicher Filme u.v.a.; zum anderen Publikumspräferenzen und dominante Rezeptionsgewohnheiten, soweit sie demoskopisch erschlossen sind oder sich aus Rezensionen ableiten lassen. Korte spricht im Hinblick auf diese Faktoren von der „Bedingungsrealität“ und „Wirkungsrealität“, die nicht nur präzisere Aufschlüsse über die „Filmrealität“ ermöglichen, sondern zugleich auch die Bestimmung der „Bezugsrealität“ erleichtern. Gemeint ist mit ihr das Verhältnis des im Film dargestellten Problems zu dessen Bedeutung innerhalb der soziokulturellen Wirklichkeit.

Das mit diesen vier Schlüsselbegriffen markierte „Idealmodell“ möchte er als „prinzipiell offenes System“ (S.21ff.) verstanden wissen. Es impliziere weder eine starre Reihenfolge der Arbeitsschritte noch eine ihr entsprechende Gliederung der schriftlichen Darstellung: „Um qualitativ für die Gesamtaussage bedeutsam zu werden, müssen die verschiedenen Untersuchungsaspekte inhaltlich-argumentativ zusammengeführt werden. Ob dabei von der (immanenten) Bestandsaufnahme des Films ausgegangen wird oder von Kontextproblemen, hängt – ebenso wie die Entscheidung, ob alle Dimensionen gleichermaßen wichtiger Untersuchungsbereich sind – von der konkreten Fragestellung und dem behandelten Filmbeispiel ab.“ (S.22) Derartige Äußerungen entkräften den zunächst aufkommenden Verdacht einer totalen Reglementierung. Unwiderlegt bleibt dagegen der sich aufdrängende Einwand, Neues habe die Einführung nicht zu bieten. Wer ihn erhebt, kann sich darauf berufen, dass Korte selbst „viele Gemeinsamkeiten“ mit älteren Einführungen in die Filmanalyse einräumt und sein Unternehmen letztlich nur mit dem Hinweis auf angeblich „in Vergessenheit geratene Bemühungen um medienspezifische Untersuchungsverfahren“ rechtfertigt (S.9), blauäugig-forsch unterstellend, besonders im akademischen Lehr- und Forschungsbetrieb sei es nach „dem Boom methodologisch orientierter Film-literatur in den siebziger Jahren [...] wieder still geworden“ (S.8).

Obwohl sich leicht das Gegenteil beweisen ließe, ist das Buch nicht überflüssig. Der erste Teil empfiehlt sich Studierenden durch seine leicht überschaubare, weil klar gegliederte Form, der anschließende zweite Teil, der auch Lehrenden viele Anregungen vermitteln kann, durch ebenso solide wie ergebnisreiche Beispielanalysen, die über die ihnen zugedachte illustrative Funktion hinaus als wertvolle Beiträge zur Filmgeschichte gewürdigt zu werden verdienen. Dabei ist bemerkenswert, dass die Autoren zwar ausnahmslos um möglichst exakte „Bestandsaufnahmen“ besorgt sind, im übrigen aber keineswegs alles abdecken, was der Modellentwurf vorgibt. Vielmehr verfahren sie selektiv mit je anderen Fragestellungen und Schwerpunktbildungen nach Maßgabe ihres Erkenntnisinteresses – für Korte (selbst einer der Beiträger) sicher ein zusätzliches Motiv, sich energisch gegen die Verwechslung seiner methodischen Vorstellungen mit einem Patentrezept zu wahren.

Thiele (Oldenburg) geht in seiner Analyse des Luhrmann-Films *William Shakespeares Romeo und Julia* von der Frage aus, ob die grellbunte, an MTV-Produktionen erinnernde Lovestory nichts anderes sei „als eine Soap-Opera für die Kids von heute“, wie die meisten Kritiker behaupten, oder ob sie „als künstlerisch adäquate Übertragung der Intentionen Shakespeares in die postmoderne Gegenwartskultur“ gelten könne (S.195), wie der australische Regisseur meint. Die Entscheidung zu Gunsten Luhrmanns stützt Thiele nicht allein auf die Tatsache, dass der Film inhaltlich der dramatischen Vorlage entspricht, dass er die Charakterzeichnung der Figuren übernimmt und ihre Sprache im originalen Versmaß bewahrt. Hinzu kommen schlüssig nachgewiesene andere Gemeinsamkeiten. Beide – Luhrmann

wie Shakespeare – stellen sich auf ein Massenpublikum ein, dessen Unterhaltungsbedürfnis sie durch eine spannungsintensive, dynamische Aufbereitung der Handlung sowie durch den kurzweiligen Wechsel zwischen verschiedenen Genres und Stilen, zwischen Tragik und Komik, Pathos und Ironie befriedigen. Die Verlagerung des Schauplatzes vom „lieblichen Verona“ in die Betonwüste einer modernen Großstadt dient nicht nur der Aktualisierung des alten Bühnenstoffs, sondern fügt sich als besonders reizvoller Gegensatz funktional in die Vielfalt heterogener Elemente ein. Dem Argument, in einigen Sequenzen – vorzugsweise überall dort, wo die Liebenden die Tiefe ihrer Gefühle offenbaren – tendiere der Film zu maßloser Überhöhung der Darstellung, stimmt Thiele zu, ja liefert dafür selbst meisterhaft interpretierte Beispiele. Den häufig erhobenen Kitschvorwurf hält er dagegen für unzutreffend, weil Luhrmann eben nicht eine „geschlossene ästhetische Form“ suche (S.228), vielmehr Kontraste und Brechungen bevorzuge. Diskussionsbedürftig, aber auch diskussionswürdig ist die sehr viel weitergehende These, die hoch-artifizielle Stilisierung verleihe dem Film eine „sinnliche Qualität“, die „authentischer erscheint als jeder Versuch 'realistischer' Darstellung“ (S.228).

Während Thiele auf Rezeptionsprobleme nur summarisch eingeht, eröffnet Korte (Braunschweig) die Analyse des Spielberg-Films *Schindlers Liste* mit einem breiten Referat der ersten Reaktionen professioneller Kritik. Gerechtfertigt ist das insofern, als über den Film extrem divergierende Meinungen in Umlauf gesetzt worden sind. Die Bandbreite reicht von enthusiastischer Zustimmung zur angeblich „ultimativen Verfilmung des Holocaust“ bis zu dem vernichtenden Verdikt, das auf gefühlsselige Unterhaltung setzende Hollywood-Spektakel verharmlose den systematischen Völkermord in unerträglicher Weise. Da die meisten Urteile sich auf nicht verifizierbare Belege stützen, mahnt Korte eine sachliche Überprüfung der im Film selbst enthaltenen Rezeptionsvorgaben an. Wie sie zu leisten ist, zeigt seine Analyse, die zunächst Inhalt und Struktur der Handlung nachzeichnet, dann im Vergleich mit Thomas Keneallys gleichnamigem Roman (1982) signifikante Charakterzüge der tragenden Figuren beschreibt und schließlich an ausgewählten Sequenzen präzise expliziert, mit welchen medienpezifischen Strategien Spielberg Authentizitätseffekte von hochgradiger Empathie erzwingender Spannung erzeugt. Obwohl Korte einige bedenkenswerte Aspekte, auf die Sigrid Lange in ihrem gleichzeitig erschienenen Buch *Authentisches Medium* (1999) aufmerksam macht, nicht berücksichtigt, gelangt er zu einem ähnlichen, nur in einem Punkt stärker differenzierenden Ergebnis. Der Film, so sein Fazit, bilde nicht die Totalität des Holocaust ab, lasse sich andererseits aber auch nicht auf die exzeptionelle Rettungsgeschichte von 1200 Juden durch Oskar Schindler reduzieren. Vielmehr nutze Spielberg die Möglichkeit, am „absoluten Ausnahmefall“ exemplarisch die gnadenlose Regel der Judenverfolgung von der Diskriminierung bis zur physischen Vernichtung zu verdeutlichen. Die weitgehende Identität affektstimulierender Techniken mit denen typischer Hollywoodprodukte – Spielbergs eigene wie *Jaws* (1975) oder *Jurassic Park* (1993) eingeschlossen – bestreitet Korte nicht, gibt jedoch zu bedenken, dass

die emotionale Erschütterung, die der Film durch die Gewalt der Bilder provoziert, geeignet sei, ein Publikum zu erreichen, das sich dem bedrängenden Thema bisher aus Indolenz oder Unwissenheit verweigert habe.

Ebenso ausführlich, wie Korte auf die Rezeptionsgeschichte von *Schindlers Liste* eingeht, befasst sich Rodenberg (Hamburg) in seinem Beitrag zu Antonionis *Zabriskie Point* mit dem historischen Kontext. Auch dafür gibt es einen plausiblen Grund. Ein angemessenes Verständnis des Films ist nur möglich, wenn man ihn nicht als beliebige Liebesgeschichte in der Tradition der Road Movies rezipiert, sondern als dezidierte Parteinahme für die amerikanische Gegenkultur der sechziger Jahre, insbesondere für die Hippiebewegung, die mit ihrer Friedfertigkeit und Sinnlichkeit, ihrer utopischen Sehnsucht nach nichtentfremdeten, naturnahen Lebensformen den italienischen Regisseur tief beeindruckt und künstlerisch inspiriert hat. Rodenberg belegt dies an Erscheinung und Verhalten Darías, am Handlungsverlauf, der von der urbanen Welt in die Einsamkeit des Death Valley führt, und nicht zuletzt an der farbdramaturgischen Konzeption, die anfangs als Gewaltsignale grelles Orange und Rot einsetzt, später hingegen – in deutlicher Korrespondenz mit Veränderungen des Soundtracks und der Schnittfrequenz – sanfte Pastelltöne bevorzugt. Die exquisiten ästhetischen Qualitäten, auf die sich die Untersuchung bewusst konzentriert, machen begreiflich, warum *Zabriskie Point* trotz radikaler Verrisse politisch motivierter Kritik sehr bald zum Kultobjekt cineastischer Zirkel avancierte. Nennenswerte Publikumserfolge blieben dem Film jedoch bis heute versagt. Insofern wird man Rodenberg nicht zustimmen können, wenn er von einem klassischen Exempel für die mögliche Differenz zwischen historischer und zeitgenössischer Rezeption spricht.

Unerheblich sind Kontext- und Rezeptionsprobleme für Drexler, der sich der Aufgabe unterzieht, Bob Reiners Film *Misery* mit Stephen Kings gleichnamigem Roman (1987) zu vergleichen. Drei „grundlegende Veränderungen“ zeichnen sich ab: 1. Der im Roman zentral positionierte Reflexionsprozess des hilflos einer psychopathischen Leserin ausgelieferten, an seinem Selbstverständnis als Künstler und Mann zweifelnden Schriftstellers Paul Sheldon erscheint im Film stark verkürzt und anders gewichtet. 2. Durch die Einrichtung von Handlungssträngen, in denen Vertreter der Außenwelt systematisch nach dem Vermissten forschen, wird die Beschränkung auf die „Psychomachie“ der beiden Hauptgestalten und mit ihr die strikte Fokussierung der Darstellung auf die Perspektive Sheldons aufgegeben. 3. Zitate aus anderen literarischen Texten oder Anspielungen auf sie, die den intertextuellen Charakter des Romans konstituieren, ersetzt der Film durch ein Bezugssystem filmischer Intertextualität. Drexler scheint als selbstverständlich vorauszusetzen, dass die Veränderungen allesamt medial bedingt sind. Tatsächlich aber sieht man sich genötigt, sehr sorgfältig zu differenzieren. Mit Sicherheit ist zumindest die erstgenannte Veränderung nicht mit dem Medienwechsel zu erklären. Denn das Medium Film, das über die Möglichkeit verfügt, Vorstellungsbilder in Wahrnehmungsbilder umzusetzen, wäre vorzüglich geeignet, den mit Kindheitserinnerungen, Halluzina-

tionen und Projektionen befrachteten Reflexionsprozess Sheldons anschaulich zu vergegenwärtigen. Ausschlaggebend müssen andere, vermutlich auf größere Publikumswirksamkeit spekulierende Gründe sein. Ähnliches gilt für die zweite Änderung. Dass sie dem Film ein Plus an *action* und Spannung sichert, trifft zweifellos zu. Ist sie aber allein schon deswegen „filmgerechter“? Müsste der Begriff „filmgerecht“ nicht überhaupt erst einmal definiert werden? Solchen Fragen nachzugehen, bleibt dem Leser überlassen. Man kann das beklagen, kann darin aber auch eine reizvolle Herausforderung sehen, mit dem „Arbeitsbuch“, wie Korte die Einführung nennt, produktiv-kritisch umzugehen. Gelegenheit dazu bieten alle Beiträge, ohne dass die Anerkennung, die sie verdienen, größere Einbußen erlitte. Als Fazit ist vielmehr festzuhalten, dass die Autoren insgesamt überzeugend demonstrieren, was eine Filmwissenschaft, die diese Bezeichnung wirklich verdient, zu leisten vermag. Bibliotheken wären gut beraten, sich die wohlfeile Neuerscheinung nicht entgehen zu lassen.

Wolfram Buddecke (Kassel)