

Günter Giesenfeld (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 3: Probleme der Filmanalyse

1986

<https://doi.org/10.25969/mediarep/530>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 3: Probleme der Filmanalyse* (1986). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/530>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Augen- Blick

3



Probleme der Filmanalyse

MARBURGER
HEFTE
ZUR
MEDIENWISSENSCHAFT

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Heft 3

April 1986

Herausgegeben von der
Forschungsstelle
Bild und Sprache
im
Institut für Neuere deutsche Literatur
Philipps-Universität Marburg

Redaktion:

Prof. Dr. Günter Giesenfeld
Prof. Dr. Thomas Koebner
Dr. Joachim Schmitt-Sasse
Prof. Dr. Wilhelm Solms
Prof. Dr. Guntram Vogt

ISSN 0179-2557

Probleme der Filmanalyse

Vorträge

eines Symposiums

an der Philipps-Universität Marburg

15./16.2.1985

Inhaltsverzeichnis

Probleme der Filmanalyse

Günter Giesenfeld: Vorwort: Probleme der Filmanalyse	3
Werner Faulstich: Methodologische Überlegungen zur Theorie und Praxis der Filmanalyse	5
Helmut Korte: Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse. Erfahrungen im Umgang mit der Analyse von Filmen	21
Klaus Jürgen Koch: Computerunterstützte Filmprotokollierung: technische Probleme	49
Günter Giesenfeld: Computerunterstützte Herstellung von Filmprotokollen: Bericht über erste Versuche	56

Günter Giesenfeld:

Vorwort: Probleme der Filmanalyse

Ein Aufsatz in der Nr. 1/86 der Zeitschrift "medien + erziehung" trägt die Überschrift "Probleme mit der Filmanalyse". Vielleicht hätte dieser Titel auch für diese Sammlung von Beiträgen eines Symposiums besser gepaßt, das im Februar 1985 in Marburg stattfand.

Die Fragen, die er gezielter aufgeworfen hätte, wären so zu formulieren: Stehen nicht, wenn wir über Filmanalyse reden, oft nur die Probleme im Vordergrund, die wir mit ihr haben? Verwenden wir nicht einen zu großen Teil unserer wissenschaftlicher Energie für ihre Rechtfertigung, für die Verteidigung eines offenbar doch nicht selbstverständlichen wissenschaftlichen Verfahrens? Und kommen dabei nicht un bemerkt die Gegenstände, die sie beschreiben, die Zwecke, denen sie dienen soll, außer acht? Hat nicht die Filmanalyse, so wie sie seit einiger Zeit betrieben wird, die Manipulationsängste vor den teuflischen Strategien der Montage eher geschürt, anstatt sie durchschaubar zu machen? Hat sie die heimtückischen Wirkungen der Filmsprache nicht eher mystifiziert, anstatt zur Gegenwehr anzuleiten?

Das Mißverhältnis zwischen dem großen nötigen Aufwand und der manchmal kaum übersehbaren Unzulänglichkeit, um nicht zu sagen Banalität der Ergebnisse hätte die Etablierung der Filmanalyse als eine fast selbständige wissenschaftliche Disziplin eigentlich kaum erlauben dürfen. Erst die an sie geknüpften Hoffnungen, in der Unübersichtlichkeit der Entwicklung auf dem Gebiet der Medien wieder einen einigermaßen festen Boden unter die Füße zu bekommen, hat der Filmanalyse zu ihrer Blüte verholfen. Sie ist somit die Antwort auf das Bedürfnis, sowohl der sorgfältig global inszenierten Unübersichtlichkeit der Funktionszusammenhänge (ihr werden die größten Kapitalmengen gewidmet) Herr zu werden, als auch dem Ertrinken in der Aspektvielfalt zu entkommen - ohne das Prinzip der Einzel-Produktanalyse als Grundlage der Wissenschaft (parallel zur Vorstellung vom individuellen Kunstwerk als Regelfall der Kunstrezeption) aufgeben zu müssen.

In dieser Form kann die Filmanalyse auch als ein Produkt der Hilflosigkeit, ein Ausweichmanöver vor der Einsicht in die Machtlosigkeit redlich-aufklärerischen Denkens angesehen werden angesichts der Fähigkeit des Mediensyndroms, alles, also auch Kritik und Analyse, selber in sich aufzusaugen, durch Vereinnahmung unschädlich zu machen. In einer Zeit, in der die wirkungsvollsten Filmanalysen als Filme formuliert werden, in der ein Fernsehkritiker erst mit einem Auftritt in einer "Glashaus"-Sendung wirklich auf Wirkung hoffen darf, wurde in den Elfenbeintürmen und Studierzimmern die Kunst der Filmtranskription in der Hoffnung gelehrt und gelernt, den Moguln damit via Schule das Fürchten lehren zu können.

Soll sie nicht an Überforderung zugrundegehen, muß die Filmanalyse von dem (meist von außen an sie herangetragenen) Anspruch befreit werden, sie sei Interpretation und Antimanipulations-Modell in einem. Da werden nämlich Erkenntnisinteressen mit Kampfstrategien verwechselt. Die Hoffnung, Breschen der kritischen Erkenntnis in den wohlkalkuliert produzierten Dschungel schlagen zu können, darf nicht allein an der Wissenschaft und ihrer Analysetätigkeit hängen bleiben. Daß vor allem die Filmanalyse (und in einem gewissen Sinn die Medienwissenschaft insgesamt) solche meist stillschweigend vorausgesetzten Erwartungen erweckte, ist wahrscheinlich ihrer Herkunft aus den Kunstwissenschaften geschuldet. Es gibt z.B. in der deutschen Sonderform der Literaturwissenschaft, der Germanistik, nicht die in anderen Ländern selbstverständliche Praxis der "explication de texte", des "close reading", und die Tatsache, daß hier fremdsprachliche Ausdrücke verwendet werden müssen, weil der entsprechende deutsche Ausdruck "Textanalyse" keine geläufige Praxis bezeichnen würde, ist schon der deutlichste Hinweis auf diese Situation.

Die Beiträge dieses Bandes haben - so gesehen - die implizite Absicht, durch ihre Entmystifikation die Filmanalyse als Methode und sinnvolles wissenschaftliches Instrument zu "retten" und damit die Voraussetzung für die Diskussion ihrer Probleme, d.h. die Probleme ihrer Praxis zu schaffen. Das "nahe Lesen" von Filmen, als Voraussetzung ihrer von welcher Interessenperspektive auch immer geleiteten Untersuchung, wird in den Beiträgen dieses Heftes als bescheidnere, aber sinnvolle Aufgabe der Filmanalyse beschrieben.

Werner Faulstich:

Methodologische Überlegungen
zur Theorie und Praxis der Filmanalyse

Im Kontext dieses Medienwissenschaftlichen Symposiums, meine Damen und Herren, wurde mir - im Sinne einer Einführung - die Aufgabe übertragen, statt einer konkreten Filmanalyse vielmehr einige allgemeinere Überlegungen vorzustellen.

Lassen Sie mich zunächst erläutern, wie ich mein Thema verstehe. Eine 'Theorie der Filmanalyse' steht m. E. noch aus. Dies aus mindestens zwei Gründen: Erstens gibt es noch keine befriedigende Theorie des Films - denken wir nur daran, daß FILM ganz verschiedene Bedeutungen hat wie z.B. "Filmsprache", "Medium Kino", "Spielfilm" oder auch den konkreten einzelnen "Film". Und zweitens gibt es auch noch keine angemessene Filmgeschichte. Eine Theorie der Filmanalyse ohne Theorie ihres Gegenstandsbereichs einschließlich seiner Geschichte aber würde uns wohl kaum als besonders attraktiv erscheinen. Vielleicht wird es möglich sein, hier ein kleines Stückchen näher an die erstrebte zukünftige Theorie der Filmanalyse heranzurücken.

Die 'Praxis der Filmanalyse' ist dagegen weitverbreitet. Geradezu faszinierend ist es zu beobachten, wie seit wenigen Jahren alle Welt Filmanalyse betreibt. Das scheint auf den ersten Blick positiv zu sein: daß sich möglichst viele an der Diskussion beteiligen. Sieht man jedoch genauer hin, so findet man eine kaum überschaubare Vielfalt von Äußerungen und Stellungnahmen, von denen viele bestenfalls halbwissenschaftlich sind. Ich meine damit Beiträge, die eher aufs Personenschlachten aus sind als auf die Sache. Ich meine damit Beiträge, die den Forschungsstand für sich gepachtet haben - wie der Aufsatz, der fünf Jahre nach seinem ersten Erscheinen - praktisch unverändert - nochmal erscheint (so als hätte sich in diesen fünf Jahren nichts getan); oder die Monographie, die 1982 mit dem erstaunlichen Anspruch erscheint, die Filmanalyse entdeckt zu haben. Gar nicht zu reden von den Buchreihen zum Film und zur Filmanalyse, deren Herausgeber bislang noch keinen einzigen Film transkribiert oder gar analysiert haben. Es ist ein trauri-

ges Faktum, daß sich die meisten Verfasser filmanalytischer Beiträge nicht einmal die Mühe machen, bereits vorliegende Arbeiten wenigstens zur Kenntnis zu nehmen.

Die Ursachen zu diesem Befund sind freilich nur zum Teil subjektiv: Profilierungszwänge, Karrieresucht, Überheblichkeit. Worunter die Filmanalyse heute objektiv leidet (und deswegen wird hier so oft dilettiert), das ist letztendlich ihre wissenschaftsorganisatorische Heimatlosigkeit. Dies ist eine große Belastung: Die Filmanalyse hat kein akzeptiertes Zuhause in einem der traditionellen Fächer: Publizistik, Landeskunde, Linguistik, Kunstpädagogik, Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft usw. - Fächer, die (sofern sie den Film überhaupt als ihren Gegenstand zur Kenntnis nehmen), im Hinblick auf den Film in usurpatorische Platzkämpfe miteinander verstrickt sind. (Nicht jede deutsche Universität ist in der glücklichen Lage, wie Sie hier in Marburg einen Medienwissenschaftlichen Studiengang aufzuweisen.)

Die Praxis der Filmanalyse also ist in den meisten Fällen unwissenschaftlich, bestenfalls subjektive Filmkritik. Deshalb spreche ich von methodologischen Überlegungen. 'Methodologisch' meint nicht nur die Methoden der Filmanalyse, gewissermaßen das Instrumentarium, mit dem man arbeitet, sondern tangiert auch die Reflexion über dieses Instrumentarium. Und das heißt: die Reflexion über den Gegenstand, der analysiert werden soll. Die Reihenfolge der drei folgerichtigen Schritte lautet also:

1. Welche Auffassung habe ich vom Film, den es zu analysieren gilt? Wieso muß er überhaupt analysiert werden und wozu ist so etwas gut oder notwendig?
2. Welche Methoden oder Instrumente verwende ich sinnvollerweise bei der Analyse? Hier wird die (schwierige) Reflexion der Reflexion verlangt, denn die Methoden müssen wissenschaftlich sein, d.h. vor allem zweierlei: rational begründet (nicht nur intuitiv) und intersubjektiv nachvollziehbar (nicht beschränkt auf ein einzelnes Genie).
3. Erst dann kommt die Praxis, d.h. die Anwendung: die wissenschaftliche Analyse eines bestimmten Films.

Wer gleich zu Punkt 3 springt, gegenstandsvergessen, ohne die ersten beiden Schritte getan zu haben (wie bei den meisten filmanalytischen Beiträgen üblich), verharret in der Filmkritik, statt Filmanalyse zu betreiben. Zwischen den bloßen Filmfan und dem Filmkritiker auf der einen und dem Filmwissenschaftler auf der anderen Seite besteht aber ein großer Unterschied.

Lassen Sie mich deshalb einen Schritt nach dem andern tun:

1. Der Film als Literatur

Mit 'Film' meine ich hier ausnahmslos den sog. Spielfilm, d.h. Filmanalyse meint die Analyse und Interpretation literarischer Werke im Medium Film. Die Begrifflichkeit erschließt sich vielleicht am besten aus der pragmatischen Überlegung, daß es sich beim Buch um ein Medium handelt, welches sowohl Literatur vermittelt (z.B. den Roman), als auch Nicht-Literatur (z.B. das Kochbuch). Ähnlich gibt es im Medium Zeitung literarische Werke (z.B. die Kurzgeschichte) und nicht-literarische (z.B. den Kommentar), usf. (siehe die folgende Tabelle). Analoges gilt für das Medium Film, welches Literatur vermittelt (z.B. den Spielfilm), aber auch Nicht-Literatur (z.B. den Lehrfilm für Medizinstudenten über eine Herzoperation). - Es würde zu weit führen, wenn ich mich hier ausführlicher über den Literaturbegriff als theoretisches Konstrukt einlassen würde. Und natürlich gibt es zahlreiche problematische Grenzfälle. Wir können aber bei der Diskussion gerne darauf zurückkommen.

Es bedarf hier also einer Analyse, weil es sich beim Spielfilm um ein ästhetisches Produkt handelt. Hier werden - im Rahmen des Mediums Film - ästhetische Informationen übermittelt, die dadurch charakterisiert sind, daß sie nicht möglichst eindeutig sind, sondern: mehrdeutig, vielschichtig, mehrdimensional. Es geht nicht nur um ein Was (Inhalt), sondern auch um ein Was im Wie (Form). Es geht um den Film als Erlebnis, als eine Erfahrung. Wer beim Spielfilm im Kino die Illusionshaltung, die alle Literaturrezeption charakterisiert ("the willing suspension of disbelief"), nicht einnimmt oder durchbricht - z.B. wer ans Bier danach denkt oder das Blut des Ermordeten gleich als Ketchup sieht -, der läßt Literatur nicht geschehen.

Medium	Literatur	Nicht-Literatur
Buch	z.B. Roman	Kochbuch, Telefonbuch, Sachbuch usf.
Zeitung	z.B. Kurzgeschichte	Leitartikel, Feature, Kommentar usf.
Zeitschrift	z.B. Gedicht	Hintergrundbericht, Auto-Testbericht usf.
Fernsehen	z.B. Fernsehspiel	Tagesschau, Magazin, Show
Radio	z.B. Hörspiel	Börsennachrichten, Klavierkonzert usf.
Heftchen	z.B. Comic- oder Romanheftchen	Gebrauchsanweisung, Rätselheft usf.
Schallplatte	z.B. Textmusik	Instrumentalmusik, Geräusche usf.
Film	z.B. Spielfilm	Wochenschau, Lehrfilm, Sprachkurs usf.

Der Sinn der Filmanalyse, wie hier vom Gegenstand her definiert, ist derselbe wie bei aller Literaturanalyse. Jedes literarische Werk vermittelt eine Bedeutung, eine Aussage, die emotional begriffen, d.h. zwar verstanden wird, aber unterbewußt bleibt. Der Job des Literaturwissenschaftlers ist es, diese latente Aussage ins Bewußtsein zu heben. Literaturanalyse - sprich: Filmanalyse - ist also stets ein Stück Selbstanalyse, weil sie zeigt, was uns 'anmacht', was uns 'bewegt'. Eine Film'analyse', die in diesem Sinne nichts Neues zutage förderte, die im Manifesten verharrte, wäre bloß Film'beschreibung', bloße Film'nacherzählung': eben keine Analyse.

Achtung: Nur nebenbei will ich auf zwei Mißverständnisse dieser Position aufmerksam machen: Erstens: Es geht bei der Auffassung des Spielfilms als Literatur im Medium Film nicht um sog. "Literaturverfilmung" - ein dümmliches Wort; mit dem nur ein unwichtiger Spezialfall des Spielfilms gemeint ist. Zweitens: Es geht nicht, um die Logik der Bild- oder Filmsprache überhaupt, nämlich werkübergreifend, sondern um die Logik des einzelnen Spielfilms, als Einzelwerk.

Daß man die Auffassung von Literatur heutzutage nicht mehr auf das Medium Buch oder auf Printmedien beschränken kann, so als lebten wir noch im 19. Jahrhundert, ist natürlich keinem intelligentem Literaturwissenschaftler verborgen geblieben. Daß man dennoch "den Film" und häufig auch generell "die Medien" möglichst aus dem traditionellen Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft kurzerhand (wieder) ausklammert, liegt an dem ebenso simplen wie bedauernswerten Tatbestand, daß viele noch nicht gelernt haben, mit Literatur in den elektronischen Medien wissenschaftlich umzugehen. Und in der Tat: Wie könnte man dem Popsong ohne Einbeziehung der Musik gerecht werden? Oder würde man nicht dem Spielfilm ohne Berücksichtigung der Bildebene schmerzhaft unrecht tun und ihn damit geradezu verfehlen? Heutige Literaturwissenschaftler werden hier auf höchst unbequeme Weise gefordert.

2. Film und Methoden der Analyse

Die Analyse des Spielfilms als Literaturanalyse - und damit komme ich zum zweiten Schritt: zu den Methoden - kann sich natürlich nicht wie die Filmkritik damit begnügen, einen Spielfilm ein- oder zweimal anzuschauen und dann zu 'analysieren' (was immer dann damit gemeint sein mag) bzw. zu interpretieren, subjektiv, einfach so, wie es einem halt kommt. Da der Spielfilm ein literarisches Werk ist, nicht im Medium Buch oder in einem anderen Printmedium, sondern im Medium Film, also in einem transistorischen Medium, muß er zunächst der Analyse zugänglich gemacht werden - muß er zunächst 'angehalten', fixiert werden. Mit anderen Worten: Man muß ein sog. "shooting transcript" erstellen, eine ganz neue Art von Zwischenliteratur. (Es gibt heute immer noch Leute, die das Transkript mit dem Drehbuch verwechseln, aber darauf möchte ich nun wirklich nicht mehr eingehen.)

Leider ist die Auffassung immer noch weit verbreitet: man könne einen ganzen Spielfilm auch ohne Transkript umfassend analysieren. Überträgt man eine solche Position auf die Literatur in den Printmedien, so würde damit nicht weniger behauptet als dies: man könne eine zwei Stunden lang laut vorgelesene Novelle von Thomas Mann anschließend auch ohne Druckfassung 'analysieren'. Bedauerlicher Hintergrund dieser schmerzhaften Verwechslung von wissenschaftlicher Analyse und subjektiver Kurzkritik: die Bequemlichkeit. Literaturwissenschaftler heutiger Tage haben nur wenig Lust, sich der zeitraubenden Arbeit einer Transkript-Herstellung zu unterziehen. Einige merken aber, daß sie den Spielfilm nicht ganz und gar unterschlagen können - und erklären flugs das detaillierte Transkript als "überflüssig", die Forderung nach dieser Voraussetzung von Filmanalyse als "überzogen". (Auch das wird sich wohl nicht mehr lange halten lassen.)

Einzelne Kategorien der hermeneutischen Filmanalyse (als Literaturanalyse) habe ich bereits in meiner Einführung in die Filmanalyse ausführlicher vorgestellt: Plot, Story, Protagonist, Nebenfiguren, Handlungsaufbau in Segmenten oder Szenen, Zeitsprünge, Zeitraffungen, Zeitdehnungen, Phasen, Rückblendungen, Vorausdeutungen, Haupt-/Nebenhandlung, Stil der Charakterisierung, Setting, Normen und Werte, Ideologie/Message. Sie sind den traditionellen Bereichen der Literaturanalyse (Roman-/Prosaanalyse, Dramenanalyse) entlehnt.

Aber der Film gehorcht selbstverständlich nicht den Gesetzen der Printmedien, sondern denen des Mediums Film. Das bedeutet die Notwendigkeit, neue Kategorien zu verwenden wie z.B. Einstellungsgröße, -länge, Kameraperspektive, Kamerabewegungen, Schnitttechnik/Montage, Achsenverhältnisse, das Ton-Bild-Verhältnis, die Musik - zusätzlich das Image des Schauspielers (z.B. als Star), die Tradition des Genres und die gesamte Geschichtlichkeit des gesamten Films (Regisseur, Produzent, Kameramann, Verleih etc. bis zum Erfolg bei den Rezipienten).

All diese Kategorien sind wohlbekannt und erprobt. Inzwischen wurden aber weitere, neue Kategorien und Methoden entwickelt: bessere Methoden als der bloß hermeneutische Zugriff, weil sie dem einzelnen Spielfilm - als Film - besser Rechnung tragen, angemessener sind. Ich nenne hier

nur die zwei Stoßrichtungen, die ich auch selbst versucht habe:

1. Die Auffassung des Spielfilms als Traum und
2. die Auffassung des Spielfilms als quantifizierbare Abfolge von Einstellungen in Zeit.

Lassen Sie mich das kurz und exemplarisch erläutern. Die Auffassung des Spielfilms als Traum basiert auf dem Film als Filmerlebnis. Diese Erlebnisanalyse als Traumanalyse nutzt Kategorien z.B. von Freud, Norman Holland u.a. und zielt auf das Latente, die eigentliche Message und Bedeutung, auf die eigentliche Aussage des Films. Beispiele: In meiner Arbeit Filmästhetik habe ich versucht zu zeigen, daß der Science Fiction-Film "Kampf der Welten" (1953/54, Regie: Byron Haskin, nach dem Roman von H. G. Wells) gar nicht wirklich die Monster vom Mars meint, sondern die unterdrückten Sexualimpulse von Jugendlichen, die hier nur personifiziert als Bedrohung erscheinen. Der "Kampf der Welten" zeigt tatsächlich den Kampf zwischen Trieb und Gesellschaft - und die Reglementierung des Triebs, wenn Held und Heldin sich am Schluß in der Kirche finden, der Pfarrer bereits bei ihnen; wenn die Begierde 'normal' kanalisiert wird, d.h. auf der manifesten Science Fiction-Ebene des Films: die Marswesen werden durch das Normalste auf der Welt entschärft bzw. abgetötet: durch Bakterien; auf der latenten Bedeutungsebene: durch die Ehe.

Ein weiteres Beispiel wäre der Horror-/Kannibalenfilm "Zombie" (orig. "The Dawn of the Dead", Regie: George Romero). Die eigentliche Message des Films ist eine außerordentlich stringent durchdachte und überzeugende Kritik der kapitalistischen Gesellschaft, der Ware mit ihrer Ästhetik und ihrem Fetischcharakter, der entfremdeten zwischenmenschlichen Beziehungen.

Ricarda Strobel hat jüngst in ihrer Dissertation über Propagandafilm und Melodrama ähnlich aufgewiesen, daß Hitchcocks "Lifeboat" weniger ein Propagandafilm ist als vielmehr die Geschichte eines Vatemordes; daß Welles' "The Stranger" nicht eigentlich die Verfolgung eines Nazi beschreibt, sondern die Unterdrückung der Triebansprüche der Frau in der kleinbürgerlichen Nachkriegsgesellschaft.

Man könnte fortfahren: "Lovestory" handelt nicht eigentlich von der Liebe; "The Godfather" nicht von der Mafia; "Apocalypse Now" nicht vom Vietnamkrieg; "Alien" nicht vom Außerirdischen; "Poltergeist" nicht vom Übersinnlichen usw. Nimmt man den Spielfilm als Traum, erschließt sich in der Filmanalyse - häufig, nicht immer - eine neue, verborgene, eigentliche Bedeutung des jeweiligen Films. Sie wird zwar emotional von den Zuschauern 'gesehen', aber es gehört zu ihrem Charakter, daß sie als solche nicht bewußt wird. Erst die geduldige Analyse kann ihrer habhaft werden.

Die zweite erwähnte Ausweitung bei den Methoden der Filmanalyse meint den Spielfilm als quantifizierbare Abfolge von Einstellungen in Zeit. Es gehört auch zur Natur des Films, daß er als Präsentativmedium die Rezeption zeitlich determiniert - und diese Determinierung zur Generierung von Bedeutung nutzt. Beispiele: In meinem Aufsatz über Neue Methoden der Filmanalyse habe ich dargelegt, wie z.B. bei dem Film "The War of the Worlds" oder bei William Wylers Film "Wuthering Heights" die Auszählung und Ausweitung der Zahl und Länge von Einstellungen zur Begründung bestimmter Handlungsphasen herangezogen werden können. Ich habe das als "Spannungskurve" bezeichnet - 'Spannung' nicht im psychologischen Sinn, sondern als Reiz auf der Netzhaut, hervorgehoben durch das, was Eisenstein "metrische Montage" nannte. Bei einem Film wie "Lifeboat" ließ sich damit begründen, daß er - objektiv, geradezu mathematisch belegbar (qua statistischer Berechnung von Regressionsgraden) - einen melodramatischen 5-Akt-Handlungsaufbau hat.

Wichtig hierbei ist die Verschränkung qualitativer und quantitativer Kriterien und Methoden. Es gibt hier keine absolute Exaktheit wie bei den Naturwissenschaften, und solches wird auch nicht angestrebt. Aber es gibt die Frage der Begründung eines interpretativen Befunds: nicht subjektiv und intuitiv, sondern rational und intersubjektiv nachvollziehbar. Und dieses läßt sich prinzipiell tatsächlich leisten.

Als weitere Methode aus dem Feld contentanalytischer Verfahren wurde neben der einfachen Frequenzanalyse auch die Kontingenzanalyse genutzt. Beispiel hier: In "Die verlorene Ehre der Katharina Blum" (Regie: Schlöndorff/v.Trotta) wird inhaltlich der zunehmende Verlust der Ehre der Katharina Blum beschrieben. Das kommt aber nicht nur handlungsmäßig zum Ausdruck, sondern auch filmästhetisch. So nehmen im

Film z.B. die kleineren Wirklichkeitsausschnitte (Detail, Groß, Nah, Amerikanisch) von Phase zu Phase zu, d.h. der Film kommt per Einstellungsgröße seinem Gegenstand tendenziell immer näher. Parallel dazu und im Verbund damit - dies ist der Schritt von der Frequenz- zur Kontingenzanalyse - kann das Auftreten der Figur Katharina erfaßt werden, die absolut dominiert und vor allem in kleinen Wirklichkeitsausschnitten in Bild gesetzt wird. M.a.W.: die absolute Zunahme kleiner Einstellungsgrößen im Film bedeutet eine zunehmende Focussierung speziell auf Katharina. Ebenfalls parallel dazu verändert sich die Einstellungsperspektive: Anfangs erscheint Katharina eher in Aufsichtsperspektive und als Objekt, die Vertreter des Staates (Polizei, Kommissar, Staatsanwalt) eher in Untersicht und als Beobachter. Am Schluß ist es Katharina, die öfters in Untersicht und als handelnde Person gezeigt wird: Aus der hilflosen Frau wird die entschlossene, aus dem Opfer der Täter.

Berücksichtigt man also die Kontingenz, das gemeinsame Auftreten so unterschiedlicher Faktoren wie Einstellungsgröße, Figurenauftritt und Einstellungsperspektive, so stützt der quantitative Ansatz weitreichende interpretatorische Befunde. Hier: Es wird auch filmästhetisch nicht nur gezeigt, daß die Ehre Katharinas verloren geht, sondern auch wie - nämlich dadurch, daß man ihr im Verlauf des Films immer näher tritt und alles Persönliche, Private nach und nach an die Öffentlichkeit zerzt. Die Kamera selber wird immer indiskreter, vermittelt ein immer intimeres Bild. Von den drei genannten Kriterien her hat der Film ein Aufbauprinzip, das man als zunehmende Zudringlichkeit beschreiben könnte, als allmähliches gewaltsames Zerbrechen einer Persönlichkeit in Fragmente, als immer drastischeres rigideres Zerlegen in Einzelteile.

Alle solche Methoden: die traditionellen Kategorien der Roman- und Dramenanalyse, die qualitativen Kategorien der Filmanalyse, die psychoanalytischen/psychologischen Kategorien, schließlich frequenz- und kontingenzanalytische Ansätze - sie alle sind nur möglich auf einer höchst praktischen Grundlage: eines Filmtranskripts oder shooting transcript. Ohne ein solches Protokoll wäre es nicht möglich:

- nachvollziehbar zu analysieren;
- eine Interpretation werkbezogen rational zu begründen;

- systematisch Detailbeobachtungen anzustellen oder
- (umgekehrt) die Struktur des Ganzen fundiert zu ermitteln;
- man kann noch nicht einmal der einfachsten Verpflichtung literaturwissenschaftlichen Arbeitens nachkommen, nämlich exakt zu dokumentieren und zu zitieren.

Es ist mühsam und zeitaufwendig, solche Transkripte zu erstellen; aber sie sind unverzichtbar. (Den exakten Stellenwert des Transkripts als "Interpretationsamplitude" statt als simple Gedächtnisstütze habe ich bereits mehrfach anderswo beschrieben.) Ich gebe gerne zu, daß es heutzutage äußerst schwierig ist, solche Transkripte auch zu veröffentlichen: allen zugänglich zu machen. Bekanntlich habe ich selber mal eine solche Reihe herausgegeben und entsprechende Erfahrungen sammeln müssen: In dieser Reihe werden jetzt keine neuen Transkripte mehr erscheinen, weil das für den Verlag nicht profitabel war. Ich mußte deshalb erst selber einen (nicht profitorientierten) Verlag gründen - den WISSENSCHAFTLER-VERLAG -, um das Programm demnächst weiterführen zu können. Dabei sollen Ende dieses Jahres sieben neue Transkripte wichtiger Filme erscheinen - nicht zuletzt, um anderen Filmwissenschaftlern diese Arbeit zu ersparen und neue Analysen und Interpretationen zu evozieren. Je mehr Transkripte allgemein zugänglich sind, desto selbstverständlicher wird es demnächst sein, sie als unverzichtbares Hilfsmittel bei der Filmanalyse zu verwenden.

3. Ein Wort zur Praxis

Einleitend, meine Damen und Herren, habe ich drei Schritte skizziert: von der allgemeinen Auffassung über den Film (erstens) zu den Methoden als wissenschaftlichen Instrumenten bei der Analyse (zweitens) hin zur Praxis der spezifischen Filmanalyse selber (drittens). Lassen Sie mich abschließend ein kurzes Beispiel für die Praxis der Filmanalyse vorstellen. Da für die beiden Filme, auf die ich dabei eingehe, noch kein komplettes Transkript vorliegt, wurden die entsprechenden Einstellungen eigens protokolliert. Es geht hier nicht um umfassende Analysen der beiden Filme je in ihrer gesamthaften Aussage, sondern exemplarisch nur um

eine einzige Szene; deshalb ist vielleicht tolerierbar, daß deren Interpretation nur auf einem Teil-Protokoll beruht.

Ich möchte Ihnen den interessanten Fall einer "produktiven Rezeption" vorstellen, und zwar anhand von zwei Filmen, die Sie vermutlich alle kennen. Hier nimmt ein Film (Woody Allens "Play It Again, Sam") direkt Bezug auf einen anderen (Michael Curtiz' "Casablanca"). Und in eben dieser Relation liegt die spezifische Aussage unserer Beispielszene. Zum Verständnis müssen wir also die entsprechende Szene aus beiden Filmen betrachten, und insbesondere die spezifische Art, in der die Beziehung der einen Film-Szene zum Vorgänger-Film hergestellt wird.

Schon vom Titel her suggeriert der Allen-Film "Mach's noch einmal, Sam" eine Art Wiederholung des alten "Casablanca". Und in der Tat beginnt "Mach's noch einmal, Sam", wie wir alle wissen, mit dem Ende des Films "Casablanca"; wir sehen den Filmkritiker Allen im Kino sitzen und versunken den Film betrachten. Allen ist ein Mann, der gerade seine Frau verloren hat (d.h. sie hat ihn verlassen), und der verzweifelt versucht, mit dem Leben und mit sich selber dadurch fertigzuwerden, daß er auf Idole und Filmstars zurückgreift, insbesondere auf Humphrey Bogart, den er heiß verehrt.

Im Verlauf des Films diskutiert Allen mehrmals mit Pseudo-Bogie, der als Personifikation seiner Träume auf mysteriöse Weise immer wieder auftaucht - als eine Art Inkarnation eines Über-Ichs. Freunde Allens, das Ehepaar Linda und Dick, versuchen ebenfalls zu helfen; und bei dem fast gewaltsamen Bemühen, Allen in neue Beziehungen zu anderen Frauen zu verwickeln, verlieben sich Linda und Dick ineinander. Aber Dick liebt Linda ebenfalls, und diese Dreiecks-situation wird in "Mach's noch einmal, Sam" völlig anders gelöst als die ähnliche Dreieckssituation in "Casablanca".

Vergleichen wir die entsprechenden Szenen in den beiden Filmen. Auch dem unbefangenen Betrachter erscheinen sie schon auf den ersten Blick ähnlich, ja nahezu identisch (wenn man den Nazi-Zwischenteil in "Casablanca" außer acht läßt und das Faktum, daß "Mach's noch einmal, Sam" ein Farbfilm ist). Das Setting ist identisch: In beiden Filmen spielt die Handlung nachts auf einem Flugplatz, im Hintergrund ein Flugzeug mit dem Ehemann an Bord. Die Figurenkonstellation ist identisch: In beiden Fällen haben wir ein

Gespräch zwischen der Frau und dem Liebhaber. Die verschiedenen Symbole sind identisch: Achten Sie bitte auf die Hüte von Ilsa bzw. Linda (oder auf die lautmäßige Ähnlichkeit der beiden Namen). Auch die Musik ist dieselbe. Ähnlich sind sich weiterhin die Einstellungsperspektiven, die Einstellungsgrößen und die Montage der Einstellungen. Nicht zuletzt liegt auch dieselbe handlungsmäßige Struktur vor: Zunächst findet ein Gespräch statt zwischen dem Liebhaber und der Frau; dann kommt der Ehemann hinzu und die Dreiecksituation wird erneut etabliert (bitte achten Sie darauf, wie hier in jedem der beiden Filme zuerst der eine Motor des Flugzeugs gestartet wird und dann der zweite); und schließlich fliegt das verheiratete Paar ab, während unser Held allein zurück bleibt.

All diese Ähnlichkeiten und Parallelen von Handlung, Situation, Figurenkonstellation, Visualisierung usf. sind evident; das Filmprotokoll dieser beiden Szenen kann das nur noch nachprüfbar objektivieren. Es gibt aber drei entscheidende Unterschiede der beiden Szenen, die sich anhand der protokollierten Dialogteile aufzeigen lassen. Ausschlaggebend ist dabei beides: daß diese verbalen Unterschiede für die im Filmerlebnis emotional gebannten Zuschauer überdeckt, d.h. nicht bewußt werden, weil die offensichtlichen visuellen etc. Ähnlichkeiten die Wahrnehmung dominieren; und daß es von der Bedeutung dieser Szene her dennoch gerade und einzig auf diese Unterschiede ankommt. M. a. W.: etwas Entscheidendes wird ausgesagt, durch den Film als Erlebnis aber verschlüsselt, verborgen. Und es gilt, dieses Latente bewußt zu machen.

Der erste der drei gemeinten Unterschiede – wohlgemerkt: ich beziehe mich hier nur auf je eine exemplarische Szene in den beiden Filmen – ist der Unterschied in der Ebene der Beziehung zwischen Rick und Ilsa bzw. zwischen Allen und Linda. In "Casablanca" ist es Rick, der Ilsa damit überrascht, daß er Captain Renault bittet, nicht nur den Namen ihres Mannes auf die Transit-Visas zu schreiben, sondern auch ihren eigenen. Dann sagt er zu Ilsa:

Rick: "Du gehörst zu Victor. (...) Du mußt jetzt auf mich hören. (...) Im Grunde wissen wir genau, daß du zu Victor gehörst. Du bist ein Teil seiner Arbeit, du gibst ihm Kraft, weiterzumachen. Wenn du jetzt nicht mit ihm gehst, wirst du es bereuen."

Ilsa: "Nein."

Rick: "Vielleicht nicht heute, vielleicht nicht morgen - aber bald, und dann bis an dein Lebensende."

Ilsa: "Und was wird aus uns?"

Rick: "Uns bleibt immer Paris. Wir hatten es nicht bis zu dem Moment, als du nach Casablanca kamst. Wir haben es gestern abend zurückgewonnen. (...) Ich passe nicht in eine noble Rolle. Aber zu der Erkenntnis, daß die Probleme dreier Menschen in dieser verrückten Welt völlig ohne Belang sind, gehört nicht viel. Eines Tages wirst du das verstehen."

Hier wird ganz deutlich, daß es der Mann ist, der weiß, wie die Dinge zu laufen haben. Es ist der Mann, der die Dinge in seine Hand nimmt und der über die Frau entscheidet. Die Gesprächssituation versetzt Ilsa in eine untergeordnete Position. Die Beziehung zwischen Rick und Ilsa ist eine konventionell bürgerliche Geschlechterbeziehung, bestimmt von den wohlbekanntem Klischees und Rollen.

Das ist ganz anders in "Mach's noch einmal, Sam". Hier beginnt zwar ebenfalls der Mann das Gespräch, indem Allen zu Linda sagt: "Linda, wir müssen Schluß machen." Aber dann ist er total überrascht, als sie ihm ruhig erwidert: "Ja, ich weiß." "Wie bitte?" fragt er ungläubig, und dann ist es Linda, die ihm erklärt, sie habe die ganze Situation noch einmal überdacht und sei mit sich ins Reine gekommen. Linda bereut keineswegs, was zwischen ihr und Allen geschehen ist, ganz im Gegenteil. Und Allen versteht sie, denn er teilt ihre Ansicht der Dinge:

Linda zu Allen: "(...) Ich liebe Dick. Und obwohl du ein wundervoller Mensch bist und die Versuchung für mich groß war, kann ich mir ein Leben ohne Dick nicht vorstellen."

Allen (erfreut und erleichtert): "Das kannst du nicht?"

Linda: "Er braucht mich, Allen, und in gewisser Beziehung brauche ich ihn auch, wenn ich's auch nicht erklären kann."

Allen: "Ich weiß, daß er dich braucht."

Wir haben hier zwei Menschen, die als Partner auf derselben Ebene stehen. Gemeinsam kommen sie zu einer Entscheidung. Der Unterschied zu "Casablanca" wird ganz offensichtlich gemacht, wenn Allen zunächst Rick aus "Casablanca" zitiert: "Im tiefsten Innern wissen wir beide, daß du zu Dick gehörst... Wenn die Maschine startet und du bist nicht bei ihm, wird es dir mal leidtun. Und wenn nicht heute: morgen oder übermorgen. Aber glaub mir, der Tag wird kommen." Und als Linda ihm antwortet: "Oh, Allen,, das hast du wunderbar gesagt.", gesteht Allen diesen wunderbaren Satz als Zitat ein: "Das ist aus 'Casablanca'. Ich habe mein Lebtag darauf gewartet, es zu sagen." Hier bestimmt nicht der eine über den anderen. Hier werden nicht festgelegte Rollen gespielt. Und hier wird auch nicht gelogen. In "Casablanca" war es Ilsa, die davon überrascht wurde, daß sie mit ihrem Mann fliegen sollte. In "Mach's noch einmal, Sam" ist es Dick - denn Linda und Allen sind gemeinsam zu dieser Entscheidung gekommen.

Der erste Unterschied zwischen den beiden Filmszenen (der Unterschied in der Ebene der Beziehung) wird ergänzt durch einen zweiten Unterschied: den Unterschied in der Rolle der beiden männlichen Protagonisten. Rick ist ein archetypisches Idol; er personifiziert einen Traumhelden, einen Mythos, eine Kultfigur: die Inkarnation eines neuen Sisyphus: der "tough guy" als ewiger Verlierer. Insofern taugt Rick als Über-Ich. Allen dagegen ist das genaue Gegenteil: der Anti-Held, der ungeschickt unsere eigenen geheimsten Ängste auslebt, der verzweifelt auslangt nach Vorbildern, nach Ersatz, nach Krücken. Beide Unterschiede sind wichtig für einen dritten: den unterschiedlichen Ausgang der Szene. In "Casablanca" endet die Szene als Sieg des Schicksals mit der entsprechenden Verzichts-ideologie. In "Casablanca" wird das Glück des Helden geopfert "für die Sache" (eine Art implizierten Kampfes gegen den Faschismus). Nachdem Rick den Nazi, Major Strasser, erschossen hat, gehen Rick und Renault in den Untergrund. Die letzten Worte Ricks lauten: "Louis, ich glaube, dies ist der Beginn einer wunderbaren Freundschaft." Und dann wandern die beiden Männer, Seite an Seite, hinaus in die dunkle, neblige Nacht. In "Casablanca" verkörpert diese Szene den Appell, den eigenen Glücksanspruch zu opfern.

Ganz anders die Szene in "Mach's noch einmal, Sam". Noch einmal kommt hier Pseudo-Bogie aus dem Nebel auf Allen zu,

nachdem Linda und Dick abgeflogen sind, und es entwickelt sich folgender Dialog:

Bogie: "Das war großartig. Du entwickelst ja allmählich 'n bißchen eigenen Stil."

Allen (stolz): "Ja, ein klein bißchen Stil habe ich auch."

Bogie: "Weißt du, ich glaube, du brauchst mich in Zukunft nicht mehr. Ich wüßte nicht, was ich dir noch sagen könnte, was du nicht schon weg hast."

Allen: "Ja, das stimmt wohl. Der Witz ist, das ich ich selbst bin und nicht du. Ich meine, du - du bist nicht gerade groß und keine Schönheit. Aber, verdammt noch mal, ich bin selbst klein und häßlich genug, um mich selbst durchzusetzen."

Bogie (lacht): "Na dann, Hals- und Beinbruch, Kleiner!"

Und Allen wendet sich weg von seinem Idol und geht allein in die neblige Nacht hinaus.

"Mach's noch einmal, Sam" also - als produktive Rezeption - ist eine Kritik des zitierten Films, ist Ideologiekritik:

- An die Stelle der Unterordnung der Frau unter den Mann (erstens) setzt der Film die Gleichberechtigung der Partner in der Liebesbeziehung und die Gemeinsamkeit der Problemlösung.
- An die Stelle des Helden als Kultfigur und Mythos (zweitens) setzt er den Anti-Helden, der selber nach Halt sucht: ein Spiegelbild mehr oder weniger unserer eigenen Situation.
- An die Stelle des Apells, den eigenen Glücksanspruch zu opfern und sich für eine "Sache", für den Krieg, ersatzweise zu engagieren, auch an die Stelle dieser Männerfreundschaft, setzt der Film (drittens) den Apell, sich selber zu finden, d.h. nicht ein anderer sein zu wollen, sondern man selber. Wohl nicht ganz zufällig endet die Szene in "Casablanca" mit der Marseillaise (Thema: Krieg), in "Mach's noch einmal, Sam" aber mit dem Lied "You must remember this..." (Thema: Liebe).

Als Bilanz dieser kurzen und hoffentlich auch unterhalt-samen Praxis von Filmanalyse (exemplarisch und fragmenta-risch: anhand eines bloßen Szenenvergleichs) ließe sich formulieren: In "Casablanca" wird die Dreieckssituation mit einer romantischen Lüge manipulativ weggewischt. In "Mach's noch einmal, Sam" wird sie realistisch verarbeitet und emanzipativ gelöst. "Mach's noch einmal, Sam" ist also kei-ne nostalgische Reminiszenz an den wunderbaren Film "Casa-blanca", wie Fans und Filmkritiker immer wieder äußerten, sondern eine Kritik an dessen Ideologie, wie sie schärfer kaum vorstellbar ist. Nicht die mit ganz anderen Funktionen betraute Filmkritik kann solches rational herausarbeiten und intersubjektiv begründen, sondern nur die wissenschaft-liche Filmanalyse - auf der Grundlage exakter Protokollie-rung (hier: der Dialogteile der Schlußszene).

Arbeiten des Referenten zu Filmanalyse und Filmästhetik:

Einführung in die Filmanalyse. (1976) 3. vollst. überarb. u. erhebl. erw. Aufl. Tübingen, 1980.

Modelle der Filmanalyse. München, 1977 (mit Ingeborg Faulstich).

Medienästhetik und Mediengeschichte. Heidelberg, 1982.

Filmästhetik. Tübingen, 1982.

"Der Bastard als Zombie. Ein polemisches Statement zur sog. Film- und Fernsehsemiotik." medien + erziehung, (1982) Nr. 6, 343-347.

"Neue Methoden der Filmanalyse." Ders., Was heißt Kultur? Tübingen, 1983, 142-160.

"Der Spielfilm als Traum. Interpretationsbeispiel: George A. Romeros "Zombie"." medien + erziehung, (1985), Nr. 4, S. 195-209.

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 Lادتür 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
82	11.42 2	Die Liebeserklärung an Barbara von Karl in der Schule gezeichnet. Daneben Karls Gesicht, erschreckt und verlegen.	N	II
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
85	11.47 23	Beide stehen sich gegenüber. Barbara läßt das Blatt los und streicht Karl übers Haar. Er ist erleichtert, greift seine Mappe und läuft aus der Tür.	HN	N
86	12.10 26	Karl läuft mit glücklichem Gesicht die Treppe rauf und begrüßt gelöst seinen Vater. Kamera bleibt auf das Küchenfenster 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

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

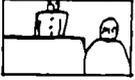
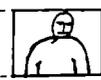
Zeit	Kamera	Ton	Beschreibung
17 sec	NA KS HT Leutnant 	L: "Selbstredend stehe ich Ihnen zur Verfügung." H: "Eine Austragung mit den Waffen... Ich meine, wenn der Herr Leutnant mit meiner Schwester..." L: "Wie meinen Sie?"	NA vom Leutnant, L entfernt sich, Kamera schwenkt mit, H kommt ins Bild, L packt 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 Mitte 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

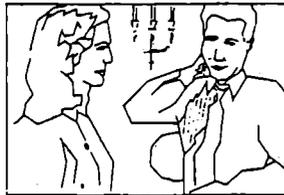
Abb. 2.2: Filmprotokoll mit E-Photos - "Hans Westmar" (Franz Wenzler) D 1933 - Auszug aus Joachim Kortmann: Exemplarische Analyse des Films "Hans Westmar", unveröff. Examensarbeit HBK-BS 1979



- 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

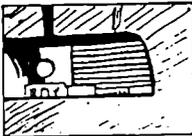


David Mann; Innenraum des Pkw, vom Nebensitz aus:

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

Einstellungsgrößen: HN / N

Motiv: G



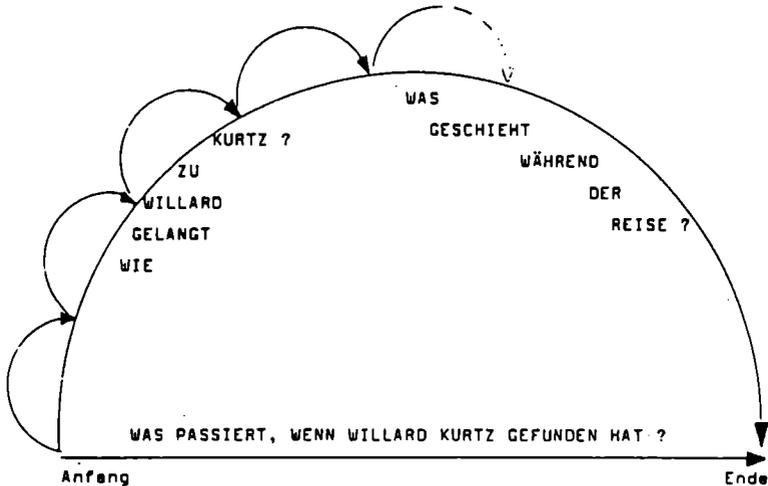
Innenraum Pkw; Blick auf den den Rückspiegel:

- 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

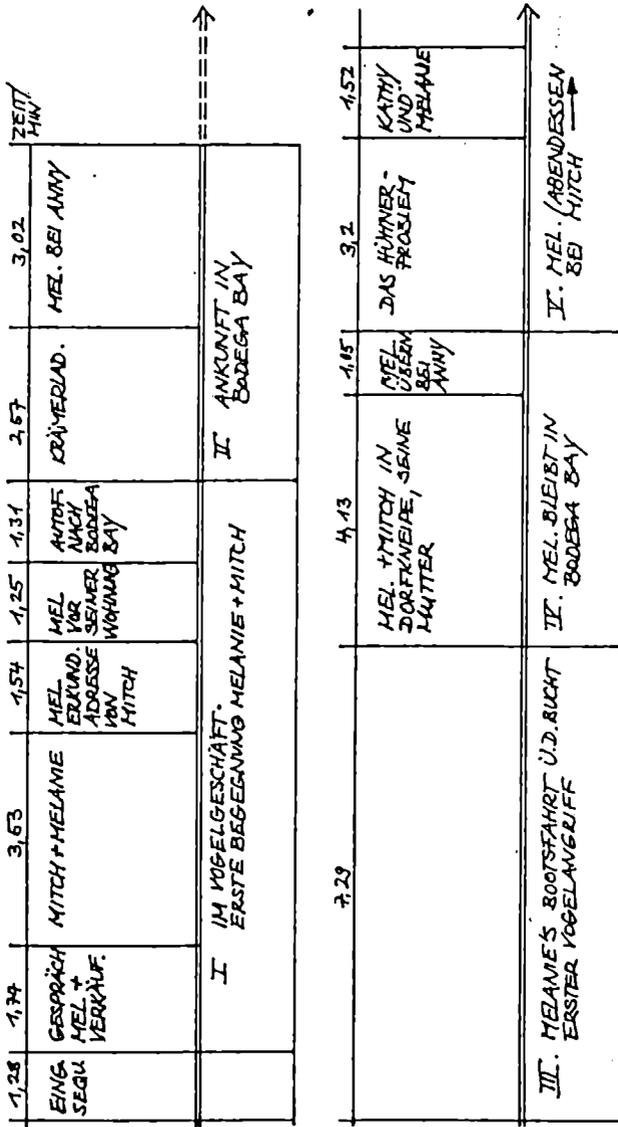


Abb. 3.3: Sequenzgrafik - "Die Vögel", Alfred Hitchcock, USA 1963 - Auszug aus einem Seminarbericht, Proseminar: Einführung in die Medienwissenschaft, HBK-BS, Wintersemester 1984/85

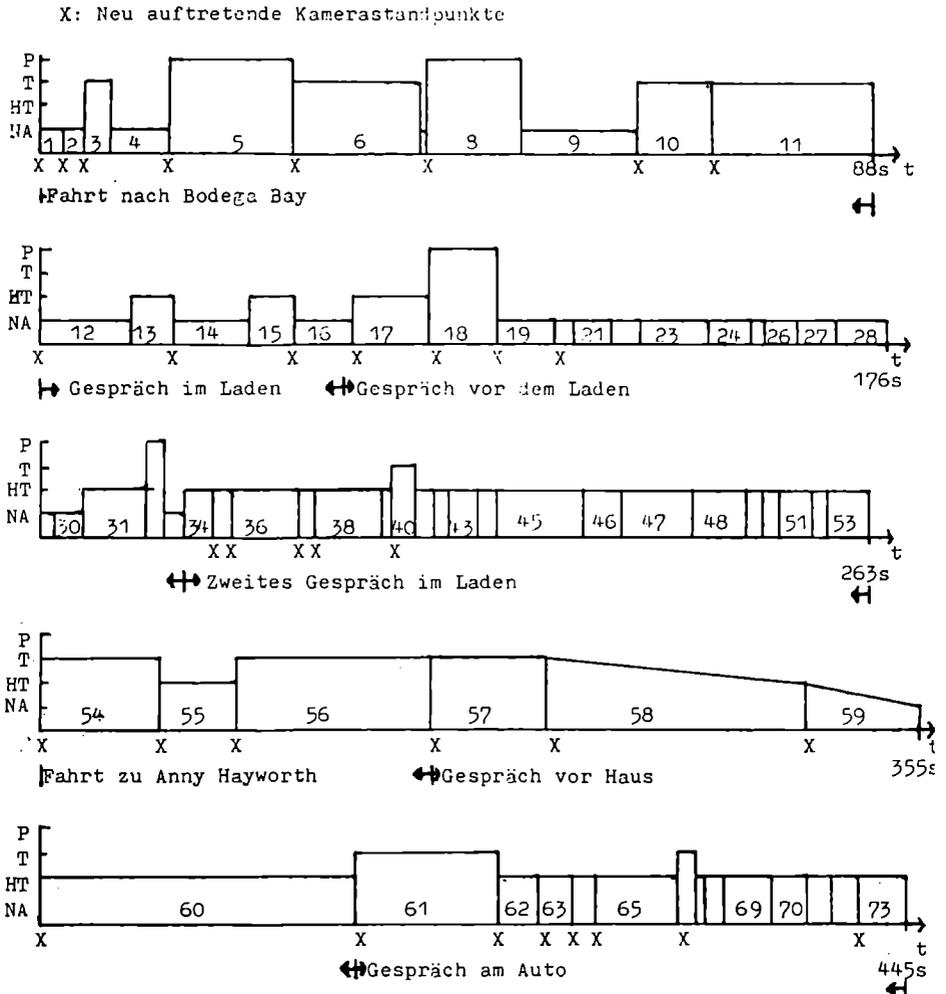


Abb. 4: Einstellungsprofil einer Sequenz, mit stichwortartiger Angabe der Subsequenzen, - "Die Vögel", Alfred Hitchcock, USA 1963 - Auszug aus einem Seminarbericht, Proseminar: Einführung in die Medienwissenschaft, HBK-BS, Wintersemester 1984/85

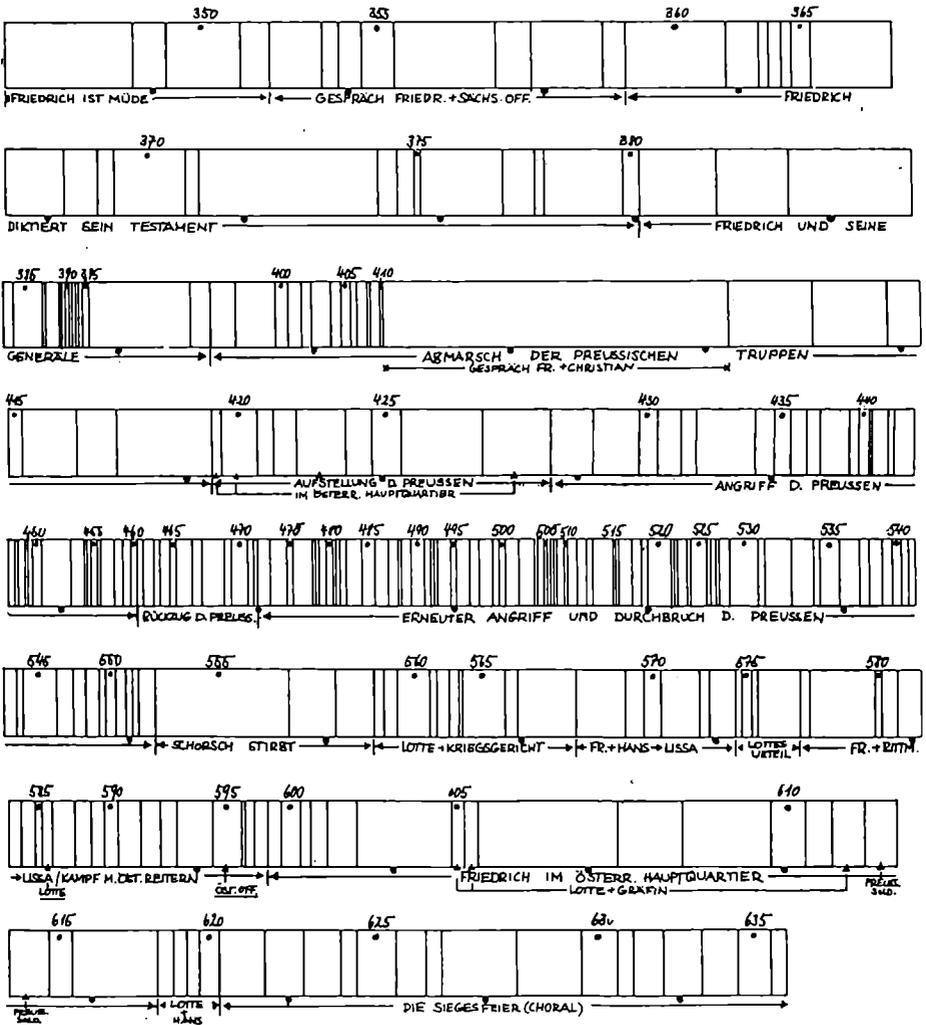
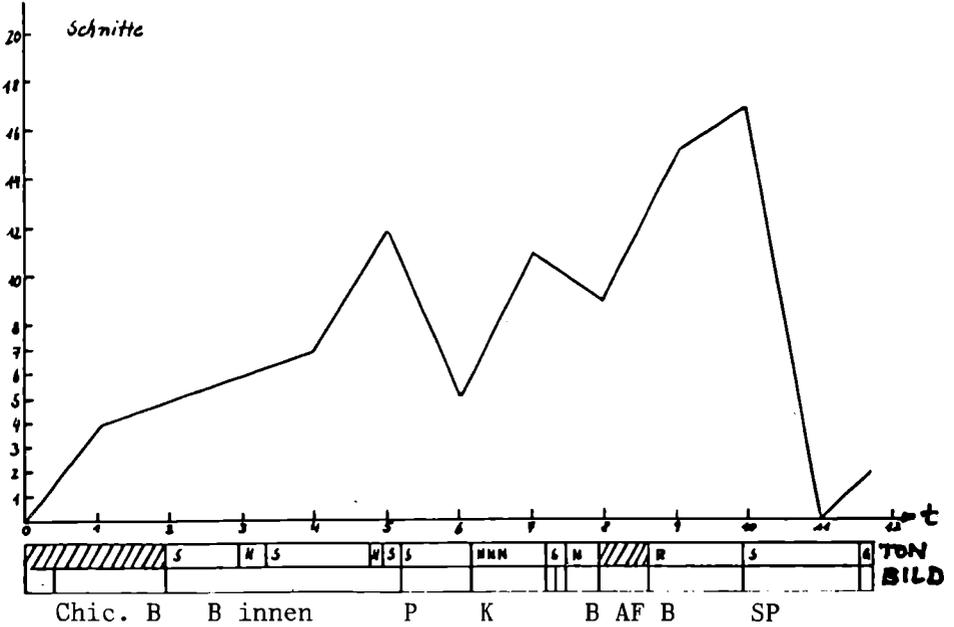


Abb. 5: Einstellungsgrafik mit Zuordnung der Sequenzen - "Der Choral von Leuthen", Carl Froelich, D 1933 - Auszug aus H. Korte, Seminarpapier, HBK-BS 1982



- 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

Klaus J. Koch:

Computerunterstützte Filmprotokollierung
Technische Probleme

Vorbemerkungen

Im Zusammenhang mit Filmanalyse, Filmprotokoll oder Filmtranskript stellt sich angesichts des erforderlichen Zeitaufwandes für die vorzunehmende Datenreduktion das Problem, welche der Arbeitsgänge in geeigneter Weise durch neue Technologien (hier: Computer) unterstützt oder übernommen werden können. Hierfür kommt zunächst vor allem die Erfassung der Protokolldaten, Beschreibungen und Kommentare des Transkribenten in Frage. Dies läßt sich prinzipiell mit den Methoden der modernen Textver- und bearbeitung durchführen, die auch von uns herangezogen werden. Die darüber hinaus in diesem Fall notwendige Zuordnung der Beschreibungstexte zu den betreffenden Filmsequenzen kann durch den Computer vollautomatisch übernommen werden. Hier sind verschiedene Notationen denkbar, etwa die Zuordnung zu Schnittnummern, Szenennummern etc. Die Einfachheit des Verfahrens spricht jedoch dafür, die laufende Nummer des Filmbildes bzw. die aus der Anzahl der durchgelaufenen Filmbilder ermittelte Laufzeit des Films seit Startmarkierung (bei im übrigen beliebiger Projektionsgeschwindigkeit und unabhängig von Stops und Richtungswechsel!) als Bezugsgröße zu verwenden, da sie bei allen gängigen Filmprojektoren durch einen einfachen technischen Eingriff registriert werden kann (1).

Eine der Forderungen, die wir uns bei der Entwicklung des vorgestellten Verfahrens stellten, betraf die möglichst universelle Anwendbarkeit und Systemunabhängigkeit. Dies betrifft

1 Es wurden Einwendungen vorgetragen, daß gleichlange Film-szenen subjektiv in Abhängigkeit vom Inhalt als unterschiedlich lang empfunden werden. Solche Beobachtungen zu untersuchen, ist jedoch nicht Aufgabe des protokollierenden Transkribenten.

1. die entwickelte 'Software' (Computer-Programm) und
2. die erforderliche 'Hardware'

Das von uns entwickelte System ist für den Einsatz sowohl bei der Datenerfassung und Datenbearbeitung, als auch bei der Datendarstellung vorgesehen.

Datenerfassung

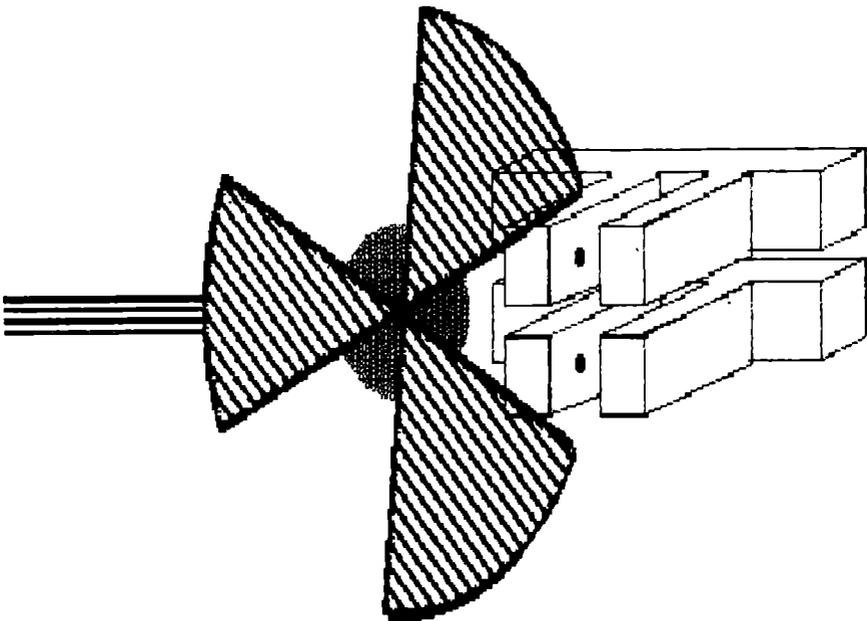
Bei der Datenerfassung handelt es sich um die Speicherung der Eingaben während der Visionierung und Protokollierung des Films (durch den Transkribenten), sowie um die Zuordnung dieser Eingaben zum jeweiligen Ort im Zeitablauf des Films (durch den Computer). Für die Signalerfassung im Vorführgerät (hier: Projektor oder Schneidetisch) ist ein geeigneter Computer mit 'Schnittstelle' zum Vorführgerät nötig. Filmprojektoren haben eine rotierende Flügelblende, an Schneidetischen müßte an geeigneter Stelle eine solche angebracht werden. Bisher wurden Filmprojektoren mit den Filmformaten 16 mm, 8 mm, Super-8, sowie Mehrformat-Projektoren umgerüstet. Deren Flügelblende dreht sich in der Regel pro durchgelaufenes Filmbild einmal um ihre Achse, mit je drei, in Ausnahmefällen zwei Hell- und Dunkelphasen. Bei Schneidetischen wäre durch Koppelung an eine der Synchronachsen oder durch ein in die Perforation des laufenden Filmbandes eingreifendes Zusatzgerät eine "Schnittstelle" zu installieren.

Im Falle der magnetischen Filmaufzeichnung ist das nachfolgend beschriebene Verfahren aus prinzipiellen Gründen nicht anwendbar, eine mögliche Perspektive wird am Schluß aufgezeigt.

Auf der Seite der Datenerfassung und -verarbeitung wurde von uns zu Versuchszwecken ein Gerät von mittlerer Leistungsfähigkeit und extrem hohem Verbreitungsgrad gewählt, der Computer C-64. Dieser Computer reicht für eine erste Erprobungsphase aus, natürlich wird danach eine Programm-Version erstellt werden müssen, die auf Rechnern unter dem Betriebssystem MS-DOS läuft.

Wie erfährt der Computer, was der Projektor macht und wo der Film steht?

Bei Filmprojektoren wird der Lichtkanal durch eine Blende genau in dem Augenblick verdunkelt, wenn der Filmstreifen um ein Bild weitertransportiert wird. (Um zu vermeiden, daß der Betrachter ein zu starkes Flimmern wahrnimmt, erfolgen weitere Verdunklungen ohne Bildwechsel, daher Zwei- oder Dreiflügelblenden). Läßt man diese Blende außerdem durch eine an den Computer angeschlossene Lichtschranke laufen, so kann dieser die Anzahl der Verdunklungen zählen. Falls mit einem Richtungswechsel der Projektion gerechnet werden muß - und diese Möglichkeit ist für eine wissenschaftliche Filmbetrachtung unabdingbar - muß der Computer zusätzlich mitgeteilt bekommen, ob er den eingetroffenen Impuls zum Zählerstand hinzuzählen oder abziehen soll. Hierfür ist eine zweite Lichtschranke erforderlich, die so anzuordnen ist, daß die Drehflügelblende bei Vorwärtsprojektion zuerst in diese Hilfs-Lichtschranke und dann in die erstgenannte eintritt (siehe Abb.). Erfolgt der Eintritt in die Haupt-



Drehflügelblende

Lichtschranken

Lichtschanke, während die Hilfs-Lichtschanke nicht unterbrochen ist, so interpretiert die angeschlossene Auswertelogik dies als Rückwärtsprojektion. In diesem Fall wird der im Computer gespeicherte Zählerstand aktualisiert und angezeigt. Dabei sind prinzipiell alle Anzeige-Arten denkbar wie: Filmbilder, Meter, Minuten/Sekunden etc.)

Dieses Verfahren ist im Prinzip nicht neu, denn seit langem wird in verschiedenen Bereichen mit z.B. in den Film eingeblendeten Zeitinformationen gearbeitet, auch wenn diese zumeist mit anderen Verfahren ermittelt werden. Neu ist aber, daß die hierdurch bereitgestellte Zeitinformation maschinell gelesen und somit mit den durch die Textverarbeitung erfaßten Kommentaren automatisch verknüpfbar wird.

Wie geschieht die automatische Zuordnung der eingegebenen Daten?

Jeder, der schon einmal mit elektronischer Textverarbeitung zu tun hatte, weiß, daß auf dem Bildschirm des Computers stets nur ein Ausschnitt des insgesamt im Speicher des Computers befindlichen Textes zu sehen - und zu bearbeiten - ist, der Bildschirm also einem Fenster gleicht, das nur den Ausblick auf einen Teil des sich bietenden Bildes erlaubt. Nur kann in diesem Fall das "Fenster", bzw. der dargestellte Ausschnitt nach Bedarf verschoben werden.

Zum Zwecke der Protokollierung von Filmen wird diesem System entsprechend jeder Textzeile im Computerspeicher ein Zeitintervall des Films zugeordnet (und zwar je nach Bedarf variabel, z.B. 1 sec oder 10 sec oder 1 min etc.). Auf dem Bildschirm wird in Bildmitte die Textzeile dargestellt, die dem gerade am Bildfenster befindlichen Filmabschnitt entspricht. In der oberen Bildhälfte sind die Textzeilen zu den 12 vorhergehenden Zeitabschnitten zu sehen, in der unteren Hälfte ist der Platz für die nächsten Filmabschnitte sichtbar. Bei Rückwärtsprojektion oder auch bei Weiterbearbeitung eines bereits erstellten Protokolls erscheinen dort die den späteren Abschnitten bereits zuvor zugeordneten Texte.

Datenbearbeitung und Datendarstellung

Unter Datenbearbeitung verstehen wir sowohl alle erdenklichen Korrekturen und Ergänzungen, die nach dem Ermitteln der Grunddaten vorgenommen werden (was sowohl direkt als auch bei neuerlichen Durchläufen mit dem Film geschehen kann), als auch die Einfügung von bereits analytisch-interpretatorisch orientierten Kommentaren, bzw. die Sortierung und Akzentuierung bestimmter Aspekte durch Hervorhebung, die Ausformulierung besonders wichtiger Befunde an den entsprechenden Stellen oder die Löschung von für das aktuelle Erkenntnisinteresse nicht relevanten Daten. Jede Stufe dieser Bearbeitung kann getrennt auf Datenträgern (Diskette, bzw. Papiaerausdruck) gespeichert werden.

Die Datendarstellung geschieht im Normalfall durch den Ausdruck eines Filmprotokolls. Hierfür ist ein Standardprogramm vorhanden, bei dem die Daten in einer listenförmigen Anordnung, die den zeitlichen Ablauf des Films in einem von oben nach unten "laufenden" Band simuliert, ausgegeben werden. Dabei entspricht der Abstand zwischen den durch Linien gekennzeichneten Schnitten proportional der Zeitdauer der Einstellungen/Sequenzen. Für individuelle Bedürfnisse sind Anpassungen möglich, die mit geringen EDV-Kenntnissen auch selbst vorgenommen werden können.

Warum ist diese Verfahren nicht auf Videorecorder anwendbar und welche Möglichkeiten werden hier gesehen?

Für die Erkennung des Bildwechsels werden beim Projektor die Bildverdunklungen ausgewertet. Normalerweise könnte hierfür auch das regelmäßig von der Umlaufblende abgedunkelte Licht der Projektorlampe verwendet werden. Da das Filmbild selbst (2) jedoch auch vorübergehend vollständig

- 2 Aus ähnlichen Gründen haben wir auch nie daran gedacht, etwa durch Lichtmessung (entweder punktuell mit Photozellen an verschiedenen Bildstellen oder global mit einer die durchschnittliche Helligkeit des gesamten Bildes ständig überprüfenden Fernsehkamera) Filmschnitte automatisch registrieren zu lassen. Das Verfahren ist zu ungenau und würde bei stark bewegten Szenen oder plötzlichen Beleuchtungswechseln innerhalb einer Einstellung zu oft "verrücktspielen".

oder nahezu dunkel werden kann (Abblende, Schwarzfilm, etc.), verwenden wir separate Lichtschranken.

Nun gibt es beim Video-Verfahren prinzipiell ja auch ein spezielles elektrisches Signal für die Vertikal-Synchronisation zwischen Recorder und Monitor, welches gewährleistet, daß die Bildoberkante genau auf die Bildschirmoberkante fällt, also weder ein Bildstrich zu sehen ist noch die Bilder "durchlaufen". Dieses Signal, das im Prinzip erlauben würde, exakt die "Bilder" zu zählen, ist leider aus mehreren Gründen wenig geeignet:

- es enthält keine Richtungsinformation; hierfür wären Eingriffe in den Recorder erforderlich, die schwierig und von Modell zu Modell völlig verschieden wären;
- bei beschleunigter, verzögerter oder Stillstandsprojektion werden Synchronimpulse im normalen Rhythmus gegeben, also nicht der Bilderzahl entsprechend;
- bei Start-Stop-Betrieb erfolgt eine Ausschleifung des Magnetbandes, bei Neueinschleifung ist der Einsatz an der letzten Position nicht exakt gewährleistet;
- Beim Umspulen geht jede Information über die Position verloren. Die (auch bei digitaler Anzeige) mechanischen Zählwerke sind nicht genau genug, in der Regel nicht linear (zeitproportional), nicht geräteunabhängig und vor allem nicht ohne weiteres durch EDV zu erfassen. Eine automatisierte Kopplung von Filmabschnitt und zugeordneter Textzeile nach dieser Methode könnte, wenn überhaupt, nur dann realisiert werden, wenn sich der Benutzer der Auflage unterordnet, den ganzen Film an einem Stück zu bearbeiten, ohne Halt und "Zurückfahren", und ggf. nur in weiteren vollständigen und ununterbrochenen Durchläufen ergänzend zu bearbeiten.

Aus all diesen Gründen werden in dieser Richtung keine weiteren Anstrengungen mehr unternommen. Eine Möglichkeit, die jedoch erst im Ausklang des Symposiums diskutiert wurde, weist die geschilderten Nachteile nicht auf: sie besteht darin, daß vor Beginn der Bearbeitung eines Videofilms (egal welcher Norm!) ein spezielles Zeitsignal auf einer Tonspur aufgezeichnet wird. Dieses Zeitsignal darf nicht, wie von der Diavertonung bekannt, aus regelmäßigen

gleichartigen Impulsen bestehen, sondern muß die komplette Zeitinformation enthalten (0:00 bei der Startmarke).

Da bei der Herstellung eines Filmprotokolls in der Regel jedoch nicht auf den Ton verzichtet werden kann, sind hier nur Zweikanal- (Stereo-) Recorder geeignet, bei denen ein Kanal für die Impulssignale benutzt werden kann (natürlich ist dann kein Zweikanalton-Betrieb mehr möglich). Der Computer muß nun in der Lage sein, die Zeitinformation zu lesen, Das Programm muß also so abgeändert werden, daß es den zugehörigen Textbereich aus dem Speicher auf den Bildschirm holt. Da hierbei im Computer nichts mechanisch transportiert wird, kann dies beliebig schnell geschehen. So kann auch nach einem längeren Umspulvorgang, während dem keine Zeitsignale registriert werden können, unmittelbar nach Eintreffen des ersten neuen Zeitsignals die betreffende Textstelle ohne Verzögerung aus dem Speicher zur Anzeige gebracht werden. Die für dieses Verfahren benötigte Hardware kann bereits recht genau beschrieben werden:

- ein Zweikanal-Videorecorder,
- ein Computer mit einer genormten seriellen Schnittstelle RS 232 C (fast alle heute angebotenen Computer verfügen bereits serienmäßig über diese Ausstattung),
- ein Telefonmodem, das die RS 232 C-Signale in Tonsignale für den Recorder umwandelt (zum Aufbringen der Zeitinformationen) und zurück (zum Erkennen der Position)
- geeignete Verbindungskabel zwischen Computer, Modem und Video-Recorder. Die Anschlüsse hierfür sind bereits weitgehend genormt.

Günter Giesenfeld:

Computerunterstützte Herstellung von Filmprotokollen
Bericht über erste Versuche

Die etablierten Kunstwissenschaften - allen voran die Literaturwissenschaft - gehen traditionell von einer dichotomischen Vorstellung zweier Kunstebenen aus: einer "hohen", ernstzunehmenden, komplexen, vieldeutigen und deshalb der ästhetischen Analyse besonders zugänglichen und würdigen Kunst wird eine in abgrenzender Absicht so bezeichnete "Trivial"- oder "Massen"kunst gegenübergestellt, deren Produkte einer Wissenschaft mit diesem Selbstverständnis prinzipiell als uninteressant erscheinen, bzw. bei denen sie zu negativen Einschätzungen kommt.

Wurden diese trivialen Produkte doch untersucht, dann geschah dies unter Fragestellungen, die sonst unbeachtet blieben und nur auf diese Produkte angewendet wurden: etwa der gesellschaftliche Hintergrund, die politische Wirkung, die Rezeptionsbedingungen und - vor allem - der Aspekt des literarischen Marktes und der kommerziellen Verbreitung. Solche dann vereinfachend als "soziologisch" bezeichneten Untersuchungsansätze erschienen, als Folge dieser Praxis, vorwiegend für diese eigentlich verachteten Produkte "zuständig" zu sein, und ein Teil dieser Geringschätzung wurde dann auch auf diese Methoden übertragen.

Eine gewisse Umorientierung bewirkten in diesem Zusammenhang die Studentenbewegung und die durch sie ausgelösten reformerischen Initiativen der siebziger Jahre. Deren Forderung nach einer ernsthaften gesellschafts- und ideologiekritischen Untersuchung der Massenmedien einerseits und nach einer Anwendung der genannten Fragestellungen auch auf Texte der "anerkannten" Literatur andererseits bot auch die Chance, tendenziell die genannte strikte Trennung zu überwinden. Aber solche Ansätze zu einer übergreifenden Perspektive, die die Literatur etwa als ein Medium unter den anderen aufzufassen lernte, waren - so muß man aus heutiger Sicht leider sagen - nur eine vorübergehende Abweichung von den traditionellen, sich bald wieder durchsetzenden Abgrenzungen.

Auch die junge Medienwissenschaft ist von dieser Entwicklung mit geprägt. Ihre Aufgaben wurden m.W. hier in Marburg zum ersten Mal als Konsequenz aus der Erkenntnis formuliert, daß alle Kunst medial vermittelt ist. Diese Definition eines neuen übergreifenden Ansatzes wird inzwischen wieder heftig bekämpft, was sich einmal darin ausdrückt, daß eine reinliche Scheidung angestrebt und versucht wird, diese "natürliche Tochter" da, wo sie zunächst am Busen etablierter Kunstwissenschaften (etwa der Germanistik) genährt worden war, ins Ghetto einer für triviale Gegenstände zuständigen Spezialdisziplin zu verdrängen. In ähnlicher Funktion sehe ich die andere Strategie einer "Heimholung" des doch gelegentlich attraktiven Gegenstandsbereichs und seine Unterwerfung unter die eingefahrenen Kategorien, das Bemühen nämlich, auch im Rahmen der Medienwissenschaft die bewährte Dichotomie einzuführen mit der Konsequenz, daß man sich auch innerhalb des neuen Gegenstandsbereichs auf die Beschäftigung mit den auch dort vorfindlichen Produkten mit komplexerer ästhetischer Struktur konzentriert und beschränkt. Am besten ist dies in der Filmgeschichte möglich, wo die "Meisterwerke" des klassischen Spielfilms, auf die man sogar mit einer gewissen oberflächlichen Plausibilität literaturwissenschaftliche Interpretationsmethoden unmittelbar anwenden kann, fleißig "interpretiert" werden. Bei dieser Art der Vereinnahmung werden meist auch kunsttheoretische Vorstellungen übertragen, die auf den deutschen Idealismus (Klassik oder Romantik) zurückgehen, aber auch bei Filmregisseuren mehr als je verbreitet sind, weshalb eine eigentlich paradoxe Bezeichnung wie "Autorenfilm" sowohl bestimmte "Werke" adäquat beschreibt, als auch in der kintheoretischen Diskussion die Funktion eines Kampfbegriffs hat.

Kein Wunder, daß in dieser Atmosphäre die Debatte um das Fernsehen oder etwa neue Medien immer mehr den Charakter einer Teufelsbeschwörung hat und man diese Gegenstände lieber "zuständigkeitshalber" an Soziologen, Ethnologen u.ä. weitergibt. Diese haben nun wieder - wer will es ihnen verdenken - mit ästhetischen Betrachtungsweisen nicht viel im Sinn. Dem Ideal der naturwissenschaftlichen - oder exakten gesellschaftswissenschaftlichen - Beweisführung verpflichtet, versuchen sie, mit schlüssigen Methoden zu quantifizierbaren oder wenigstens schlüssig beweisbaren Resultaten zu kommen. Die einseitige Radikalisierung des Interesses auf solche Methoden und die damit verbundene Gefahr der unkontrollierten Ausweitung der Aspekte und des bodenlosen

Datensammelns enden dann, angesichts der Diskrepanz zwischen dem wissenschaftlichen Aufwand und der Lächerlichkeit der Ergebnisse, gelegentlich in Zynismus oder Resignation.

Häufiger aber wird das fleißige Herstellen von Filmprotokollen, werden ausgedehnte quantifizierende Untersuchungen zur willkommenen, aber in ihrem vorbereitenden Charakter nicht mehr erkannten Ersatzbeschäftigung. Trotzdem darf die Alternative dazu nicht sein, daß man sich den genauen, rational nachvollziehbaren Hinblick auf das einzelne Produkt ersparen zu können glaubt, die exakte Beschreibung des Trägers jener vielfältigen kontextualen Verknüpftheit oder jenes gesellschaftlichen Vorgangs, den die Medien milliardenfach inszenieren helfen. Denn es ist nicht getan mit einer demonstrativen Beliebigkeit, die die Vielfalt der Aspekte als Verallgemeinerung der eigenen Rezeption beschreiben zu können glaubt.

Könnte es vielleicht sein, daß die Diskussion um "Sinn und Unsinn von Filmprotokollen"(1) deshalb so heftig und heiß geführt wird, weil ihre Herstellung erstens so zeitraubend und zweitens eine überwiegend mechanische und langweilige Tätigkeit ist? Wie schon von Werner Faulstich erwähnt wurde, sind Filmtranskripte in der Herstellung mühsam und kaum zu veröffentlichen. Die erste Tatsache ist nicht zu leugnen, aber kein Argument dafür, sich mit der Visio-

1 Zu diesem Thema sprach auf dem Symposium Friedrich Knilli und stellte Beispiele für die eigene frühere Praxis anschaulich vor und in Frage. Leider war es ihm nicht möglich, seinen Beitrag für eine Veröffentlichung in diesem Band schriftlich auszuarbeiten. Ich greife deshalb einige von ihm in die Debatte eingebrachte Gedanken auf.

nierung(2) bei einer Tasse Kaffee(3) zu begnügen. Die zweite Feststellung ist ebenfalls richtig, aber es scheint mir nicht so spontan angebracht, dies zu bedauern. Sollte wirklich jene "neue Art von Zwischenliteratur", deren Existenz als Voraussetzung für die Analyse bezeichnet worden ist, veröffentlicht werden? Der Zweck einer solchen Veröffentlichung wäre allenfalls, anderen interessierten Forschern unattraktive Vorarbeiten zu ersparen, nicht aber, interpretatorische Erkenntnisse oder andere als rein empirisch-"technische" Daten über das Produkt mitzuteilen. Dieser beim Bildmedienprodukt sicher eher als etwa in der Literaturwissenschaft notwendige Schritt der "Fixierung" wäre entfernt vergleichbar etwa einem Schema der Akt- und Szeneneinteilung eines Dramas oder der grafisch aufbereiteten Darstellung der Personen- oder Zeitstruktur oder des Handlungsgeflechts eines Romans. Indessen würde gestandenen Germanisten die systematische Veröffentlichung solcher Darstellungen (etwa als Anhang zu Gesamtausgaben), abgesehen von Einzeldemonstrationen, nicht in den Sinn kommen. Mir scheint, daß die befremdende Hartnäckigkeit, mit der von den Gegnern des Filmprotokolls auf der eigenen Fähigkeit bestanden wird, einen Film nach ein- oder zweimaligem Anschauen angemessen interpretieren zu können, auch durch die Irritation einer solchen provokativen Forderung ausgelöst sein kann.

Die Zweifel an der Nützlichkeit einer systematischen Veröffentlichung von Filmprotokollen(4) bedeuten nicht gleichzeitig Zweifel an ihrer Nützlichkeit, an ihrem Sinn. Wer die Notwendigkeit des rationalen, analytischen Blicks auf

2 Ich führe dieses häßliche aus dem Französischen abgeleitete Wort hier ein, um die intensive Betrachtung eines Films zum Zwecke der Interpretation von der normalen, der "Unterhaltung" (das Vergnügen ist eine beiden nicht eindeutig zurechenbare Kategorie) dienenden Rezeption zu unterscheiden. Sie geschieht meist nicht im Kino, sondern am Schneidetisch oder Videogerät mit der Möglichkeit des Anhaltens und Zurückfahrens.

3 nach dem in der Diskussion öfter aufgegriffenen Wort eines Symposiumsteilnehmers.

4 Sie betreffen nicht die Frage der Veröffentlichung von Drehbüchern!

das Produkt als wesentlichen Teil auch der filmwissenschaftlichen Arbeit akzeptiert, und zwar als:

- Verfügbarmachung und evtl. anschauliche Darstellung objektiv verifizierbarer und unstrittiger Daten über einen Film (Länge, Zahl der Einstellungen, Länge der Einstellungen, Personenauftritte, Schauplatzwechsel, auffällige optische und akustische Gestaltungsmittel),
- Veranschaulichung von strukturellen Besonderheiten oder Grundlage ihrer Diskussion und Nachprüfung im Falle von verschiedenen Deutungsansätzen oder -möglichkeiten,
- Veranschaulichung von dramaturgischen Montageverfahren oder rhythmischen Bildfolgen und Grundlage für die Diskussion ihrer vermuteten Wirkung,
- Ermöglichung des genauen, nachprüfbaren Zitierens von textlichen oder bildlichen Belegen und des schnellen Zugriffs darauf,
- Beschreibung und anschauliche Rekonstruktion in grafischer Darstellung von im zeitlichen Ablauf aufeinander folgenden Reizfolgen,

für den ist das Problem der Transkription nur noch ein praktisches. Es hängt damit zusammen, daß (ich wiederhole schon Gesagtes) die Filme (= die Textgrundlage) noch nicht in einer Form verfügbar sind, die ein dem Buch entsprechendes Umgehen mit den "Texten" ermöglichen würde. Bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit einer Oper etwa würde sich niemand mit dem Libretto und sollte sich niemand mit dem Klavierauszug begnügen. Die Partitur kann man kaufen, aber sie ist auch nur Vor- und Grundlage der je aktuellen einzigen Erscheinungsform der Oper: der Inszenierung auf der Bühne. Insofern kann auch die Partitur allein zum Gegenstand ästhetischer Interpretation und Wertung gemacht

werden. Analog wäre beim Film eine Untersuchung von Drehbüchern einzuordnen.(5)

Das Filmtransskript kann demgegenüber nicht als ein eigener eigener Untersuchungsgegenstand angesehen werden. Das grafisch aufbereitete Protokoll ist allenfalls, angesichts einer gegenüber dem Buch weit größeren Komplexität der Reizstrategie des Filmmediums, nur die dem "Text" am nächsten kommende Form der Verfügbarmachung für die Analyse zu sein, nicht mehr, aber auch nicht weniger. Es ist, im Unterschied zum Dramentext oder zur Opernpartitur, nicht Vorlage für unbegrenzt viele künstlerisch eigenständige Realisierungen, sondern nur die möglichst genaue Aufzeichnung der einzigen ästhetischen Zubereitung und gültigen Erscheinungsweise des Drehbuchs, des Films, dessen Verbreitungsform, wie beim Buch, nicht die immer wieder neue Inszenierung oder Aufführung ist, sondern die Vervielfältigung identischer Kopien. Deshalb stellt sich hier die Frage der Veröffentlichung nur ausnahmsweise in ähnlicher Weise wie die der Veröffentlichung von exakten Beschreibungen einer wichtigen oder beispielhaften Theaterinszenierung - in welcher Form auch immer -, was in besonderen Fällen(6) durchaus sinnvoll sein kann.

In unserer wissenschaftlichen Praxis ist immer noch die Beschreibung mit Worten, also in Sprache (geschrieben oder gesprochen) das fast ausschließliche Verständigungsmedium und die einzige Form der intersubjektiven Argumentation. Auch in absehbarer Zukunft wird sich dies nicht ändern: wir werden unsere Vorträge mit unserer Stimme "live" halten, wir werden unsere Aufsätze in Schriftform veröffentlichen. Sicher muß es dabei die Möglichkeit des Zitierens mit Videogerät oder Filmprojektor im Vortrag geben, die Arbeit am Schneidetisch im Seminar, die Illustration mit Bildern oder

5 Sowohl solcher, die realisiert wurden, als auch solcher, die nicht oder nicht so, wie sie vorlagen, realisiert wurden (vgl. Drehbuchvorlagen aus dem deutschen expressionistischen Film, die als Texte literarische Ansprüche verraten, oder das Stoppel- und Flickwerk verschiedener Autoren oder Spezialisten, aus denen die US-amerikanischen Studiofilme entstehen, um zwei gegensätzliche Beispiele zu nennen).

6 Man denke an Brechts "Modelle".

grafischen Darstellungen im Aufsatz oder Buch. Ich möchte hier nicht darüber spekulieren, wie wünschenswert eine Änderung dieses Zustandes wäre, etwa die Veröffentlichung von Arbeiten zur Film- und Fernsehwissenschaft in Form von Videobändern. Auf jeden Fall müßte uns dazu dann noch viel einfallen in Bezug auf die Gestaltung derjenigen Partien, die nicht Zitate sind, sondern argumentativ.(7) Meine Lust zu einer Beteiligung an dieser Diskussion hält sich indessen in Grenzen, doch sollte ihre Evokation geeignet sein, die Relativität und Vorläufigkeit der Transkription noch einmal vor Augen zu führen.

Im Bezug auf den hier behaupteten Charakter als Hilfsmittel ist allerdings die Mühe, die zur Herstellung eines Transkripts aufgewendet werden muß (es kann Tage bis Wochen dauern), ganz unverhältnismäßig. Natürlich muß der pädagogische, bezw. wissenschaftspropädeutische Nutzen einer solchen Tätigkeit in Betracht gezogen werden.(8) Mit Sicherheit werden dabei grundlegende Fähigkeiten gelernt und geübt, ohne die die spezielle filmische Erzählform, die sich im fortgesetzten Blickzwang realisiert, deren Stil sich also im Bildaufbau (Kader, Blickwinkel, Einstellungsgröße, Kamerabewegung) und in der Bildmontage realisiert, nicht erfaßt werden kann.

Aber auch ein fertiges, vorliegendes Filmprotokoll kann solche Erkenntnisse vermitteln, ja ist nur sinnvoll, wenn es dies tut. Es muß, neben oder während der wiederholten Visionierung konsultiert, zwei verschiedene Richtungen oder Intentionen des Hinschauens auf die Filmstruktur ermöglichen:

7 Als zukunftsweisende Paradigmata einer solchen Darstellungsform könnten bestimmte Fernsehsendungen gelten, wie sie etwa Bernward Wember produziert hat. Aber auch er kann nicht auf den - nun nur mit der Kamera aufgenommenen - Vortragsgestus verzichten.

8 Die Forderung, jeder Student solle mindestens einmal ein Transkript hergestellt haben, um seinen Blick für filmische Gestaltungsformen zu üben, ist zwar pedantisch, aber nicht unsinnig. Nur: was ist mit dem zweiten, fünften, fünfzigsten Film, der im Rahmen der wissenschaftlichen Tätigkeit zu untersuchen sein wird?

- die Sichtbarmachung der Gesamtstruktur, der dramaturgischen Anlage⁹⁾, (Verifizierungsinteressen in Bezug auf den Gesamteindruck oder' Spezifika einzelner Genres)
- die Überprüfung von Details, vor allem der filmischen Gestaltungsmittel, nach Auswahl interessierender Stellen, (Verifizierungs- oder Erkenntnisinteressen in Bezug auf Details, Motive und deren Verknüpfung, sowie eher im Hinblick auf Spezifika des einzelnen Produkts)

Wir gehen davon aus, daß beim Einsatz des Computers für die Herstellung von Transkripten nur die wirklich formal-quantitativen Daten automatisch aufgezeichnet werden (z.B. der Zeitablauf, bzw. die Länge jeder Einstellung, Sequenz oder Szene). Bei der Registrierung der meisten anderen Daten (auch Einstellungsgröße etc., deren automatische Erkennung durch den Computer nur mit einer verhältnismäßig hohen Fehlerrate realisierbar wäre) sehen wir eine manuelle, allerdings durch verschiedene Maßnahmen stark vereinfachte Eingabe vor. Es erscheint uns, abgesehen von den technischen Problemen, auch aus wissenschaftlichen und pädagogischen Gründen nicht als sinnvoll, das Herstellen von Transkripten völlig automatisieren zu wollen. Der Computer soll zunächst nur die Möglichkeit bieten, die grundsätzlich manuell erfolgende Eingabe durch Codierung und automatische Zuordnung der Eingaben jeglicher Art zur entsprechenden "Text"stelle zu erleichtern und vor allem dabei Irrtümer quantitativer Art auszuschalten. Dabei soll der Benutzer jederzeit wählen können zwischen:

- der ausschließlichen Eingabe von objektiven Beschreibungsbefunden (wie etwa Einstellungslängen, konventionalisierten Angaben zur Größe der Einstellung, zur Kameraperspektive, deren Bewegungen, zur eindeutigen zeitli-

9 Handlungsstruktur und Dialoge sind dabei meistens zurecht die Hauptbezugspunkte. Das liegt nicht daran, daß das Filmmedium (ich spreche vom Spielfilm) eine natürliche Nähe zur Romanform aufwiese, sondern daran, daß bei seiner Entstehung nicht nur der Roman und das Theater als Vorbild genommen wurden, sondern weil es auch in gewisser Weise die massenkulturelle Funktion vor allem des (trotzdem weiterexistierenden) (Trivial-)Romans übernommen hat und seither im westlichen Kulturbereich kaum in eine andere Richtung weiterentwickelt worden ist.

chen Ausdehnung, Kombination und Zuordnung der verschiedenen Tonelemente, zur Strukturierung des Films durch Personenanwesenheit, Ortswechsel, eindeutige Zeitzäsuren usw.)

- und der Möglichkeit, darüber hinaus synchron zum Filmablauf auch bereits den persönlichen Erkenntnisinteressen oder einem zu verifizierenden Interpretationsansatz zuzuordnende Einschätzungselemente mit abzuspeichern.

Die dabei gewonnenen Daten sind reproduzierbar, auswertbar, korrigierbar, ergänzbar und für eine weitere Bearbeitung oder Auswertung stets verfügbar. Auch für diese weitere Bearbeitung kann der Computer wieder bestimmte Aufgaben übernehmen:

- den Ausdruck des Protokolls in nachträglich frei festlegbaren und jederzeit veränderbaren Druckformaten und Darstellungsformen, und zwar sowohl als "Grobprotokoll", in dem nur Szenen und Sequenzen erfaßt werden, als auch als "Feinprotokoll", in dem jede Einstellung einzeln, aber auch Szenen und Sequenzen erfaßt und dargestellt werden. Das letztere dürfte im Normalfall nur für Ausschnitte ausgedruckt werden.
- Die Herstellung von Diskettenfiles oder Ausdrucken, in denen ausschließlich die genannten objektivierten Beschreibungsbefunde enthalten sind, als Grundlage für die interpretative Bearbeitung und Verifikation. Für diese weitere Verarbeitung kann der Computer auch wieder eingesetzt werden.
- Die ständige Verfügung über einen Datenvorrat zur automatischen Bearbeitung quantitativer Fragestellungen (durchschnittliche Einstellungslänge des Films oder eines Ausschnitts, Häufigkeitsuntersuchungen usw.)
- Erstellung von normierten Transkripten zur Weiterverarbeitung durch Fremde (Protokollbank)
- Demonstrationsmöglichkeit mittels synchronem Ablauf (auf Bildschirm) von Film und Einstellungsprotokoll zur Veranschaulichung etwa eines Montagerhythmus.

In ihrer "nackten", nur die erwähnten "objektiven" Daten enthaltenden Form(10) wäre sehr wohl an eine "Veröffentlichung", d.h. Weitergabe dieser Transkripte an dritte zu denken, sei es als "Listing" auf Papier zur weiteren manuellen Verwendung, sei es auf Diskette zur weiteren Verarbeitung im Computer mit den entsprechenden Programmteilen. Da böte sich in der Tat die Möglichkeit des Aufbaus einer "Protokollbank", die fertige Protokolle einzelner Filme archivieren und zur Verfügung der Wissenschaftler halten würde.(11) Bei der Weiterverarbeitung hätten in jedem Fall die mit diesen Mitteln gewonnenen oder verifizierten Erkenntnisse in einen interpretierenden Text einzugehen, in dessen Rahmen die Wiedergabe von Teilen der wie immer formatierten Ausdrücke nur den Charakter eines Zitats hätte.

Bei der Eingabe funktioniert das von uns entwickelte System in etwa analog dem aus der Filmbearbeitung bekannten "Zweiband-Verfahren". So wie dort durch mechanische oder elektronische Koppelung die Synchronität der auf verschiedenen Trägern aufgenommenen Elemente Bild und Ton gewährleistet ist, so simuliert der Computer beim Ablauf des Filmes ein zweites "Band", auf dem die Protokolldaten synchron aufgezeichnet werden. Materialiter existiert dieses "Band" erst, wenn etwa ein Ausdruck auf Endlospapier gemacht wird. Es "läuft" auf dem Bildschirm in Richtung und Geschwindigkeit synchron mit dem Film ab, wobei stets die mittlere Zeile des Bildschirms dem aktuellen Stand des Filmbandes entspricht. Entsprechend dem tatsächlichen Lauf einer Filmrolle in einem Projektor und gemäß unseren Sehgewohnheiten wird der zeitliche Ablauf des Films auf dem Bildschirm zeilenweise durch die Verschiebung nach unten (vorwärts) und nach oben (rückwärts) simuliert. Die Zeitfrequenz, in der

10 Deren Umfang und Definition einer Diskussion und anschließenden Vereinbarung (Normierung) vorbehalten wäre.

11 Ich verkenne nicht die dabei mit Sicherheit auftretenden Fragen der Herkunft und des Zustandes (Vollständigkeit, verschiedene Versionen oder Bearbeitungen durch Produzenten, Verleiher oder die Zensur etc) der dafür benutzten Kopien oder Videobänder. Deshalb ist bei den von uns entwickelten Gerätekonstellationen darauf geachtet worden, daß sie transportabel und an einen etwa in einem Archiv stehenden Schneidetisch ohne Eingriffe oder technische Maßnahmen anschließbar sind.

ein Zeilenvorschub erfolgt, kann gewählt werden: für Feinanalysen mit häufigen Schnitten z.B. 1 sec pro Zeile, für Übersichtsprotokolle bis zu 1 min pro Zeile.

Es können, während der Film läuft, über die Computertastatur Texte normalerweise also nur zur aktuell durchlaufenden Filmsequenz eingegeben werden, denn alle Eingaben werden ihr automatisch zugeordnet, m.a.W., es wird also stets nur auf der in Bildschirmmitte befindlichen Zeile geschrieben. Wird die Taste für Einstellungswechsel (Schnitt) gedrückt, dann wird automatisch die Dauer der abgelaufenen Einstellung (in min/sec seit Filmbeginn) registriert und gespeichert. Überschreitet der Film bei der Projektion eine Zeitintervallgrenze, so rückt der Bildschirmausschnitt um eine Zeile höher, so daß jetzt das nächste Zeitintervall in Bildmitte dargestellt wird. Dabei verschwindet die oberste Zeile - im Speicher des Computers ist natürlich stets der gesamte eingegebene Text vorhanden.

Falls das Zeitintervall nicht ausreicht, die vorgesehenen Daten einzugeben, so braucht nur der Projektor angehalten zu werden. Trotzdem kann es in bestimmten Fällen wünschenswert sein, Korrekturen oder Ergänzungen (z.B. wenn während der Eingabe der Zeilenvorschub geschieht und Textteile deshalb auseinandergerissen wurden) an Textzeilen zu vorzunehmen, die gerade nicht in Bildmitte stehen. Natürlich könnte man dazu den Film mit dem Projektor so bewegen, daß die betreffende Zeile in Bildmitte erscheint. Wir haben hierfür jedoch die einfachere Möglichkeit vorgesehen, durch einen bestimmten Befehl die starre Kopplung zwischen projiziertem Filmausschnitt und angezeigtem Textausschnitt vorübergehend aufzuheben. Es kann nun frei auf dem gesamten Protokoll geschrieben oder kerrigiert werden. Normalerweise bewegt man sich in einem solchen Fall nur auf dem im Bildschirm angezeigten Ausschnitt. Wurde bei der Bearbeitung der sichtbare Bildausschnitt verlassen (genauer: verschoben), muß vor der "Wiederankopplung" erst die beim Anhalten des Projektors

aktuelle Textzeile wieder in die Bildschirmmitte gerückt werden. (12)

Da der Umfang der Eingaben durch die Bildschirmbreite begrenzt ist (13), erscheint die Verwendung von Codes für häufig wiederkehrende Bezeichnungen unerlässlich (wie z.B. für die verschiedenen Formen des Schnitts (Blenden etc.), für die Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen, Orts- oder Personenangaben etc. Für die Entwicklung standardisierter Auswertungsprogramme für solchermaßen erstellte Protokolle wird eine baldige Normung entsprechender Kürzel oder Symbole erforderlich sein.

Es wird, auch bei großer Routine, nur selten möglich sein, alle interessierenden Daten in einem Durchlauf zu erfassen, auch wenn dieser öfter unterbrochen wird.(14) Das System erlaubt deshalb die beliebig häufige Wiederholung des Eingabevorgangs. Die bei einem Durchlauf festgehaltenen Eintragungen "wandern" dann mit dem Film synchron über den Bildschirm und können gelöscht, korrigiert oder ergänzt werden. Da jede neue, wenn auch vielleicht vorläufige Stufe der Transkription jeweils auf Diskette abgespeichert werden kann und dann dort abrufbar ist, besteht die zusätzliche Möglichkeit, auf mehreren Protokollen, bei denen die Grunddaten identisch sind, verschiedene nach unterschiedlichen Gesichtspunkten ausgewählte und geordnete Angaben unabhängig voneinander zu speichern.

12 Eine automatische exakte Wiederherstellung der Synchronität sofort nach Anschalten des Vorführgeräts, unabhängig von den inzwischen vorgenommenen Verschiebungen des Ausschnitts auf dem Computerbildschirm, ist für die Umarbeitung des Systems zur Benutzung bei magnetischer Filmaufzeichnung (Video) vorgesehen.

13 pro Zeile 40 oder 80 Zeichen, je nach Computertyp. Für den Papierausdruck gilt diese Grenze nicht.

14 Auch wenn dies sehr stark von der Routine des Eingebenden abhängt, können Vermutungen über den Zeitaufwand angestellt werden: wenn man zwei Durchläufe mit Unterbrechungen rechnet, so wäre ein komplettes Spielfilmprotokoll in einem Arbeitstag erstellbar.

Am fertigen Transkript kann, mit Hilfe der im Gedächtnis noch präsenten Filmbilder, vor allem die Zeitstruktur des Films unmittelbar abgelesen werden. Denn auf dem Protokoll-"Band", das entweder auf dem Bildschirm oder auf Papier begutachtet werden kann, entspricht der Abstand der die Schnitte markierenden Striche voneinander proportional der Länge der einzelnen Einstellung oder Szene.

Bei der Umsetzung der eingegebenen Daten in ein gedrucktes Protokoll kann dann zwischen dem exakten Einstellungsprotokoll (meist nur ausschnittsweise, denn das Protokoll eines normalen Spielfilms würde in dieser Form einen Papierstreifen von mehreren Metern Länge ergeben) und einem mehr oder weniger groben Sequenz- oder Szenenprotokoll gewählt werden. Je nach Festlegung werden in diesem Fall bestimmte Daten bei der Ausgabe unterdrückt. Auch alle in Co-deform eingegebenen Daten werden beim Ausdruck in Klartext verwandelt.

Das Protokoll kann auch auf dem Bildschirm sichtbar gemacht und durch "scrolling" - entweder im synchronen Lauf mit dem Film oder im freien Zugriff - begutachtet werden. Weitere Möglichkeiten der Datendarstellung ergeben sich aus der Verfügbarkeit aller eingegebenen quantitativen Daten für jede gewünschte statistische Auswertung (Häufigkeitsuntersuchungen, Durchschnittswernermittlung etc.). Da die Datenfiles vom Programm in einer Form gespeichert werden, die gängigen Computernormen entspricht, können sie auch zum Zwecke der Veröffentlichung oder der tabellarischen oder grafischen Aufbereitung mit professionellen Text- oder Datenverarbeitungsprogrammen oder mit Grafikprogrammen weiter verarbeitet werden.

Titelentwurf
von Anette Kaufmann
unter Verwendung einer Graphik
von M.C. Escher
(mit freundlicher Genehmigung
von Gordon Art, NL-3740 AE Baarn)

Abonnements und Einzelbestellungen bitte an:

Philipps-Universität
Institut für Neuere deutsche Literatur
zHv. Herrn Prof. Dr. Thomas Koebner
Wilhelm-Röpke-Straße 6 A
3550 Marburg

Unkostenbeitrag DM 3,-

ISSN 0179-255