

Werner Faulstich

Grundkurs

Filmanalyse

3. Auflage



W. Fink

UTB



Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Böhlau Verlag · Wien · Köln · Weimar

Verlag Barbara Budrich · Opladen · Toronto

facultas.wuv · Wien

Wilhelm Fink · München

A. Francke Verlag · Tübingen und Basel

Haupt Verlag · Bern

Verlag Julius Klinkhardt · Bad Heilbrunn

Mohr Siebeck · Tübingen

Nomos Verlagsgesellschaft · Baden-Baden

Ernst Reinhardt Verlag · München · Basel

Ferdinand Schöningh · Paderborn · München · Wien · Zürich

Eugen Ulmer Verlag · Stuttgart

UVK Verlagsgesellschaft · Konstanz, mit UVK/Lucius · München

Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen · Bristol

vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich

Werner Faulstich

Grundkurs Filmanalyse

3., aktualisierte Auflage

überarbeitet von Ricarda Strobel

Wilhelm Fink

Online-Angebote oder elektronische Ausgaben sind erhältlich unter
www.utb-shop.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier ☉ ISO 9706

© 2002 Wilhelm Fink Verlag
(Wilhelm Fink GmbH & Co Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)
Internet: www.fink.de

3., aktualisierte Auflage 2013

Das Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn
Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart

UTB-Band-Nr: 2341
ISBN 978-3-8252-3916-9

Inhaltsverzeichnis

Vorwort zur 3. Auflage	7
Vorbemerkungen	9
1 Der Spielfilm als Gegenstand der Filmanalyse	13
1.1 Filmanalyse als Medienanalyse (Produktion, Distribution, Rezeption)	13
1.2 Der Spielfilm als „Literatur“	20
1.3 Der Spielfilm als Traum	23
2 Filmanalyse als Produktanalyse: Grundmodell und Genres	28
2.1 Das Grundmodell	28
2.2 Die Genres als Wahrnehmungshorizont.	30
Western	32
Kriminalfilm	35
Melodrama	38
Science-Fiction-Film	40
Abenteuerfilm	42
Horrorfilm	45
Thriller	48
Komödie	51
Musikfilm	54
Erotikfilm	56
Weitere Subgenres	60
„Literaturverfilmung“	62
3 Die Handlungsanalyse	65
3.1 Drehbuch, Filmprotokoll, Sequenzprotokoll.	66
3.2 Zeit, Struktur, Phasen	85
3.3 Beispiele	87

4	Die Figurenanalyse	99
4.1	Charaktere: Formen, Konstellationen, Rollen, Typen, Stars, Setting	99
4.2	Beispiele	106
5	Die Analyse der Bauformen	117
5.1	Kamera/Einstellung und Montage	117
5.2	Dialog und Geräusche	135
5.3	Musik	142
5.4	Raum, Licht, Farbe	148
5.5	Beispiele	153
6	Die Analyse der Normen und Werte: Interpretationen	163
6.1	Von den Symbolen zur Message – Beispiele	164
6.2	Die film- oder literarhistorische Filminterpretation ..	178
6.3	Die biographische Filminterpretation	187
6.4	Die soziologische Filminterpretation	196
6.5	Die genrespezifische Filminterpretation	202
6.6	Die transkulturelle Filminterpretation	210
	Literaturhinweise	218
	Begriffs- und Filmregister	234

Vorwort zur 3. Auflage

Die vorliegende Neuauflage von Werner Faulstichs *Grundkurs Filmanalyse* wurde gegenüber der zweiten Auflage von 2008 vor allem aktualisiert durch inzwischen neu erschienene Literatur. Um den Umfang des Bandes nicht über Gebühr aufzublähen, finden sich dafür manche der älteren Literaturangaben in diesem Band nicht mehr.

Neben zahlreichen Einzelstudien zu Aspekten der Filmanalyse als Medienanalyse und zu den verschiedenen Genres galt das Augenmerk dabei vor allem Büchern allgemein zur „Filmanalyse“. Der Band „Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse“ von Alice Bienk erschien 2008 und liegt inzwischen in der 3. Auflage vor. Er behandelt die wichtigsten Bauformen und die Handlungsstruktur von Spielfilmen. Das Buch ist in Modulform konzipiert für das Selbststudium, geht allerdings inhaltlich nicht über die bereits vorliegenden Einführungen hinaus. Der Zusatz „interaktiv“ bezieht sich auf die Selbststeuerung des Lernens und auf die beigelegte DVD mit Filmausschnitten. Das ebenfalls für das Selbststudium konzipierte Lehrbuch „Filmperspektiven. Filmanalyse für Schule und Studium“ von Werner Kamp und Michael Braun (2011) kommt ganz ohne Literaturangaben aus und lässt eine wissenschaftliche Kontextualisierung nicht erkennen. Ansonsten sind vor allem zwei medienwissenschaftliche Arbeiten mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung herauszustellen, die beide an der Universität Hamburg entstanden sind. Sie verändern das vorliegende Kategorienraster der Filmanalyse nicht, vertiefen aber detailliert jeweils einen zentralen Einzelaspekt:

2008 erschien „Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse“ von Jens Eder. Hier werden systematische Kategorien und Verfahrensweisen für die Analyse von Figuren und ihrer Rezeption entwickelt und ihr Funktionieren mit einer Beispielanalyse der Figuren in *DEATH AND THE MAIDEN* (Polanski 1994) belegt. Zentral ist dabei die Unterscheidung von vier Dimensionen der Figuren als „fiktive Wesen“, „Artefakt“, „Symbol“ und „Symptom“ sowie die Begriffe der „imaginären Nähe und Distanz“ und der „emotionalen Anteilnahme“.

Aus dem Jahr 2011 stammt Markus Kuhns „Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell“. Der Autor entwickelt aus den für narrative Printliteratur gültigen Kategorien eine Film-

narratologie, die er als prinzipiell auch für andere audiovisuelle Darstellungsweisen transmedial anschlussfähig begreift. Zentrale Kategorien sind dabei die narrativen Instanzen, Fokalisierung, Zeitstrukturierung und die Struktur der Erzählebenen.

Die vorliegende Überarbeitung fiel mir zu, weil der Verfasser sich inzwischen im Ruhestand befindet. Ich bedanke mich bei ihm und dem Fink-Verlag für das Vertrauen in meine filmanalytische Fachkompetenz.

Ricarda Strobel
Lüneburg, Oktober 2012

Vorbemerkung

Die Entstehung des *Grundkurs Filmanalyse* verdankt sich einem glücklichen Zufall. Die beinahe dreißig Jahre, in denen ich mich immer wieder mit Filmanalyse befasst habe, schienen an ein Ende gekommen zu sein. Meine uralte „Einführung in die Filmanalyse“, die es seit 1976 gab, zunächst noch im Schreibmaschinen-Druck, seit 1980 dann in vielfältigen Überarbeitungen, Neuauflagen und Nachdrucken, war vergriffen und sollte nicht noch einmal aufgelegt werden. Die damals ergänzenden „Modelle der Filmanalyse“ (1977, mit Ingeborg Faulstich) waren schon seit längerem aus dem Handel, ebenso wie andere einschlägige Beiträge, etwa der Versuch über „Filmästhetik“ (1982), der Aufsatz „Neue Methoden der Filmanalyse“ (1983, engl. 1989), der Sammelband „Filmanalyse interdisziplinär“ (1988, mit Helmut Korte) und die fünfbandige „Fischer Filmgeschichte“ (1990–95, mit Helmut Korte), um nur die wichtigsten zu nennen. Und nun war auch die „Filminterpretation“ (1988), ebenfalls eine Ergänzung und Erweiterung der ursprünglichen „Einführung“, vergriffen und sollte vom Markt verschwinden.

Vorläufer

Just zu diesem Zeitpunkt kam das Angebot, in einem *Grundkurs Filmanalyse* noch einmal all jene sachlichen Befunde und praktisch-pädagogischen Erfahrungen zu bündeln, die ich aus zahlreichen Lehrveranstaltungen an den Universitäten in Tübingen, Bamberg, Siegen, Lüneburg und Zürich, an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig und der Hochschule für Fernsehen und Film in München sowie in vielen Kursen der Erwachsenenbildung und an der Akademie für Lehrerfortbildung in Dillingen hatte gewinnen können. Dieser reizvollen Aufgabe wollte ich mich nicht entziehen. Zwar gibt es inzwischen auf dem deutschen Markt auch andere Einführungen in die Filmanalyse – insbesondere die „Film- und Fernsehanalyse“ von Knut Hickethier (1993, derzeit in der 3. Aufl.) und die „Einführung in die Systematische Filmanalyse“ von Helmut Korte (1999, derzeit in der 2. Aufl.).¹ Ihre Verdienste und Leistungen seien nicht in Frage gestellt. Sie unterscheiden sich jedoch erheblich von dem vorliegenden *Grundkurs Filmanalyse*, der totale Anfänger ansprechen

¹ Die Bücher von Knut Hickethier und Helmut Korte sind inzwischen in die 5. bzw. 4. Auflage gegangen.

will, die mit Grundkenntnissen der Filmanalyse noch überhaupt nicht vertraut sind.

Zusammengestellt habe ich nur solche Empfehlungen, die sich nach meinen eigenen Erfahrungen bewährt haben. Aus diesem Grund wurden auch bevorzugt eigene Filmanalysen herangezogen bzw. solche, die im Umfeld des Lüneburger IfAM-Instituts für Angewandte Medienforschung entstanden sind. Das didaktische Doppelziel lautet: grundlegend Kategorien und Methoden der Filmanalyse als solche theoretisch bewusst zu machen und zugleich auch ihre konkrete Nutzung an einer Vielzahl von Beispielen zu demonstrieren. Das heißt: Die Leserinnen und Leser sollen ganz praktisch zu eigenen Filmanalysen angeregt und befähigt werden. Daß ich dabei methodologisch eine dezidiert eigene Position vertrete, sei hier zumindest erwähnt.

In den Jahren seit der Publikation des *Grundkurs Filmanalyse* sind nicht nur weitere Auflagen der bereits erwähnten Titel von Knut Hickethier und Helmut Korte erschienen, sondern auch mehrere neue Bücher explizit zur Filmanalyse.² Fünf davon seien angesprochen – sie wurden mit Blick auf denkbare neue Ansätze und Analysekatgorien genauer betrachtet:

– Im Jahr 2003 hat Yunju Kang ihre Dissertation vorgelegt: „Politische Filme in der Postmoderne: Filmanalyse und alternative Filmproduktionsweisen in der Dritten Welt“. Hier wird Bezug genommen auf einen Beitrag von Frederic Jameson angeblich zur Filmanalyse, der sich vor allem „Allegorie“ und „Raum“ zuwenden soll, hierzulande aber völlig unbekannt ist und als solcher auch nicht zu ermitteln war. Die Studie von Kang verweist jedoch implizit auf eine zunehmende Bedeutung kultureller Räume, die zumindest bei „culture clash“-Filmen auch in die Filmanalyse einbezogen werden könnten.

– Im selben Jahr erschien die „Film- und Fernsehanalyse“ von Lothar Mikos. Sie bedient sich freimütig nicht nur des Hickethier-Titels, sondern auch der Inhalte der Einführungen von Hickethier, Korte, Faulstich und anderen und wurde von Ralph M. Bloemer kritisch rezensiert: „Teils verquast, teils oberflächlich wird das Gewohnte aufgewärmt.“ (Medienwissenschaft, Jg. 1/2004, S. 100f.)

² Das seit langem angekündigte Buch „Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse“ von Alice Bienk war zum Zeitpunkt der Manuskriptabgabe noch nicht erschienen. Rein didaktische Handreichungen für den Schulunterricht (z.B. Peter Beicken: Wie interpretiert man einen Film? Stuttgart: Reclam, 2004), die in aller Regel stark selektiv gehalten sind und sich nicht als wissenschaftliche Beiträge betrachten, werden hier nicht eigens thematisiert.

– Ebenfalls 2003 veröffentlichten Yvone Ehrenspeck und Burkhard Schäffer (Hrsg.) das Handbuch „Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft“, mit Beiträgen u.a. wieder von Lothar Mikos sowie von Rainer Winter, letzterer „in der Perspektive der Cultural Studies“. Winter hebt ebenfalls ab auf die prinzipielle Brauchbarkeit von Filmanalyse als Kulturanalyse.

– Jürgen Kühnel veröffentlichte 2004 eine „Einführung in die Filmanalyse“ in zwei Teilen: 1. Die Zeichen des Films (u.a. über Licht, Kamera, Farbe, Montage, Dialog, Geräusche, Musik), 2. Dramaturgie des Spielfilms (u.a. Handlung, Figuren und Bauformen) – in deutlicher Analogie zum langjährig eingeführten Faulstich-Raster, jedoch ohne den Bereich Normen/Werte und Message und ohne Nennung der genutzten Vorlagen.

– 2005 hat Thomas Kuchenbuch seine ältere „Filmanalyse“ (1978) in überarbeiteter Fassung auf den Markt gebracht. Die in der Zwischenzeit von zahlreichen anderen Autoren vorgelegten Beiträge zur Filmanalyse fanden dabei für den eigenen Ansatz leider keine Nutzung, geschweige dass die Methoden weiter entwickelt wurden.

Als kleine Kuriosität sei angemerkt, dass der hier vorliegende *Grundkurs Filmanalyse* des Verfassers und seine zahlreichen Vorläufer fast durchgängig peinlich genau aus den Literaturangaben dieser neueren Bücher zur Filmanalyse ausgeklammert wurden. Ein wissenschaftlicher Diskurs, gemäß dem der Stand der Forschung ausgewiesen, aufgearbeitet und durch neue Erkenntnisse weiter vorangetrieben wird, liegt bei den erwähnten neueren Beiträgen zur Filmanalyse offensichtlich nicht vor. Das gilt leider auch für viele Sammelbände aus jüngster Zeit mit konkreten Analysen einzelner Filme.

In der hier vorgelegten Neuauflage sind erstens Fehler berichtigt und zweitens die Abbildungen größtenteils verbessert worden. Drittens und vor allem wurden die Literaturangaben durchgängig aktualisiert. Dabei gab es zu einigen Genres eine große Anzahl neuer Forschungsarbeiten, insbesondere zum Horrorfilm, zu anderen deutlich weniger, etwa zu Literaturverfilmungen – Spiegelbild auch der neueren Filmgeschichte. Eine Ausnahme bildet freilich der Erotik-/Pornofilm: Schon bisher das erfolgreichste Filmgenre überhaupt, legte er in Angebot und Nachfrage weiterhin zu, wird aber von der Forschung nach wie vor kaum berücksichtigt. Das lässt sich vielleicht auch darauf zurückführen, dass dieses Genre inzwischen tendenziell den Kinoraum bzw. die Video-/DVD-Form verlässt und ins Internet auswandert. Viertens sollen die vereinzelt Hinweise auf die Möglichkeit und Notwen-

digkeit einer „transkulturellen Filminterpretation“ aufgegriffen und zumindest ansatzweise in Form eines neuen Ausblicks (Kap. 6.6) fruchtbar gemacht werden. Bei den Culture-clash-Filmen handelt es sich, ebenso wie bei den neuerdings auch hierzulande verbreiteten „Bollywood“- oder Hindi-Filmen, noch nicht um ein neues, eigenständiges Genre. Mit den bislang erprobten Interpretationsansätzen kann man diesen Filmen aber nicht mehr im Ernst gerecht werden, so dass neue Ansätze erprobt werden müssen.

Institut für Angewandte Medienforschung, Universität Lüneburg,
Februar 2008

Der Spielfilm als Gegenstand der Filmanalyse

1.

Man muss zwei Arten von Filmanalyse unterscheiden. Versteht man den Film umfassend als ein hochkomplexes Medium, so weist er eine Vielzahl von Bereichen und Aspekten auf, denen eine Filmanalyse zu entsprechen hat. Filmanalyse in diesem ersten Sinn wäre eine umfassende *Medienanalyse*. Das soll noch näher erläutert werden (Kap. 1.1). Im Folgenden dagegen wird „Film-analyse“ im zweiten Sinn verstanden: als *Produktanalyse*, als die Analyse nur eines einzelnen Films.

Zwei Arten von
Filmanalyse

Natürlich gibt es ganz verschiedene Filmarten: Informations- und Lehrfilme beispielsweise, wie sie in Forschung und Bildung eingesetzt werden; Dokumentarfilme, die als ein eigenständiger Teilbereich des Mediums Film gelten können; Animationsfilme; Experimentalfilme; Touristenfilme, PR-Filme und Filme in wieder anderen Verwertungszusammenhängen. Gelegentlich finden sich auch Mischformen, etwa Dokudramas. Und schließlich kennen wir auch die große Fülle an Fernsehspielen, Fernsehfilmen und Serien, die täglich über die zahlreichen Sender gehen und nicht mit Kinofilmen verwechselt werden dürfen. Wenn im Folgenden von „Film“ gesprochen wird, dann ist mit dem einzelnen Film als Produkt ausnahmslos der *Spielfilm* im Kino gemeint. Auch wenn die meisten anderen Filmarten mit dem Spielfilm im Kino viel gemeinsam haben, sollen sie hier doch alle ausgegrenzt bleiben. Die Gründe dafür werden uns gleich noch beschäftigen (Kap. 1.2).

Der Film als
Spielfilm im Kino

Der *Grundkurs Filmanalyse* bezieht sich also produktanalytisch ausschließlich auf Spielfilme.

Filmanalyse als Medienanalyse (Produktion, Distribution, Rezeption) 1.1

Beim Kinofilm handelt es sich um ein komplexes Einzelmedium, das heißt ein institutionalisiertes System um einen organisierten Kommunikationskanal von spezifischem Leistungsvermögen mit gesellschaftlicher Dominanz. Deshalb muss die *Filmanalyse*, unbeschadet mancherlei Ähnlichkeiten, auch strikt von der *Fernseh-analyse* unterschieden werden.

Zur Definition von Medium:

Ulrich Saxer: Medien als problemlösende Systeme. In: SPIEL, Jg. 10 (1991), H. 1, S. 45–79.

Ulrich Saxer: Der Forschungsgegenstand der Medienwissenschaft. In: Joachim-Felix Leonhard et al. (Hrsg.), Medienwissenschaft. Ein Handbuch. 1. Teilband. Berlin, New York 1999, S. 1–14.

Heinz Bonfadelli: Was ist (Massen-)Kommunikation? In: Otfried Jarren und Heinz Bonfadelli (Hrsg.), Einführung in die Publizistikwissenschaft. Bern u. a. 2001, S. 17–45.

Werner Faulstich: Medientheorie. In: Ders. (Hrsg.), Grundwissen Medien. 5. Aufl. München 2004, S. 13–20.

Werner Faulstich: Grundkurs Fernsehanalyse. München 2008 (UTB).

Filmanalyse
als Medienanalyse

Das impliziert ganz verschiedene Instanzen, Themenbereiche, Organisationsformen und Problemfelder, die allesamt Gegenstand filmwissenschaftlicher Bemühungen sein können. Filmanalyse in diesem weiteren Sinn umfasst demnach neben den einzelnen Filmen selbst Filmästhetik, Filmgeschichte, Filmförderung, Filmzensur, Filmpolitik, Filmwirtschaft oder Filmethik. Auch Bemühungen speziell um eine „Filmtheorie“, eine Grammatik der „Filmsprache“ oder eine „Filmsemiologie“ müssen zur Filmanalyse als Medienanalyse gerechnet werden.

Weiterführende Literatur:

Dieter Prokop (Hrsg.): Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik. München 1971.

Andrew Tudor: Film-Theorien (orig. 1974). Frankfurt/Main 1977.

Werner Faulstich: Medientheorien. Göttingen 1991, S. 18–91.

Robert Stam: Film Theory. An Introduction. Malden, Mass. 2000, 17. Aufl. 2010.

Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. 5. Aufl. Stuttgart 2005.

Helmut H. Diederichs (Hrsg.): Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim. Frankfurt/Main 2005.

Shohini Chaudhuri: Feminist film theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed. London 2006.

Thomas Elsaesser und Malte Hagener: Filmtheorie. Zur Einführung. Hamburg 2007, 3. Aufl. 2011.

Nina Heiß: Erzähltheorie des Films. Würzburg 2011.

Die
Filmproduktion

Häufig unterscheidet man bei dieser Art Filmanalyse nach den Schwerpunkten Produktion, Distribution und Rezeption:

– Bei der *Filmproduktion* sind weniger die einzelnen Produktionsabläufe Gegenstand der Aufmerksamkeit – vom Exposé und

Treatment über das Drehbuch bis zum Drehplan und den Einflüssen der konkreten Drehbedingungen und Umstände am Set –, obwohl vor allem Drehbücher und ihre Modifikationen im fertigen Film schon häufiger untersucht wurden. Neben dem Drehbuchautor, dem Drehbuchdramaturgen, dem Kameramann, der Cutterin oder dem Produzenten geht es vielmehr vor allem um den Regisseur, der als der künstlerisch ausschlaggebende „Macher“ des Films die zentrale kreative Verantwortung trägt. Filmanalyse heißt hier Regieanalyse.

Filmanalyse als
Regieanalyse

Das gilt nicht immer nur für den einzelnen Regisseur. „Filmmacher“ entwickeln gelegentlich auch gemeinsam künstlerische Programme (z. B. in Frankreich das „Cinéma d’auteurs“ und die „Nouvelle vague“ Ende der fünfziger Jahre, in Deutschland der „Junge deutsche Film“ nach dem Oberhausener Manifest 1962 oder in Dänemark die Gruppe der sogenannten „Dogma“-Filmer Anfang der neunziger Jahre).

Beispiele zur Veranschaulichung:

John Baxter: John Ford, der legendäre Hollywoodregisseur. München 1980.

Robert Fischer und Joe Hembus: Der Neue Deutsche Film, 1960–1980. München 1981.

Donald Spoto: Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies. Hamburg 1984.

Krischan Koch: Die Bedeutung des „Oberhausener Manifestes“ für die Filmentwicklung in der BRD. Frankfurt/Main 1985.

Helmut Korte und Werner Faulstich (Hrsg.): Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg. Frankfurt/Main 1987.

David Robinson: Chaplin. Sein Leben, seine Kunst. Zürich 1989.

Stephan Hoffstadt: Black Cinema: Afroamerikanische Filmemacher der Gegenwart. Marburg 1995.

Marcus Stiglegger: Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino. Mainz 2000.

Thomas Elsaesser: Rainer Werner Fassbinder. Berlin 2001, 2. Aufl. 2011.

Angelika Janssen: Deconstructing Woody Allen. Ein amerikanischer Filmemacher zwischen Kunst und Kommerz. Frankfurt/Main u.a. 2002.

Matthias Lorenz (Hrsg.): DOGMA 95 im Kontext. Wiesbaden 2003.

Simon Frisch: Mythos Nouvelle Vague. Marburg 2007, 2. Aufl. 2011.

Die große Bandbreite der Filmproduktion reicht dabei von den Abschlussklassen der diversen deutschen Hochschulen für Fernsehen und Film wie in München, Babelsberg, Hamburg oder Köln bis hin zur amerikanisch-kommerziellen Filmindustrie Hollywoods mit Blick auf den gesamten Weltmarkt, für die Filme primär unter dem Gesichtspunkt der kapitalistischen Verwertung

Filmanalyse als
Studioanalyse,
Produktionsanaly-
se, Marktanalyse

hergestellt werden. Filmanalyse ist hier Studioanalyse, Produktionsanalyse oder Marktanalyse. Wie tief sich dieser Warencharakter in die Ästhetik des einzelnen Spielfilms eingegraben hat, verdeutlichen Kategorien wie „universal appeal“, das heißt die Akzeptanz eines Films durch die größtmögliche Zahl von Konsumenten quer zu den verschiedensten Kulturen und Mentalitäten der Welt, oder der Filmstar mit einem spezifischen „boxoffice value“, womit die Höhe der Einnahmen und Gewinne kalkulierbarer gemacht wird.

Beispiele zur Veranschaulichung:

- Peter Bächlin: Der Film als Ware (orig. 1945). Frankfurt/Main 1975.
 Walter Dadek: Die Filmwirtschaft. Grundriß einer Theorie der Filmökonomik. Freiburg 1957.
 Dieter Prokop: Soziologie des Films. Darmstadt, Neuwied 1970.
 Georg Roeber und Gerhard Jacoby: Handbuch der filmwirtschaftlichen Medienbereiche. Pullach 1973.
 Adolf Heinzlmeier et al.: Die Unsterblichen des Kinos. 3 Bde. Frankfurt/Main 1980, 1982.
 Gerhard Neckermann: Filmwirtschaft und Filmförderung. Strukturveränderungen – Daten. Berlin 1991.
 Clive Hirschhorn: The Columbia Story. New York 1989.
 Hans-Michael Bock und Michael Töteberg (Hrsg.): Das Ufa-Buch. Frankfurt/Main 1992.
 Klaus Kreimeier: Die Ufa-Story. München 1992.
 Dieter Prokop: Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick. Freiburg 1995.
 Stephen Lowry und Helmut Korte: Der Filmstar. Stuttgart 2000.
 Manfred Plinke (Hrsg.): Skript-Markt. Mit allen wichtigen Anschriften von Drehbuchagenturen, Filmproduktionen, Sendern und der Filmförderung. Berlin 2003.
 Bastian Clevé: Gib niemals auf. Filmökonomie in der Praxis. Konstanz 2004.
 Alexander Loskant: Der neue europäische Großfilm. Ökonomie und Ästhetik europäischer Großfilmproduktionen der 90er Jahre. Frankfurt/Main u.a. 2005.
 Vinzenz Hedinger und Patrick Vonderau: Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung. Marburg 2005.
 Stefan A. Duvvuri: Öffentliche Filmförderung in Deutschland. Versuch einer ökonomischen Erfolgs- und Legitimationsbeurteilung. München 2007.
 Ursula Reber: Ökonomie des digitalen Kinos. Wirtschaftliche Analyse aktueller Marktanbieter. Saarbrücken 2007.
 Eckhard Wendling: Recoup! Filmfinanzierung – Filmverwertung. Konstanz 2012.

Filmgeschichten sind hier häufig Geschichten der Filmproduktionen einzelner Regisseure, der Produktionsgeschichte einzelner Filmstudios oder von bestimmten Filmstilen, meist mit nationalspezifischer Begrenzung. Die Faszination von produktionsorientierten Filmanalysen liegt vor allem in der Bewunderung „genialer“ Filmemacher, aber auch in der Untersuchung der Vermischung künstlerischer und kommerzieller Momente und in dem historischen Wandel, der den Einfluß des jeweiligen gesellschaftlichen Kontextes häufig gut erkennen lässt.

– Bei der *Filmdistribution* ist das sehr viel weniger der Fall. Hier dominieren wirtschaftliche Aspekte vor publizistischen und soziologischen Fragestellungen. Der Bereich des Filmhandels impliziert das gesamte Verleihsystem von den großen marktbeherrschenden Verleihgesellschaften mit ihren differenzierten Regeln zu Auswertungspflicht, Spieltermin, Vorführdauer, Beiprogramm usw. bis hin zu lokalen Initiativen im Rahmen von „Kommunalem Kino“ oder „Arsenal“, die dem künstlerischen Wert des Films Priorität einräumen. Filmanalyse als Kinoanalyse ist trotz einer größeren Zahl von Fallstudien immer noch ein großes Desiderat der Filmwissenschaft, insbesondere mit dem umfassenderen Blick auf Filmmärkte. Neue Distributionsformen wie DVD und digitaler Film traten dagegen in den letzten Jahren vermehrt ins Blickfeld wissenschaftlicher Forschung. Wenig erforscht ist auch die Filmkritik, die jeden neu anlauenden Film bekannt zu machen hat und publizistisch vor allem als Distributionsfaktor gelten muss, und noch mehr der Kinobesuch als eine soziale Institution. Speziell über die sozialen Funktionen des Kinobesuchs – z. B. Alter der Besucher, Erwartungen, Zufriedenheit, Schichtzugehörigkeit, Geschlecht, Freizeitwert, Single-, Paar- oder Gruppenbesuch usw. – und ihren Wandel gibt es heutzutage nur wenige aktuelle repräsentative Informationen. Allerdings könnte der Kinobesuch auch bereits zur Rezeptionsanalyse gerechnet werden.

Die Film-
distribution

Filmanalyse als
Kinoanalyse

Filmanalyse
als Zuschauer-
analyse

Beispiele zur Veranschaulichung:

Karsten Witte (Hrsg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*. Frankfurt/Main 1972.

Anne Paech: *Kino zwischen Stadt und Land. Geschichte des Kinos in der Provinz*. Osnabrück, Marburg 1985.

Ricarda Strobel (Hrsg.): *Film- und Kinokultur in Lüneburg (1896–1993)*. Bardowick 1993.

Horst Reimers: *Von der Kaiserkrone zum CinemaxX. Die Geschichte der Kieler Filmtheater*. Husum 1999.

Judith Protze: *Oldenburger Lichtspiele. Film- und Kinogeschichte(n) der Stadt Oldenburg*. Oldenburg 2004.

Monika Lerch-Stumpf (Hrsg.): Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945. München 2004.

Sabine Lenk: Vom Tanzsaal zum Filmtheater. Eine Kinogeschichte Düsseldorf. Düsseldorf 2009.

Rüdiger Steinmetz (Hrsg.): Das digitale Dispositif Cinéma. Untersuchungen zur Veränderung des Kinos. Leipzig 2011.

Jan Distelmeyer: Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blue-ray. Berlin 2012.

Die Filmrezeption – Die *Filmrezeption* schließlich meint nicht nur die speziellen Präferenzen des Kinopublikums, sondern vor allem den Kinobesuch und den Filmgenuss als psychisches Erlebnis. Es hat ja einen Grund, dass weiche Teppiche, schwere Vorhänge vor den Türen und tiefe Sessel mit sanften Lichtdimmern den Besucher ganz auf die Filmwelt ausrichten. Filmanalyse ist hier Analyse des Films als Erlebnis. „Filmpsychologie“ und insbesondere der Mechanismus der Identifikation (unterscheidbar nach Projektion, Introjektion und Substitution) werden allerdings heute kaum noch diskutiert, und auch die Geschichte der Filmrezeption als Wirkungsgeschichte und die Geschichte der Filmwirkungsforschung einschließlich der Filmzensur stehen kaum noch zur Debatte. In den letzten Jahren wurde jedoch vermehrt zum Thema der „Toleranz“ gegenüber offensichtlich unglaubwürdigen Inhalten von Filmen geforscht.

Filmanalyse als
Rezeptionsanalyse

Film als
subjektives
Erlebnis

Die Rezeptionsanalyse hat vor allem methodologisch nach wie vor Gewicht im Rahmen der Filmanalyse, gerade bei der Produktionsanalyse, nämlich als Heuristik. Die Fixierung des subjektiven spontanen Filmerlebnisses hält den eigenen Erwartungshorizont fest, von dem aus man die Filmanalyse beginnt. Was hat mir an dem Film gefallen? Wie hat er auf mich gewirkt? Wie habe ich den Film emotional erlebt? Was fand ich abstoßend, was spannend, was langweilig oder sonstwie irritierend? Die Protokollierung der subjektiven Rezeption des Films erfasst den Film als Film *für mich*. Das markiert einen wesentlichen (einmaligen, weil nicht wiederholbaren) Ausgangspunkt für die Analyse dieses Films.

Wir können daraus ersehen: Es geht nicht darum, einen Film „endgültig“ zu analysieren; die Relativierung durch einen bestimmten Rezipienten mit bestimmten Präferenzen und einer bestimmten Perspektive in einer bestimmten Zeit lässt sich nicht überwinden. Dass die Filmanalyse auch als Rezeptionsanalyse dennoch objektive Ergebnisse erbringen kann, wird dadurch nicht ausgeschlossen (Kap. 1.3).

Beispiele zur Veranschaulichung:

- Hugo Münsterberg: *The Film. A Psychological Study* (orig. 1916). New York 1970.
- Leo A. Handel: *Hollywood Looks at Its Audience. A Report of Film Audience Research*. Urbana, Ill. 1950.
- Martha Wolfenstein und Nathan Leites: *Movies. A Psychological Study*. Glencoe 1950, New York 1970.
- Wilhelm Salber: *Film und Sexualität. Untersuchungen zur Filmpsychologie*. Bonn 1970.
- Edward Branigan: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration und Subjectivity in Classical Film*. Berlin 1984.
- Stephanie Henseler: *Soziologie des Kinopublikums. Eine sozialempirische Studie unter besonderer Berücksichtigung der Stadt Köln*. Frankfurt/Main 1987.
- Christian Mekunda: *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. München 1986.
- Peter Wuss: *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks*. Berlin 1986.
- Knut Hicketier und Hartmut Winkler (Hrsg.): *Filmwahrnehmung*. Berlin 1990.
- Carolin Beer: *Die Kinogeher. Eine Untersuchung des Kinopublikums in Deutschland*. Berlin 2000.
- Monika Sückfüll: *Rezeptionsmodalitäten: Ein integratives Konstrukt für die Medienwirkungsforschung*. Jena 2003.
- Helmar Baum: *Entscheidungsparameter bei der Filmauswahl von Kinogängern in Deutschland. Kommunikationsstrukturen und Meinungsführerschaft bei Kinofilmrezipienten. Eine Pilotstudie im Kommunikationsraum Berlin*. Diss. Berlin 2003 (Online-Publikation).
- Dagmar Beizger: *Filmerfahrung im biographischen Rückblick – Über den Zusammenhang zwischen Filmrezeption und Geschlechtsidentität. Eine erziehungs- und medienwissenschaftliche Studie*. Diss. Frankfurt/Main 2004 (Online-Publikation).
- Anne-Katrin Schulze: *Spannung in Film und Fernsehen*. Berlin 2006.
- Nina Hortig: *Der blanke Horror. Wie Schüler gewalthaltige Filme rezipieren*. Saarbrücken 2007.
- Klaus Keil und Felicitas Mile (Hrsg.): *Demografie und Filmwirtschaft. Studie zum demografischen Wandel und seine Auswirkungen auf Kinopublikum und Filminhalte in Deutschland*. Berlin 2007.

Saskia Böcking: Grenzen der Fiktion? Von Suspension of Disbelief zu einer Toleranztheorie für die Filmrezeption. Köln 2008.

Peter Wuss: Cinematic Narration and its Psychological Impact. Newcastle 2009.

Alexander Geimer: Filmrezeption und Filmaneignung. Wiesbaden 2010.

Filmanalyse als Medienanalyse – das sollte uns einleitend bewußt sein – ist also ein außerordentlich komplexer Wissenschaftsbereich, der nicht etwa auf den Spielfilm und die Filmanalyse im engeren Sinn, als Produktanalyse, reduziert werden darf.

1.2 Der Spielfilm als „Literatur“

Filme brauchen nicht analysiert zu werden: Kinobesuch als Freizeitbeschäftigung

Warum und wozu braucht man denn überhaupt Filmanalyse – warum müssen oder können Filme analysiert werden? Eine erste Antwort lautet: Filme brauchen überhaupt nicht analysiert zu werden. Man kann selbstverständlich ins Kino gehen, Spaß daran haben – und Schluss. Der normale Kinobesucher begegnet dem Film als Freizeitunterhaltung. Man sieht sich den Film an, hat seine spontanen Eindrücke, sein Erleben, und nur im Ausnahmefall macht man sich nachher noch viel Gedanken darüber. Anders die Wissenschaftler, die sich professionell mit dem Film beschäftigen. Sie systematisieren dieses Nachdenken, sie reflektieren möglichst gezielt, interessegeleitet, rational, logisch, intersubjektiv nachvollziehbar, sie analysieren. Es besteht also ein grundsätzlicher Unterschied erstens zwischen dem emotionalen Erleben eines Films, gelegentlich verbunden mit einem spontanen Nachdenken über den Film, und zweitens der systematischen, methodisch reflektierten, analytischen Beschäftigung mit dem Film.

Filme können analysiert werden: Der Spielfilm als literarischer Code

Eine zweite Antwort auf die Frage nach der Filmanalyse lautet: Filme müssen nicht, können aber in bestimmten Fällen analysiert werden. Deshalb hier die exklusive Ausrichtung auf Spielfilme. Beim Spielfilm handelt es sich um ein komplexes ästhetisches Produkt – um „Literatur“. Der Film ist ein Einzelmedium, vergleichbar dem Buch, dem Radio, der Zeitung oder dem Fernsehen. Und ebenso wie bei allen diesen Kommunikationsmedien oder Vermittlungskanälen kann man in der Regel zwischen primär ästhetischen und primär pragmatischen Werken unterscheiden: zwischen „fiction“ und „non-fiction“. Fiktion unterliegt dem literarischen Code, den es in werkspezifischer Form prinzipiell in allen Medien gibt: den Roman im Medium Buch, das Hörspiel im Medium Hörfunk, das

Medium	Literatur	Nicht-Literatur
Blatt	z.B. Gedicht	z.B. Notizen
Buch	z.B. Roman	z.B. Lexikon
Computer	z.B. Computer Novel	z.B. Sortierprogramm
Fernsehen	z.B. Fernsehspiel	z.B. Nachrichten
Film	z.B. Spielfilm	z.B. Wissenschaftsfilm
Heftchen	z.B. Comic	z.B. Gebrauchsanweisung
Hörfunk	z.B. Hörspiel	z.B. Musiksendung
Chat	z.B. MUD	z.B. Live-Bericht
Plakat	z.B. Kommerzlyrik	z.B. Veranstaltungsplakat
Schallplatte	z.B. Textmusik	z.B. klassische Musik
Theater	z.B. Schauspiel	z.B. Ehestreit im Alltag
Video	z.B. Spielfilm	z.B. Informationsfilm
Zeitschrift	z.B. Kurzgeschichte	z.B. Skandalbericht
Zeitung	z.B. Fortsetzungsroman	z.B. Leitartikel
World Wide Web	z.B. Gedicht/Homepage	z.B. Bibliographie

Fernsehspiel im Medium Fernsehen, den Comic im Medium Heftchen oder auch interaktive Spiele wie MUDs (Multi User Dungeon) und MOOs (Multi User Dungeon Object Oriented) im neuen digitalen Medium Chat – und den Spielfilm im Medium Film. Dabei geht es nicht etwa um „Literaturverfilmung“, sondern um den Film, insofern er mit den Formen des Mediums „spielt“. Wie alle literarischen Produkte in allen Medien transportieren auch Spielfilme ihre Informationen nicht möglichst eindeutig, sondern umgekehrt gerade mehrdeutig, vielschichtig, mehrdimensional, polyvalent, und das heißt: interpretierbar.

Das impliziert eine dritte Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit und Notwendigkeit der Filmanalyse: Filme können nicht nur, sondern sie sollen auch analysiert werden, um Interpretationen zu überprüfen und zu objektivieren. Der Spielfilm ist ein Kommunikationsprozess, bei dem idealtypisch Produzent (Regisseur) und Rezipient (Zuschauer) miteinander in Verbindung treten und durch das jeweilige Werk ästhetische Erfahrungen vermittelt bzw. konstituiert werden. Es liegt in der Natur des ästhetischen Produkts, dass diese Erfahrungen medienspezifisch und künstlerisch funktional gestaltet, geformt, bearbeitet – eben „ästhetisiert“ sind. Gegenüber der spontanen oder „normalen“ Interpretation werden diese Gestaltungsformen bei der wissenschaftlichen Interpretation als solche sichtbar und lassen dabei nicht nur einzelne Produktbedeutungen,

Filme sollen analysiert werden: von der „normalen“ zur wissenschaftlichen Interpretation

also „Sinn“, erkennen, sondern letztlich auch übergreifende Einsichten in die Wirkungsweisen des Mediums überhaupt.

Weiterführende Literatur:

- Norman N. Holland: *The Dynamics of Literary Response*. New York 1968.
- Ulrich Saxer: *Literatur in der Medienkonkurrenz*. In: *Media Perspektiven* 12 (1977), S. 673–685.
- Werner Faulstich: *Medienästhetik und Mediengeschichte*. Heidelberg 1982.
- David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. London 1985.
- Klaus Kanzog (Hrsg.): *Einführung in die Filmphilologie*. München 1991.
- Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): *Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse*. Baden-Baden 1996.
- Alessia Ricciardi: *The ends of mourning: Psychoanalysis, literature, film*. Stanford/Calif. 2003.
- Jörg Helbig (Hrsg.): *Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier 2006
- Nadine Dablé: *Leerstellen transmedial. Auslassungsphänomene als narrative Strategie in Film und Fernsehen*. Bielefeld 2012.

Filminterpretation und Filmanalyse

Was heißt dabei „Interpretation“? Dem Wortsinn nach heißt es Deutung, Auslegung und meint zunächst nichts weiter als die normale Aktivität des verstehenden Zuschauers, durch die der Film als Erlebnis „Sinn“ macht. Jeder Zuschauer also, sofern er den Spielfilm als eine Erfahrung (im Kopf, in der Phantasie) zulässt, interpretiert als Subjekt, und diese Bedeutungsgebung liegt völlig in der Natur des ästhetischen Kommunikationsprozesses. Entscheidend dabei ist jedoch, daß der normale Zuschauer sich nicht zugleich auch der Gestaltungs- und Vermittlungsformen dieser Erfahrung, dieses „Sinns“ bewusst wird. Er mag über die Bedeutung, über den Sinn eines Films inhaltsbezogen reflektieren, aber er wird kaum die spezifische Weise und Form erkennen, in der diese Bedeutung konstituiert und transportiert oder evoziert wird.

Hier nun hat Wissenschaft ihre Funktion. Die Filmanalyse als Produktanalyse widmet sich der systematischen Analyse der Gestaltungs- und Vermittlungsformen, innerhalb derer bzw. mit denen Bedeutung konstituiert und ausgedrückt wird. Damit ist nicht nur gesagt, dass die Aktivität des Filmwissenschaftlers die Aktivität des „normalen“ Kinobesuchers bei weitem übersteigt, sondern auch umgekehrt: dass die intuitive oder „normale“ Interpretation unverzichtbarer Ausgangs- und Ansatzpunkt ist für die analytische Arbeit.

Die Analyse eines Films strebt allerdings weiter, ist auf zusätzliche Einsichten ausgerichtet. Das Ziel einer Filmanalyse besteht nicht etwa darin, Inhalte eines Films nachzuerzählen und mit eigenen Assoziationen anzureichern; das wäre bloß deskriptiv, nicht analytisch. Sondern Ziel ist es, etwas über den Film in Erfahrung zu bringen, das vorher nicht bekannt war. Das kann durch die Nutzung von fachspezifischen Methoden und Instrumenten als systematischen Wegen zur Beschreibung und Analyse von Gestaltungs- und Vermittlungsformen gelingen. Im Falle einer gezielten Nutzung des filmanalytischen Instrumentariums wird also die erste, die spontane oder „normale“ Interpretation von einer zweiten, einer reflektierteren, umfassenderen Interpretation abgelöst. Diese wissenschaftliche Filminterpretation ist methodengesteuert und analytisch fundiert und kann deshalb auch eher als „objektiv“ bezeichnet werden.

Dabei gibt es eine wichtige Unterscheidung: Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass in einem Spielfilm jedes Moment, jeder Baustein, jedes Bild, jedes Wort – schlichtweg alles funktional ist für die Bedeutung, den „Sinn“ dieses Films. Es ist also nicht legitim, einen Film etwa so zu interpretieren, dass ein Teil oder auch nur eine Dimension dieses Films, die in die gewählte Interpretation „nicht hineinpasst“, einfach ausgelassen wird. Da gibt es nur zwei Alternativen: Entweder ist die Interpretation falsch, eben weil sie nicht dem Film in seiner Totalität gerecht wird, oder es gibt konträre, widersprüchliche, unlogische, unausgegorene Sachverhalte beim Film, das heißt, entweder ist der Filmwissenschaftler schlecht oder der Film.

Entweder ist der Filmwissenschaftler schlecht oder der Film

Der Spielfilm als Traum

1.3

Mit dem Streben nach Objektivität gibt die wissenschaftliche Filmanalyse ihren Subjektbezug aber keineswegs auf. Eine vierte und letzte Antwort auf die Frage nach dem Sinn der Filmanalyse lautet vielmehr: Filme müssen analysiert werden, weil es sich beim Spielfilm um ein emotionales Erlebnis, eine Art Traum handelt, aus dem man gleichsam „erwacht“, wenn der Film zu Ende ist und das Licht im Kino langsam wieder hell wird.¹ Das heißt: Wie im Traum äußert sich auch im Spielfilm über Identifikation und Projektion das Unterbewußte, das Verdrängte: Ängste, Wunschvorstellungen usw., die aus den vielfältigsten Ursachen

Filme müssen analysiert werden: Der Spielfilm als kollektiver Traum

¹ Werner Faulstich: Der Spielfilm als Traum. Interpretationsbeispiel: George A. Romeros „Zombie“. In: Ders., Medienkulturen. München 2000, S. 57–72.

entstehen, vor allem aus Versagungen, Triebverzicht, Aufschub der Befriedigung. Das Verdrängte ist darauf angelegt, früher oder später herauszukommen, weil es in Gegensatz, im Widerspruch steht zum Bewußten, zum Wirklichen. Wenn wir träumen, bringen wir gewissermaßen unsere gestörte psychische Einheit wieder ins Gleichgewicht. Deshalb würde es zu psychischen Störungen führen, wenn man dem Menschen nicht mehr erlaubte, nachts zu träumen.

Es gehört aber zur Natur des Verdrängten, sich nicht offen im Bewusstsein zu zeigen – es hat ja seinen guten Grund, dass etwas verdrängt wurde, das heißt weggeschoben, weil man es nicht wahr-haben wollte, weil man sich dessen eben *nicht* bewusst werden wollte. Da das Verdrängte herauskommen will und muss, kommt es nur maskiert heraus, verkleidet, verändert bis zur Unkenntlichkeit. Hier haben die beiden Begriffe „latent“ und „manifest“ ihren Platz. Das Latente ist die Wahrheit darüber, was und warum verdrängt wurde; das Manifeste ist die Gestalt, in der das Latente an die Oberfläche, ins Bewusstsein tritt. Der Prozess, in dem das Latente zum Manifesten wird, heißt bei Sigmund Freud „Traumarbeit“. In der Traumarbeit geschieht die Umgestaltung, die Bearbeitung, die Maskierung, die Verkleidung des Verdrängten, so dass es sich ohne Gefahr mit dem bewussten Teil der Psyche versöhnen kann. Hier wird beim Träumen das Latente so bearbeitet, dass wir es in seinem latenten Kern nicht mehr wiedererkennen, selbst wenn wir uns nach dem Aufwachen an den Traum noch erinnern können. So auch nach dem Verlassen des Kinos, wenn sich die fiktionalen Bilder angesichts einer „wirklichen“ Wirklichkeit wieder verflüchtigt haben.

manifest und
latent: Filmanalyse
als Traumanalyse

Weiterführende Literatur:

Sigmund Freud: Die Traumdeutung. 1900.

Paul G. Cressey: Der soziale und psychische Hintergrund der Filmerfahrung. In: Dieter Prokop (Hrsg.), Materialien zur Theorie des Films. München 1971, S. 382–388.

Uwe Gaube: Film und Traum. Zum präsentativen Symbolismus. München 1978.

Werner Faulstich: Filmästhetik. Untersuchungen zum Science Fiction-Film „Kampf der Welten“ (1953/54) von Byron Haskin. Tübingen 1982.

Michael Kötz: Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären. Frankfurt/Main 1986.

August Ruhs et al. (Hrsg.): Das Unbewußte sehen. Texte zu Psychoanalyse, Film, Kino. Wien 1989.

Peter Wuss: Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß. Berlin 1993.