

Yvonne Ehrenspeck · Burkhard Schäffer (Hrsg.)

# Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft

Ein Handbuch

Leske + Budrich, Opladen 2003

## 3.1 YVONNE EHRENSPECK/DIETER LENZEN Sozialwissenschaftliche Filmanalyse – Ein Werkstattbericht

Im Folgenden werden die Ergebnisse eines Forschungsprojekts zum Thema „Filmanalyse in der Erziehungswissenschaft“ als Werkstattbericht vorgestellt, dessen vorrangiges Ziel es war Filmanalysemethoden mit sozialwissenschaftlichen Fragestellungen kompatibel zu machen. Die in dem Projekt erarbeiteten Analysemethoden<sup>1</sup> wurden im Rahmen von Seminaren zum Thema „Generation und Erziehung im Film“ an der „Freien Universität Berlin“ forschungspraktisch erprobt. Hieraus ergab sich eine Typik von sozialwissenschaftlich relevanten Filmanalysemethoden:

### 0. Typen der Filmanalyse

Filmanalysen können ganz unterschiedlichen Zwecken dienen. Der Zweck definiert den jeweils geeigneten Analysetypus. Es lassen sich unterscheiden:

1. Totalanalyse
2. Inhaltsanalyse
3. Strukturanalyse
4. Patternanalyse
5. Wirkungsanalyse

Dieser Werkstattbericht stellt alle Analysetypen vor und bietet für Filmanalysen unter sozialwissenschaftlichen Fragestellungen ein vereinfachtes Analyseinstrumentarium an, welches sich in der weiteren forschungspraktischen Anwendung entsprechend weiterentwickeln und erweitern lässt. Im Folgenden werden zunächst Analyseverfahren vorgestellt, die über differenzierte Itemkataloge für die Analyse verfügen (1.-3.). Deren Einsatzmöglichkeiten im Rahmen umfassenderer Analyseverfahren werden sodann geschildert.

<sup>1</sup> Einschlägige Literatur zu (Film-)Analysemethoden: vgl. die Auswahlbibliographie in dem Serviceteil von HACKENBERG (3.2).

## 1. Totalanalyse

Die Totalanalyse bezieht sich auf einen Film als Ganzes. Sie findet Einsatz insbesondere bei dem Versuch, einen Film als Einheit, z.B. als Kunstwerk, als Werk der Propaganda o.ä. zu analysieren. D.h. mit Hilfe der ganzheitlichen Analyse lassen sich Fragestellungen der Filmwissenschaft, aber auch solche der Geschichtswissenschaft oder auch ideologiekritische Interessen verfolgen. Aus diesem Grunde widmet sich eine Totalanalyse der Berücksichtigung von Kontextwissen (vgl. 1.0 -1.2). Sodann fragt die Totalanalyse nach der Struktur, der narrativen Konstruktion und dem Plot des gesamten Films, eine unentbehrliche Voraussetzung für eine ästhetische Bewertung des Films.

Für sozialwissenschaftliche Fragestellungen, bei denen etwa nach der Darstellungsweise eines bestimmten sozialwissenschaftlichen Items gefragt wird, um z.B. Rückschlüsse auf mentale Lagen einer bestimmten Epoche zu ermöglichen (z.B. „Gewaltverhalten devianter Jugendlicher in amerikanischen Spielfilmen zwischen 1940 und 1970“) ist die Totalanalyse nicht das Kerninstrumentarium, sondern eher ein Begleitinstrument, welches eine adäquate historische Einordnung des Films (Kontextwissen) ermöglicht, sowie in Kenntnis der Gesamtstruktur des Films sicherstellt, dass einzelne relevante Elemente des Films nicht in Unkenntnis des Gesamtwerks falsch eingeordnet werden.

Zur Totalanalyse gehört auch die klassische Form der Filminterpretation, das ist die Übertragung hermeneutischer Verfahren aus der Literaturwissenschaft auf den Film. Dieser Aspekt kann sozialwissenschaftlichen Fragestellungen nicht fungibel gemacht werden und wird deshalb in dem vorliegenden Analysemodell vernachlässigt.

### 1.0 Produktionsdaten des Films

Diese Informationen sind dem Vor- oder Nachspann zu entnehmen, ggf. einschlägiger, auf einen bestimmten Film bezogener Literatur. Über zahlreiche Filme erhält man Informationen im Internet (vgl. Hackenberg 3. 2 i. d. B.), z.B.:

- 1.0.1 Format und Länge des Films
- 1.0.2 Herstellungsland
- 1.0.3 Produzent
- 1.0.4 Uraufführung wann und wo?
- 1.0.5 Name des Regisseurs
- 1.0.6 Name des Drehbuchautors, Titel des Drehbuchs, literarische oder andere Vorlage? Abwandlung der Vorlage?
- 1.0.7 schwarz/weiß, farbig oder eingefärbt? Farbstatus bedeutungstragend?

### 1.1 Filmtypen

Der Film gehört zu einem der folgenden Filmtypen. Diese Zuordnung kann einer einschlägigen Sekundärquelle entnommen werden (s.o.) oder ist selbst aufgrund der Kenntnisnahme des Films zu leisten.

- 1.1.0 Dokumentarfilm

- 1.1.0.1 als Kompilationsfilm (z.B. eine Bildersammlung aus Archiven)
- 1.1.0.2 als „direct cinema“ (ein authentisches laufendes oder gelaufenes Ereignis wird in Echtzeit ohne nennenswerte Intervention des Regisseurs wiedergegeben)
- 1.1.0.3 Mischformen aus 1.1.0.1 und 1.1.0.2
- 1.1.1 Fiktionale Filme (wobei die Bindung an Tatsachen unterschiedliche Ausmaße haben kann)
- 1.1.2 Mischformen aus 1.1.0 und 1.1.1
- 1.1.3 „Animated films“ (z.B. Zeichentrickfilme)
- 1.1.4 Experimental- oder Avantgardefilme (z.B. Filme ohne Story oder Collagen)

### 1.2 Filmgenres

Der Film kann einem oder (häufig) mehreren der folgenden, aber auch weiteren Filmgenres zugeordnet werden. Die Zuordnung ist aufgrund der Kenntnis von Sekundärliteratur (vgl. HACKENBERG 3. 2 i. d. B.) möglich, besonders aber durch eine eigene, vor dem Hintergrund der allgemeinen Merkmale des jeweiligen Genres begründete Entscheidung. Die folgenden Kategorien sind nicht disjunkt, d.h. sie überschneiden sich verschiedentlich. Der Grund dafür liegt darin, dass Filme ebenso wie das Drama nach verschiedenen Gesichtspunkten klassifiziert werden können, z.B. nach dem Ausgang der Story, nach dem Aufbau, nach der Erscheinungsweise, nach der „message“, nach dem Thema bzw. dem Stoff.

Dieses letztgenannte Kriterium hat sich am weitesten verbreitet, weil es für Werbemaßnahmen verwendet wird, bei denen der Konsument etwas über den Stoff erfahren möchte, weniger über den Verlauf des Films. In vielen Fällen ist die Stoffwahl durch den Filmmarkt indessen schon fest mit bestimmten Verläufen der Story bzw. mit bestimmten Strukturen des Films verbunden, so gibt es praktisch keine Pornos, daily soaps oder Musikfilme mit einem Tragödien-Ausgang, wie umgekehrt Horrorfilme, Kriegsfilme o.ä. aufgrund ihres Themas allenfalls sehr vermittelt mit einem Komödien-Ausgang versehen werden können. Beispiele für Genretypen:

- 1.2.0 Western
- 1.2.1 Roadmovie
- 1.2.2 Abenteuerfilm
- 1.2.3 Piratenfilm
- 1.2.4 Mantel- und Degenfilm
- 1.2.5 Kriminalfilm
- 1.2.6 Thriller
- 1.2.7 Gangsterfilm
- 1.2.8 Spionagefilm
- 1.2.9 Horrorfilm
- 1.2.10 Actionfilm
- 1.2.11 Politfilm
- 1.2.12 Kriegsfilm
- 1.2.13 Katastrophenfilm
- 1.2.14 Sandalenfilm
- 1.2.15 Historienfilm
- 1.2.16 Beziehungsfilm

- 1.2.17 Ehedrama
- 1.2.18 Liebesfilm
- 1.2.19 Sexfilm/Softcore Porno
- 1.2.20 Hardcore Porno
- 1.2.21 Familiendrama/home drama
- 1.2.22 Generationsdrama
- 1.2.23 Screwball Comedy
- 1.2.24 Komödie
- 1.2.25 Satire
- 1.2.26 daily soap/soap opera
- 1.2.27 Musikfilm
- 1.2.28 Heimatfilm
- 1.2.29 Science Fiction
- 1.2.30 Milieufilm
- 1.2.31 Biographiefilm
- 1.2.32 Literaturverfilmung
- 1.2.33 Kinderfilm
- 1.2.34 Jugendfilm

### 1.3 Proposition

Die Proposition eines Films bezeichnet seinen Gegenstand. Wir unterscheiden narrative und nicht-narrative Filme, d.h. solche, die eine Geschichte erzählen (wobei es keine Rolle spielt, ob diese fiktional ist oder nicht) von solchen, die versuchen, zu dokumentieren oder Informationen zu vermitteln usw.

#### 1.3.0 Narrativer Film

- 1.3.0.0 Plot und Story (Nachzeichnung der „Geschichte“)
- 1.3.0.1 Handlungsursachen und -folgen (Analyse der auslösenden Momente für die im Film stattfindenden Handlungen, z.B. der Charakter einer Figur als Auslöser für einen Mord)
- 1.3.0.2 Zeitdimension (Welche zeitliche Ordnung hat der Film, z.B. Kontinuum, Arbeit mit flashbacks? Welches ist die zeitliche Dauer der Handlung, z.B. von 1923 bis 1939? Gibt es spezifische Zeitfrequenzen, z.B. durch mehrfaches Vorkommen eines identischen Ereignisses?)
- 1.3.0.3 Raumdimension (An welchen Orten findet die Handlung statt?)
- 1.3.0.4 Erzählungsrahmen (Womit wird der Film eröffnet und beschlossen? Gibt es ein Muster des Handlungsfortschritts, z.B. eine Kette von Morden oder schrittweise Aufklärung einer Tat?)
- 1.3.0.5 Informationen (Welche Informationen sind tragend für die Geschichte, welche ornamental oder atmosphärisch usw.?)
- 1.3.0.6 Erzähler (Wird die Geschichte erzählt von einem Erzähler-Ich, von einer Figur der Handlung oder von einem „charakterlosen“ Informationsvermittler?)

#### 1.3.1 Nicht-narrativer Film

- 1.3.1.0 Kategorialer Typ (Versuch neutraler Informationsvermittlung)
- 1.3.1.1 Rhetorischer Typ (Versuch, beim Zuschauer mit den Mitteln der Argumentation aus der Quelle, der Enthymeme oder der Emotionsauslösung eine Überzeugung aufzubauen)
- 1.3.1.2 Abstrakter Typ (Versuch, Informationen ohne oder neben visuellen Elementen zu vermitteln)
- 1.3.1.3 Assoziativer Typ (Informationselemente sind assoziativ aneinandergereiht)

## 2. Inhaltsanalyse

Die Inhaltsanalyse richtet sich, ebenso wie die Totalanalyse in den Kategorien 1.2 und 1.3, auf den Inhalt des Films, d.h. nun aber nicht auf den Filmtyp oder auf die Interpretation der Handlung im Ganzen oder in Teilen, sondern auf das Vorkommen von Häufigkeiten und die Analyse von Relationen zwischen bestimmten Elementmengen. Das heißt, dass Inhaltsanalyse sich als ein statistisches Verfahren versteht, mit dessen Hilfe quantitative Verhältnisse qualitativer Faktizitäten im Film untersucht werden sollen.

Ein Beispiel: Ein Analysator interessiert sich für die Frage, ob die Hauptfigur eines Films, z.B. ein jugendlicher Gewalttäter, Gewaltbereitschaft nur im Spielkontext mit bestimmten Figuren des Films zeigt, mit bestimmten anderen aber nicht und welche Merkmale die beiden Figurengruppen haben. Der gesamte Film könnte zu diesem Zweck codiert werden, indem man z.B. jede einzelne Interaktion der Hauptfigur unter dem Gesichtspunkt der vorkommenden oder nicht vorkommenden Aggressivität in diesen Szenen betrachtet, dabei den gesprochenen Text, Gestik, Mimik usw. hinzuzieht, die Personen typisiert, mit denen er interagiert (z.B. nach Lebensalter, Geschlecht oder anderen für wichtig gehaltenen Merkmalen) und auf diese Weise Rohdaten über die Frequenz des Vorkommens bestimmter Verhaltensweisen der Hauptfigur im Kontext mit anderen Figuren erhält. Diese Daten lassen sich mit Hilfe eines Programms zur statistischen Auswertung verbaler Daten analysieren, so dass man am Ende Aussagen dieser Art erhält: „Die Figur x zeigt aggressive Verhaltensweisen (näher definiert) signifikant häufiger in Interaktionen mit gleichaltrigen Jugendlichen als mit anderen Personen. Signifikant selten gibt es solche Verhaltensweisen in Interaktion mit älteren Frauen.“

Aus solchen Resultaten können dann hypothetische Rückschlüsse gezogen werden auf die Bedeutung dieser signifikant ungleichen Verteilung, etwa als beabsichtigte Bedeutung des Regisseurs, aber auch, was für sozialwissenschaftliche Fragen bedeutsamer ist, auf bestimmte Darstellungsgewohnheiten sozialer Tatsachen. So könnte man z.B. im – dann auch statistischen Vergleich solcher Interaktionsbesonderheiten in verschiedenen Filmen aus verschiedenen Epochen versuchen, eine historische Tendenz freizulegen: Z.B. könnte sich herausstellen, dass in Jugendproblemfilmen der 50er Jahre aggressives Verhalten eher in Interaktion mit staatlichen Autoritäten, in den 80er Jahren hingegen eher mit gleichaltrigen weiblichen Jugendlichen gezeigt wird. Daran ließen sich Fragen nach den Gründen anschließen usw.

Das Beispiel zeigt, dass eine Inhaltsanalyse als Frequenz- oder statistische Analyse nicht aus sich selbst bestehen kann. Diese Analyseform ist ein Hilfsinstrument zur Analyse von Filmen unter einer vorgegebenen Fragestellung, die sich auf den Inhalt von Filmen bezieht, und bei der die Annahme begründet ist, dass eine bestimmte Häufigkeit

von inhaltlichen Elementen für die vorab formulierte Fragestellung bedeutsam sein kann. Aus einer statistischen Analyse als solcher „folgt“ nichts. Erst die Interpretation der Ergebnisse kann Hypothesen freilegen oder vorweg formulierte Hypothesen stärken oder schwächen. Keinesfalls könnte man in dem vorgegebenen Beispiel etwa folgern, der Regisseur habe mit Bedacht die analysierten Interaktionshäufigkeiten gewählt (auch wenn ihm das tatsächlich so bewußt gewesen sein mag) und ebensowenig kann man sagen, dass sich etwa in einer tendenziellen Veränderung der Darstellung bestimmter Interaktionen gesellschaftliche Wirklichkeit spiegele (auch wenn dieses durchaus denkbar ist).

Fazit: Die Inhaltsanalyse ist ein Hilfsmittel für bestimmte Aspekte sozialwissenschaftlicher Fragestellung, bei denen die Annahme begründet ist, dass das Vorkommen von Häufigkeiten bestimmter inhaltlicher Filmelemente für das Verständnis der Repräsentation von Wirklichkeit bedeutungsvoll ist. Eine bloße Inhaltsanalyse ist wissenschaftlich sinnlos.

### 3. Strukturanalyse

Die Strukturanalyse richtet sich im Gegensatz zur Total- und zur Inhaltsanalyse auf die Struktur des Films, d.h. auf einzelne formale Elemente und deren Beziehungen zueinander. Sie ist insofern auch eine morphologische Analyse, die nach einzelnen Formen innerhalb des Films fragt. Die Strukturanalyse ist die Voraussetzung jeder sozialwissenschaftlichen Analyse, die sich nicht nur auf die Inhalte, die Handlung usw. beziehen kann. In der Strukturanalyse werden die filmischen Mittel zutage gefördert, aufgrund derer der Film bestimmte zu analysierende Effekte beim Zuschauer erzielen kann.

Dieser Form der Analyse muss bei der Bearbeitung einer bestimmten sozialwissenschaftlichen Fragestellung große Aufmerksamkeit gewidmet werden, weil die Analyse von Formdetails in der Regel vernachlässigt wird. Viele sozialwissenschaftliche Filmanalysen begnügen sich mit einer Analyse der Filmhandlung, vielleicht noch einiger inhaltlicher Details, um dann nach dem Muster des Schulaufsatzes zu weitreichenden sozialwissenschaftlichen Schlüssen auszuholen.

Eine solche Vorgehensweise ist deshalb untauglich, weil z.B. die Story eines Films sowohl hinsichtlich ihrer Intention als auch ihrer möglichen Wirkung durch Formelemente gestützt, aber auch dementiert werden kann. So ist z.B. die isolierte Analyse des gesprochenen Textes in einem Film sinnlos, wenn nicht eine synchrone Analyse aller Bildinformationen stattfindet. Da die Analyseebenen sehr detailliert sind, können sie sich in der Regel nur auf kleine und kleinste Einheiten eines Films beziehen, auf Sequenzen oder sogar nur auf einzelne shots.

#### 3.0 Filmform

Diese Kategorie ist gewissermaßen das Verbindungsstück zwischen dem Filminhalt und seiner formalen Struktur.

- 3.0.0 Verhältnis von Form und Inhalt (durch welche formalen Elemente wird die Handlung des Films gestützt, konterkariert?)

- 3.0.1 Verhältnis von formalen Erwartungen und deren Erfüllung (welche vermutlich vorhandenen formalen Erwartungen des Zuschauers werden durch die Filmform erfüllt, welche nicht?)
- 3.0.2 Verhältnis von Konvention und Erfahrung (welche Filmkonventionen werden tatsächlich erfüllt?)
- 3.0.3 Verhältnis von Form und Gefühl (welche Gefühle werden mit welchen formalen Mitteln erzeugt?)
- 3.0.4 Funktion von Ähnlichkeit und Wiederholung (welche Funktionen haben die Ähnlichkeit und die Wiederholung von Sequenzen des Films?)
- 3.0.5 Differenz und Variation (welche Funktion haben Differenz und Variation von Sequenzen des Films?)
- 3.0.6 Sonstige Funktionen (welche Funktionen haben sonstige Formen des Films, z.B. Filmelemente, die nicht zu „passen“ scheinen?)

#### 3.1 Inszenierung (mise en scène; hier wird nach dominierenden Merkmalen des ganzen Films oder großer Teile gefragt. Die Detailanalyse von einzelnen Shots, s.u., nimmt diese Grobstruktur der Fragen noch einmal auf und differenziert sie)

- 3.1.0 Setting (z.B. Garten, Straße, Wohnzimmer)
- 3.1.1 Kostüme und Make-up
- 3.1.2 Beleuchtung
- 3.1.3 Ausdruck der Figuren (z.B. vorwiegende Emotionen, habituelle Merkmale etc.)
- 3.1.4 Tiefe und Ausdehnung des Raumes (wie tief ragt die Handlung in die dritte Dimension hinein?)
- 3.1.5 Zeit (Wie lang sind einzelnen Shots und Sequenzen? Welches Tempo hat der Film?)
- 3.1.6 Farbdesign
- 3.1.7 Ausschnitt, Komposition und Blick des Zuschauers (wie wird der Blick des Zuschauers mit welchem Mitteln dominant dirigiert?)

#### 3.2 Aufnahme

Hier geht es darum, Kategorien für die Analyse einzelner Aufnahmen zur Verfügung zu stellen

- 3.2.0 Farbtönung (z.B. blue movie)
- 3.2.1 Bewegungsgeschwindigkeit
- 3.2.2 Perspektive (Brennweite, Tiefenschärfe, Brennpunkt)
- 3.2.3 Bildbreite
- 3.2.4 Ratio (Verhältnis der Seitenlängen zueinander; Raum auf und [imaginiert] jenseits der Leinwand)
- 3.2.5 Ausschnitt (Winkel zum Ereignis, Lage bzw. Verkantung, Höhe der Szene und Entfernung vom Ereignis, Kamerabewegung und Zoom)
- 3.2.6 Take (Dauer der Einstellung im Verhältnis zur Realzeit, Länge, Größe, Totale, halbnah, nah, Großaufnahme)

- 3.2.7 Perspektive (Normalsicht, Obersicht, Untersicht)
- 3.2.8 Licht (Frontallicht, Gegenlicht, Seitenlicht, Oberlicht, Unterlicht)
- 3.2.9 Kamerabewegung (Schwenk, Zoom, Stand)
- 3.2.10 Objektiv (Brennweite, Weitwinkel, Teleobjektiv, Normal, Tiefenschärfe)
- 3.2.11 Special Effects

### 3.3 Editing

Übergänge zwischen den Shots, gefragt wird nach graphischen, rhythmischen, räumlichen, zeitlichen Beziehungen zwischen den Shots; ebenso nach der räumlichen, zeitlichen, graphischen, rhythmischen Kontinuität bzw. Diskontinuität)

### 3.4 Montage

harte, weiche, schnelle, langsame Schnitte; Mehrfachverwendung von Einstellungen; Verkopplung nicht hinreichend bedeutungstragender Einstellungen; Änderung der Kamerakordinaten; raum-zeitliche Diskontinuität; inhaltliche Übergänge; Blenden [Aufblendungen, Ablende, Überblendung, Fett-, Rauch-, Gazeblende, Schiebe-, Explosionsblenden])

### 3.5 Ton

(Auswahl, Variation, Kombination)

- 3.5.1 Herkunft (off, on)
- 3.5.2 Lautstärke
- 3.5.3 Tonhöhe
- 3.5.4 Tonfarbe (Timbre)
- 3.5.5 Sprache ((Inhalt, Beteiligte, Anspruch)
- 3.5.6 Musik (Instrumentierung, Platzierung, Art, erzeugte Atmosphäre)
- 3.5.7 Geräusche (Quelle, Platzierung, Art, Atmosphäre)
- 3.5.8 Rhythmus (schnell, unterbrochen usw.)
- 3.5.9 Tonraum
- 3.5.10 Tonzeit (synchron, asynchron mit Story)
- 3.5.11 Tonsemantik (Welche Bedeutung transportiert der Ton?)

Die Betrachtung dieser Kategorien zeigt, dass es ganz sinnlos wäre, einen ganzen Film hinsichtlich sämtlicher Entscheidungen zu analysieren, die in diesem Film getroffen worden sind. Dieses ist nicht nur nicht zu leisten, sondern auch völlig ohne Gebrauchswert für eine sozialwissenschaftliche Analyse. Eine detaillierte Analyse wie die gezeigte wird man immer nur auf einzelne ausgewählte Sequenzen oder Shots anwenden, die unter der gewählten Fragestellung von besonderem Interesse sind. Diese Festlegung leitet bereits zum Typus der Patternanalyse über, die genau solche Fragestellungen thematisiert.

## 4. Patternanalyse

Patternanalysen folgen keinem eigenen Analyseschema, sondern sie bedienen sich der unter 1-3 geschilderten Kategorien. Ein Pattern ist ein Muster der Darstellung bestimmter Sachverhalte im Film. Solche Muster sind historischen, kulturellen aber auch individuellen Varianzen unterworfen. So wird beispielsweise ein Kuss in den 50er Jahren eher indirekt gezeigt (sog. Filmkuss), ohne dass etwa Zungenbewegungen oder -berührungen der Partner zu sehen sind. Nach der sexuellen Liberalisierung des Westens in den 70er Jahren hat sich diese Darstellungspraxis geändert. Ähnliches gilt für die Darstellung koitaler Szenen usw. An demselben Beispiel lässt sich jedoch auch eine kulturelle Differenz zeigen.

So ist beispielsweise in Indien die Darstellung von Küssen untersagt, nicht jedoch diejenige coitaler Vorgänge. In Japan hingegen ist lediglich die Ablichtung von Schambehaarung unter Zensur gestellt. Schließlich variierten Darstellungsmustern auch von Regisseur zu Regisseur, auch von Schauspieler(in) zu Schauspieler(in), sogar ein und derselbe Regisseur kann im Laufe seiner Schaffenszeit bestimmte Pattern signifikant ändern.

Für sozialwissenschaftliche Fragestellungen sind eher historische und kulturelle Patternvarianzen interessant, auch innerhalb der „Subkulturen“ derselben Gesellschaft. So kann eine typische sozialwissenschaftliche Fragestellung sich beispielsweise mit der Geschwisterinteraktion im Film befassen. Diese könnte dadurch motiviert sein, dass man sich sozialpsychologisch für Veränderungen des Selbstkonzepts von Geschwistern interessiert, etwa unter dem Gesichtspunkt, ob im Verlauf der Gesellschaftsentwicklung der letzten 50 Jahre eine Tendenz zu beobachten ist, bei der ein wechselseitiges Eintreten von Geschwisterkindern füreinander verschwindet. Eine solche Vermutung, als Hypothese formuliert, könnte etwa im Rahmen eines größeren Forschungsprojekts aufzutauchen, was sich mit dem Wandel von Solidaritätsbereitschaft in der Gesellschaft befasst und untersuchen möchte, ob die Erziehung von Geschwisterkindern noch Elemente von „Brüderlichkeit“ vermittelt.

In einem solchen Fall könnte die Analyse des gesellschaftlichen Pattern „Brüderlichkeit“ oder auch „Solidarität“ im Film für bedeutsam gehalten werden. Folglich würde man in einer geeigneten Auswahl von Filmen nach Szenen Ausschau halten, in denen Interaktionen von Geschwistern vorkommen, womöglich im Kontext mit einer Erziehungssituation. Diese Szenen, bis hin zu einzelnen Shots müssten dann aufgrund vorweg definierter Items daraufhin untersucht werden, ob in den ausgewählten Filmen eine Veränderung solcher Items konstatiert wird, die für Wandlungsprozesse der Pattern s für wichtig gehalten werden.

Die Identifikation solcher Items ist nicht ganz leicht. Sie folgt immer einer impliziten Theorie. Z.B. könnte man ja der Annahme folgen, dass die Darstellung von Brüderlichkeit sich in drei wesentlichen Items spiegeln müsse, in „brüderlichen“ Handlungen der dramatis personae (Geschwister helfen einander o.ä.), in der Art der vom Regisseur gewählten Bekleidung der Geschwister (ähnlich/verschieden) und in der Kameraposition (werden bezüglich der Kamerasicht Unterschiede gemacht, um Stärke/Schwäche o.ä. zu zeigen?).

Das Beispiel zeigt, dass diese Items aus den unter 1.-3. dargestellten Katalogen entnommen werden können und von der zugrundeliegenden Untersuchungsabsicht abhängen. Insofern dienen die Kategorienkataloge als Suchraster für Items. Bei einer stark präformierten Untersuchungsabsicht kann es genügen, solche Items vorab auszuwählen

und nach ihrem Wandel und überhaupt ihrer Struktur in ausgewählten Filmen zu suchen. Dabei besteht aber die Gefahr, dass man sich von Anfang an zu sehr auf hochselektive Items beschränkt und einem für eine breitere Fragestellung wichtige Gesichtspunkte entgehen. So könnte es ja z.B. sein, dass die Darstellung von Geschwistern in ihrer Brüderlichkeit zueinander sich auch in gewählten Tonarrangements repräsentiert, indem etwa in bestimmten Filmen auf eine deutliche Differenz der Stimmhöhe von Geschwistern geachtet wird, diese Differenz aber im Verlauf der Handlung, bei der etwa ein brüderlicher Akt eine Rolle spielt, verschliffen wird, um Gleichheit zu unterstreichen. Dieses wesentliche Detail entgeht dem Analysator, wenn er sich zu früh auf bestimmte Items kapriziert. Es ist deshalb zweckmäßig, vor der genauen Untersuchung einer größeren Zahl von Szenen aus verschiedenen Filmen zunächst einmal eine Art Pilotphase voranzuschalten, in der zwei sehr divergente Filme unter dem Gesichtspunkt möglichst vieler Items betrachtet werden, um überhaupt auf bedeutsame Items zu gelangen, die dann allerdings hinsichtlich ihrer Bedeutung mit der vorab formulierten Fragestellung und der Theorie verglichen werden müssen.

Fazit: Für eine Patternanalyse werden die Itemkataloge 1.-3. sowohl als Raster zur Betrachtung ganzer Filme in einer Pilotphase benutzt als auch zur Abstimmung theoretischer Vorannahmen mit denkbaren Filmwirklichkeiten, wenn man genau zu wissen glaubt, dass sich eine bestimmte, bedeutsame sozialwissenschaftliche Hypothese nur in bestimmten Items der Kataloge repräsentieren kann.

Auch wenn die Frage der Formulierung sozialwissenschaftlicher Theorien nicht in diesen Kontext gehört, ist dazu ein Wort zu sagen: Eine Filmanalyse ohne Analyseabsicht, d.h. ohne eine bestimmte sozialwissenschaftliche Fragestellung ist sinnlos. Auf die Formulierung der Theorie, die Ableitung von Hypothesen und die Identifikation von Items als „Operationalisierung“ dieser Hypothesen muss deshalb große Sorgfalt verwendet werden. Mit sozialwissenschaftlichem Wissen ist es dabei nicht getan, denn Filme sind keine Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern Kunstprodukte. D.h. jeder Regisseur bedient sich bewusst oder unbewusst bestimmter kultureller Konventionen bis hin zu Riten, Gesten und der Wiedergabe mythischer Strukturen. Die Art beispielsweise, in der sich Väter im Film gestisch gegenüber ihren Kindern verhalten, was sie mit ihren Händen gegenüber ihren Kindern tun (z.B. über das Haar streichen, den Zeigefinger erheben o.ä.) hat eine jahrtausende alte Kulturgeschichte. Wer die Ikonographie solcher Gesten nicht kennt, wer also nicht die tradierte Darstellungsgeschichte von Vätergesten in der Malerei oder aus dem Theater kennt, wird bei der sozialwissenschaftlichen Analyse eines Films scheitern, weil er wichtige Informationen übersieht. Filmanalysen sind deshalb viel schwieriger und komplexer als Analysen von Alltagsmaterial, in dem solche tradierten Spuren seltener sind. Generell gilt sinngemäss der Satz des berühmten Kunsthistorikers PANOFSKY: „Man sieht nur was man weiß“. Es ist deshalb grundsätzlich wichtig, die Geschichte der eigenen wie diejenige anderer Kulturen zu berücksichtigen. Wer dies tut, wird überrascht sein von der Vielfalt der kulturellen Traditionen, die sich in einer auch noch so kurzen Szene eines Films zeigen, wenn man erst einmal damit begonnen hat, sich mithilfe der breiten Literatur darüber zu informieren.

## 5. Wirkungsanalyse

Dieser Typus wird in den Sozialwissenschaften am häufigsten verwendet, obwohl er wissenschaftstheoretisch und forschungspraktisch sowie hinsichtlich seiner Folgerungen

am belastetsten ist (vgl. DRINCK/EHRENSPECK/HACKENBERG/HEDENIGG/LENZEN 2001). Wirkungsanalysen gehen davon aus, dass die Betrachtung eines Films bei dem einzelnen Zuschauer, aber auch bei Kollektiven eine Wirkung auslöst. Wirkungen können Effekte sein, die sich in den Einstellungen, Dispositionen, Werthaltungen, Meinungen usw. der Betrachter niederschlagen, es können aber weitergehend auch Effekte sein, die das Handeln der Menschen verändern. Auf eine Formel gebracht: Wirkungen von Filmen sind dauerhafte oder zeitweilige Veränderungen von Deutungs- und Handlungsmustern der Betrachter, die der Betrachtung eines bestimmten Films oder bestimmter Filmarten kausalistisch attribuiert werden.

In dieser kausalistischen Attribution steckt genau das Problem der Wirkungsannahme. Es ist aus grundsätzlichen wissenschaftstheoretischen Gründen nicht nachweisbar, dass die Kenntnisnahme irgendeines Sachverhaltes (sei es ein Film oder eine andere Tatsache) aus der Umwelt eine bestimmte, identifizierbare Wirkung auslöst, die nicht auf andere Umwelteinflüsse zurückgeführt werden muss (vgl. DRINCK/EHRENSPECK/HACKENBERG/HEDENIGG/LENZEN 2001).

Aber auch dann, wenn man nur den Alltag der Filmrezeption betrachtet, bemerkt man die Problematik der Wirkungsannahme sofort: Die bloße Reaktion verschiedener Zuschauer auf ein und denselben Film in einer identischen Vorführung (Lachen, Weinen, Gelangweilt sein, empörtes Verlassen des Vorführungsraumes) zeigt bereits, dass kausalistische Zuschreibungen sehr zurückhaltend bewertet werden müssen.

Dieses ist umso mehr der Fall, wenn aus solchen Wirkungsanalysen weitreichende Schlüsse für die Lebenspraxis gezogen werden, d.h. wenn etwa Psychologen behaupten, die Betrachtung von Gewaltpornos vergrößere die Bereitschaft zu gewalttätiger Sexualität, wenn Soziologen behaupten, ganze Bevölkerungskollektive erlitten aufgrund der Betrachtung von Filmen eine Wirklichkeitsverlust (Simulationsthese) oder wenn Pädagogen die Betrachtung von Filmen überhaupt oder zumindest von bestimmten Filmen für Kinder in einem bestimmten Alter für entweder schädlich oder nicht kindgerecht erklären. Es gibt keine Wirkungsanalyse von Filmen, die solche Schlüsse oder gar politische Handeln (Zensur, Fernsehbeschränkungen für Kinder o. ä.) rechtfertigen würde. Solche Untersuchungen werden in der Politik gern herangezogen, um bestimmte Effekte im Medienbereich zu legitimieren, die ganz anderen Interessen folgen, als denjenigen, unmündige Bürger vor sich selbst zu schützen, z.B. bestimmten Fernsehkanälen wirtschaftliche Schwierigkeiten zu bereiten oder die „Erziehung“ der Bürger durch Medien kontrollieren zu wollen. Wer sich also an Wirkungsanalysen beteiligt, hat die wissenschaftliche Pflicht, auf den unsicheren Boden hinzuweisen, auf dem seine Resultate stehen und darauf, dass politisches Handeln sich daraus keinesfalls ableiten lässt.

Methodisch gehen Wirkungsanalysen z.B. so vor, dass Einstellungsmessungen, Verhaltensweisen usw. einer bestimmten Probandengruppe vor der Betrachtung von Filmen gemessen werden, um diese dann auch der Betrachtung mit noch einmal erhobenen Einstellungen usw. zu vergleichen. In ähnlicher Weise kann auch die „Wirkung“ von Filmen dadurch zu messen versucht werden, dass man Probanden, die bestimmte Filme gesehen haben, mit solchen vergleicht, für die dieses nicht zutrifft. Oder man misst die Einstellungen ganzer Kollektive ohne Filmeinfluss mit solchen von Kollektiven mit Filmeinfluss. Es gibt viele, z.T. auch sehr differenzierte Analyseverfahren, die jedoch mit dem in diesem Papier vorgestellten Analysemodus (Patternanalyse als Ausgangspunkt der Detailanalysen nach 1.-3.) nichts gemein haben. Geht es bei der Wirkungsanalyse um die „Messung“ von direkten „Wirkungen“ eines Mediums auf reale Menschen, so interessiert sich die Patternanalyse dafür, kollektive Mentalitäten zu untersuchen, die sich in einem Film spiegeln. Dabei wird nicht angenommen, dass Filme

und besonders bestimmte, bedeutsame Patterns ohne Folgen für das Bewusstsein oder die Handlungen von Menschen sind, indessen steht die Art dieser Folgen nicht im Mittelpunkt des Interesses. Wohl aber ist es denkbar, das eine Wirkungsanalyse (bei aller grundsätzlichen Bedenken) sich der in einer Patternanalyse identifizierten Patterns bedient, um wiederum deren Wirkung zu messen.

Insofern bauen die in diesem Papier vorgestellten Analysetypen aufeinander auf, die Reichweite der Ergebnisse wächst von Analyse zu Analyse, wobei allerdings auch die Sicherheit der Resultate umgekehrt proportional sinkt. Wenn man bei Patternanalysen auf kausalistische Grundannahmen oder spiegeltheoretische Fixierungen verzichtet (etwa dass sich in einem Film die wirklichen Auffassungen der Menschen einer Epoche „spiegeln“), dann lassen sich mit einer Patternanalyse hochdifferenzierte Resultate erzielen, die zwar nicht von direkten Wirkungen ausgehen, aber in jedem Fall historische, kulturelle und andere Differenzen in Filmpatterns zutage fördern.

Es ist keine Frage, dass diese Patterns auch Implikationen (keine „Wirkungen“) für die Menschen haben, insofern sie sich in den Hirnstrukturen der Betrachter repräsentieren und mit Sicherheit auch zu Modifikationen von Deutungs- und Handlungsmustern führen. Zu welchen allerdings, das wird eher die Frage der Kognitionspsychologie als der empirischen Sozialwissenschaft sein.

## Literatur

- B. DRINCK/Y. EHRENSPECK/A. HACKENBERG/S. HEDENIGG/D. LENZEN (2001): Von der Medienwirkungsbehauptung zur erziehungswissenschaftlichen Medienrezeptionsforschung. In: Medienpädagogik. Online-Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung (<http://www.medienpaed.com>)