

Yvonne Ehrenspeck · Burkhard Schäffer (Hrsg.)

Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft

Ein Handbuch

Leske + Budrich, Opladen 2003

1.2 Filmanalyse

1.2.1 LOTHAR MIKOS Zur Rolle ästhetischer Strukturen in der Filmanalyse

Filme besitzen nicht nur materiale Eigenschaften als Werk, sie treten auch in einen Kommunikationsprozess ein, wenn sie vorgeführt werden. Sie finden ihre Erfüllung nicht in sich selbst, sondern indem sie angeschaut werden. Der französische Kritiker und Regisseur Francois TRUFFAUT bemerkte denn auch zurecht: „Wenn ein Film einen gewissen Erfolg hat, ist er ein soziologisches Ereignis und die Frage seiner Qualität wird sekundär“ (TRUFFAUT 1972, S. 100). Daher macht es wenig Sinn, Filme allein auf die so genannte „Filmsprache“ hin zu analysieren. Vielmehr müssen alle Elemente des Films auf ihre Rolle im Kommunikationsprozess hin analysiert werden. Die klassische Filmanalyse spaltete sich gewissermaßen in zwei Lager, in eines, das sich mit den formalen Aspekten der Filme auseinandersetzte, also mit Einstellungsgrößen, Schnittfrequenzen, Kamerapositionen usw., und in eines, das sich mit den inhaltlichen Aspekten auseinandersetzte. Lediglich in semiotischen Analysen wurden auch Aspekte der Narration berücksichtigt. Beide Lager differenzierten sich in einzelne Ansätze aus, blieben aber ihren Grundzielen treu. Sie waren filmzentriert und nahmen die Zuschauer kaum in den Blick. Dabei ist im Sinne von Filmen als Teil eines Kommunikationsprozesses festzustellen, dass Filme im Kopf der Zuschauer entstehen.

Die formalen Aspekte der klassischen Filmanalyse und der Inhaltsanalyse machen allerdings nur wenig Sinn, wenn Filme als Teil eines Kommunikationsprozesses angesehen werden. Das trifft vor allem auf Analysen im Rahmen medienpädagogischer Konzepte zu. Wenn es denn als Zielvorstellung medienpädagogischer Arbeit gilt, mit Hilfe der Analyse Strukturen von Medienprodukten deutlich zu machen, um so ganz im Sinne der Aufklärung zu einem aufgeklärten, medienkompetenten Umgang mit ihnen zu erziehen, dann müssen andere Faktoren mit einbezogen werden, neben der Produktion auch die Rezeption. Dabei geht es aber nicht darum, die Produktion und die Rezeption von Filmen getrennt von den Filmen selbst zu untersuchen, sondern sie in die Analyse der Filmtexte zu integrieren. *Es geht also darum, in der Analyse die Prozesse des Filmverstehens (vgl. MIKOS 1998b) und des Filmerlebens (NEUMANN/WULFF 1999) herauszuarbeiten, d.h. wie Filme verstanden und erlebt werden.* Filmverstehen meint, anhand eines Filmes zu untersuchen, wie er sich als bedeutungsvoller Medientext, der

in den kulturellen Kreislauf von Produktion und Rezeption eingebunden ist, konstituiert (vgl. MIKOS 1998b, S. 3). Dies ist nur möglich, wenn die lebensweltlichen Verweisungszusammenhänge, in denen die Produktion und Rezeption von Filmen stattfindet, einbezogen werden. Filmerleben meint eine eigene Zeitform zwischen den Alltagszeiten mit eigenen Höhepunkten, „in denen das zu kulminieren scheint – sowohl das, das es auf der Leinwand zu besichtigen gilt, wie auch das Erleben selbst“ (NEUMANN/WULFF 1999, S. 4). Filmerleben schafft eigene Sinnstrukturen, die aber mit der Alltagswelt und den lebensweltlichen Verweisungszusammenhängen verknüpft sind.

Eine Analyse, die auf das Filmverstehen und -erleben abzielt, ist ein grundsätzlich anderes Vorgehen als es in Inhaltsanalysen und Filminterpretationen praktiziert wird. Die dort herausgearbeiteten Interpretationen und Filmbeschreibungen stellen in der Regel nur eine der möglichen Lesarten eines Films dar. Ging es z.B. in der ideologiekritischen Inhaltsanalyse (vgl. RITSERT 1972; BÜRGER 1980) vor allem darum, den ideologisch affirmativen Charakter von Filmen im Rahmen von kritischer Massenkulturtheorie und politischer Ökonomie zu untersuchen, bezog sich die Filminterpretation aus verschiedenen Perspektiven auf unterschiedliche Aspekte des Filminhalts, die in strukturalistische, literatur- und filmhistorische, genrespezifische, psychologische und soziologische Kontexte sowie auf die biographische Dimension des Regisseurs bezogen wurden (vgl. FAULSTICH 1988). Beiden Zugängen ist gemeinsam, dass versucht wird, die „message“ oder Botschaft des Films zu analysieren, und damit seine Ideologie. Dabei wird davon ausgegangen, dass ein Film gesellschaftliche Wirklichkeit spiegelt. Wir wissen jedoch längst, dass es sich bei einem Film um eine narrative Inszenierung handelt, die möglicherweise unter bestimmten Bedingungen und dank bestimmter Gestaltungsmittel den Eindruck von Wirklichkeit erweckt. Dieser Eindruck ist aber nur möglich, wenn das Wissen der Zuschauer zum Film hinzutritt, denn nur auf der Basis dieses Wissens kann einem Film Authentizität bzw. ein Wirklichkeitseindruck bescheinigt werden. Trotzdem wird z.T. noch nach diesen beiden Verfahren gearbeitet. So wird in einer Untersuchung des Themas Liebe und Sexualität in „Spielfilmromanzen“ auf die soziologische Filminterpretation zurück gegriffen: „Die Filminterpretation erfolgt dabei unter dem Aspekt der Wiedergabe von Wirklichkeit“ (FLICKER 1998, S. 77). Dass es sich bei Spielfilmen gar nicht um die Wiedergabe von Wirklichkeit handelt, sondern um die dramaturgische Inszenierung einer Erzählung, die einen Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit haben kann, kommt der Autorin offenbar nicht in den Sinn.

Das Problem der Filminterpretationen ist, dass sie außerfilmische Kategorien an die Filme herantragen und damit Bedeutungen des Films konstruieren, ohne sich dieses Konstruktionsprozesses bewusst zu sein, oder ihn selbstreflexiv zu thematisieren. Das ist sehr häufig bei psychoanalytischen Filminterpretationen und bei Filmkritiken der Fall. Gegen diese Art der Filminterpretation hat David BORDWELL polemisiert und sich für eine historische Poetik des Films starkgemacht, die ganz im Sinne des neoformalistischen Ansatzes die Konventionen und Stile des Films in ihrer Entwicklung untersucht (vgl. BORDWELL 1989; THOMPSON 1995; sowie als Überblick HARTMANN/WULFF 1995). Filminterpretationen sind Bestandteil des Diskurses über Filme in den jeweiligen Gesellschaften, sie sind selbst Ausdruck der Ideologie, die sie vermeintlich im Film untersucht haben. Das gilt letztlich auch für methodische Zugänge wie die objektive Hermeneutik (vgl. OEVERMANN u.a. 1979; OEVERMANN 1993), die ganz im Sinne des Strukturalismus bestrebt ist, einen Text zwar extensiv auszulegen, die Abhängigkeit der Auslegung von der eigenen Diskurspraxis aber nur selten thematisiert.

Methoden des Filmverstehens

Filmverstehen geht dabei wie oben beschrieben von einem anderen Verständnis von Filmen aus. Im Mittelpunkt steht einerseits die Frage danach, wie Filme in erster Linie verstanden und erst in zweiter Linie interpretiert werden, andererseits die Frage, wie sich Filme als bedeutungsvoller Diskurs in sozialen Gruppen und in der Gesellschaft konstituieren. Idealerweise werden in der Analyse formale und inhaltliche Elemente berücksichtigt, jedoch nicht an und für sich, sondern unter Berücksichtigung von Produktion und Rezeption, die im Rahmen diskursiver, kultureller und gesellschaftlicher Kontexte gesehen werden.

Zu diesem Ziel führen verschiedene Wege und Methoden, die jedoch alle ihre Stärken und Grenzen haben. Während es der tiefenhermeneutischen Rekonstruktion um die Offenlegung von manifesten und latenten Sinnstrukturen und den davon betroffenen Lebensentwürfen im Film geht (vgl. auch BELGRAD 1996; HAUBL 1994; KÖNIG 1993), leistet die Textanalyse eine Rekonstruktion der narrativen Struktur und der Strategien der Darstellung des Films (vgl. STRUCK/WULFF 1998). Die literaturwissenschaftlich orientierte Diskursanalyse begreift den Film als eine „institutionalisierte Aussagenmenge“ (PLUMPE 1988), die als eine der möglichen Aussagen in einem historischen Feld verstanden werden. Die an den Cultural Studies orientierte Diskursanalyse begreift dagegen den Filmtext als symbolisches Material, das erst im Rahmen von spezifischen Diskursen Sinn macht und rückt so die sozialen Kontexte der Rezeption in den Mittelpunkt (vgl. WINTER 1997; 1998 sowie MIKOS 1998c). Jeder Ansatz setzt so in der Analyse bzw. dem Prozess des Filmverstehens unterschiedliche Schwerpunkte und kommt so auch zu unterschiedlichen Ergebnissen. Die tiefenhermeneutische Rekonstruktion arbeitet Szenenkomplexe heraus, in denen subjektive Erfahrungen aufgegriffen werden. Die Textanalyse arbeitet globale Strukturen des Films heraus und zeigt, wie sich das semantische Potential eines Films über seine narrative Struktur entfaltet. Die Diskursanalyse arbeitet zentrale Diskurskomplexe eines Films heraus. Alle drei Methoden des Filmverstehens konzentrieren sich auf das Thema eines Films. Die an den Cultural Studies orientierte Diskursanalyse geht über diesen Aspekt weit hinaus, indem sie die Diskurskomplexe der Gesellschaft heranzieht, um die verschiedenen Lesarten eines Films als Elemente eben dieser gesellschaftlichen Diskurspraktiken deutlich zu machen (vgl. WINTER in diesem Band).

Abgesehen von der textanalytischen Variante gehen alle Ansätze auf den Inhalt des Films ein, dramaturgische und formale Darstellungsmittel spielen dabei keine Rolle. Wenn man davon ausgeht, dass die Strukturen des Filmtextes aber die Rezeption eines Filmes vorstrukturieren, so bleibt dieser Aspekt bei diesen drei Ansätzen unberücksichtigt bzw. auf den Inhalt beschränkt. Lediglich in der Textanalyse wird aufgrund der Analyse der narrativen Struktur das semantische Potential eines Filmes entfaltet. Alle vier methodischen Zugangsweisen machen deutlich, wie komplex ein Film sein kann. Damit sind sie klassischen Varianten der Inhaltsanalyse und der Filminterpretation überlegen, da jene darauf aus sind, eine einheitliche, kohärente Botschaft oder Ideologie des Films auszumachen.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen diesen Zugängen zur Filmanalyse ist der ihnen zugrundeliegende Textbegriff. Die tiefenhermeneutische Rekonstruktion und die Textanalyse gehen von einem abgeschlossenen Text aus. Während die Textanalyse vom Text als „gestalteter Ganzheit“ (STRUCK/WULFF) ausgeht, in der werkbezogen die Elemente analysiert werden können, sieht die tiefenhermeneutische Rekonstruktion den

Text als eine geschlossene Sinneinheit, aus der die manifesten und latenten Sinnstrukturen herausgearbeitet werden können. In der Diskursanalyse zeigt sich jedoch, dass es *den* Sinn eines Filmtextes nicht gibt und nicht geben kann. Sie sieht den Filmtext in ein Netz von Diskursen verwoben, die verschiedene Lesarten hervorbringen. In den ersten beiden Fällen bildet der Text einen Korpus, aus dem Elemente herausgearbeitet oder Sinn herausinterpretiert werden kann, in der Diskursanalyse ist er dagegen nur als Teil eines Kommunikationsprozesses denkbar. Grundsätzlich besteht allerdings auch in der Tiefenhermeneutik die Vorstellung, dass „es eigentlich keinen ‘Originaltext‘“ gibt, denn der wäre ja nicht-gelesen, nicht-gehört oder nicht-gesehen (vgl. BELGRAD 1996, S. 52). Auch wenn zwischen den Ansätzen unterschiedliche Textbegriffe hervorgehoben werden, besteht bei allen vier Zugangsweisen Einigkeit darüber, dass ein Film auf der rein materiellen Basis einen Textkorpus darstellt, der einen Anfang und ein Ende hat. Wird dieser materielle Korpus aber zu symbolischem Material und tritt in Kommunikations- und Interaktionsprozesse ein, kann er nicht mehr als geschlossene Einheit betrachtet werden. Damit ist ein zentraler Punkt angesprochen. Denn Filmtexte, die der Analyse zugänglich sind, sind in jedem Fall rezipierte Texte. Hinzu kommt, dass Filmtexte immer zum Wissen der Zuschauer hin geöffnet sind (vgl. MIKOS 1996a; 1996b). So geht die Tiefenhermeneutik zwar richtig davon aus, „um zu Deutungen zu gelangen, dient unser Alltagsverständnis und unsere eigene Subjektivität als erste Basis für die Deutungen“ (BELGRAD 1996, S. 56). Sie sieht darin aber nur „die Voraussetzung für die objektivierende Interpretation“ (ebd.). Damit wird letztlich unterstellt, dass es so etwas wie eine objektiv richtige Interpretation eines Filmes gibt. Die Diskursanalyse macht dagegen deutlich, dass jede Interpretation von den sozialen und kulturellen Diskursen abhängt, die in der Gesellschaft kursieren. Gerade weil die Filmtexte zum Wissen der Zuschauer hin geöffnet sind, gelingt es ihnen, sich in der Rezeption in die sozialen und kulturellen Diskurse einzuklinken.

Ein Film ist so aufgrund der Tatsache, dass er rezipiert wird, immer in ein unbegrenztes Spiel von Bedeutungen verstrickt. In diesem Spiel werden aber aufgrund von ideologischen Strukturen, spezifischen kulturellen und sozialen Diskursen bestimmte Bedeutungen favorisiert (vgl. in Bezug auf das Fernsehen FISKE 1987, S. 95ff). Die von der Tiefenhermeneutik herausgearbeitete „objektivierende Interpretation“ stellt daher nur eine der Bedeutungsstrukturen des Textes dar, die von einem spezifischen Diskurs, dem der psychoanalytischen, tiefenhermeneutischen Rekonstruktion abhängt, aber auch von ideologischen, sozialen und kulturellen Diskursen, die diesen spezifischen Diskurs beeinflussen. Eine „objektivierende Interpretation“ ist ohne die Diskurse, in die sie eingebettet ist, nicht möglich. Für medienpädagogische Forschung scheint so sinnvoll, Filmtexte nicht als geschlossene Einheiten zu betrachten, aus denen ein manifestes und latenter Sinn rekonstruiert werden kann, sondern als in Diskurse eintretende Texte, die in unterschiedlicher Weise gelesen werden können. Nur so können z.B. die Zugangsweisen und Lesarten von Kindern und Jugendlichen zu populären Filmen in die medienpädagogische Arbeit einfließen. Es nützt z.B. nichts, die *Rocky*-Filme mit Sylvester Stallone ausschließlich als körperbetonte Männlichkeitsrituale zu sehen, wenn nicht die komplexe Struktur der Filme mit einbezogen wird und andere Bedeutungsebenen, die der Film nahelegt, und die auf soziale Diskurse rekurren, verstanden werden. Solche Filme können in unterschiedlichen sozialen Kontexten auch unterschiedlichen Sinn machen. Die Lesarten von Medienpädagogen, Gymnasiasten und arbeitslosen Jugendlichen aus marginalisierten Familien unterscheiden sich mit großer Wahrscheinlichkeit. Die Diskursanalyse wäre, will man den Gründen für diese unterschiedlichen Lesarten auf die Spur kommen, sicher die angemessenere Methode des Filmverstehens.

Doch die Diskursanalyse allein kann die Faszination von Filmen nicht erklären, denn sie geht nicht auf den konkreten Rezeptionsprozess ein. Denn der Zuschauer bleibt „dauerhaft im kommunikativen Verhältnis zur Autorität des Textes, und er darf darum der Kino-Situation ein elementares Sinn-Vertrauen entgegenbringen, einen Horizont sozialer und subjektiver Bedeutung, der auch ohne das Subjekt immer schon gegeben ist, mag es jenen besonderen Sinn nun akzeptieren oder nicht“ (NEUMANN/WULFF 1999, S. 5; vgl. auch WULFF 1999, S. 19ff).

Das Zuschauersubjekt bringt sich geleitet von der Autorität des Textes in den Film ein. Filmrezeption ist daher als wechselseitiger Prozess zu verstehen. „Der individuelle Prozess der Rezeption ist also weder durch das Werk eindeutig determiniert noch ein rein willkürlich-subjektiver, sondern nur als Wechselverhältnis von inhärenten Signalen, Aussagen des Werkes einerseits und geistig-emotionaler Aktivität des Lesers andererseits zu begreifen“ (KORTE 1998, S. 24). Die Autorität des Textes ist aber auch in den formalen filmischen Gestaltungsmitteln, der Dramaturgie und der Narration begründet. Darüber wird dem Zuschauer ein Angebot gemacht, in dem seine Aufmerksamkeit gelenkt sowie seine Verstehens-, Interpretations- und Erlebensprozesse vorstrukturiert werden. Die formale Struktur der Filme ist nicht unwichtig für die vom Film nahegelegten Lesarten (vgl. MIKOS 1996a; 1996b; 1997a; 1997b; 1998c; 1998d). Ob wir uns mit einer Heldin identifizieren, hängt u.a. davon ab, wie sie in Szene gesetzt ist, wie sie als Charakter in die Handlung integriert ist; ob wir bei einem Melodram weinen, hängt u.a. davon ab, wie sehr uns der Film in seine Geschichte hineingezogen hat, wie sehr die Musik auf unsere Tränendrüsen drückt; ob wir einen Krimi richtig spannend finden, hängt u.a. davon ab, wie er mit unserem Wissen umgeht, wie die Figuren in Szene gesetzt sind und vieles mehr. Insofern ist es natürlich wichtig, ganz im Sinne des textanalytischen Verfahrens narrative Strukturen zu untersuchen. Dabei muss aber immer im Blick bleiben, dass der Film zum Wissen der Zuschauer hin geöffnet ist. Die formale Struktur und die ästhetischen Darstellungsmittel des Filmes sind auch deshalb von Bedeutung, weil wir es nicht nur mit diskursiven Symbolen zu tun haben, sondern auch mit Bildern. Diese können aber ebenfalls nicht auf objektivierende Bedeutungsgehalte hin untersucht werden, wie es die Methode der kultursoziologischen Bildhermeneutik nahelegt (vgl. MÜLLER-DOOHM 1990; 1993). Sondern die Bildanalyse hat ganz im Sinne der struktur-funktionalen Film- und Fernsehanalyse (vgl. MIKOS 1996a; 1996b; 2000) die Aufgabe zu untersuchen, in welcher Weise sich Inhalt, Narration und formale Gestaltung von medialen Produkten mit dem Wissen der Zuschauer und den sozialen und kulturellen Diskursen verbinden, um so audiovisuelle Produkte auch wirklich als Material symbolischer Kommunikation im Rahmen des Alltags und der Lebenswelt der als Zuschauer handelnden Subjekte sinnhaft verstehen zu können. Die Analyse entpuppt sich dann als hermeneutisches Unterfangen, geht es doch darum Verstehensprozesse und ihre Strukturen und Bedingungen zu verstehen. Das ist letztlich mit Filmverstehen gemeint.

Im Streit der verschiedenen Zugangsweisen geht es letztlich nicht darum, welche denn die „richtige“ Methode ist. Die methodischen Zugangsweisen zum Filmverstehen erfüllen schließlich keinen Selbstzweck, sondern sie sind sowohl vom Erkenntnisinteresse als auch von den theoretischen Implikationen abhängig, unter denen die Forschungs- und Analysepraxis steht. Das gilt auch für die medienpädagogische Praxis. Wenn es z.B. in der Schule darum geht, die ästhetischen und narrativen Strukturen eines Filmes zu untersuchen, dann kann man mit textanalytischen Verfahren weit kommen, hat damit aber nicht den Bezug zum Wissen der Zuschauer oder die Einbindung des Filmes in spezifische Diskurse thematisiert. Letzteres ist aber unabdingbar, will man die

Faszination, die bestimmte populäre Filme bei Kindern oder Jugendlichen ausüben, verstehen. In diesem Sinne muss je nach Erkenntnisinteresse eine angemessene Methode gewählt werden. Dabei müssen aber generelle Überlegungen immer im Blick bleiben. Dazu gehört, dass es sich bei Filmen um materielle Güter handelt, die als symbolisches Material in Kommunikations- und Interaktionsprozesse eintreten und damit von den sozialen und kulturellen Diskursen, die in der Gesellschaft kursieren, abhängen, und dass Filme nicht nur aus Inhalten bestehen, sondern sie mit formalen, narrativen, dramaturgischen und ästhetischen Mitteln arbeiten, die die kognitiven und emotionalen Aktivitäten der Zuschauer in der Rezeption vorstrukturieren, und dass sie letztlich nicht nur aus diskursiven Symbolen bestehen, sondern auch aus präsentativen Symbolen, den Bildern und sinnlichen Symbolformen wie Musik und Geräuschen.

Die Analyse ästhetischer Strukturen

Die Analyse der ästhetischen Strukturen in populären Filmen wird in den meisten medienpädagogisch orientierten Arbeiten ebenso vernachlässigt wie in den Analysen im Rahmen der Cultural Studies. Es ist m.E. dringend erforderlich, die Text- und die Zuschauerseite miteinander zu verknüpfen. Denn es sind die Film- und Fernsehtexte, die die Rezeptionsaktivitäten strukturieren, und es sind die Rezipienten, die die Strukturen der Filmtexte auf der Basis kognitiver und emotionaler Aktivitäten in eigenes Erleben umsetzen. Aus dieser Interaktion zwischen Text und Zuschauer entsteht ein gemeinsames Drittes, der *rezipierte Text*. Dieser rezipierte Text ist das, was in der Rezeptionsforschung untersucht wird, denn dort wird mit verschiedenen Methoden erforscht, was Zuschauer mit Filmen machen. Und das, was sie damit gemacht haben, ist nicht mehr identisch mit dem „Originaltext“, sondern von ihm verschieden. Wie wichtig die Analyse der ästhetischen Strukturen ist, hat sich jüngst am Beispiel der Analyse des Fernsehformats *Big Brother* (RTL2) gezeigt. „Innerhalb der Struktur- und Narrationsanalyse wurde aufgezeigt, im welcher Weise sowohl dokumentarisierende als auch fikionalisierende Gestaltungsmittel in die Inszenierung des Alltags der *Big Brother*-Wohngemeinschaft eingehen. Die Darstellung des hunderttägigen Spiels folgt im Wesentlichen einer Soap-Dramaturgie. Strukturiert durch folgenübergreifende Handlungsbögen, die mit Hilfe von Cliffhangers und Teasern aufgenommen und weitergeführt werden, wird aus dem dokumentarischen Ausgangsmaterial ein zukunftsorientierter Handlungsverlauf“ (MIKOS u.a. 2000, S. 206). Die Inszenierung der Fernsehsendung nach den Prinzipien von Daily Soaps und Docu-Soaps hat wesentlich die Wahrnehmung der Spielshow durch das Publikum bestimmt.

Eine Filmanalyse, wie ich sie verstehe, versucht herauszuarbeiten, wie der konkrete Filmtext die kognitiven und emotionalen Aktivitäten der möglichen Zuschauer vorstrukturiert, und welche Grundlage er damit für den rezipierten Text bildet. Damit kann sie die Text- und Diskursanalyse bereichern, mit der die Ergebnisse eben dieser Film-analyse kontextualisiert werden können. Die lebensweltliche Einbettung der Zuschauer, ihre Persönlichkeitsmerkmale sowie ihr kultureller und sozialer Kontext, die an der Produktion des rezipierten Textes beteiligt sind, spielen nur insofern eine Rolle, als sie im konkreten Filmtext angelegt sind. Denn Filme können z.B. an ein ganz bestimmtes, sozial strukturiertes oder kulturell orientiertes Publikum adressiert sein. Um einen Film angemessen zu analysieren, muss man untersuchen, wie er mit dem Wissen seines anvisierten Publikums spielt, wie er sich in deren Lebenswelt integriert, z.B. bei Horrorfil-

men, Kultfilmen, etc.. Dort gelten vielleicht andere kommunikative Regeln als in anderen Publikula (vgl. zur Aneignung von Horrorfilmen auch VOGELGESANG 1991; WINTER 1995). Das heißt natürlich nicht, dass andere Zuschauer aus anderen sozialen Kontexten keine Horror- oder Kultfilme anschauen oder anschauen sollten, sondern lediglich, dass diese Zuschauer anders mit den Filmen umgehen. Das wiederum heißt auch nicht, dass diese Zuschauer die Filme, eben weil sie offenbar nicht für sie gemacht sind, missverstehen, sondern bei ihnen werden andere Wissensbestände und andere emotional bedeutsame Erfahrungen von den Filmtexten aktiviert.

An dieser Stelle sind zwei grundlegende Sachverhalte zu klären, die für die so verstandene Interaktion zwischen Filmtext und Zuschauer und die hier vorgeschlagene Form der Filmanalyse bedeutsam sind: der Textbegriff und die damit verbundenen Implikationen für das Verhältnis zum Zuschauer sowie die Unterscheidung zwischen Aneignung und Rezeption von Filmen. Filme als *Texte* zu bezeichnen, geht einerseits auf poststrukturalistische Überlegungen und andererseits auf das an diesen Überlegungen anknüpfende Textverständnis der Cultural Studies zurück. Die Bezeichnung Text soll verdeutlichen, dass es sich bei Filmen nicht um Werke handelt, denen ein abgeschlossener Sinn eigen ist, den man entschlüsseln könnte. Roland BARTHES (1988, S. 11) hat einen Text nicht als ästhetisches Produkt, sondern als „signifikante Praxis“ bezeichnet: „er ist nicht eine Struktur, sondern eine Strukturierung; er ist nicht ein Objekt, sondern eine Arbeit und ein Spiel; er ist nicht eine Menge geschlossener, mit einem freizulegenden Sinn versehener Zeichen, sondern ein Volumen sich verschiebender Spuren; ...“. In diesem Sinn ist ein Film einerseits in ein unbegrenztes Spiel von Bedeutungen verstrickt. Andererseits werden in diesem aber durch gesellschaftliche Ideologien, durch gesellschaftliche Diskurse etc. bestimmte Bedeutungen favorisiert. Jedem Film und jeder Fernsehsendung ist eine netzartige Komplexität eigen, und ihre Bedeutung entsteht so nicht nur beim Produzieren, sondern erst im Rezipieren des Textes, denn auch hier werden bestimmte Bedeutungen favorisiert oder negiert (vgl. zum Textbegriff des Poststrukturalismus auch EAGLETON 1994, S. 110ff.). FISKE bezeichnet denn auch Fernsehsendungen und andere populäre Texte in Anlehnung an BARTHES als *produzierbare Texte* (FISKE 1987, S. 95ff.), d.h. sie bedürfen der Produktivität der Rezeption, denn erst dort entfalten sie sich.

Für das Verhältnis der Film- und Fernsehtexte zum Zuschauer ist bedeutsam, dass Texte grundsätzlich zum Wissen der Rezipienten hin geöffnet sind (vgl. WULFF 1985, S. 13). Um es an einem einfachen Beispiel zu verdeutlichen: Um zu erkennen, dass es sich bei den Figuren auf der Leinwand um Menschen handelt, die in einem Restaurant an einem Tisch sitzen, muss der Zuschauer die ihm dargebotene Bildinformation entsprechend verarbeiten, und er muss wissen, was Menschen sind, was ein Restaurant ist, und was ein Tisch ist. Das alles hat zunächst noch nichts mit der Bedeutung dieser Szene zu tun, sondern ist reine Informationsaufnahme. Die Bedeutung dieser Restaurant-szene ergibt sich nun daraus, dass sie in einem narrativen Kontext des Filmes steht – der Zuschauer also aus der bisherigen Erzählung an dieser Stelle schließen kann, dass nicht in erster Linie der Zusammenhang von Hunger und Essen diese Szene kennzeichnet, sondern dass das Gespräch, das die Personen beim Essen führen, bedeutsam ist. Zugleich ergibt sich die Bedeutung aber auch daraus, dass der Zuschauer um diese Möglichkeiten weiß, d.h. in diesem Fall, dass es nicht nur um das abgebildete Essen im Restaurant geht, sondern um das Gespräch, das dabei geführt wird. Der Zuschauer hat also kurz gesagt ein Wissen um die soziale Bedeutung von Restaurants, das er nun in der Rezeption aktivieren kann, weil der Filmtext zu diesem Wissen hin geöffnet ist. Es ist leicht vorstellbar, wie komplex diese Bezüge werden, wenn es nicht um so einfache

Alltagsbegebenheiten wie Restaurantbesuche geht, sondern z.B. um Hierarchien, Geschlechterverhältnisse, religiöse Praktiken und anderes mehr.

Mit diesem Wissen, dass Zuschauer an einen Film herantragen tun sie zweierlei: Einerseits interagieren sie mit dem Filmtext und entwickeln so den rezipierten Text als die konkretisierte Bedeutung des „Originaltexts“, andererseits benutzen sie diesen rezipierten Text möglicherweise in ihrem Alltag. In diesem Sinn ist zwischen *Rezeption und Aneignung* zu unterscheiden (vgl. MIKOS 1994, S. 41ff). Mit *Rezeption* ist die konkrete Interaktion zwischen Filmtext und Zuschauer bezeichnet, in der von beiden gemeinsam der rezipierte Text produziert wird. Wenn ein Film hundert Minuten dauert, und die Zuschauerin ihn von Anfang bis Ende anschaut, dauert die *Rezeption* ebenfalls hundert Minuten. Schaltet sie z.B. im Fernsehen erst später dazu und zappt, vielleicht weil der Film langweilig ist, noch vor dem Ende wieder weg, ist die *Rezeption* mit der Dauer der Zuwendung identisch. Die Texte selbst können sowohl die *Rezeption* als auch die *Aneignung* strukturieren, indem sie entsprechende Angebote machen. Ein Film kann beispielsweise nur zu einem Kultfilm werden, wenn es ihm gelingt, sich im sozialen Netz spezifischer Zielgruppen mit bestimmten dort zirkulierenden Bedeutungen zu verankern. Die Unterscheidung zwischen *Rezeption* und *Aneignung* bietet den Vorteil, die konkrete Interaktion zwischen Filmtext und Zuschauer von den Kontexten, in die diese Interaktion eingebettet ist, analytisch zu trennen, auch und gerade weil diese Kontexte in der Interaktion wirksam sind.

Festzuhalten bleibt, dass Filme keine abgeschlossenen Bedeutungen enthalten, die Zuschauer oder analysierende Wissenschaftler „objektiv“ freilegen könnten, sondern sich ihre Bedeutung erst in der *Rezeption* und der *Aneignung* durch die Zuschauer entfaltet. „Die Wirkung eines Films kann man als ein Angebot an Bedeutungen, Zeichen, Gefühlsanregungen und Identifikationsmöglichkeiten begreifen, aus dem die Zuschauer und Zuschauerinnen ihr Filmerlebnis zusammensetzen und die sie zur Deutung ihrer Lebenswelt nutzen“ (LOWRY 1992, S. 123). Dieses Filmerlebnis und seine Vorstrukturierung durch die Filmtexte muss im Mittelpunkt einer Filmanalyse stehen. Sie muss sich z.B. damit auseinandersetzen, wie die Texte auf das Wissen verschiedener Zuschauergruppen oder Publika hin geöffnet sind, wie die Texte während der *Rezeption* Wissen des Zuschauers aufbauen, kurz: wie der rezipierte Text entsteht und welche Bedeutung er für die Rezipienten hat. Dazu ist es notwendig auf die Darstellungs- und Gestaltungsmittel einzugehen, mit denen die Narration vorangetrieben und die Rezipienten durch die *Rezeption* von Filmen, aber auch durch die *Rezeption* anderer populärer Medientexte geführt werden. Es handelt sich um eine struktur-funktionale Analyse, die in den Strukturen des Filmtextes das Interaktionsangebot herauszuarbeiten versucht, durch das sich die Texte dann funktional für die Zuschauer über deren kognitive und emotionale Aktivitäten in ihrer Bedeutung erschließen. Wenn denn mediale Texte verschiedene Lesarten nahelegen, dann tun sie dies nicht nur auf einer Inhaltsebene, sondern eben auch auf der ästhetischen Ebene der Gestaltungsmittel, mit der Wahrnehmung und Aufmerksamkeit der Zuschauer gelenkt werden.

Es sind diese spezifischen filmischen Darstellungsmittel, die die Zuschauer während der *Rezeption* eines Films an das Geschehen auf der Leinwand binden. Mit diesen formalen, stilistischen Mitteln werden die Zuschauer vor allem emotional durch die Erzählung geführt, sie werden in bestimmte Stimmungen versetzt, ihre Aufmerksamkeit wird auf spezifische Aspekte im Filmbild gelenkt, ohne dass ihnen dies immer bewusst wäre. Denn gerade die formalen und stilistischen Möglichkeiten bewegter Bilder machen die Erlebnisqualität eines Films aus. Sie beruhen allerdings auf Konventionen der Darstellung, aus denen sich auch das Wissen der Zuschauer um die filmischen Darstel-

lungsweisen speist. Da sie auf Konventionen beruhen, können sie einerseits gelernt werden, andererseits wird das Wissen um sie zur Routine, so dass die Prozesse, die bei der *Rezeption* in Bezug auf die Darstellungsweisen ablaufen, vorbewusst und teilweise unbewusst sind. Das gilt auch für Wissenschaftler, die sich text- oder diskursanalytisch mit Filmen auseinandersetzen. So beschreibt Jane CAPUTI (1991, S. 5) eine Szene in *Pretty Woman* (USA 1989, Garry MARSHALL), in der es offenbar zum ersten sexuellen Kontakt zwischen Vivian und Edward kommt, mit den Worten „she crawls over to perform fellatio on him“. Dieser Akt ist jedoch im Film gar nicht zu sehen, sondern aus der Montage der Bilder hat die Autorin als Rezipientin geschlossen, dass dem so sei. Gesehen kann sie es nicht haben, sie hat also ihr Wissen benutzt, um die Leerstelle, die der Film gelassen hat, zu verstehen und zu interpretieren. Aber genau diese Prozesse müssen analysiert werden, will man verstehen, wie ein Film verschiedene Lesarten nahelegen kann. Hier ist der Punkt, wo sich die Analyse der ästhetischen Struktur eines Films mit der Diskursanalyse verschränken kann. Denn an solchen Leerstellen im Film, die die Zuschauerin mit ihrem Wissen und ihrer Vorstellung füllen muss, verzahnt sich der Film mit den Diskursen, in den er ebenso eingebettet ist wie die Zuschauerin.

Filmische Darstellungs- und Gestaltungsweisen dienen vor allem dazu, die Zuschauer in bestimmte Stimmungen zu versetzen. So spielen Komödien in hellen, großzügigen Räumen, während sich die Figuren in Psychothrillern in engen, dunklen Räumen bewegen müssen. Zugleich werden mit den Gestaltungsmitteln bei den Zuschauern Erwartungen auf das weitere Geschehen geweckt. Konventionen der Darstellung und Gestaltung beruhen auf ihrem häufigen Einsatz in Filmen und den damit verbundenen Lernerfahrungen der Zuschauer. Wir sehen z.B. eine Frau eine Straße entlang laufen, sie schaut sich manchmal um und macht einen etwas gehetzten Eindruck, sie wird offenbar verfolgt. Die Kamera zeigt sie uns schräg von hinten, dann von der Seite; sie schaut zurück und die Kamera folgt ihrem Blick; dann übernimmt die Kamera ihren Blick nach vorn und wir sehen aus ihrer Sicht, wie sie auf eine Hausecke zuläuft. Nun erwarten wir, dass hinter der Hausecke jemand wartet, den sie dort nicht erwartet. Ist die Frau uns vorher als Identifikationsfigur nahegebracht worden, werden wir in diesem Moment Angst empfinden, da wir mit ihr mitfühlen. Ähnlich arbeitet Regisseur Jonathan DEMME in seinem Film *Das Schweigen der Lämmer* (USA 1991). Zu Beginn des Films, noch während die Titelsequenz läuft, sehen wir Jodie FOSTER als Clarence STARLING durch einen Wald laufen. Leichter Bodennebel steigt auf, die Stimmung ist etwas unheimlich. Die Kamera zeigt Jodie zunächst von vorn, dann von der Seite, um anschließend kurz ihre laufenden Beine zu zeigen. Ihr keuchender Atem ist zu hören. Dann ist die Kamera plötzlich hinter ihr und verfolgt sie; eine klassische Konvention, um anzudeuten, dass sich jemand von hinten an ein Opfer annähert. Die Zuschauer werden in gespannte Erwartung versetzt, doch dann löst sich die Szene eher unspektakulär auf: Jodie befindet sich auf einem Trimm-Dich-Pfad und wird zum Appell zu ihrem Chef gerufen. Mit dieser durch die Darstellungsweise erzeugten gespannten Erwartung werden die Zuschauer in psycho-physiologische Erregung versetzt, oder mit anderen Worten ausgedrückt: Sie werden vom Film vereinnahmt; er zieht sie in seinen Bann. Ein „guter“ Film lässt uns als Zuschauer in dieser Hinsicht nicht in Ruhe, er veranlasst uns, kognitiv und emotional aktiv zu werden, er gönnt uns auch mal Ruhepausen, aber am Ende des Films gibt er uns das Gefühl, zum Filmerlebnis unseren Anteil beigetragen zu haben.

Filme bestehen aus bewegten Bildern. Diese Feststellung ist natürlich nicht ganz richtig, denn sie bestehen aus unbeweglichen Einzelbildern, die wir als Zuschauer als bewegte Bilder wahrnehmen. Jedes einzelne Filmbild bildet nicht nur etwas ab und

stellt etwas dar, sondern das, was es darstellt ist in einer ganz spezifischen Art und Weise gestaltet. Im einzelnen Film- oder Fernsehbild wird die Komplexität des Dargestellten auf das Darstellbare reduziert, es bleibt ein Rest, das Unsichtbare, das jedem Bild anhaftet. Dieses Unsichtbare kann aber wiederum durch spezifische Gestaltungsweisen wenn nicht unbedingt sichtbar, so doch wenigstens wahrnehmbar gemacht werden. Darauf zielte bereits der Bühnenaufbau beim Theater ab, und darauf zielt auch die Inszenierung von Filmen oder Fernsehsendungen ab. Zugleich können seit der Erfindung des Tonfilms den Bildern Töne hinzugefügt werden, Geräusche, Sprache, Musik. Die Kamera selbst kann durch verschiedene Einstellungsgrößen und Bewegung das ihre zur Inszenierung beitragen. Für den Gesamteindruck eines Films ist es nicht unwichtig, wie die einzelnen Filmbilder montiert sind, ebenso wie es für eine Fernsehsendung nicht unerheblich ist, wie die Bildregie die einzelnen Kamerabilder zusammenfügt. Doch auch wenn die Medien die Komplexität der Welt reduzieren, so sind Filmbilder an sich ausgesprochen komplex, ihnen ist ein „visueller Reichtum“ (CHATMAN 1990, S. 39) zueigen. Aufgrund dieser Komplexität des Filmbildes sind die Zuschauer in der Rezeption genötigt, das Bild auf die wichtigen Informationen abzutasten (oder zu scannen). Dabei geht es allerdings nicht darum einzelne Bildinformationen gewissermaßen herauszupicken und als relevant anzusehen, sondern die Aktivität des Zuschauers liegt darin, die verschiedenen Aspekte des Bildes zueinander in Beziehung zu setzen (vgl. ELLIS 1992, S. 54). Dabei kommt den einzelnen gestalterischen Mitteln besondere Bedeutung zu, denn sie lenken die Aufmerksamkeit der Zuschauer. Außerdem haben sie eine narrative Funktion, da sie den Plot unterstützen. Sie dienen den Zuschauern als Hinweise, die zum Verständnis der Filmerzählung beitragen und Erwartungen auf den Fortgang hervorrufen können (vgl. OHLER 1994, S. 36). Daher sind sie für die Geschichte im Kopf der Zuschauer unentbehrlich.

Eine Analyse der formalen, stilistischen Mittel untersucht diese Mittel sowohl einzeln als auch in ihrem Zusammenwirken. Letzteres wird bereits dann deutlich, wenn die Einzelelemente in ihrer narrativen Funktion herausgearbeitet werden. In den Mittelpunkt der Analyse rücken dabei folgende Aspekte eines Films: 1) die Kamera, 2) die Ausstattung, 3) das Licht, 4) das Schauspiel, 5) der Ton, 6) die Musik, 7) die Spezialeffekte, 8) die Montage bzw. der Schnitt. Am Beispiel der Kamera soll dies im Folgenden verdeutlicht werden.

Die Analyse der Kameraarbeit in einem Film untersucht, wie die Bilder konstruiert sind bzw. wie die Zuschauer das in ihnen Dargestellte sehen können. „Der Kamerablick organisiert das Bild, er setzt den Rahmen, wählt den Ausschnitt, der von der Welt gezeigt wird, er bestimmt, was zu sehen ist“ (HICKETHIER 1993, S. 57). Die Kamera positioniert die Zuschauer vor dem Bild. So wie die Zentralperspektive in der Malerei den Betrachter außerhalb des Sehfeldes positioniert und ihn zugleich zum Zentrum und Ausgangspunkt des Blicks macht (vgl. PANOFSKY 1985), so positioniert das einzelne Filmbild die Zuschauer außerhalb des Bildes – wenn auch nicht immer in der Zentralperspektive. Im Film gibt es nun aber die Möglichkeit, den Zuschauer im Filmbild selbst zu positionieren, nicht mit dem Einzelbild, sondern über die Zusammenstellung von Bildern mit verschiedenen Zuschauerpositionen. Die Kamera organisiert den Bildraum und die Sicht auf ihn. Dies geschieht mit Hilfe der Perspektive, der Einstellungsgröße und der Kamerabewegung. Die Kameraperspektive und damit der Blick auf abgebildete Dinge und Personen kann sowohl horizontal als auch vertikal differieren. Auf der vertikalen Ebene wird zwischen Obersicht bzw. im Extremfall Vogelperspektive, Untersicht oder Froschperspektive und Normalsicht unterschieden. Bei der Obersicht blicken die Zuschauer aus einer erhöhten Perspektive auf das Geschehen, das so über-

schaubar ist. Zahlreiche Filme beginnen mit der Obersicht auf eine Stadt, um so den Zuschauern den Handlungsort zu zeigen – in *Codename: Nina* (USA 1992, John BADHAM) ist es Washington mit dem Capitol, in *Zimmer mit Aussicht* (GB 1986, James IVORY) ist es Florenz mit dem Dom. Mit dieser Sicht auf einen Ort wird nicht nur das Wissen der Zuschauer über dieses Mittel der Filmgestaltung aktiviert, sondern auch das Wissen über den Ort selbst, das möglicherweise in der Folge noch eine Rolle spielen wird. Das Wissen um diese Form der Obersicht als filmgestalterisches Mittel sagt uns: Das ist der Ort, an dem der Film spielt. Unser Weltwissen sagt uns noch etwas über den Ort, und unser narratives Wissen sagt uns, daß die Besonderheiten des Ortes vielleicht eine Rolle in der Handlung spielen werden. Eine leichte Obersicht dient auch dazu, Figuren im Bild etwas kleiner erscheinen zu lassen, sie werden dann von ihrer Umgebung dominiert. Entsprechend dient eine Untersicht oder Froschperspektive dazu, die gezeigten Dinge und Figuren als bedeutend und mächtig erscheinen zu lassen (vgl. auch KORTE 1999, S. 29). In *Die Spur des Falken* (USA 1941, John HUSTON) gibt es eine Szene, in der der Privatdetektiv Sam SPADE, gespielt von Humphrey Bogart, dem Gangsterboss Kasper GUTMAN, gespielt von Sidney GREENSTREET, gegenübertritt. Da sich SPADE in der Höhle des Löwen befindet, wird GUTMAN als der Mächtigere dargestellt. Der sehr beleibte Gangsterboss sitzt in einem Sessel und wird zudem noch aus der Untersicht gezeigt – ein eindrucksvolles Bild, das für den armen SPADE Schlimmes befürchten lässt.

Die konkrete narrative Bedeutung einer Perspektive ergibt sich für die Zuschauer allerdings erst in Kombination mit der Einstellungsgröße. Die Einstellung legt die Nähe oder Distanz der Kamera zum abgebildeten Geschehen fest. Die Bezeichnungen für die Einstellungsgrößen richten sich nach der Größe der abgebildeten Figuren im Verhältnis zur Bildgrenze (vgl. HICKETHIER 1993, S. 58). In der Regel wird zwischen acht Einstellungsgrößen unterschieden: 1) Weit, 2) Totale, 3) Halbtotale, 4) Amerikanisch, 5) Halbnahe, 6) Nah, 7) Groß, 8) Detail. Die Einstellungsgrößen regeln die Nähe der Zuschauer zu den Figuren und zum Geschehen. Ein Gesicht in Großaufnahme signalisiert Emotionalität, Freude, Trauer, Betroffenheit etc. (vgl. TURNER 1993, S. 49). Das ist eine filmische Konvention, die im Verlauf der Mediensozialisation von den Zuschauern erlernt wird. Diese Einstellung ist auch zu einem Standard in Familienserien und den täglichen Soap Operas geworden.

Ihre volle narrative Funktion entfalten die Elemente der Kameraarbeit von der Perspektive über die Einstellungsgröße bis hin zur Bewegung erst in ihrem Zusammenspiel. So werden die Zuschauer in *The Player* (USA 1991, Robert Altman) in einer grandiosen ersten Einstellung, bei der die Kamera mit einem Kran über den Schauplatz, ein Hollywood-Studio, bewegt wird, zugleich über das Gelände schwenkt, um sich letztendlich an einem Gebäude festzubeißen, in den Handlungsort eingeführt, bei dem die Betriebsamkeit der Kamera die Betriebsamkeit in einem Studio einfängt. Damit wird zugleich ein Handlungsrahmen geschaffen, der sich durch den ganzen Film zieht. Als in *Alles über Eva* (USA 1950, Joseph L. MANKIEWICZ) der alternde Broadway-Star Margo CHANNING, gespielt von Bette DAVIS, ihre ehrgeizige junge Konkurrentin Eve HARRINGTON (Anne BAXTER) in einer eindeutig-zweideutigen Situation mit dem Kritiker George SANDERS (Addison DE WITT), der die junge Eve mit seinen Kritiken in den Ruhm schreibt, erwischt, zeigt die Kamera den Zuschauern die folgende verbale Auseinandersetzung zwischen Margo und George. Sie verfolgt Margo durch das Zimmer, sie zeigt die beiden in halbtotalen, halbnahen, nahen und großen Einstellungen. In der Halbtotalen sind die heftigen verbalen Attacken zu sehen, in den Nah- und Großaufnahmen die innere Erregung von Margo, in den halbnahen Einstellungen ist Margo zu

sehen, wie sie aus einer Dose Pralinen nascht. Durch diese Einstellungswechsel erhält die Szene eine zusätzliche Dynamik, die den Zuschauern den Streit zwischen Margo und George nicht aus einer starren, quasi objektiven Beobachterposition heraus zeigt. Indem die Kamera Margo folgt und in wechselnden Einstellungen ihre innere Gefühlswelt offenlegt, werden die Zuschauer nah an das Geschehen herangeführt und können so die Identitätsprobleme einer alternden Diva empathisch nachvollziehen. Ihnen wird das Angebot gemacht, emotional aktiv zu werden. Über die Kameraarbeit wird das Verhältnis der Zuschauer zum Geschehen auf der Leinwand oder dem Bildschirm geregelt. Sie gestattet es, eine distanzierte Beobachterperspektive einzunehmen oder aber nah an den Figuren und Objekten dran zu sein. Auf diese Weise wird auch die psychische Aktivität der Zuschauer, die für das Zustandekommen der Geschichte im Kopf verantwortlich ist, angeregt. Während der distanzierte Blick aus der Halbtotale oder der Totalen es gestattet, sich das Geschehen im Überblick zu vergegenwärtigen, binden Nah-, Groß- und Detailaufnahmen die Zuschauer emotional an das Geschehen.

Struktur-funktionale Filmanalyse

Diese Konventionen der Darstellung müssen analysiert werden, weil sie die Interaktion des Filmtextes mit den Rezipienten vorstrukturieren. Sie können aber nicht unabhängig vom erlernten Wissen der Zuschauer über Darstellungs- und Erzählkonventionen gesehen werden. Die Analyse der ästhetischen, filmischen Mittel kann genauer zeigen, wie der Text die Zuschauer zu einer Interaktion mit ihm anregt und wie der rezipierte Text vorstrukturiert ist. Die struktur-funktionale Filmanalyse untersucht anhand der Darstellungs- und Gestaltungsmittel, wie der Film Wissen bei den Rezipienten aufbaut, auf welche Elemente des Plots er die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen lenkt, auf welches Wissen der Rezipienten er rekurriert, welche Leerstellen er lässt und so weiter. Sie kann aber nicht erklären, wie dieses Wissen beschaffen ist, in welchen gesellschaftlichen Machtstrukturen es verankert ist, unter welchen Sozialisationsbedingungen es erworben wurde. Dazu bedarf es dann einer weiterführenden Diskursanalyse, wie sie unter anderem im Anschluss an Michel FOUCAULT in den Cultural Studies geleistet wird. In ihr wird versucht, einen populären Text zu dekonstruieren, um die verschiedenen Lesarten offenzulegen. Dabei geht es nicht um mögliche Lesarten, sondern um tatsächliche Lesarten, in denen sich das Verhältnis von Kultur, Medien und Macht zeigt. Rainer WINTER (1998, S. 41) spricht in diesem Zusammenhang vom Verfahren „einer demokratisch motivierten Dekonstruktion“. Denn in der Diskursanalyse im Rahmen der Cultural Studies wird anhand der Bedeutungsproduktion gezeigt, „dass die Gesellschaft sich ständig verändert, Machtverhältnisse sich verschieben und es immer Möglichkeiten gibt, diese demokratisch zu transformieren. So lässt sich ein gegebener Zusammenhang, wie z.B. der Konsum populärer Filme, umgestalten, indem versucht wird, die Logik der Filme, ihre Verankerung in gesellschaftlichen Machtstrukturen, ihre Polysemie, Rezeption und Aneignung im Alltag zu verstehen und dieses Wissen zu vermitteln“ (ebd.).

Die struktur-funktionale Filmanalyse hat hier ihre Grenzen. Sie kann aber umgekehrt zeigen, wie die Bedeutungen, die die Zuschauer im Alltag dem Film zuweisen, in der Struktur des Films angelegt sind. Sie konzentriert sich nicht, wie es normalerweise die Inhalts- oder Textanalyse tut, auf den Inhalt der Filme, sondern sie versucht vor allem die visuelle, bildliche Seite zu analysieren und setzt diese ins Verhältnis zu Dramaturgie und Narration ebenso wie zum Wissen der Zuschauerinnen und Zuschauer.

Sie legt ihren Schwerpunkt damit auf die ästhetische Inszenierung, die sowohl Rezeption als auch Aneignung der Filme vorstrukturiert. Sie legt ihren Schwerpunkt ferner auf die Formen des Rezipientenwissens, auf das hin alle Elemente, die formalen wie die inhaltlichen, geöffnet sind. Sie begreift die Filme und Fernsehsendungen als symbolisches Material, mit dem die Rezipienten im Rahmen ihres lebensweltlichen Wissenshorizonts und ihres kulturellen Kontextes Bedeutungen aushandeln. Sie ist bestrebt mögliche Lesarten herauszuarbeiten. Die tatsächlichen Lesarten können nur Gegenstand einer Diskursanalyse sein, die sich mit den Machtverhältnissen in der Gesellschaft befasst, und wie die Rezeption medialer Produkte darin verortet ist. Während die Inhalts- bzw. Textanalyse sich auf die Inhalte einer Fernsehsendung bezieht, öffnet die struktur-funktionale Filmanalyse den Blick für die dramaturgische und ästhetische Gestaltung dieser Inhalte, und die Diskursanalyse verortet letztlich die Rezeption und Aneignung sowie das Produkt selbst im gesellschaftlichen Kontext. Ziel der struktur-funktionalen Analyse ist es daher nicht, den Film an sich zu analysieren, sondern ihn als Teil eines Kommunikationsprozesses zu sehen. Ihr geht es um die Bedingungen und Strukturen, die die Geschichte im Kopf der Zuschauerinnen und Zuschauer entstehen lassen. Sie setzt damit am Filmverstehen und Filmleben der Rezipienten an, wenn sie Filme analysiert.

Literatur

- BARTHES, R. (1988): Das semiologische Abenteuer. In: BARTHES, R.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt. S. 7-12.
- BELGRAD, J. (1996): Analyse kultureller Produkte in Film und Literatur. Tiefenhermeneutik als detektivisches und archäologisches Verfahren der Kulturanalyse. In: Medien Praktisch, 20. Jg., Heft 4, S. 50-56.
- BORDWELL, D. (1989): Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge/London.
- BÜRGER, C. (1980): Textanalyse und Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur. Frankfurt.
- CHATMAN, S. (1990): Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca/London.
- EAGLETON, T. (1994): Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar. (3. Aufl.)
- ELLIS, J. (1992): Visible Fictions. Cinema, Television, Video. Revised Edition. London/New York.
- FAULSTICH, W. (1988): Die Filminterpretation. Göttingen.
- FISKE, JOHN (1987): Television Culture. London.
- FLICKER, EVA (1998): Liebe und Sexualität als soziale Konstruktion. Spielfilmromane aus Hollywood. Wiesbaden.
- HARTMANN, B./WULFF, H. J. (1995): Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik. In: Montage/AV, 4. Jg., H. 1, S. 5-22.
- HAUBL, R. (1994): Psychoanalytische Medientheorie. Ein Beitrag zu einer interdisziplinären kritischen Medienwissenschaft und Medienpädagogik. In: Medien Praktisch, 18. Jg., H. 1, S. 4-11.
- HIECKETHIER, K. (1993): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar.
- HOLLOWAY, J./JANCOVICH, M. (Hrsg.) (1995): Approaches to Popular Film. Manchester/New York.
- KÖNIG, H.-D. (1993): Die Methode der tiefenhermeneutischen Kultursoziologie. In: JUNG, T./MÜLLER-DOOHM, S. (Hrsg.): „Wirklichkeit“ im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt. S. 190-222.

- KORTE, H. (1998): Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch. Göttingen.
- KORTE, H. (1999): Einführung in die Systematische Filmanalyse. Berlin.
- LOWRY, S. (1992): Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: *Montage/AV*, 1. Jg., H. 1, S. 113-128.
- MIKOS, L. (1994): Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium. Berlin/München.
- MIKOS, L. (1996a): Bilderfaszination und Kommunikation. Struktur-funktionale Film- und Fernsehanalyse. Teil 1. In: *Medien Praktisch*, 20. Jg., H. 3, S. 52-56.
- MIKOS, L. (1996b): Die Geschichte im Kopf des Zuschauers. Struktur-funktionale Film- und Fernsehanalyse. Teil 2. In: *Medien Praktisch*, 20. Jg., H. 4, S. 57-62.
- MIKOS, L. (1997a): Aus weiter Ferne so nah. Struktur-funktionale Film- und Fernsehanalyse. Teil 3. In: *Medien Praktisch*, 21. Jg., H. 1, S. 44-49.
- MIKOS, L. (1997b): Licht und Schatten. Struktur-funktionale Film- und Fernsehanalyse. Teil 4. In: *Medien Praktisch*, 21. Jg., H. 2, S. 57-62.
- MIKOS, L. (1997c): Monster und Mutanten in CinemaScope. Struktur-funktionale Film- und Fernsehanalyse. Teil 5. In: *Medien Praktisch*, 21. Jg., H. 3, S. 53-56.
- MIKOS, L. (1998a): Kontinuität durch Schnitt und Montage. Struktur-funktionale Film- und Fernsehanalyse. Teil 6. In: *Medien Praktisch*, 22. Jg., H. 1, S. 45-50.
- MIKOS, L. (1998b): Filmverstehen. Annäherung an ein Problem der Medienforschung. In: *Medien Praktisch Texte*, Sonderheft 1, S. 3-8.
- MIKOS, L. (1998c): Wie das Leben wirklich ist. Perspektiven qualitativer Medien- und Kommunikationsforschung. In: *Medien Praktisch*, 22. Jg., H. 3, S. 4-8.
- MIKOS, L. (1998d): Helden, Versager und andere Typen. Struktur-funktionale Film- und Fernsehanalyse. Teil 7. In: *Medien Praktisch*, 22. Jg., H. 4, S. 48-54.
- MIKOS, L. (1999): Erlebnisse im intertextuellen Universum der Populärkultur. Struktur-funktionale Film- und Fernsehanalyse. Teil 8. In: *Medien Praktisch*, 23. Jg., H. 3, S. 44-48.
- MIKOS, L. (2000): Von möglichen und realen Welten. Struktur-funktionale Film- und Fernsehanalyse. Teil 9. In: *Medien Praktisch*, 24. Jg., H. 1, S. 57-59.
- MIKOS, L./FEISE, P./HARZOG, K./PROMMER, E./VEIHL, V. (2000): Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis *Big Brother*. Berlin.
- MÜLLER-DOOHM, S. (1990): Aspekte einer kultursoziologischen Bildhermeneutik. In: NEUMANN, K./CHARLTON, M. (Hrsg.): *Spracherwerb und Mediengebrauch*. Tübingen. S. 205-219.
- MÜLLER-DOOHM, S. (1993): Visuelles Verstehen. Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik. In: JUNG, T./MÜLLER-DOOHM, S. (Hrsg.): „Wirklichkeit“ im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt. S. 438-457.
- NEUMANN, N./WULFF, H. J. (1999): Filmerleben. Annäherung an ein Problem der Medienforschung. In: *Medien Praktisch Texte*, Sonderheft 2, S. 3-7.
- OEVERMANN, U./ALLERT, T./KONAU, E./KRAMBECK, J. (1979): Die Methode der „objektiven Hermeneutik“ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften. In: SOEFFNER, H.-G. (Hrsg.) *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften*. Stuttgart. S. 352-433.
- OEVERMANN, U. (1993): Die objektive Hermeneutik als unverzichtbare methodologische Grundlage für die Analyse von Subjektivität. Zugleich eine Kritik der Tiefenhermeneutik. In: JUNG, T./MÜLLER-DOOHM, S. (Hrsg.): „Wirklichkeit“ im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt. S. 106-189.
- OHLER, P. (1994): Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme. Münster.
- PANOFSKY, E. (1985): Die Perspektive als „symbolische Form“. In: PANOFSKY, E.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin. S. 99-167.
- PLUMPE, G. (1988): Kunst und juristischer Diskurs. Mit einer Vorbemerkung zum Diskursbegriff. In: FOHRMANN, J./MÜLLER, H. (Hrsg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt. S. 330-345.

- RITSERT, J. (1972): Inhaltsanalyse und Ideologiekritik. Ein Versuch über kritische Sozialforschung. Frankfurt.
- STRUCK, W./WULFF, H.-J. (1998): Vorher und Nachher. Virtuosität von Sichtweisen und Wertewelten in *Trainspotting*. In: *Medien Praktisch Texte*, Sonderheft 1, S. 24-31.
- THOMPSON, K. (1995): Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: *Montage/AV*, 4. Jg., H. 1, S. 23-62.
- TRUFFAUT, F. (1972): A Kind Word for Critics. In: Harpers, H. 10.
- TURNER, G. (1993): *Film as Social Practice*. 2nd edition. London/New York.
- VOGELGESEANG, W. (1991): Jugendliche Video-Cliquen. Action- und Horrorvideos als Kristallisationspunkte einer neuen Fankultur. Opladen.
- WINTER, R. (1995): Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess. Berlin/München.
- WINTER, R. (1997): Cultural Studies als kritische Medienanalyse. Vom „encoding/decoding“ – Modell zur Diskursanalyse. In: HEPP, A./WINTER, R. (Hrsg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen. S. 47-63.
- WINTER, R. (1998): Dekonstruktion von *Trainspotting*. Filmanalyse als Kulturanalyse. In: *Medien Praktisch Texte*, Sonderheft 1, S. 38-49.
- WULFF, H. J. (1985): Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion. Münster.
- WULFF, H. J. (1999): Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films. Tübingen.