



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## Filmfreiheit

**Freiräume in der Produktion und Rezeption von Spielfilmen**

**Steven Spielberg (Der Weiße Hai) ↔ Jean Luc Godard (Ausser Atem)**

Verfasser: Dominik Mikulaschek

(angestrebter akademischer Grad)

**Magister der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater- Film- und Medienwissenschaften
Betreuerin ODER Betreuer:	Dr. Claus Tieber

# Inhaltsverzeichnis

1.) Einleitung.....	4
<b>2.) Die Basis.....</b>	<b>6</b>
2.1.) Das einzelne Bild.....	6
2.2.) Die Aneinanderreihung einzelner Bilder → Das bewegte Bild.....	8
2.3.) Die Montage → Die Entstehung einer neuen Kunst.....	8
2.4.) Erzählen → Film.....	10
2.5.) Erzählen in der Literatur → Film verstehen.....	11
2.6.) Erzählen im Film.....	15
<b>3.) 2-Extreme ↔ Filme machen.....</b>	<b>18</b>
3.1.) Konventionelles Erzählen → Hollywood erzählt.....	18
3.2.) Alternatives Erzählen?.....	21
3.3.) Aristoteles Vs. Bertold Brecht → Hollywood Vs. Nouvelle Vague → Steven Spielberg Vs. Jean-Luc Godard → Konventionell Vs. Alternative.....	23
3.4.) Aristoteles → Hollywoodkino → Steven Spielberg → Der Weiße Hai.....	23
3.5.) Bertold Brecht → Nouvelle Vague → Jean-Luc Godard → Ausser Atem.....	33
3.6.) Die wesentlichen praktischen Unterschiede: Nouvelle Vague ±? Hollywood.....	42
<b>4.) 2-Extreme ↔ Filme rezipieren.....</b>	<b>43</b>
4.1.) Der Rezipient entscheidet?.....	43
4.2.) Der Rezipient ↔ Der Weiße Hai/Ausser Atem.....	44

<b>5.) Die mögliche Freiheit.....</b>	<b>64</b>
5.1.) Der möglichst freie Rezipient.....	64
5.2.) Der möglichst freie Künstler.....	72
5.3.) Kunst?.....	78
5.4.) Der möglichst freie Rezipient → Der möglichst freie Künstler → Der möglichst freie Mensch.....	81
5.5.) Ein möglichst freier Mensch.....	85
<b>6.) Anhang.....</b>	<b>87</b>
6.1.) Bibliographie.....	87
6.2.) Filmographie.....	90
6.3.) Internet.....	91
6.4.) Bilder.....	92

## 1) Einleitung

Die Freiheit, ein Wort, das eine unfassbare Größe in sich beinhaltet, aber im selben Moment das Gegenteil - die Unfreiheit. Der Mensch hat im Laufe seiner Entwicklung verschiedenste Systeme entwickelt. So gibt es sie z.B. für die Politik, die Wirtschaft, die Wissenschaft, die Kunst? Selbst diese Arbeit, die ich schreibe, ist mit einem gewissen Regelwerk behaftet. So soll man das Wort »Ich«, in einer wissenschaftlichen Arbeit nicht verwenden, da es nicht den Bestimmungen des Regelwerks entspricht. Man lernt sozusagen im Laufe seines Studiums, wie man sich wissenschaftlich korrekt ausdrückt, sodass es von einer möglichst großen Anzahl von Personen verstanden bzw. akzeptiert wird. Die Möglichkeit sich mitzuteilen, wahrlich zu forschen, nach den Sternen zu greifen, eine Erklärung seiner eigenen Fragen zu finden, steht vorerst im Hintergrund. Man hat Angst etwas zu schreiben, etwas Falsches zu sagen. So viele große Wissenschaftler haben so Großes vollbracht, was soll man dazu noch sagen? „Der Mensch ist furchtsam und voller Entschuldigungen; er ist nicht länger aufrecht; er wagt nicht zu sagen »Ich denke«, »Ich bin«, sondern zitiert irgend einen Heiligen oder Weisen.“<sup>1</sup> Dieser Verunsicherung bin ich auch sehr oft in meinem Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften begegnet bzw. bei meinen eigenen Filmprojekten. Wie funktioniert das, einen Film zu machen? Wie erzählt man eine Geschichte im Film, wie muss man filmen, worauf muss man achten,..... Die Verunsicherung steht im Vordergrund, die andauernde Selbstanklage, die Angst vor Misserfolg, etwas Falsches zu machen, der andauernde Vergleich mit Anderen,..... „Man vermeidet vom Inhalt zu reden. Man redet nur von der Form, von einer Form, die im übrigen keine wirkliche Form mehr ist. Ich verstehe nicht, warum man so einen Wirbel um das Ganze macht.“<sup>2</sup>

---

1... Emerson: Selbstvertrauen, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 479.

2... Godard, Jean-Luc: *Das Gesagte kommt vom Gesehenen: drei Gespräche 2000 / 2001 /*. Bern [u.a.]: Gachnang & Springer. 2002 . S.38.

Das schafft meines Erachtens unfreie Künstler und das ist es, was ich in dieser Arbeit behandeln möchte. Wie werde ich ein freier Filmmacher, ein freier Künstler, wie umgehe ich die verlangten Konventionen, wie befreie ich mich von herrschenden amerikanischen System und entwickle eine eigene Handschrift? „Film ist eine Darstellung der Welt.“<sup>3</sup> Die zweite wesentliche Frage dieser Arbeit soll die kognitiven Gewohnheiten des Rezipienten untersuchen. Wie reagiert dieser auf diese mögliche Freiheit bzw. konventionelle Filme. Ist es möglich, einen freien Rezipienten zu begegnen? Was sind die wesentlichen Probleme, die einen freien Rezipienten verhindern? „Halbwissen. - Der, welcher eine fremde Sprache wenig spricht, hat mehr Freude daran als der, welcher sie gut spricht. Das Vergnügen ist bei den Halbwissenden.“<sup>4</sup>? „Bei Kunstwerken oder Objekten müsste man eigentlich sagen: »Es geht um die Ausstrahlung«. Eine Fernsehserie wird nur produziert, um ausgestrahlt zu werden.“<sup>5</sup>! All diese Fragen werde ich im Laufe dieser Arbeit stellen und erörtern. Um diese Brücken darzustellen, werde ich meine Überlegungen zur Sprache des Films vom kleinsten Element an, das einzelne Bild bis hin zu einer komplexen Sprache, ihren Gebrauch hinsichtlich unterschiedlicher Erzählstile bzw. der Anspruch des Erzählten und ihrer letztendlichen Aufnahme durch den Rezipienten darstellen. Weiteres werde ich meine Auffassung über den Gebrauch von Kunst darlegen und einen Begriff eines freien Rezipienten, Künstlers und Menschen schmieden. Als praktisches Analysefeld habe ich die zwei Filme Jean-Luc Godards »**Ausser Atem**« und Steven Spielbergs »**Der Weiße Hai**« ausgewählt. Mittels einer Analyse beider Filme werde ich meine theoretischen Darlegungen veranschaulichen.

---

3... Ebd. S.21.

4... Nietzsche: Der Mensch mit sich alleine, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 508.

5... Godard, Jean-Luc: *Das Gesagte kommt vom Gesehenen: drei Gespräche 2000 / 2001 /*. Bern [u.a.]: Gachnang & Springer. 2002. S. 66.

## 2.) Die Basis

### 2.1.) Das einzelne Bild

Wo beginnt und hört ein Bild auf? Rein von seiner physischen Beschaffenheit ist ein Bild durch seine Umrandung, den Bildrand begrenzt. Das was sich innerhalb dieses Randes befindet, ist der Inhalt des Bildes. Der Filmemacher begrenzt die von ihm vorgefundene Welt mit einem Objektiv, das ihm ein gewisses Aufnahmeformat erlaubt. Es ist ein Ausschnitt, der von ihm vorgefundenen Welt. Das einzelne Bild ist somit der Grundstein des Films. In jedem Film finden wir verschiedenste Darstellungen. Jedes Bild, egal was es zeigt, wird über unsere Augen wahrgenommen und ein innerlicher Dialog beginnt. Man nimmt es auf der Verstandesebene und der Gefühlsebene wahr. Nimmt man nun die reinste Form eines Bildes, das weiße Bild zur Hand. Der Projektor durchscheint ein leeres Negativ und ein weißes Bild kommt zustande. Der Rezipient beginnt nun dieses Bild zu deuten und versucht sich das Gesehene zu erklären. Dabei werden unterschiedlichste Reaktionen hervorgerufen, weil das Bild von jedem anders verstanden wird und somit jeden in eine andere Gefühlslage versetzt. Anhand dieses einfachen Beispiels erkennt man, wie komplex das Medium Film ist. Denn die meines Erachtens einfachste Form eines Bildes, ein weißes Bild, kann bereits eine Vielzahl an Assoziationen bewirken. „Eine Einstellung enthält so viel Information, wie wir darin lesen wollen, und welche Einheiten auch immer wir innerhalb der Einstellung definieren, sie sind willkürlich festgesetzt.“<sup>6</sup> Die Fotografie, der Vorgänger des Films hat sich das einzelne Bild zur Aufgabe gemacht. Kann die Fotografie überhaupt als Kunstform behandelt werden?

---

6... Monaco, James: *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2005. S.161.

„Ob ein bestimmter Mensch im Profil »mehr er selbst« ist als von vorn, ob die Innenseite oder die Außenseite einer Hand wichtiger, ob ein bestimmter Berg besser von Norden oder besser von Westen zu nehmen ist – das alles sind Dinge, die sich nicht errechnen lassen, sondern empfunden werden müssen.“<sup>7</sup>

„Übrigens wird sich später zeigen, dass bei der künstlerischen Behandlung der Fotografie (resp. des Filmbildes) durchaus nicht immer solche »Einstellungen« gewählt werden, die das Charakteristische des betreffenden Gegenstandes am besten zeigen, sondern häufig bewusst andere, zur Erzielung besonderer Wirkungen.“<sup>8</sup>

Weiteres fügt er die Möglichkeit des Variierens der räumlichen Tiefe, der Farben, der Beleuchtung, des Bildausschnittes und der Einstellungsgröße an. Was erkenne ich anhand dieser Feststellungen? Das Erschaffen eines Bildes bedarf vieler Entscheidungen, die nicht allgemein mittels feststehender Regeln bestimmt werden können. Die Fotografie ist jene Kunst, die uns die Wirklichkeit neu vor Augen führt und dem Künstler verschiedenste Auswahlmöglichkeiten zugesteht, diese darzustellen. „Die Kunst verfremdet die gewohnte Wahrnehmung der Alltagswelt, der Ideologie, anderer Kunstwerke usw., indem Material aus diesen Quellen entnommen und transformiert wird.“<sup>9</sup> Das einzelne Bild, die Fotografie hat sich somit den Olymp der Kunst erkämpft.

---

7... Arnheim: Film als Kunst, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.178.

8... Arnheim: Film als Kunst, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.178.

9... Thompson: Neoformalistische Filmanalyse, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.431.

## **2.2.) Die Aneinanderreihung einzelner Bilder → Das bewegte Bild**

Der wesentliche Unterschied zwischen der Fotografie und dem Film ist, dass im Film die Bilder aneinandergereiht werden und durch den Kinematographen in Bewegung gesetzt werden. Dieser belichtet 24 Bilder/s, was dem menschlichen Auge die Illusion von einer natürlichen Bewegung ermöglicht. Ein Raum kann nun nicht nur räumlich sondern auch zeitlich festgehalten werden. Die Fotografie enthält eine Momentaufnahme. Theoretisch hat man aber die Möglichkeit eine Fotografie in Spielfilmlänge zu gestalten, indem man das Foto dementsprechend lang belichtet. Doch letztendlich ist es ein »einzelnes Bild« das in Ruhe verharrt. Ich möchte es anhand des weißen Bildes verdeutlichen. Das weiße Bild erkennt man auf einer Fotografie rein auf seinen Inhalt bezogen genau so, wie wenn man es im Film betrachtet. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass eine gewisse Anzahl an weißen Bildern in einer gewissen Zeit abgespielt werden. In der Fotografie begegne ich immer einem Bild, in einem Film immer einer Mehrzahl an Bildern. Diese Bilder stehen zueinander im Verhältnis und ermöglichen dem Film eine weitere Dimension des Ausdrucks.

## **2.3.) Die Montage, die Entstehung einer neuen Kunst**

Doch wie die Fotografie musste sich nun auch der Film einer Kritik aussetzen. So wurde ihm vorgeworfen, dass er wie die Fotografie lediglich die Wirklichkeit mechanisch wiedergebe und zusätzlich wurde ihm die Kopie des Theaters vorgeworfen. „(...): Film kann nicht Kunst sein, denn er tut ja nichts als einfach mechanisch die Wirklichkeit zu reproduzieren.“<sup>10</sup>

---

10... Arnheim: Film als Kunst, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995.S.176.

„Die Kinematographie war nichts weiter als Fotoreportage, Jahrmarktssensation bewegter Bilder, und eine durch die Reproduktionstechnik ermöglichte Herstellung des Schauspiels als Massenartikel, als mechanisch wiederholbares, transportierbares, exportierbares Schauspiel.“<sup>11</sup>

Das Geschehene wird lediglich abgefilmt und durch den Kinematographen wiedergegeben. Dem Film fehlte sozusagen eine eigene Sprache.

„Solange ein Film nur aus einer Aufnahme besteht – die freilich einige Minuten andauern kann –, zeigt er noch keinen Sprachcharakter im eigentlichen Sinne, abgesehen von der bereits festgestellten Tatsache, dass die Vorführung dieser Aufnahme eine *Mitteilung* ist.“<sup>12</sup>

Wie in der Fotografie die verschiedenen Varianten angegeben wurden, ein Bild zu gestalten, stand nun auch der Film vor dem Problem, seine eigene Sprache zu finden. Denn die Möglichkeiten die die Fotografie mit sich bringt, kann sich der Film ebenfalls zu eigen machen, doch das kann nicht als eigene Sprache definiert werden. Es ist lediglich ein Bestandteil seiner Sprache. Man musste dort ansetzen, wo auch der wesentliche Unterschied zwischen Fotografie und Film herrschte. Der Film hatte die Zeit, die ihm neben dem Raum zu Verfügung stand und musste nun eine Lösung finden, diese in seinem Arbeitsprozess auf eigene Art und Weise zu nutzen. Erst durch das Entdecken der Montage entsteht eine eigene Sprachsystematik,

---

11... Balázs: Zur Kunstphilosophie des Films, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.202.

12... Peters: Die Struktur der Filmsprache, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.376.

„(...) und damit beginnt die eigene Sprache des Films. Denn: sobald in der Zusammenfügung von zwei oder mehr Bildern etwas zum Ausdruck kommt, was in den einzelnen Bildern nicht enthalten ist, »spricht« der Filmregisseur (oder derjenige, der für die Montage verantwortlich ist) durch die *Form* der Bilderkombination.“<sup>13</sup>

Durch die Montage erkennt man, „Jedes Bild wirkt auf andere und reagiert auf andere, in »allen seinen Ansichten« und »durch all seine Grundbestandteile.«“<sup>14</sup> „Ich kann eben noch hundert Meter von einem Haus entfernt gestanden haben und stehe nun plötzlich davor“.<sup>15</sup> Durch das Erkennen, dass der Raum und die Zeit durch ihr individuelles Zusammenfügen neu gestaltet werden können, lässt den Film seine eigene Sprache erkennen und hebt ihn in den Olymp der Kunst.

#### **2.4.) Erzählen → Film**

Es ist eines der Grundbedürfnisse des Menschen, Geschichten zu erzählen. Wahrscheinlich haben sich bereits die ersten Menschen auf dieser Welt auf irgendeine Weise etwas erzählt.

„Die Erzählung beginnt mit der Geschichte der Menschheit; nirgends gibt und gab es jemals ein Volk ohne Erzählung; alle Klassen, alle menschlichen Gruppen besitzen ihre Erzählungen, und häufig werden diese Erzählungen von Menschen unterschiedlicher, ja sogar entgegengesetzter Kultur gemeinsam geschätzt. Die Erzählung schert sich nicht um gute oder schlechte Literatur, sie ist international, transhistorisch, transkulturell, und damit einfach da, so wie das Leben.“<sup>16</sup>

---

13... Ebd. S.376.

14... Deleuze: Das Bewegungs-Bild und seine drei Spielarten, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.376.. S.412.

15... Arnheim: Film als Kunst, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.<sup>188</sup>.

16... Wuss, Peter: *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Ed. Sigma. 1993. S.86

Im Laufe der Zeit haben sich die Möglichkeiten, Geschichten zu erzählen, begonnen zu vervielfältigen und eine große Breite an Ausdrucksmöglichkeiten ist entstanden.

„Was Erzählen seinem Wesen nach ist, lässt sich dabei übrigens nicht so leicht definieren, und man tut gut daran, von einem eher intuitiven Verständnis des Begriffs auszugehen, das man erst allmählich und mit größter Vorsicht präzisiert. Sinnvoll scheint es, Erzählen im Rahmen von Kommunikation und Informationsverarbeitung zu studieren: Wer erzählt, gibt originelle menschliche Erfahrungen weiter, und er tut dies auf eine sinnlich-anschauliche Weise, die mit zeitlicher Dauer und Prozesshaftigkeit der Darstellung rechnet.“<sup>17</sup>

Es entsteht der Tanz, die Sprache, die Schrift, die Malerei, die Architektur, das Theater, die Fotografie, der Film,... Die Breite an Ausdrucksmöglichkeiten hat sich stetig weiterentwickelt. Der Film ist einer dieser vielen Möglichkeiten sich auszudrücken und hat im Laufe eines Jahrhunderts verschiedenste Ausdrucksformen bzw. Erzählweisen hervorgebracht. Doch bevor ich auf diese näher eingehe, möchte ich einen Vergleich zur Literatur herstellen, um die Entwicklung der Filmsprache und deren breites Vorkommen, leichter verständlich zu machen.

## **2.5.) Erzählen in der Literatur → Film verstehen**

„Wir wissen sehr wohl – und das ist hier die Ironie -, daß wir lernen müssen zu lesen, bevor wir versuchen können, Literatur zu genießen oder zu verstehen; aber wir neigen dazu zu glauben, dass jeder einen Film lesen kann. Es ist wahr, jeder kann einen Film sehen. Aber einige Leute haben es gelernt, visuelle Bilder zu verstehen – physiologisch, ethnografisch und psychologisch -, und dies weitaus besser als andere. (...) Der Betrachter konsumiert nicht nur, sondern er nimmt aktiv – oder potentiell aktiv – am Prozess teil. Film ist keine Sprache, aber er ist wie eine Sprache, und da er wie

---

17... Ebd. S.86.

eine Sprache ist, können einige der Methoden, die wir zum Studium von Sprache benutzen, auch mit Erfolg beim Studium eines Films Anwendung finden.“<sup>18</sup>

Durch das Entstehen der Schrift ist die Möglichkeit entstanden, seine Gedanken auf Papier zu bringen und anderen die Möglichkeiten zu bieten, das Geschriebene zu lesen. Durch die Aneinanderreihung von einzelnen Wörtern, entstehen Sätze,

„Ein Wort allein auf einer Seite hat keine besondere Konnotation, nur eine Denotation. Wir wissen, was es bedeutet, wir kennen möglicherweise auch seine Konnotationen, aber wir können die spezielle Konnotation, die der Schreiber des Wortes meinte, erst ergänzen, wenn wir das Wort im Kontext sehen. Dann wissen wir, welchen speziellen konnotativen Wert es hat, weil wir seine Bedeutung durch bewussten oder unbewussten Vergleich erforschen, mit 1.) all den Wörtern, die in diesen Kontext passen könnten und nicht ausgewählt worden sind, und 2.) den Wörtern, die ihm vorausgehen oder ihm folgen.“<sup>19</sup>

und durch die Aneinanderreihung von Sätzen entstehen verschiedenste Texte denen wir jeweils einen jeweiligen Überbegriff zukommen lassen. Im Laufe der Zeit haben sich verschiedenste Stile entwickelt, Geschichten mittels der Schrift zu erzählen. Durch die Aneinanderreihung von Wörtern entstehen unterschiedliche Bücher, die man hinsichtlich ihres Sprachgebrauchs, nach der Art und Weise wie die Geschichte erzählt werden, kategorisiert. Es besteht die Möglichkeit einen Roman, einen Krimi, ein Geschichtsbuch, ein Gedicht,... zu schreiben. Sie alle haben die Schrift, die einzelnen Buchstaben, die einzelnen Wörter zur Verfügung und lassen nun auf unterschiedlichste Art und Weise Geschichten entstehen. Manche Arten Geschichten zu schreiben, kommen öfters zur Anwendung als andere. Es gibt Formate, die beim Leser mehr Anklang finden, als andere. Was ist der Grund dafür? Man wird im Laufe seines Lebens mit verschiedensten Büchern konfrontiert und mit der Zeit entwickelt man eine Vorliebe für gewisse Literatur. Man entdeckt bestimmte Bücher für sich und versucht

---

18... Monaco, James: Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2005. S.157-158.

19... Ebd. S.164.

nun dieses Leseerlebnis erneut zu erleben bzw. noch intensiver vorzufinden. Umso mehr man liest, umso mehr entwickelt der Leser eine Tendenz zu gewissen Büchern und will dieser immer möglichst nahe kommen. Doch das Finden dieser bevorzugten Bücher und die Entwicklung eines möglichst umfangreichen Verständnisses für Literatur entwickelt sich erst durch das Lesen vieler unterschiedlicher Bücher. Bsp.: Ein 6-jähriger beginnt in der Volksschule zu lesen und liebt nun sein Leben lang nur Comic-Hefte, so wird es schwierig für ihn werden, eine andere Lektüre an sich heran zulassen und sie zu verstehen. Konfrontiere ich hingegen einen jungen Menschen von Beginn an mit einer breiten Auswahl an Büchern, wird er mehrere Ausdrucksformen der Literatur verstehen und ein umfangreicheres Leseerlebnis genießen als der Comicleser. Und so verhält es sich mit der Aufnahme aller anderen Künste. Man sieht ein Gemälde, ein Haus, eine Skulptur, ein Foto, ein Theaterstück, einen Film, etc.

„Es ist offensichtlich nicht nötig, ein intellektuelles Verständnis im Hinblick auf den Film zu entwickeln, um ihn genießen zu können – zumindest nicht auf der untersten Stufe. Aber der Film hat viel mit der Sprache gemein. Menschen, die viel Erfahrung mit Filmen haben, die visuell (oder besser gesagt: «filmisch») in höchstem Maße gebildet sind, sehen und hören mehr als Leute, die selten ins Kino gehen. Eine Einführung in die Quasisprache des Films eröffnet dem Betrachter mehr Bedeutungsmöglichkeiten.“<sup>20</sup>

„Das Medium, durch das der Film Bedeutung ausdrückt, ist eine Kombination einer Vielzahl von Codes. Es gibt Codes, die sich aus der Kultur herleiten – solche, die außerhalb des Films existieren und die Filmemacher nur einfach reproduzieren (zum Beispiel die Art, wie wir essen). Es gibt eine Anzahl Codes, die der Film mit anderen Künsten gemein hat (die Geste zum Beispiel, die sowohl ein Code des Theaters als auch des Films ist). Und es gibt die Codes, die nur im Film vorkommen: (Die Montage ist das wichtigste Beispiel.)“<sup>21</sup>

Bsp.: Ein Gedicht ist in seiner Ausdrucksform anders gestaltet, als unsere Art zu sprechen, im wahren Leben bzw. ist der Leser seltener mit dieser Ausdrucksform

---

20... Ebd. S.152.

21... Ebd. S.180-181.

konfrontiert. Doch hat man nun im Laufe seines Lebens mehrere Gedichte gelesen, wird einem diese Ausdrucksform(Codes) immer vertrauter und man beginnt mehr und mehr sich einen Zugang zu diesem aufzubauen. Man lernt mehr und mehr diese zu verstehen und zu interpretieren, sie mittels des Verstandes und des Gefühls wahrzunehmen. Das gesamte Bildungsspektrum einer Person macht es aus, in wie weit jemand sich diversen Dingen annähern kann. „Aus allen erfahrenen Situationen und wahrgenommenen Texten gemeinsam bildet sich der Mensch sein mentales Welt-Modell, in das neue Informationen eingeordnet wird; (...)“<sup>22</sup> Natürlich gibt es Ausnahmen die zu diversen Dingen von ihrer Natur her, einen besseren Zugang haben als Andere. Aber betrachtet man den durchschnittlichen Konsumenten, kann man dieses Phänomen sehr gut beobachten. Der Künstler hingegen kann durch die Bildung, seinen Werken vielleicht ein »Mehr« an Tiefe zukommen lassen, doch es ist keinesfalls Voraussetzung dafür.

„Leute, die sehr viel gelesen haben, machen selten große Entdeckungen. Ich sage dieses nicht zur Entschuldigung der Faulheit, denn Erfinden setzt eine weitläufige Selbstbetrachtung der Dinge voraus, man muss mehr sehen, als sich sagen lassen.“<sup>23</sup>

## **2.6.) Erzählen im Film**

Durch die Montage entstanden nun die verschiedensten Möglichkeiten sich filmisch auszudrücken bzw. Systeme des Ausdrucks. Die bekannteste Form mittels dem Medium Film etwas zu erzählen, ist der Spielfilm und der Dokumentarfilm.

### **Spielfilm:**

„Narrativer, fiktionaler Film, der eine Geschichte erzählt. (...) Spielfilme basieren meist auf einem Drehbuch, das den Ablauf der Geschehnisse und die Dialoge noch vor dem

---

22... Bordwell: Narration in the fiction film, in: Meyer, Corinna: *Der Prozess des Filmverstehens: ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss*. Alfeld/Leine: Coppi-Verlag. 1996. S.45.

23... Nietzsche: Der Mensch mit sich alleine, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 508.

Dreh festlegen. Der Spielfilm ähnelt dem Drama. Er ist meist aus Szenen aufgebaut, in denen die Figuren agieren. (...)“<sup>24</sup>

Wesentliches kennzeichnendes Element eines Spielfilms ist ein narratives System, das im Verhältnis zu den visuellen Möglichkeiten des Films steht.

**Dokumentarfilm:** Im Dokumentarfilm wird Versucht Aspekte der uns umgebenden Welt abzubilden, über diese zu erzählen oder diese zu untersuchen. Im wesentlichen unterscheidet er sich vom Spielfilm dadurch, dass dieser ohne Schauspieler auskommt.

Diese beiden Formen sind die derzeit meist verbreitetsten Formen des filmischen Erzählens. Eine weitere Form des filmischen Erzählens ist der Avantgardefilm bzw. Experimentalfilm.

**Avantgarde Film:** Die wohl abstrakteste und dem Prinzip, dass jede Einstellung in einem Werk mit der Anderen wahrlich in Beziehung steht, haben meines Erachtens die Avantgardisten hervorgebracht. Die Aneinanderreihung der einzelnen Einstellungen folgt keiner kausalen Reihenfolge, sie verwerfen jeden Anspruch sich dem Rezipienten gefügig zu machen, damit dieser das Gesehene so reibungslos wie möglich versteht.

„Avantgarde bedeutet so viel wie Vorhut und bezeichnet Kunstbemühung, die ihrer Zeit voraus sind. Als Filmgattung zeichnet sich der Avantgardefilm durch seine formale Experimentierfreudigkeit, seine tabubrechende Inhalte und seine Opposition zum kommerziellen Mainstream-Kino aus. Der Begriff wurde in Filmkreisen wohl zuerst in den 1920er Jahren in Frankreich, Deutschland und anderen Ländern Westeuropas angewandt, um Filme und Filmemacher in Opposition zum kommerziellen Kino zu bezeichnen.“<sup>25</sup>

Sie erzählen keine narrative Geschichte, sie nutzen die Möglichkeit Bilder einander auf ganz spezielle Weise in Beziehung zu setzen und bieten dem Rezipienten damit eine breite Möglichkeit an Interpretationen.

---

24... <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Spielfilm>

25... <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Avantgarde>

„(...) anstelle der folgerichtigen Entwicklung einer Intrige stellten sich fortwährend Überraschungsmomente ein, das Geschehene lief nicht logisch ab, sondern assoziativ, mit Spielräumen für alle möglichen Einfälle. Eine neue poetische Bildsprache war geboren: (...).“<sup>26</sup>

Was haben nun diese verschiedenen Formen filmischen Erzählens gemeinsam? Sie erzählen auf unterschiedliche Art und Weise mittels Bildern. Der Filmemacher ist bemüht eine Erzählung mittels Bildern darzustellen. Die aneinandergereihten Bilder erzählen letztendlich die Geschichte.

„Die Modellbildung verdeutlicht zugleich, dass die filmische Erzählung eine Datenstruktur bildet, die erstens in der Rezeptionsphase einen schemageleiteten aktiven Wahrnehmungsprozeß realisiert, zweitens im Werk selbst fixiert ist und drittens dort wiederum als Resultat einer Informationsverarbeitung des Filmemachers erscheint. Wenn wir über filmisches Erzählen sprechen, meinen wir das gesamte Feld von Beziehungen. Das filmische Werk mit seiner Erzählstruktur wird gleichsam nur fassbar über die Rezeption und lässt Rückschlüsse zu über die Kreation. Und umgekehrt manifestiert sich die Erzählstrategie im Werk und wird wirksam bei der Rezeption.“<sup>27</sup>

Der Filmemacher erschafft einen Film der nun vom Rezipienten mittels seiner Möglichkeiten der Wahrnehmung erfasst werden kann. Die während des Sehens abgerufenen Schemata sind bei jedem Rezipienten unterschiedlich ausgeprägt. Gewisse Schemata werden von einem breiten Publikum erfasst, andere Schemata sind weniger verbreitet und werden nur schwer erkannt. Anhand dieser Darstellungen erkennt man wie umfangreich die Erzählformen im Film sind und Künstler bzw. Rezipienten vor eine schwierige Aufgabe stellen können.

„Denn die Suche nach einer Art roten Faden, der durch alles hindurchgeht, alles verbindet und das Ganze zu bezeichnen vermag, steht wohl als naive Intention hinter

---

26... Weiss, Peter: *Avantgarde Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1995. S.3.

27... Ebd. S.88.

den meisten Anstrengungen, Erzählvorgänge fassbar zu machen, sowohl solche der Epik, als auch der Bühne oder des Kinos.“<sup>28</sup>

### 3.) 2-Extreme ↔ Filme machen

#### 3.1.) Konventionelles Erzählen → Hollywood erzählt

„Hollywood ist eine globale Industrie.“<sup>29</sup> Dieses Bestreben zwingt Sie dazu, Filme zu machen, die eine breite Masse International versteht. „Angesichts all dessen lohnt es sich zu fragen, was Hollywood so erfolgreich macht, dass es sich von seinen Krisen und Kritikern immer wieder erholen kann. Ist es das Know-how beim Geschichtenerzählen, die Spitzentechnologie bei Ton und Bild, sind es die Stars, oder ist es vor allem das investierte Geld?“<sup>30</sup> Der Film bietet die Möglichkeit sich Künstlerisch auszudrücken und im selben Moment bietet er die Möglichkeit, damit Geld zu verdienen. „Sie schaffen sich eine Existenz durch den Film, anstatt dass sie die Existenz des Kinos unterstützen.“<sup>31</sup> Betrachtet man das heutige Kino, kann man mit Sicherheit sagen, dass das gegenwärtige amerikanische Kino einen Großteil der Rezipienten in ihren Sehgewohnheiten dominiert.

„Spätestens, seit es Mitte der 1920er Jahre zu einer »Weltsprache« wurde, ist es ein extern anpassungsfähiges und intern stabiles System, dessen Formen der Bildlichkeit und der Narration sich über viele Jahrzehnte entwickelt und, dank mehrerer Generationen hochspezialisierte Profis, immer wieder flexibilisiert und optimiert haben.“<sup>32</sup>

---

28...Ebd. 90.

29... Elsaesser, Thomas: *Hollywood heute: Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz + Fischer. 2009. S.13.

30... Ebd. S.12 – 13.

31... Godard, Jean-Luc: *Das Gesagte kommt vom Gesehenen: drei Gespräche 2000 / 2001 /*. Bern [u.a.]: Gachnang & Springer. 2002 . S.44.

32... Elsaesser, Thomas: *Hollywood heute: Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz + Fischer. 2009. S.13.

Die Nachfrage am Markt wird analysiert und man versucht ein Produkt zu erschaffen, das diesen Vorstellungen möglichst nahe kommt. Dieses Produkt soll von einer möglichst breiten Masse gefallen bzw. verstanden werden, damit eine Vielzahl an Rezipienten angelockt werden.

„Aber die erste Voraussetzung der internationalen Popularität eines Films wird die internationale Lesbarkeit seiner Mimik und Gestik sein. Folklorische Eigentümlichkeiten wird man nur noch als exotische Eigentümlichkeiten zeigen dürfen. Auch wird eine gewisse internationale Angleichung der Gestik unerlässlich sein. Die Forderung des Filmmarktes duldet nur ein allgemeinverständliches Mienenspiel und allen geläufigen Bewegungen, die von der Herzogin bis zur Köchin, von San Franzisko bis Smyrna jedermann begreift. Und es ist heute schon so, dass der Film die einzige, überall verständliche gemeinsame Weltsprache redet.“<sup>33</sup>

Hollywood Filme bedienen sich einer Filmsprache die International verstanden wird.

„Manchmal werden einzelne Filme durch volkskundige Eigenheiten und nationale Spezialitäten farbiger und stilisierter; diese aufgesetzten Lichter werden jedoch niemals zu vorwärtstreibenden Motiven der Handlung, denn jede Geste, die Fluss und Sinn der Handlung entscheidet, muss für sämtliche Zuschauergruppen gleichermaßen verständlich sein, sonst verliert der Filmproduzent sein Geld.“<sup>34</sup>

Man versucht einen Film, eine Serie zu produzieren, der einer breiten Masse gefällt bzw. verstanden wird und letztendlich möglichst viel Geld einspielt.

---

33... Balázs: Der sichtbare Mensch, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.230.

34... Ebd. S.230.

„William Castle, der legendäre Produzent und Regisseur, verteilte schon bei der Premiere von »**Sardonicus**« (USA 1961) >Daumen-rauf oder Daumen-runter<-Karten, (...).“<sup>35</sup> Der Rezipient hat einen Vertrag mit Hollywood unterschrieben, doch nur die wenigsten wissen etwas davon. Es werden bewusst vergangene funktionierende Hebel bedient, um das Publikum zu den emotionalen Punkten zu führen, die in ihrem Unterbewusstsein abgespeichert sind.

„Er vergleicht den Spielfilm mit einem Fließband, das den Zuschauer zu einer fortlaufenden, emotionalen Wertung der Ereignisse veranlasst. Das Publikum verkoppelt sich demnach mit der >Affektstruktur< des Spielfilms, und lässt sich in seinem Erleben von Stimulusband des Films bis zu jenem Punkt führen, wo die Erwartungen, für die es bezahlt hat, präzise und vollständig eingelöst sind.“<sup>36</sup>

Der Kunde wird nach seinen Bedürfnissen möglichst perfekt abgefertigt. Doch wie kommt es, dass man erkennt, was der Rezipient sehen will?

„Man kann Massenkommunikation als gigantisches evolutionspsychologisches Feldexperiment ansehen. Alles was man tun muss, ist die Reaktionen auf Medien zu beobachten. Ein Messinstrument dafür ist seit langem bewährt: Einschaltquoten bzw. Reichweitenanalysen ermitteln nicht nur die Vorlieben und Zuwendungen, sondern auch die soziodemografischen Eigenschaften der jeweiligen Rezipienten.“<sup>37</sup>

Durch die Vormachtstellung von Hollywood wird der Rezipient berechenbarer und die Filmindustrie weiß sehr viel darüber, was Sie dem Zuschauer vorsetzen müssen, damit dieser Ihre Filme konsumiert.

---

35... Bartsch, Anne [Hrsg.]: *Audiovisuelle Emotionen : Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Von Halem. 2007. S.166.  
36... Ebd. S.158.

37... Bartsch, Anne [Hrsg.]: *Audiovisuelle Emotionen : Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Von Halem. 2007. S.78-79.

Dementsprechend ist die Filmindustrie in ihren Schemata festgefahren. „Sie geht davon aus, dass sich der subjektive Unterhaltungswert eines Films nicht nur aus seinen formalen Qualitäten ergibt, sondern wesentlich auch aus der Kommunikation über das Erfahrene (oder Erwartete).“<sup>38</sup> Der Rezipient sieht im Laufe seines Lebens diverse Filme. Hollywood-filme werden nahezu perfekt vermarktet und ihre Erreichbarkeit (Cineplex, Fernsehen, Werbung,...) scheint nahezu grenzenlos. Dieses Kino hat sich den bestehenden Marktstrukturen perfekt angepasst und liefert ein Produkt, dem man nur schwer aus dem Weg gehen kann. Der durchschnittliche Rezipient, der nicht bewusst nach Filmen sucht, wird sehr stark mit diesen Filmen konfrontiert und ist somit nahezu immer, anderen Erzählweisen nicht gerade positiv gesonnen, da es dem Erfahrenen nicht entspricht. Das Comic-Heft steht im Rampenlicht und wirft einen sehr großen Schatten.

### **3.2.) Alternatives Erzählen?**

„Sind europäische Filmemacher zu individualistisch, und mangelt es ihren Werken an mythologischer Resonanz? Sind ihre Filme der Selbstaussdruck eines Individuums und daher zu hermetisch für ein breites Publikum?“<sup>39</sup> Diverse Filmemacher haben es sich zur Aufgabe gemacht ihre Geschichten so zu erzählen, so wie sie es für richtig halten. Der Inhalt steht im Vordergrund, die Form entsteht durch den Inhalt. „Verkörperung des Geistes. - Wenn einer viel und klug denkt, so bekommt nicht nur sein Gesicht, sondern auch sein Körper ein kluges Aussehen.“<sup>40</sup> Sie schreiben das nieder, was sie erzählen möchten, ohne das amerikanische Regelwerk zu beachten. Diese Geschichten haben eine eigene Dynamik und eine ganz persönliche Handschrift.

---

38... Ebd. S.166.

39... Elsaesser, Thomas: *Hollywood heute: Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz + Fischer. 2009. S.14.

40... Nietzsche: Der Mensch mit sich alleine, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 506.

Was ist unter persönlicher Handschrift zu verstehen? Ein wirklicher Filmemacher hat seine eigene Geschichte zu erzählen. Er visualisiert, was er nicht aussprechen kann. Er drückt sein Innerstes über Bilder aus. Somit schreibt er auch sein eigenes Drehbuch, er lässt es nicht schreiben, er muss es selbst schreiben. Jeder Mensch erzählt Geschichten auf seine individuelle Art und Weise. Natürlich kann man Vergleiche ziehen und man wird immer jemanden finden, der ähnlich erzählt. Doch letztendlich ist jede Erzählung einzigartig, das sollte man immer vor Augen haben. Schreibt man nun an einer Geschichte, sollte man sich niemanden zum Vorbild nehmen, keinen Filmemacher, kein Buch das irgendwelche Regeln beschwört. Egal welche Geschichte man erzählt, solange sie einem selbst berührt, einem zum Lachen oder weinen bringt, solange sie dem eigenen bzw. vorgefundenen Weltbild entspricht. Sieht man Filme von Jacques Tati, Alfred Hitchcock, Charles Chaplin, Orson Welles, Stanley Kubrick, Federico Fellini, Francois Truffaut, Ingmar Bergman, Rainer Werner Fassbinder, Billy Wilder,... an, erkennt man einen ganz persönlichen Erzählstil. Natürlich sind Elemente in ihren Filmen zu finden, die in kommerziellen Filmen umgesetzt wurden, doch Sie unterscheiden sich im wesentlichen vom Hollywoodkino dadurch, das Sie etwas zu erzählen hatten und das mit ihrem Talent, das ihnen zur Verfügung gestanden ist, umgesetzt haben. Natürlich ist jeder von seinem Umfeld beeinflusst. Man sieht die Filme anderer Filmemacher, man beginnt diverse Filmemacher zu bewundern. Doch sie zu analysieren und dann versuchen ihre Erzählweisen zu kopieren, sollte nicht das Ziel eines Filmemachers/Künstler sein. „Wir sind mehr an der «Stimme» eines Filmes interessiert: Ist der Filmemacher bei seiner Arbeit aufrichtig? Spricht er uns direkt an? Hat er eine Manipulationsmaschine entworfen? Oder spricht der Film ehrliche Sprache?“<sup>41</sup> „(...), ein »guter Film« sollte nicht auf die Autonomie eines Kunstwerks abzielen, sondern »Irrtümer in sich bergen wie das Leben, wie die Menschen«.“<sup>42</sup>

---

41... Monaco, James: *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2005. S.440.

42... Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.243.

Alternative Erzählen bedeutet, eine weitere Alternative zu dem bereits vorhandenen zu bieten. Der Anspruch etwas Eigenes zu schaffen, sollte das Ziel sein.

„Ich beharre auf der Idee, dass die Welt sich nicht wirklich ändern oder verbessern kann, wenn die Filme nicht besser werden. Das ist der Ort auf der Welt, wo die Dinge sich ändern können. Ein Film ist wie das Leben einer Zelle. Man kann Dinge ändern, ohne jemanden zu verletzen, ohne zu töten oder zu vergewaltigen. Ich habe aber leider den Eindruck, dass der Film der Ort der geringsten Veränderungen sein wird. Woanders gibt es Vorstöße, Veränderungen oder Dramen, aber im Film gibt es weder Katastrophen noch echten Fortschritt.“<sup>43</sup>

### **3.3.) Aristoteles Vs. Bertold Brecht → Hollywood Vs. Nouvelle Vague → Steven Spielberg Vs. Jean-Luc Godard → Konventionell Vs. Alternative**

In den folgenden 3 Kapiteln werde ich auf 2 wesentliche erzählerische Methoden im Film eingehen. Ich werde eine Verbindung zu der Entwicklung dieser beiden unterschiedlichen Erzählideologien bezüglich dem Hollywood-Kino und der Nouvelle Vague herstellen und auf Aristoteles und Bertold Brecht eingehen. Weiteres werde ich eine Verbindung zu den beiden Filmemachern Steven Spielberg und Jean-Luc Godard schaffen und untersuchen, inwieweit sich der jeweilige Film, »*Der Weiße Hai*« und »*Ausser Atem*« diesen Grundlagen annähert.

### **3.4.) Aristoteles → Hollywoodkino → Steven Spielberg → Der Weiße Hai**

„Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“<sup>44</sup>

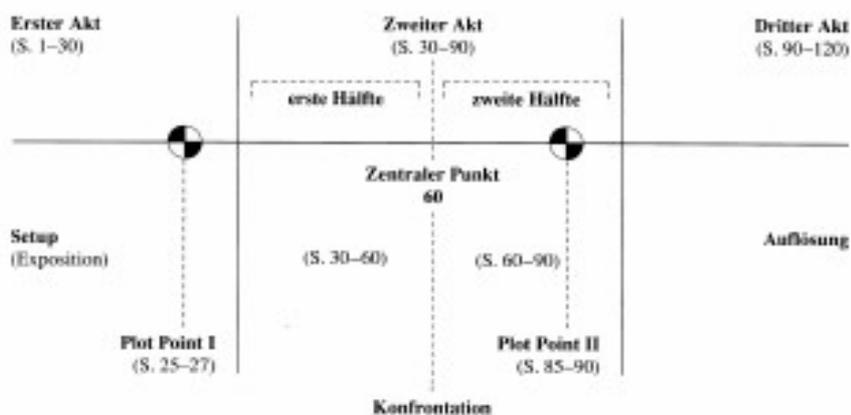
---

43... Godard, Jean-Luc: Das Gesagte kommt vom Gesehenen: drei Gespräche 2000 / 2001 /. Bern [u.a.]: Gachnang & Springer. 2002 . S.39.

44... Aristoteles: Poetik: griechisch – deutsch. Stuttgart: Reclam. 2005. S.19.

Dieses Zitat gibt im wesentlichen den Grundgedanken zur Tragödie von Aristoteles wieder und ich werde nun versuchen die einzelnen Gedanken dieses Satzes mittels des Films »Der Weiße Hai« darstellen. »Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, (...).« Ein weißer Hai treibt in der Nähe eines gut besuchten Badeortes sein Unwesen und verschlingt einige Badegäste. Nach diversen Diskussionen und Fehlentscheidungen wird der Entschluss gefasst, dass dieser Hai getötet werden muss und man begibt sich auf die Jagd. Nach längerem Kampf mit dem Untier wird der Hai letztendlich getötet (Ende). Die »Nachahmung« bleibt im Bereich des Glaubwürdigen, die »Handlung« ist spannend und somit »gut«, der Rezipient kann das Gesehene in ein paar Sätzen wiedergeben, somit hat dieser Film eine »bestimmte Größe«. »(...), in anziehend geformter Sprache,(...).« Der Film wird so erzählt, dass diesen so ziemlich jeder Rezipient verstehen wird und das Gesehene wiedergeben kann. Es wird keine großen Missverständnisse geben und ein langes Interpretieren des Stoffes wird nicht von Nöten sein. Ich möchte auf diesen Teil des Zitats mit der Darstellung des 3.Akt Modells von Syd Field eingehen, der die Regeln von Aristoteles zu Nutze gemacht hat und diese in seinem Buch in einer Verständlichkeit ausgedrückt hat, dass sie eine breite Masse versteht. Dieses Modell wird vollständig in dem Film „Der Weiße Hai“ übernommen und in vielen anderen Hollywood-filmen.

**Abbildung 3: Das Paradigma als Strukturmodell**



Quelle 3: Field, S. (2001), 142

}

**Erste Szene:** Ein paar Junge Leute sitzen am Lagerfeuer in der Nähe des Meeres. Es herrscht eine sehr gemütliche Stimmung. Eine junger Mann und eine junge Frau flirten miteinander. Dann läuft sie davon und geht im Meer schwimmen und wird von einem nicht sichtbaren Wesen unter Wasser gezogen. (Minute 1.10 – 5.10) Durch den Titel und die Unterwasseraufnahmen wird der Rezipient darauf Tippen, dass es sich um den weißen Hai handelt. Das Thema ist eingeführt und der Zuseher kann sich nun schon in etwa ausmalen, was als weiteres geschehen wird.

**Auslösendes Moment:** Man befinden sich an einem Badestrand. Jede Menge Leute sind im Wasser und ein kleiner Junge wird von dem Hai gefressen. In einer kurzen Aufnahme ist der Hai zu sehen. (Minute 13.00 – 17.30) Das Problem wird offensichtlich und die Figuren im Film wissen nun auch, dass es sich um einen Hai handelt. Es wird hiermit auch gezeigt, dass der Hai voller Bestandteil des Films sein wird und hoher Wahrscheinlichkeit wieder auftreten wird. Der weiße Hai ist das zentrale Problem der Geschichte, welches gelöst werden muss.

**Plot Point 1:** Matt Hooper, ein Meeresbiologe bestätigt nun, durch eine Obduktion, dass die Frau von einem Hai getötet wurde. Zusätzlich erwähnt er, dass es sich um ein sehr großes Objekt handeln muss. (Minute 29.15 – 30.35) Der erste Akt definiert ganz klar, dass der zentrale Kern dieser Geschichte der weiße Hai ist. Um was es sich im 2. Akt drehen wird, ist nun sehr gut fassbar. Man sitzt bequem in seinem Sessel und ist bereits absolut Teil der Geschichte.

**Mid Point (Zentraler Punkt):** Man befindet sich in einem Krankenhaus. Der Sohn des Protagonisten Martin Brody wurde in der vorherigen Szene beinahe Opfer des Haiangriffs und hat einen Schock erlitten. Im Krankenhaus befindet sich auch der zweite Antagonist, der Bürgermeister, der nun vom Protagonisten Jeff Prody erneut dazu aufgefordert wird, das nötige Geld locker zu machen, um den Hai-Spezialisten Quint anzuheuern und den Hai zu töten. Dieser gibt nun nach, da seine eigenen Kinder im Wasser waren und auch nicht mehr bereit ist der Gefahr weiter zuzusehen. Es hadert noch einen kurzen Moment, unterschreibt aber dann das Schreiben von Martin

Brody, dass das nötige Geld für den Spezialisten zusagt. (Minute 59.50 - 61.40) Zu diesem Zeitpunkt wurden nun bereits 4 Leute von dem Hai getötet und was sehr wesentlich ist, ein Familienmitglied des Protagonisten wurde auch beinahe Opfer eines Angriffs. Martin Brody ist nun mehr als entschlossen, den Hai zur Strecke zu bringen. Wir befinden uns nun in der Halbzeit und die Handlung erfährt erneut eine wesentliche Wendung. Man ist nicht mehr bereit die Opferhaltung beizubehalten und setzt sich zur Wehr. Der Hai muss getötet werden. Der zweite Teil der Geschichte ist durch diese Szene klar definiert.

**Plot Point 2:** Martin Brody, der Haispezialist und Schiffskapitän Quint und der Meeresbiologe Matt Hooper befinden sich auf einem Boot weit draußen am Meer. Der Meeresbiologe und der Martin Brody fischen nach einem Seil, das an einer Boje und dem Hai befestigt ist. Während sie das Seil aufwickeln, kommt der Hai nach oben und versucht die Beiden zu attackieren. Martin Brody geht nun entschlossen zum Funkgerät und will mit der Küstenwache in Kontakt treten. Der Schiffskapitän zerschlägt mit einem Baseballschläger das Funkgerät. (Minute 92.30 – 94.50) Martin Brody bekommt es mit der Angst zu tun und will die Aktion beenden. bzw. um Hilfe ansuchen. Doch Quint ist wild entschlossen den Hai zur Strecke zu bringen. Durch diese Handlung sind sie nun dem Hai vollkommen ausgeliefert. Der Hai oder sie werden nun dieses Abenteuer überleben. Die Handlung wird auf ein klares Ende hin getrieben.

**Auflösung(Mitte):** Der Schiffskapitän will nun nach Hause fahren, da der Hai nicht zu bändigen ist. Doch der Hai lässt nicht locker und verfolgt sie. Der Kapitän dreht den Motor zu hoch und der Motor geht kaputt. (Minute: 101.50) Die Lage wird immer verwickelter und man ist dem Hai nun endgültig ausgeliefert. Erneut ist eine wesentliche Wendung der Geschichte zu erkennen und man muss sich neu orientieren.

**Ende:** Der Hai wird von Martin Brody getötet. (Min. 152.30-158.30) Das Monster, der Antagonist wurde besiegt. Das Gute, die Menschen haben letztendlich gewonnen. Die Menschheit hat überlebt und sich erneut behauptet.

**Zeit:** Wie man an meinen Ausführungen erkennen kann, habe ich die einzelnen Wendepunkte immer mit der jeweiligen Zeit definiert. Wenn man nun auf die Grafik sieht, kann man erkennen, wie nahe diese Zeiten diesem Schemata kommen. Dieser Film hat sich eindeutig eine funktionierende Struktur zu Eigen gemacht und diese nahezu eins zu eins übernommen. Dies ist ein Teil dieser »(...), in anziehend geformter Sprache«, (...)«. Der Rezipient geht nicht ins Kino und prüft nun bewusst diese Struktur ab, die meisten von ihnen wissen gar nichts davon. Doch sehr viele Spielfilme die wir in unseren Kinos zu sehen bekommen, befolgen diese Struktur. Sie sind im Unterbewusstsein des Zuschauers verankert. Sobald diese Struktur nicht vorhanden ist, wird der Rezipient verunsichert, da er dieses Schema ganz einfach gewöhnt bzw. in seinem Unterbewusstsein abgespeichert ist. Kauft man einen Ratgeber über Drehbuchschreiben, kommt in jedem dieses Schemata vor. Alternativen werden nicht einmal erwähnt, diese Struktur wird als die einzige Struktur verkauft. Weitere sind z.B., die Heldenreise, wann der Protagonist und der Antagonist spätestens eingeführt werden müssen, wann die letzten Figuren eingeführt werden dürfen, wie lang maximal eine Szene sein sollte, das erschaffen 3 - dimensionaler Figuren, das Definieren einer Prämisse,... Es ist ein in sich geschlossenes Regelwerk, das einen gewissen Spielraum offen lässt, den man auch sicher gut nützen kann, aber man sollte sich bewusst machen, dass der Film mehr Möglichkeiten hat, als dieses Schemata aufzeigt. »(...), wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – (...)«. Hier werden die einzelnen Sequenzen in einem Film angesprochen. Eine gewisse Anzahl von Szenen erzählt einen gewissen Teil in der Geschichte. »(...), Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, (...)«. Die Geschichte wird durch handelnde Personen dargestellt, wird durch die Darsteller und ihre Aktionen erzählt. Das Gesehene wird nicht erklärt. Der Rezipient beginnt sich mit dem Akteur zu identifizieren bzw. versucht seine Handlungen zu verstehen. Durch diese Erzählweise wird eine gewisse Illusion aufgebaut, um in die Geschichte völlig eintauchen zu können und zu vergessen, dass das Gesehene nicht der Wirklichkeit entspricht. »(...), die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen

Erregungszuständen bewirkt.« Das ist der wichtigste Teil dieses Zitates. Das Gesehene verlangt eine Identifikation mit dem Gesehenen und somit den handelnden Personen. Dadurch entsteht der Jammer und das Schaudern, da der Rezipient Teil der Geschichte wird. Das Ende der Geschichte ist eine Auflösung der Geschichte und vermittelt ihm eine gewisse Wertvorstellungen, Moral,... Der Rezipient soll aus dem Gesehenen etwas lernen, um im wirklichen Leben nicht dieselben Fehler zu machen. Er wird durch das Gesehene aufmerksam gemacht, welche Gefahren das Leben mit sich bringt und die Geschichte gibt einen Lösungsvorschlag, wie man sich am besten verhalten sollte. »Der Weiße Hai« lässt den Zuschauer Jammern und Schaudern, da der Hai so viele Leute frisst. Die Lösung des Problems kostet 10.000 Dollar die der Bürgermeister anfangs nicht bereit ist zu zahlen. Erst als der Hai eine gewisse Anzahl an Leuten gefressen hat, reagiert der Bürgermeister. Die Moral der Geschichte: Die Geldgier führt zum Tod. Das kapitalistische System ist dem Menschen nicht gerade freundlich gesinnt. Wenn man eine Gefahr zu lange bereit ist zu ignorieren, wird sie großes Unheil anrichten. Die Reinigung erfährt der Rezipient durch das Töten des Hais. „Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlung willen beziehen sie die Charaktere ein. Daher sind die Geschehnisse und der Mythos das Ziel der Tragödie; das Ziel aber ist das Wichtigste von allem.“<sup>45</sup> Die Handlung ist wichtiger als die Charaktere. Der weiße Hai tötet einen Badegast nach dem anderen, er wird gejagt,... Hollywoodfilme geben der Handlung einen großen Stellenwert. Die Charaktere müssen sich hinten anstellen. Es soll keine tiefen psychologische Untersuchung stattfinden, sondern die Handlung muss spannend sein, das Publikum muss mitfiebern. Bsp.: Martin Brody lässt nach dem Auffinden einer Leiche, den Strand nicht sperren. Er lässt sich von seinem Vorgesetzten dazu überreden, die Situation zu ignorieren. Aufgrund seines Handelns wird nun ein Junge vom Hai getötet. Diese Fehlentscheidung könnte man nun im Film thematisieren und z.B. eine schwerwiegende Depression eines Menschen dargestellt werden. Doch diese Fehlentscheidung wird kurz in zwei Szenen abgehandelt.

---

45... Ebd. S.21.

Die Handlung wird sofort wieder Richtung Hai getrieben und das menschliche Drama auf ein Minimum reduziert. Das Ziel einer Geschichte ist ebenfalls in den Hollywoodfilmen eine sehr wichtige Komponente. Um was dreht sich die Geschichte? Was ist das Thema? Worauf zielt dieser Film ab, was will er mir erzählen und wo führt er mich hin? Der Zuschauer muss so schnell wie möglich verstehen, worauf die Geschichte abzielt. Denkt man an bekannte Filme aus Hollywood, wie z.B. Krieg der Sterne, Jurassic Park, Titanic,... an was erinnert man sich im ersten Moment? Man erinnert sich an die Attraktion. Welches Drama die Personen durchleben und welche Moral diese Filme transportieren ist meistens zweitrangig, es schwingt lediglich im Film mit. Ein spannendes Abenteuer im Weltall, Dinosaurier sind erneut auf der Erde. Die Sache gerät außer Kontrolle. Ein riesiges Schiff geht unter. Die Ausgangssituationen sind »außergewöhnlich« und das macht Hollywood zu einem sehr großen Teil aus. „Außerdem ist für die Verwirklichung der Inszenierung die Kunst des Kostümbildners wichtiger als die der Dichter.“<sup>46</sup> Hollywood hat sich das zur goldenen Regel gemacht. Das zur Schaustellen, die perfekten Settings, Ton, Licht,... ist ein wesentlicher Teil ihres Erfolges. Das Publikum ist nur noch schwer zu fesseln, wenn die Aufmachung nicht dem Hollywoodkino entspricht. „Ferner müssen die Teile der Geschehnisse so zusammengefügt sein, dass sich das Ganze verändert und durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht ein Teil des Ganzen.“<sup>47</sup> Die Effektivität wird hier angesprochen. Jede Szene muss der gesamten Geschichte dienlich sein. Die gewählte Prämisse ist immer erste Priorität, die einzelnen Szenen und Sequenzen müssen sich an ihr orientieren. Jede Szene die nicht dazu beiträgt diese Prämisse zu beweisen, ist nicht von Vorteil für die Geschichte. Der Schreiber muss also ein klares Auswahlverfahren treffen, um eine möglichst Dichte Geschichte zu erzählen.

---

46... Ebd. S.25.

47... Ebd. S.29.

„Aus dem Gesagten ergibt sich auch, dass es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“<sup>48</sup> Die Handlung muss an einen Punkt getrieben werden, der gerade noch als wahrscheinlich gilt. Man muss sich an die Grenzen heran tasten, das wirklich wahre Leben hat im Kino nichts zu suchen. Die Attraktion steht im Vordergrund.

„1. Man darf nicht zeigen, wie Schufte einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben; dies ist nämlich weder schaudererregend noch jammervoll, sondern abscheulich. 2. Man darf auch nicht zeigen, wie Schufte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben; dies ist nämlich untragischste aller Möglichkeiten, weil sie keine der erforderlichen Qualitäten hat: sie ist weder menschenfreundlich noch jammervoll noch schaudererregend. 3. Andererseits darf man auch nicht zeigen, wie der ganz Schlechte einen Umschlag von Glück ins Unglück erlebt. Eine solche Zusammenfügung enthielt zwar Menschenfreundlichkeit, aber weder Jammer noch Schaudern. Denn das eine stellt sich bei dem ein, der sein Unglück nicht verdient, das andere bei dem, der dem Zuschauer ähnelt, der Jammer bei dem unverdient Leidenden, der Schauder bei dem Ähnlichen. Daher ist dieses Geschehen weder jammervoll noch schaudererregend.“<sup>49</sup>

Es wird das Bildnis einer ungerechten Welt gezeigt, wo das Gute sehr oft siegt, bzw. wenn es nicht siegt, dann aber die Moral auf seiner Seite steht. Doch entspricht das unserer menschlichen Geschichte, entspricht es dieser Welt? Man kann versuchen gewisse Mechanismen zu erkennen, doch fixe Regeln für das menschliche Dasein wird es nie geben. Aktion führt zu einer Reaktion, aber das Leben wird immer auch das Paradoxe in sich tragen, was wir uns nicht erklären können. Man kann sich an die Wahrheit herantasten, sie aber niemals umarmen. In Hollywood-Filmen sieht man, dass sie dem Publikum eine Lösung verkaufen und sich anmaßen, dass es tatsächlich eine gibt.

---

48... Ebd. S.29.

49... Ebd. S.39.

Dem Publikum wird eine Lösung vorgesetzt, es muss sich nicht weiter den Kopf zerbrechen. Ein nicht vorhandener Traum ist ihre Geschichte. „In den Geschehnissen darf nichts Ungereimtes enthalten sein, allenfalls außerhalb der Tragödie, wie z.B. im »Ödipus« des Sophokles.“<sup>50</sup> „Jede Tragödie besteht aus Verknüpfungen und Lösungen.“<sup>51</sup> Das Leben, das ich tagtäglich erlebe, wird systematisch ausgespart. Denn der Gedanke, dass z.B. Menschen keine Lösung für ihre Lebenszustände erkennen, sie in Ruhe und im Stillstand verharren, das ist nicht sehenswert. Menschen die nach etwas streben, auf Ziele zusteuern und das Gefühl in uns wecken, dass sie sich einer Lösung annähern und diese letztendlich erreichen, das ist sehenswert. Das Publikum geht nach Hause und hält z.B. den Gedanken in sich, ja der hat die Situation gemeistert, das schaff ich auch. Doch das Bewusstsein, dass das Leben an sich keine Lösung zulassen wird, da es nun mal keine endgültige Lösung gibt, wird ihm vorenthalten. Diese Filme wieder-spiegeln die Gesellschaft, die dem Kapitalismus zu Füßen liegt. Denn man wird von klein auf dazu getrimmt, Lösungen herbeizuführen, zielstrebig zu sein, um ein wertvolles Mitglied dieser Gesellschaft zu sein. Wenn man keine Lösungen parat hat, wenn man kein konkretes Ziel vorweisen kann, entspricht man nicht den erdachten Konventionen. Hollywood-Filme legen uns die Lösungen zu Füßen, sie nehmen uns jegliche Anstrengung ab. Sie bitten die Lösung, um die wir Tag für Tag kämpfen. Sie bewirken, dass wir uns ruhig verhalten und die Helden im Kino unsere Probleme für uns lösen. Es ist die Art, Geschichten zu erzählen, die es uns ermöglicht uns fallen zu lassen, zu entspannen und den Alltag der uns umgibt zu vergessen. Ein angenehmes Paket voller verständlicher Emotion, in der wir ohne Anstrengung und mit geringster Bildung mit fiebern können. Ich möchte hier natürlich nicht verschweigen, dass es natürlich auch Hollywood-Filme gibt, die sich von dem mir skizzierten abheben. Doch betrachtet man das Ganze und vernachlässigt einige Ausreißer, kommt dieses Bild zustande.

---

50... Ebd. S.49.

51... Ebd. S.57.

„Für den Regisseur gibt es zwei Arten von Filmen: »Die einen sind Teil von einem selbst, mit den anderen täuscht man nur etwas vor.« *E. T.* gehört fraglos zur ersteren Kategorie, *Der weiße Hai* zur zweiten.“<sup>52</sup> Steven Spielberg hat erkannt wie wichtig die Form, die Struktur, die Handlung sein kann, um einen Film zu machen, der von einer breiten Masse verstanden werden soll. Der Gedanke einen Film zu schaffen, sich in der Sicherheit zu wiegen, etwas allgemeinverständlich zu produzieren, stand bei »Der Weiße Hai« eindeutig im Vordergrund. Er konnte diesen Film einfach machen, ohne ein wirkliches Risiko einzugehen. „Spielberg spürte ganz genau, was in dem Buch steckte; er begriff dessen filmische Umsetzungsmöglichkeiten, die potentielle Wirkung auf das Publikum bzw. für seine eigene Karriere. (...)“<sup>53</sup> Dieses sehen von Potenzial in Filmstoffen für die breite Masse, begleitet ihn sein Leben lang, doch er macht in seiner Entwicklung einen wesentlichen Schritt. „Mit *Der weiße Hai* gab ich vor, etwas zu sein, was ich in Wirklichkeit gar nicht bin. Wenn ich den Film heute ansehe, bekomme ich Bauchschmerzen. Ich weiß nicht warum, aber es ist so.“<sup>54</sup>

„»Die Farbe Lila stellte für mich insofern Neuland dar, als es darin um starke Gefühle geht – um Krisen und enorme Entwicklungen im emotionalen Bereich, die fast 40 Jahre im Leben von acht Menschen umspannen. Im Vordergrund stand dabei für mich die heroische Entwicklung der Hauptfigur Celie, die am Anfang des Films eine Sklavin des 20. Jahrhunderts ist, am Ende aber eine vollständige – und erfüllte – Persönlichkeit. Unsere Geschichte konzentriert sich auf eine Familie im Süden der Vereinigten Staaten zu Anfang dieses Jahrhunderts und auf deren harten Überlebenskampf, zu dem Umstände, Tradition und unreflektiertes Erleiden und Weitergeben von Unterdrückung diese Menschen zwingen.

---

52... Crawley, Tony: *Steven Spielberg: Eine Erfolgsstory*. München: Heyne. 1989. S. 72.

53... Ebd. S. S.76.

54... Ebd. S. 72-73.

Zuerst wollte ich das Buch *Die Farbe Lila* nur so nebenbei lesen, aber dann konnte ich es nicht mehr aus der Hand legen. Es machte mich wütend, ich habe gelacht und ich habe geweint. Und als Celies Geschichte sich ihrem Höhepunkt und wie im Sonnenlicht zu strahlen begann, fühlte ich alles auf einmal. Es war das beste, was mir seit Jahren an Lesestoff in die Hände gefallen war – ein Buch, das unglaublich betroffen macht. Ich wünsche mir, dass die Leute, die meinen Film sehen, jede einzelne Farbe in Celies Regenbogen fühlen lernen – die Farbe des Regenbogens, den Celie sich selbst am Himmel errichtet und in den sie Kopf über hineintaucht.“<sup>55</sup>

### 3.5.) Bertold Brecht → Novel Vague → Jean-Luc Godard → Ausser Atem

Doch was ist nun eine wahrliche Alternative? „Ein seherisches Kino, konfrontiert mit dem Unerträglichem der Realität. Ja warum meinen Augen trauen, wenn ich im Zweifel bin. Ja, warum nicht erst meine Augen erst überprüfen?“<sup>56</sup> „Wie kann man zugleich zugängliche und anspruchsvolle Kunst machen? Hier liegt ein Widerspruch, den man immer als unaufhebbar hingestellt hat. Brecht hat ihn aufgehoben.“<sup>57</sup> Bertold Brecht verlangt von der Kunst, dass sie sich die Wirklichkeit zum Vorbild nimmt und dem Publikum diese vor Augen hält. Welche Rolle spielt man in dieser Gesellschaft, welche Rolle nehme ich ein. Er zäumt das Pferd von der Gegenseite auf, verlangt einen aktiven Rezipienten. Er definiert eine völlig neue Art, an sein Publikum heranzutreten, um diesem etwas zu vermitteln.

„Ausgangspunkt für Brechts Etablierung eines epischen Theaters und damit für die Umsetzung einer nicht aristotelischen Dramaturgie ist sein Wunsch nach einer Ablösung des alten, bestehenden Theaters durch ein völlig Neues. Mit dem alten Theater ist das psychologische Illusionstheater gemeint, das mit illusionistischen Elementen der emotionalen Einfühlung arbeitet, welche von Brecht allesamt geprüft und gebrochen werden. Sein Ziel ist es, die Wirklichkeit in ihrer Geschichtlichkeit erkenntlich zu machen und damit eine neue Form der Relation zwischen der Kunst des Theaters und der Realität zu produzieren. Außerdem möchte er erreichen, das Theater

---

55... Ebd. S.216.

56... Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.26.*

politisch zu machen, um dem Zuschauer zu demonstrieren, dass gesellschaftliche Zustände nicht unbedingt schicksalhaft und demnach unveränderlich sind. Der Zuschauer soll im Gegenteil lernen, dass Eingriffe in das sozial-politische Geschehen durchaus möglich sind und somit Veränderbarkeit immer herbeigeführt werden kann. In diesem Sinne möchte Brecht den Zuschauer zu einer aktiven Teilnahme am gesehene Stück motivieren anstatt ihn in einen passiven Emotionalismus zu befördern.“<sup>58</sup>

Brecht versucht die festgefahrene Strukturen des Theaters aufzubrechen und Misstraut grundsätzlich allen Regeln um neue Möglichkeiten des Erzählens zu finden. Grundsätzlich wünscht sich Brecht einen kritischen Rezipienten der sich nicht von den vermittelten Gefühlen und Emotionen dominieren lässt, sondern klar die Informationen die ihm das Stück bieten, differenziert und sich letztendlich eine eigene Meinung zu dem jeweiligen Stück macht. »**Ausser Atem**« zeigt dieses Schaffen und brechen von Gefühlen ganz klar. Es gibt Szenen wo man ganz klar wie im Hollywood Kino mitfühlt und Teil der Gefühlsmaschine wird, doch im nächsten Moment wird die Illusion gebrochen und es wird über die empfundenen Emotion reflektiert. Der Rezipient wird aus der Handlung gerissen um das Geschehene zu reflektieren.

„Was den dramaturgischen Aufbau seines Theaters betrifft, so distanziert sich Brecht bewusst von linearen Erzählsträngen, indem er jede Szene als individuell und für sich stehend präsentiert sowie diverse dramaturgische Vorgänge transparent macht, womit absichtlich auf die Konstruiert der Handlung hingewiesen werden soll. Durch diese Methodik soll das Dramatische und das Spannende der Handlung unterminiert und somit eine vollständige Identifikation des Zuschauers verhindert werden.“<sup>59</sup>

---

57... Würnitzer, Natalie: *Eine gewisse Politik der ästhetischen (Selbst)Reflexion : über die filmischen Neukonzeptionen in der Nouvelle Vague unter besonderer Berücksichtigung von Jean-Luc Godards "Vivre sa vie"*. 2007. S.82.

58... Ebd. S.82.

59... Ebd. S.85-86.

Ein Baukastenprinzip wie es »*Der Weisse Hai*« inne hat, wird bewusst verhindert.

„Die Zeit der genialen Blödheit ist vorüber. Diesbezüglich ist das Beispiel Brechts sehr wichtig: Sein Werk besitzt die ganze Dichte eines Kunstwerks, aber dieses Kunstwerk beruht auf einer weitreichenden Kritik der Gesellschaft, seine Kunst verschmilzt ohne jede Konzession mit dem höchsten politischen Bewusstsein. Und liefert uns überdies genauestens die Gesetze, nach denen dieses große Traumtheater funktioniert. Er hat den Mut gehabt, diese Gesetze zu erfinden, [...]“<sup>60</sup>

Brecht hat den Glauben daran, dass die Kunst die Gesellschaft verändern kann. Sie muss dem Zuschauer die Möglichkeit aufzeigen, dass sie Teil dieser Gesellschaft sind und somit auch diese veränderbar ist. Die perfekte Illusion, dem Rezipient auf möglichst angenehme Art und Weise eine Geschichte zu erzählen, wird von ihm bewusst gebrochen. Das Kunstwerk muss etwas widerspenstiges sein, es muss eigenwillig sein, sich nicht dem Rezipienten anbiedern, sondern ihn herausfordern, ihm ungeschönt die Wahrheit vor Augen führen. Keine Struktur ist maßgeblich, dass was ausgedrückt werden soll in seiner ganzen Tiefe, soll im Vordergrund stehen. Was Brecht im Theater forderte, erreichte schließlich auch den Film.

„Doch im Zuge seiner präzisen Analyse von Brechts Theorie kommt Dort im Laufe des Artikels zu dem Schluss, dass es doch eine gewisse Vereinbarkeit von Brecht und dem Film gibt, die es seiner Meinung nach unbedingt anzustreben gilt: (...)“<sup>61</sup>

Einer der wichtigsten Vertreter im Bereich Film die sich mit Brecht auseinandergesetzt haben, waren Jean–Luc Godard und die Nouvelle Vague.

„Die Nouvelle Vague ist eine Periode voll von innovatorischen Experimenten und radikalen Medienbrüchen. Viele Filmemacher dieser Zeit spüren ein starkes Verlangen, neue Formen und Rahmen der filmästhetischen Perzeption zu definieren und diese kritisch zu reflektieren. Und ganz im Sinne einer individuellen Feder- bzw.

---

60... Ebd. S.86-87.

61... Ebd. S.88.

Kameraführung der einzelnen Autoren bilden sich natürlich auch unterschiedliche Präferenzen in der ästhetischen Umsetzung heraus, die sich innerhalb der gemeinsam festgesteckten Ziele und Grenzen entwickeln.“<sup>62</sup>

Die Nouvelle Vague erfindet sich hinsichtlich seiner Dramaturgie, der Bilder, der Töne, dem Spiel der Schauspieler ganz neu. Im weiteren bringen Sie philosophische, filmische, theatralische, musikalische Elemente in Ihren Filmen ein, die einen gebildeten Rezipienten benötigen die dieses Zusammenspiel erkennen lernen. Wie im Theater erfährt das Kino eine Revolution, dass alle Regeln verwirft und versucht neue Wege zu gehen.

„Wichtig ist, dass die Filmemacher der Nouvelle Vague die Kinobildung nicht nur als Basisvoraussetzung für ihr eigenes Schaffen sehen. Sie verlangen ebenso einen ästhetisch sensiblen Zuschauer, der gebildet und dadurch in der Lage ist, das Übermaß an Zitaten, Allusionen und Referenzen in ihren Filmen zu erkennen und richtig zu deuten. Vom Zuschauer wird eine gewisse Aktivität gefordert, damit er den Einsatz der Mittel und Techniken versteht und den ästhetischen Verästelungen folgen kann. Er muss informiert und gebildet (und sich dessen bewusst) sein, denn er soll visuelle Zusammensetzungen erkennen und sich keinesfalls mit blindem Vertrauen den Bildern auf der Leinwand ausliefern und in eine manipulative Illusion eintauchen, so wie das im traditionellen Qualitätskino der Fall ist.“<sup>63</sup>

Der Rezipient muss somit eine Aktive werden, damit er diese neue ihm unbekannte Filmsprache verstehen kann.

„Die Position des Zuschauers ist also keine passive, sondern unbedingt eine aktive, die vergleichende Betrachtungen zulässt und übergreifende Zusammenhänge sichtbar macht. Hier scheint übrigens auch das Konzept der Autorenpolitik wieder durch, in dem es ja gerade um diese Gesamtbetrachtung des Werkes eines Autors geht, und nicht um das lukullische Konsumieren und illusionistische Eintauchen in die Diegese eines einzelnen Filmes. Godard ist übrigens jener Regisseur der Nouvelle Vague, der die

---

62... Ebd. S.56.

63... Ebd. S.57.

gewünschte Aktivierung des Zuschauers in seiner Filmästhetik am radikalsten umsetzt. Mit dem Einsatz von sichtbarem Schneiden, dem Hervorheben von Tonspuren und vielen anderen Brüchen mit der traditionellen Filmsprache zeigt er in seinen von Diskontinuitäten und Dissonanzen geprägten Filmen offenkundig, dass er alles verändert und richtiggehend eine neue (Film)Grammatik erstellen möchte, die eine passive Haltung des Zuschauers von vornherein unmöglich macht. Seine Filme sollen nicht das Alltägliche imitieren, selbstverständlich bleiben oder verführen, sondern sie sollen bewusst verstören.“<sup>64</sup>

Der Rezipient wird bewusst provoziert um selbst Position zu beziehen. Der Film lässt unterschiedliche Antworten erkennen, gibt aber nicht vor, welche Richtig oder Falsch wäre. Der Widerspruch des Lebens wird in den Filmen thematisiert, aber nicht zur Lösung gebracht. Der Rezipient muss aktiv nach seiner eigenen Position suchen. Godard erkennt die Widersprüchlichkeit der Wahrheit und wie paradox das Leben an sich ist. Er will dem Publikum nicht gefallen, sondern er will über die Welt etwas erzählen, wie er sie empfindet. Was sehr angenehm bei seinen Filmen ist, dass er sehr viele Fragen stellt, die in gewisser Hinsicht eine persönliche Wahrheit durchschimmern lassen, aber niemals eine Antwort liefern. Er beobachtet lediglich und führt kein Ende herbei, das als eine Lösung gedeutet werden könnte. Er reflektiert das Leben, das ihn umgibt und versucht es in seiner Vielfalt auszudrücken. Eine möglichst große Nähe zum Leben in seinem ganzen Dasein darzustellen, das ist es, was ihn meiner Meinung nach im wesentlichen antreibt.

„Natürlich können nicht alle Regisseure automatisch als Autoren bezeichnet werden, sondern eben nur jene, denen es gelingt, in ihrem gesamten filmischen Schaffen eine sowohl formale als auch thematische Kontinuität zu erzeugen und damit eine persönliche Note durchschimmern zu lassen. Die Cashiers-Kritiker differenzieren folglich zwischen zwei unterschiedlichen Polen bei den Filmemachern: Einerseits gibt es den réalisateur, der sein filmisches Handwerk durchaus perfekt beherrschen kann und schöne, bewundernswerte und technisch qualitätsvolle Filme hervorbringt, die allerdings immer nur die von einem Drehbuchautor vorgegebene Geschichte erzählen

---

64... Ebd. S.58.

ohne persönliche Nuancen in der Umsetzung aufweisen können. Dem gegenüber steht der auteur, der womöglich auch einmal Fehler in der Inszenierung seiner Filme aufweist oder mit diversen Schwächen arbeitet, der jedoch unaufhaltsam und in jeden Film seine eigene Weltbekennung einfügt und somit manifestiert, wie er zum Leben und zu den Menschen steht.“<sup>65</sup>

In seinem ersten Spielfilm »**Ausser Atem**« bringt Jean-Luc Godard das erstmals zum Ausdruck.

„Mit seinem Langfilmdebüt *À bout de souffle* – von Michel Marie als »*film manifeste*« (Marie 1998) der Nouvelle Vague bezeichnet – erlangt Godard quasi über Nacht seinen Status als brillanter und ikonoklastischer Regisseur über den jeder spricht, und als enfant terrible der neuen Filmströmung. Mit diesem Film, einer »*innovative gangster-in-love-saga*« beruhend auf einem Szenario von François Truffaut, testet Godard die narrativen Instrumente des Gangsterfilms der 30er, 40er und 50er Jahre und reflektiert gleichzeitig über sie. Hier zeigt sich bereits jener von Godard in all seinen Werken angewandte Habitus, dass der Film für ihn nicht primär als Medium dient, um fiktive Handlungen erzählen zu können, sondern immer mehrere Ebenen impliziert, damit stets die Möglichkeit bewahrt bleibt, innerhalb des Mediums über dieses zu reflektieren und somit einen Metadiskurs zu evozieren.“<sup>66</sup>

Godard verpasst dem Kino neue Flügel und befreit ihn aus seinem Käfig. Müsste man nun die Geschichte »**Ausser Atem**« die an der Oberfläche ausgetragen wird nacherzählen, ist das nicht wirklich schwer. Im Film fährt der kleine Gangster Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) mit einem gestohlenen Wagen nach Paris und erschießt unterwegs einen Streifenpolizist, um einer Verkehrskontrolle zu entgehen. In Paris probiert er vergeblich eine größere Summe Geld aufzutreiben, die ihm jemand schuldet. Gleichzeitig versucht er die amerikanische Studentin Patricia (Jean Seberg), die in Paris eine Journalistenkarriere anstrebt, zu überreden, mit ihm nach Rom zu gehen. Er liebt Patricia, sie weiß jedoch nicht, ob sie ihn auch liebt. Die Polizei ist

---

65... Ebd. S.35.

66... Ebd. S.76-77.

Michel auf den Fersen, und als er auf der Straße von einem Passanten erkannt und denunziert wird, versteckt er sich mit Patricia in einem Künstleratelier. Am nächsten Tag gesteht sie ihm, ihn an die Polizei verraten zu haben, um sich selbst zu beweisen, dass sie ihn nicht liebt. Obwohl sie ihn rechtzeitig gewarnt hat, flieht Michel nicht, sondern rennt auf die Straße, wo ihn bereits die Polizei erwartet. Ein Schuss trifft ihn in den Rücken, er läuft noch ein Stück die lange Straße entlang, bis er zusammenbricht und mit den an Patricia gerichteten Worten „Du kotzt mich an!“ stirbt.

„A bout de souffle ist eine Geschichte und gleichzeitig eine Reflexion über diese Geschichte; es ist ein Film Noir und ebenso eine Überlegung über das Genre des Film Noir. (...) Der Film nimmt bereits viele von Godards ästhetischen Strategien des Bruchs und der Diskontinuitäten, welche er in seinen folgenden Filmen noch vertiefen und reflektierter umsetzen wird, vorweg, wie zum Beispiel der direkte Blick des Schauspielers in die Kamera; das direkte Ansprechen des Zuschauers; die schier unzählig erscheinenden Zitate, Referenzen und Allusionen zu verschiedenen Filmen, Regisseuren und der Filmgeschichte per se – kurz das Postulat der Cinephilie; die permanent wiederkehrenden Erwähnungen anderer Künste – in diesem Fall die Malerei (Renoir), die klassische Musik (Mozart) und vor allem die Literatur (Faulkner): (...)<sup>67</sup>

Doch Verfolgen letztendlich Brecht und Jean Luc Godard mit dieser neuen Form der Kunst das selbe Ziel?

„Scarpetta stellt fest, dass Godard nicht einfach Brechts Methodik nahtlos ins Filmische transportiert, sondern vielmehr mit seiner Arbeit den Brechtismus zerteilt: einerseits übernimmt Godard zwar gewisse Vorgänge des Theatermakers, andererseits modelliert er gleichzeitig deren Funktionen in eine andere Richtung um. Scarpetta weist dementsprechend darauf hin, dass in Godards Filmen durchaus Stilmittel im Sinne von Brechts Verfremdungseffekttechnik zu finden sind, wie etwa die narrativen Diskontinuitäten; das Bewusstmachen des Zuschauers, dass er Zuschauer ist; die verschiedenen Formen der Literarisierung im Film; die Verweigerung von und der bewusste Bruch mit einer kontinuierlichen Illusionsrepräsentation; die in allen Filmen

---

67... Ebd. S.77.

vorkommende unterschiedliche Applikationen von Collagen, Zitaten und diversen Allusionen. All diese verfremdenden Prozeduren, die sich zwar evident als Brechts Erbe klassifizieren lassen, werden von Godard jedoch eingesetzt, um einem differenten Ziel zu dienen. Während Brecht permanent eine soziale Bewusstmachung und die Veränderbarkeit der Zustände anstrebt und somit also ein politisches Ziel verfolgt, geht es Godard vielmehr um eine Distanzierung in der Wahrnehmung selbst und damit verbunden um ein bewusstes Brechen mit festgefahrenen Perzeptionskonventionen: (...).“<sup>68</sup>

Godard reflektiert das Medium Film an sich und die vielen Möglichkeiten sich mit diesem Medium auszudrücken.

„Das Verhältnis zwischen Film und Wirklichkeit, zwischen Fiktion und Realität prägen Godards Reflexion über den Film von Anfang an. Es geht ihm in seinen Überlegungen in erster Linie darum, das Phänomen Film begreifen zu können, um zu verstehen, in welcher Art und Weise ein Film seinen Zuschauer berühren und wie er dessen Sicht auf die Realität verändern kann.“<sup>69</sup>

Weiteres erkennt man, dass er mit seinen Filmen gerne über das Leben im wahrsten Sinne des Wortes philosophiert. Seine Figuren versuchen ihr Leben zu verstehen und versuchen über das Gespräch mit dem Gegenüber, ihre eigene Welt besser zu verstehen. Das spannende an diesen Dialogen ist, dass sie dem Rezipienten keine Antworten liefern. Jeder Rezipient der aus dem Film kommt, kann mitnehmen, was er mitnehmen möchte. Godard bietet keine Lösungsvorschläge und der Rezipient kann selbst entscheiden, was das Gesagte für ihn bedeutet. „Keiner hat das Publikum mehr geachtet als dieser angeblich größte Verächter. [...] Der schwarzen Magie der Illusion setzt Godard die weiße Magie der Desillusion entgegen: Statt sich zu verlieren, heißt das dann: sich seiner selbst inne werden.“<sup>70</sup>

---

68... Ebd. S.89.

69... Ebd. S.68.

70...Ebd. S.74.

### 3.6.) Die wesentlichen praktischen Unterschiede: Novel Vague ±? Hollywood

Nouvelle Vague	Hollywood
Der Autor/Regisseur ist meistens auch der Verfasser des Drehbuchs.	Der Autor/Regisseur ist meistens nicht der Verfasser des Drehbuchs.
Der Autor geht in der Konzeption seines Films nicht nach strikten Regeln oder Schemata vor, sondern lässt im Gegenteil sehr viel Raum für Improvisation, den Dialogen sowie dem Spiel der Schauspieler.	Der Autor richtet sich nach den gängigen Drehbuch Schemata. Das Drehbuch wird meistens nahezu 100% im Film dann auch umgesetzt. Eine Änderung während des Drehs ist die absolute Ausnahme.
Der Autor arbeitet mit einer eher kleinen persönlichen Gruppe von Mitarbeitern.	Eine große Anzahl an Mitarbeitern ist Teil des Teams.
Die direkte Tonaufnahme während der jeweiligen Szenendreh wird der Postsynchronisation bevorzugt.	Es wird mit allen Tricks gearbeitet, besonders in der Post-Produktion um einen bestmöglichen Ton zu bekommen.
Die Figuren im Film sollen vorzugsweise von unbekannten Schauspielern dargestellt werden, da diese in ihrem Spiel noch freier, unschuldiger und deshalb echter sind und somit die Anweisungen des Regisseurs in effizienterer Art und Weise umsetzen können.	Man bevorzugt Hollywoodstars, die schon lange im Geschäft sind, um ein möglichst breites Publikum anzuziehen. Durch ihre Routine ist es auch leichter für den Regisseur mit dem Schauspieler zu arbeiten.

## 4.) 2-Extreme ↔ Filme rezipieren

### 4.1.) Der Rezipient entscheidet?

„(...): Natürlich sind Idee und Absicht des Autors von Bedeutung für einen Text, aber der Rezipient hat als Kontaktstelle zunächst den Film selbst.“<sup>71</sup> Bisweilen habe ich versucht die Grundlagen des Films, die Möglichkeiten Geschichten zu erzählen und zwei Erzähl-Ideologien des Spielfilms analysiert, die zu erkennen versuchen, welche Möglichkeiten der Film mit sich bringen kann. Nun möchte ich mich dem anderen Ende, dem Rezipienten zuwenden und ihn hinsichtlich seines Filmverständnis und die Wahl seiner Filme besser verstehen. Um sich dieser Frage anzunähern, stellt sich zuvor folgende Frage.

„Wie funktioniert Filmverstehen? Diese für Kino und Fernsehen offenkundig wichtige Frage wird im Alltag eher selten gestellt – man begreift eben das Geschehen auf der Leinwand (oder dem Bildschirm) normalerweise und wird sich dessen eigentlich erst bewusst, wenn dies bei irgendeinem Film nicht mehr der Fall ist (was dann meistens zu dem Schluss führt, der Film sei unverständlich gemacht oder sinnlos und schlecht).“<sup>72</sup>

Welche Sehgewohnheiten hat sich der Rezipient angeeignet und weshalb erreichen manche Filme ihn leichter bzw. schwerer? Jeder Film trägt ein unterschiedliche Fühle an Codes in sich, die nun von einer Vielzahl an Rezipienten gesehen wird. Jeder Rezipient bringt jedoch unterschiedliche Voraussetzungen mit sich und versteht nun die jeweiligen Codes oder nicht.

---

71... Meyer, Corinna: Der Prozess des Filmverstehens: ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss. Meyer.-Alfeld/Leine: Coppi-Verlag. 1996. S. 9.

72... Ebd. S.4.

„Werkmodelle machen die Differenzierbarkeit der Filmkomposition beschreibbar. Von anderer Seite müssen laut Wuss Rezipientenmodelle erstellt werden, diese haben darauf einzugehen, dass es sehr verschiedene interne Modelle gibt und die einzelnen Zuschauer bzw. Rezipientengruppen den gleichen Film darum unterschiedlich erleben.“<sup>73</sup>

Im weiteren werde ich zwei internen Modelle (»*Der Weiße Hai*« ↔ »*Ausser Atem*«) hinsichtlich ihrer kognitiven Prozesse untersuchen und ein besseres Verständnis dafür schaffen, weshalb »*Der weiße Hai*« leichter vom Rezipienten verstanden wird, als der Film »*Ausser Atem*«.

#### **4.2.) Der Rezipient ↔ Der Weiße Hai/Ausser Atem**

David Bordwell hat sich sehr intensiv mit den Erzählweisen des Hollywoodkinos auseinandergesetzt und diverse Bücher darüber geschrieben, wie diese Filme vom Rezipienten kognitiv wahrgenommen werden. Welche Prozesse gehen im Rezipienten vor, um sich das Gesehene zu erklären?

„d.h. ein Text ist solange unwirksam, bis ein Leser oder Zuschauer etwas aus ihm macht. Verständnis und Interpretation entstehen durch die Konstruktion von Bedeutungen aus vom Text angebotenen Hinweisen (englisch: cues) – in einzelnen Szenen oder Situationen verankert – unter Zuhilfenahme von bereits beim Zuschauer bestehenden Vorstellungen über einzelne Situationen und Abläufe.“<sup>74</sup>

Je mehr Filme ein Rezipient konsumiert umso besser sind die Voraussetzungen, dass er eine Vielzahl an Codes aufnehmen kann.

---

73... Ebd. S. 59.

74... Ebd. S.12.

„So ist die Aneignung von Neuem immer an Vorwissen geknüpft, und eine Filmgeschichte nutzt diese Vorinformation und Erwartungen des Zuschauers. Die Wahrnehmung beginnt mit Erwartungs-Hypothesen, die aus früheren Perzeptionen und Kognition entwickelt werden; sie verläuft als aktiver kognitiver Prozeß, in dem die Annahmen mit den aufgenommenen Reizmustern abgeglichen werden.“<sup>75</sup>

Das bereits vorhandene Wissen wird somit immer mit dem was gerade rezipiert wird verglichen und in Verbindung gebracht. Der Film kann seine Wirkung nur in Verbindung mit einem System aus Normen, Schemata und gedanklichen Prozessen des Rezipienten erzielen. Dieser ist immer auf der Suche nach gewissen Cues, die ihm eine Verarbeitung des Gesehenen ermöglichen.

Mittels einer genauen Beschreibung der ersten beiden Szenen aus dem Film »**Der Weiße Hai**«, werde ich diese Zitate veranschaulichen.

**Eröffnungsszene:** Bevor ein Bild zu sehen ist, setzt bereits lautstarke Filmmusik ein. Das erste Bild zeigt uns eine bewegte Unterwasseraufnahme, die zielgerichtet sich in eine Richtung am Meeresgrund bewegt. Der Titel »Der Weiße Hai« wird eingeblendet. Die Musik nimmt beim Einblenden der Unterwasseraufnahme sofort an Intensität zu und die Kamera bewegt sich weiter am Meeresboden entlang. Die Kameraführung ist ruhig und leicht bewegt.

**Cues:** Die Unterwasseraufnahme zeigt dem Rezipienten die Subjektive des Antagonisten, »dem weißen Hai«. Welche Komponenten werden hier verwendet um das dem Rezipienten zu verständlich zu machen. Es kommen hier 4 Komponenten (cues) zu tragen, die das verdeutlichen. **1) Bewegte Kamera:** Eine stehende Kamera die lediglich den Meeresgrund zeigt, würde den Rezipienten darauf warten lassen, dass er den Hai zu Gesicht bekommt. Doch durch die bewegte Kamera wird klar darauf angespielt, dass die Subjektive des Hais gemeint ist.

---

75... Ebd. S. 101.

**2) Kameraperspektive:** Es wird der Grund des Meeres gezeigt und die Aufnahme verschiedener Pflanzen durch die sich die Kamera bewegt. Die ganze Umgebung wirkt unvertraut und etwas bedrohlich. **3) Der Titel:** Wird bewusst zu diesem Zeitpunkt eingesetzt und gibt dem Rezipienten einen weiteren Hinweis. **4) Die Musik:** Die bedrohliche Musik erklärt, dass von dieser Unterwasseraufnahme Gefahr ausgeht.

**2.Szene:** Eine Kamerafahrt von links nach rechts (vorwärtsschreitend) zeigt uns ein Lagerfeuer um das eine größere Anzahl von jungen Frauen und Männern sitzt. Die Kamerafahrt beginnt bei einem jungen Mann der Mundharmonika spielt, daraufhin sieht man ein Pärchen das sich küsst, im Hintergrund andere Leute die sich angeregt und voller Freude unterhalten, einen Gitarrenspieler und endet bei einem blonden Mann der einen Schluck von einem Becher nimmt, an einer Zigarette zieht und verstohlen in eine Richtung sieht. Das darauf folgende Bild zeigt eine blonde junge Frau die ihn anlächelt. Er lächelt zurück. Sie sieht ihn noch kurz an, sieht dann aber in eine andere Richtung. Daraufhin werden in einer Totalen das Lagerfeuer und der dazugehörige Strand gezeigt. Nicht klar ersichtlich, aber aufgrund des Strandes erahnt man auch das Meer, das im dunklen liegt. Sie springt nun auf und läuft davon. Er läuft ihr nach. Sie laufen einem kaputten Holzzaun am Strand entlang, im Hintergrund das Meer. Sie springt nun ins Wasser schwimmt aufs offene Meer. Er schreit ihr nach und versucht sich auszuziehen, sein Alkoholspiegel macht ihm dabei jedoch Schwierigkeiten. Es wird eine Totale und eine Nahe von ihr gezeigt, keine Gefahr zu verspüren. Dann sieht man das erste Mal eine Unterwasseraufnahme von ihr und es ist sofort Musik zu hören. Die Kamera bewegt sich von Unten an sie heran. Dann die Aufnahme von Oben auf sie gerichtet, sie wird von etwas nach unten gezogen und die bedrohliche Musik setzt sofort wieder ein. Sie wird durchs Wasser gezogen, sie schreit nach Hilfe. Zuletzt wird sie in die Tiefe gezogen.

**Cues: 1)** Durch das zeigen der jungen Menschen am Strand, das Lagerfeuer, die Mundharmonika, die beiden Turteltauben,... wird zu Beginn ein sicherer Ort präsentiert, wo sich Menschen geborgen fühlen. Den meisten Rezipienten ist solch ein Szenario aus seinem eigenen Leben bekannt. „Schemata der alltäglichen Situationen

helfen vor allem, Vorgänge besser und schneller zu erfassen, sie sind unabdingbar, weil ein Grundwissen die Voraussetzung für weitere Erfahrungen ist: (...).<sup>76</sup> **2)** Durch eine Totale erfährt man nun, dass man sich am Strand befindet. Das Meer wird bewusst im dunklen gehalten und wird klar als Grenze im Film dargestellt. **3)** Doch diese Grenze wird durch ein weiteres Bild verdeutlicht, als der Junge das Mädchen verfolgt. Sie laufen einem Zaun, der viele Lücken aufweist und total unvollständig ist, als würde ein ungeheurer Sturm oder irgendeine Bestie sich an diesem Zaun zu schaffen gemacht zu haben. Dann überqueren beide diesen Zaun und laufen zum Meer. (Überschreiten die Grenze) **4)** Sie zieht sich nackt aus und geht im Meer schwimmen. Man sieht eine Unterwasseraufnahme von ihr, mit beruhigender Musik. Doch dann bewegt sich diese Aufnahme auf sie zu und die Musik die man in der ersten Szene gehört hat, setzt in sehr ähnlicher Weise wieder ein. Von einer Aufnahme des Mädchens außerhalb des Wassers sieht man, wie sie nach unten gezogen und hin und her gezogen wird. Sie schreit um Hilfe und wird dann letztendlich nach unten gezogen. Obwohl man den Hai bis jetzt nicht gesehen hat, hat der Rezipient sehr viele Cues zur Verfügung, um das Gesehene zu verstehen. Wie in der ersten Szene, kann sich der Rezipient in der zweiten Szene, anhand der ähnlichen Kameraführung, der ähnlichen Kameraperspektiven und der ähnlichen Musik das Gesehene wiedererkennen und wird mit sehr großer Wahrscheinlichkeit erraten, wie der Titel besagt, dass es sich um den weißen Hai handelt, der hier sein Unwesen treibt, obwohl er ihn nicht einmal gesehen hat. Der Titel und diese zwei Szenen haben den Rezipienten auf die zukünftige Handlung eingestimmt und lassen sehr leicht erraten, dass sich diese Geschichte um den weißen Hai drehen wird. Nun werde ich mit dem Film »**Ausser Atem**«, einen Vergleich herbeiführen.

**1 Szene:** Zu Beginn wird gleich der Titel gezeigt. Dann ist eine Zeitung zu sehen, auf dem ein gezeichnetes Mädchen in Unterwäsche zu sehen ist. Dann der erste Satz. »Eigentlich bin ich ja ein Schwein, aber was hilfts, es muss sein, es muss sein.«

---

76... Ebd. S.114.

Er nimmt die Zeitung vom Gesicht und ein Mann(Protagonist) mit Hut und Zigarette im Mund ist zu sehen. Er hat einen sehr eigenwilligen Blick aufgesetzt. Plötzlich blickt er nach links, nimmt die Zigarette aus dem Mund und fährt sich mit dem Daumen über die Lippen. Daraufhin ist eine Frau zu sehen. Sie sieht einmal nach rechts, dann nach links. Sie nickt ihm mit dem Kopf zu. Michele sieht in die Richtung, dann wieder zu ihr. Sie ist erneut zu sehen und nickt nochmals. Dann ist ein Auto zu sehen aus dem eine ältere Frau und ein älterer Mann steigen. Michele ist erneut zu sehen, er sieht in ihre Richtung. Nun deutet ihm die Frau mit dem einer Handbewegung her zukommen und geht dem Mann und der Frau nach. Michele sieht in ihre Richtung und schlägt die Zeitung zusammen. Dann sieht man einen Hafen mit ein paar Booten. Es wird zu der Frau geschwenkt, die auf das Wasser hinaus blickt. Die Motorhaube des Autos ist geöffnet, Michele schließt mit einem Kabel das Auto kurz, schließt die Motorhaube. Die Frau läuft in seine Richtung. Er steigt in das Auto ein. Er lässt das Fenster herunter. Sie nimmt ihren Arm um sich und sagt: »Michele, nimm mich mit.« Michele fragt daraufhin: »Wie spät ist es?« Sie antwortet: »Zehn Minuten vor Eins.« Darauf antwortet er. »Nein Ciao, ich muss flitzen.«“

**Cues:** Wie man anhand der ersten Szene aus der Beschreibung erkennen kann, ist es weit schwieriger hier cues ausfindig zu machen, an denen sich der Rezipient festhalten kann. Der Titel »**Ausser Atem**« erscheint. **1)** Das erste Bild, die Zeitung und das halbnackte Mädchen und der gesprochene Satz, »Eigentlich bin ich ja ein Schwein, aber was hilfts, es muss sein, es muss sein.«, macht es beim einmaligen sehen und hören schwer, sofort eine Verbindung zum Titel herzustellen. Denkt man aber darüber ein bisschen nach, dann könnte man deuten, dass einem dieser Drang nach Frauen außer Atem bringt. Doch durch das schnelle Vorgehen der Szene ist es für den Rezipienten nahezu unmöglich diese Verbindung von Anfang an herzustellen. **2)** Dann wird ein Auto gestohlen, das anhand der Anspannung außer Atem bringt. Man könnte es so weit deuten, dass einem die Gesellschaft die einem keine Autos stehlen lässt, außer Atem bringt. **3)** Das Mädchen das mitfahren will, möchte auch mit, aber Michele hat es eilig und fährt davon. Die Frauen und die Gesellschaft, bringen ihn außer Atem.

**2.Szene:** Michele fährt auf einer Landstraße entlang. Man sieht Bäume und entgegenkommende Autos. Er singt vergnügt und spricht mit sich selbst und auch einmal direkt in die Kamera. Dialog: »Glaubt der etwa er könnte mich überholen, der mit seinem jämmerlichen Schlitten.« Er überholt einige Autos. Er singt den Namen Patricia. Dialog: »Jetzt hol ich mir das Geld und dann frag ich Patricia ob Ja oder Nein und dann buenas notges, mi amor, Mailand, Genuar(Genua), Rom.« Er fährt auf der Überholspur Dialog: »Ist doch schön auf dem Land. Ich liebe Frankreich. (In die Kamera) Wie bitte, sie lieben das Meer nicht. Sie machen sich auch aus dem Gebirge nichts. Für Städte haben sie auch nichts übrig. Hm, da kann ich nur sagen sie können mich.« Dann Schwenk auf die Straße, zwei Frauen sind zu sehen die auf sehr übertriebene Art und Weise ein Handzeichen zum Auto stoppen machen. Dialog: »(Pfeift) Zwei kleine Mädchen die mitgenommen werden wollen, ich stoppe und kassiere pro Kilometer einen Kuss. Die eine wäre ganz hübsch, ganz schönes Fahrgestell, aber die Andere. Nicht meine Blutgruppe, nah, sind mir doch zu hässlich.« Singt weiter. Im Handschuhfach findet er eine Waffe. Er tut so als würde er schießen und betrachtet sich dabei im Rückspiegel. Dialog: »Prachtvolles Wetter.« Die Kamera schwenkt nach rechts. Es sind Bäume zu sehen, dahinter die Sonne. Man hört 2 laute Schüsse. Dialog: »Eine Frau am Steuer das ist doch das letzte, warum überholt sie denn nicht. Scheiße Straßenarbeiten. Man soll nie Bremsen sagte die Dame zu dem Matrosen. Autos sind zum fahren da, nicht zum Stillstehen.« Man sieht 2 Polizisten auf Motorrädern stehen. Dialog: »Verdammt weiße Mäuse.« Er wird von den Beiden verfolgt. Michele biegt ab und bleibt stehen. Das Auto springt nicht mehr an. Er versucht es erneut kurz zu schließen, doch da kommt einer der beiden Polizisten herbei gefahren. Michele holt seinen Revolver aus dem Handschuhfach. Der Polizist: »Stehen bleiben oder ich schieße.« Michele erschießt den Polizisten und läuft über ein Feld.

**Cues: 1)** Das Selbstgespräch geht auf die Träume ein, die Michele bezüglich seiner Zukunft hat. Er erzählt es in einem Selbstgespräch, das eine gewisse Charakterstudie bietet, die Michele dem Rezipienten und sein zukünftiges handeln im Film erläutert. All sein Tun benötigt viel Zeit, das Auto fährt schnell, er hat ein Leben voller Träume, die

ihn außer Atem bringen. **2)** Das Betrachten (groß) im Spiegel mit der Waffe führt die Tatwaffe im Film ein, die am Ende dieser Szene zum Einsatz kommt. Der Blick in die Bäume und die zwei Schüsse die zu hören sind, könnten das nachgehende Ereignis andeuten bzw. die Urgewalt seiner und der ihn umgebenden Natur. Der Schwenk in die Bäume, ein Hinweis auf die Natur des Menschen, die ihn in der gehetzten Gesellschaft zu Handlungen treibt, die nicht seiner wahren Natur entsprechen und ihn daher außer Atem bringen. **3)** Die Polizisten die ihn verfolgen, sie repräsentieren einen Teil unserer Gesellschaft, die ihn außer Atem bringen. In seiner Not erschießt er den Polizisten und läuft über ein Feld, was ihn erneut außer Atem bringt.

Wie man erkennen kann, sind die cues in diesen zwei Szenen anders aufgebaut. Die Art der Interpretation ist viel weitläufiger und nicht in solch eine Ordnung zu bringen wie im Film »Der Weiße Hai«. Der Rezipient muss die vorgefundenen cues sehr intensiv suchen. Der Film strahlt eine gewisse Unordnung aus, die es einem schwer ermöglichen sie zu ordnen. In welcher Hinsicht ähneln sich nun diese beiden Filme? Die Titel beider Filme wird versucht, klar dargestellt zu werden und die Rahmenbedingungen des Films darzustellen. »**Der Weiße Hai**« ist bemüht, das Gesehene leicht einordnen zu lassen, »**Ausser Atem**« hingegen hat viele Elemente (Kameraführung, Handlungen der Charaktere, Titel, Geräusche, die Art wie die Schauspieler spielen,...) die für Verwirrung sorgen. Der wesentliche Unterschied jedoch ist von Beginn an mit den jeweiligen Titeln gelegt und macht es einfacher bzw. schwerer das Gesehene einzuschätzen. Der Titel »Der Weiße Hai« (Im Englischen heißt der Titel »Jaws«, übersetzt auf deutsch »Kiefer«, was meinen Ausführungen bezüglich dem Titel nicht ganz entspricht!) lässt von Anfang an, ohne ein einziges Bild gesehen zu haben, gewisse Elemente der Geschichte erahnen. Der weiße Hai, ein großer gefährlicher Fisch, dem man nicht unbedingt begegnen möchte, von dem bekannt ist, dass er auch Menschen gefährlich werden kann,.... Der Titel des Bildes lässt ein fassbares Bild beim Rezipienten entstehen. Der Titel ist zum Beispiel durch ein Foto, ein Bild, klar darzustellen. (ebenfalls das Kiefer) Die ersten beiden Szenen deuten in diesem Fall auch sehr klar darauf hin, dass es keine Metapher für einen anderen Inhalt ist.

»**Ausser Atem**« hingegen lässt zwar auch ein Bild entstehen, ein Mensch der durch schnelles Laufen, aus Angst, aus irgendeinem Lungenleiden,... außer Atem ist. Dieser Titel lässt viel mehr versuche zu, diesen in irgendeiner Weise zu deuten. Man kann den Atem nicht so klar darstellen wie einen Hai. Wenn es kalt ist, kann man ihn z.B. sehen,... Aber die erste Frage die sich der Rezipient stellen wird ist, was kann dieser Titel mit einer Geschichte zu tun haben. Natürlich wird man nun darüber nachdenken, das es sich um eine Metapher handelt. Somit legt bereits der Titel den Grundstein dafür, inwieweit der Rezipient das Gesehene deuten wird. „Der Beginn legt die Bedeutungsbereiche und die intrinsischen Normen für den Film fest, an denen die späteren Entwicklungen gemessen werden.“<sup>77</sup>

Der Rezipient versucht mittels der erhaltenen Codes am Beginn des Films, diese im Laufe des Films bis zum Ende immer wieder zu finden. »**Der Weiße Hai**« z.B. durch die Musik, wenn der Hai kurz davor ist zuzuschlagen.

„Aus der gleichen Motivation folgen die meisten Filmgeschichten einem bestimmten Aufbau bzw. einer gewissen Logik in der Entwicklung. Ein Zuschauer nimmt an, dass der Film eine logische (Reihen-) Folge hat, und sein Verstehensprozess macht sich an den sinntragenden Segmenten fest, die im Idealfall ein szenenübergreifendes Netz bilden.“<sup>78</sup>

Der Rezipient geht grundsätzlich mal davon aus, dass er das Gesehene zuordnen kann und verstehen wird. Dieser Prozess geht ohne bewusste Anstrengung einher. Erst wenn der Aufbau des Filmes nicht den Sehgewohnheiten des Rezipienten entspricht, wird dieser verstärkt nach Anhaltspunkten suchen, um sich das Gesehene verständlich zu machen.

---

77... Ebd. S.25-26.

78... Ebd. S.25.

„Am Filmanfang wird eine Vereinbarung mit dem Zuschauer über seine künftigen Abstraktionsleistungen und Informationsverarbeitungsprozesse in Gestalt des werkspezifischen Invariantenmusters getroffen, der Rezipient wird in bestimmter Richtung eingestimmt auf die Wahrnehmung des weiteren Filmverlaufs.“<sup>79</sup>

Im Folgenden werde ich nun 3 Sequenzen im zweiten Akt, nahe der Mitte der beiden Filme auswählen und diese Zitate überprüfen.

»**Der Weiße Hai**«: Es ist ein Videospiel zu sehen, wo man Haie erschießen kann. Auf dem Automat steht Killerhai. Martin Brody geht mit einem Walkie Talkie Richtung Meer, hinter ihm geht ein Mann her, der ihm erzählt, dass ein Team vom Fernsehen da ist. Am Strand befinden sich viele Badegäste. Brody erkundigt sich mittels dem Walkie Talkie bei den umliegenden Schiffen, die sich in der Nähe des Strandes befinden und Aussicht nach dem weißen Hai halten, ob alles in Ordnung ist. Matt Hooper der sich auf einen dieser Schiffe befindet, antwortet ihm, dass nichts zu sehen ist. Dann sieht man einen Reporter am Strand, der von dem schönen Badeort Amnity berichtet, der in letzter Zeit öftere Male von einem Killerhai heimgesucht wurde. Ein Hubschrauber fliegt über den Strand hinweg, den der Bürgermeister mit miss-fälligem Blick nach sieht. Er geht am Strand entlang und begibt sich zu einer Familie, die dort liegt und erkundigt sich, weshalb sie nicht im Wasser sind. Er überredet sie, ins Wasser zu gehen. Daraufhin gehen mehrere Leute ins Wasser und innerhalb kürzester Zeit, herrscht ein wildes Treiben im Meer. Mikel, der ältere Sohn von Brody, will mit ein paar Freunden mit einem Segelboot ins Meer. Sein Vater bittet ihn, das Segelboot in die anliegende Bucht zu tragen und dort ihrem Badevergnügen nachgehen. Der Sohn willigt mürrisch ein. Dann sieht man einige Unterwasseraufnahmen von den Badegästen. Dann sagt einer der Hai-Späher von den Booten, dass er etwas sieht, dementiert aber sofort seine Aussage. Man sieht erneut die Badegäste schwimmen. Der Bürgermeister gibt ein Interview, in dem er von den Vergangenen Vorfällen abzulenken versucht. Dann sieht man plötzlich eine Haifischflosse die Richtung Badegäste schwimmt.

---

79... Ebd. S.63.

Sofort wird Alarm geschlagen und die Badegäste stürmen aus dem Wasser, es herrscht totale Panik. Dann sieht man erneut die Haifischflosse, die umgedreht wird und zwei Jungen in Neoprenanzug und Schnorchel-Ausrüstung. Um sie stehen 2 Boote, die Leute visieren sie mit jeweils einem Gewehr an. Es wird Entwarnung gegeben, doch im selben Augenblick schreit eine Frau, dass sie einen Hai sieht, der in eine Bucht schwimmt. Die Frau von Brody sagt ihrem Mann, dass ihr Sohn in der Bucht ist. Nun läuft er und jede Menge Leute vom Strand Richtung Bucht. Man sieht für einen kurzen Augenblick eine Haifischflosse, die unter Wasser geht. Ein Mann mit einem kleinen Ruderboot will die Jungen warnen. Der Hai nähert sich ihm und stößt sein Boot um, auch das der Jungen die einige Meter entfernt sind, fallen vom Boot. Der Mann wird vom Hai gefressen. Die Jungs kommen davon, Mikel ist bewusstlos. Brody blickt mit ernstem Blick Richtung Meer.

**Cues: 1)** Es besteht in dieser Szene andauernd ein klarer Bezug zum Titel. **2)** Wie sie in dieser Szene erkennen können, dreht sich alles um den weißen Hai, wie die ersten beiden Szenen bereits erahnen lassen. Das Computerspiel, die Boote am Meer die Aussicht halten, der Bürgermeister der die Angst vor dem Hai versucht zu ignorieren, Brody der total nervös am Strand auf und abläuft, die besorgte Mutter, die flüchtenden Menschen, der Mann der gefressen wird, Mikel der knapp mit seinem Leben davon kommt, der Reporter der über die Vergangenen Ereignisse berichtet, die Jungs die den Hai imitieren, der Hubschrauber der übers Meer fliegt, alles dreht sich um den Hai. **3)** Die bedrohliche Musik ist erneut zu hören. **4)** Die Unterwasseraufnahmen, aber auch die anderen Einstellungen, lassen einen ähnlichen bzw. nahezu identischen Stil erkennen. Welchem Szenario begegnet man nun bei dem Film »**Ausser Atem**«? Da eine Szene sehr lange in Patricias Wohnung von statten geht, werden 2 Auszüge Nähe der Mitte analysiert.

»**Ausser Atem**«: 37.30 – 38.00: Michele telefoniert und fragt bei einem Freund nach jemanden der ihm noch Geld schuldet. Dieser erwähnt etwas von der Polizei, woraufhin Michele sich bedankt und auflegt.

**Cues:** Das in der zweiten Szene zu Beginn kurz angedeutete Geld, spielt noch immer eine Rolle und hat somit einen Wiedererkennungswert. Es lässt sich auch mit dem Titel in Verbindung bringen, dass er wegen dem Geld außer Atem ist.

42.30-45.00: Patricia hat zuvor von Mexico geschwärmt, doch Michelle entgegnet ihr, dass er da sehr misstrauisch ist. Er war in Stockholm, wo alle Frauen angeblich so hübsch sind, doch sie waren genau so hässlich wie die Frauen in Paris. Patricia entgegnet ihm, dass die Frauen in Schweden sehr hübsch sind. Michele tut es lediglich als eine Legende ab und meint das lediglich in jeder Stadt ein oder zwei Frauen hübsch wären. Es gibt lediglich 2 Städte, wo sehr viele Frauen hübsch sind, so wie Patricia, in Lousan und Genf. Dann fordert er Patricia auf, doch auch mal etwas nettes zu ihm zu sagen. Doch sie erwidert, dass ihr dazu nichts einfällt. Michele beginnt sie zu streicheln und fragt sie, wenn sie mit einem anderen Mann zusammen wäre, ob sie sich von diesem dann auch so streicheln ließe? Patricia sagt ihm, dass er sie vorher gefragt hat, ob sie Angst hätte. Sie hat Angst. Manchmal möchte sie, dass er sie liebt und manchmal möchte sie es nicht. Sie erklärt ihm, dass sie eine sehr selbstständige Frau ist. Michele meint, das wäre egal, er liebt sie, aber nicht wie sie denkt. Patricia erwidert, dass er gar nicht wissen kann, was sie denkt. Sie möchte jedoch wissen, was ihm vorgeht, verstehen, was sie in ihm sieht, aber sie findet nichts, sie ist nicht traurig, aber sie hat Angst. Er streichelt sie daraufhin und sagt zu ihr, zarte Patricia, sie dreht sich von ihm weg und sagt nein. Er erwidert darauf, nah dann grausame, furchtbare, herzlose,... Patricia. Er meint, dass er sie auf einmal hässlich findet. Sie erwidert, er kann sagen was er will, aber sie wird das in ihr Buch schreiben. Er glaubt ihr nicht. Dann will er sie ausziehen, doch sie will nicht. Dann holt sie ein Buch von William Faulkner »Die wilden Palmen« zum Vorschein und will von Michele wissen ob er das Buch mag. Er erkundigt sich, ob sie mit ihm geschlafen hat, sie erwidert nein, woraufhin er sagt, dass er ihm dann Schnuppe ist. Sie will wissen, ob ihm der letzte Satz auch gefällt: »Müsste ich mich entscheiden zwischen dem Nichts und dem Leiden, ich würde mich entscheiden für das Leiden«. Michele will Patricia Zehen daraufhin sehen. Sie will nun wissen für was er sich entscheiden würde. Michele meint, dass

Leiden idiotisch ist. Er würde sich für das nichts entscheiden, da Leiden lediglich ein Kompromiss ist. Er will alles oder nichts und er weiß jetzt, was er will. Er küsst Patricia auf die Schulter.

**Cues: 1)** Wie man erkennen kann, befindet man sich in der Wohnung von Patricia, über die er auch schon im Wagen gesprochen hat. **2)** Die im Selbstgespräch über Michele angenommene Charakter bestätigt sich in dieser Szene. **3)** Er umwirbt Patricia und erklärt ihr auf seine Art und Weise, dass er sie liebt. Doch sie ziert sich, was die Annahme, dass ihn Frauen bzw. die Liebe außer Atem bringen.

Wie wir in dieser Szene erkennen können, wird in diesem Film sehr viel über das Leben und die Liebe philosophiert. Der wesentliche Inhalt ist, was jede einzelne Person fühlt und das dem Anderen versucht bestmöglich zu erklären. Godard zeigt auf verschiedensten Ebenen, wie Menschen versuchen, ihre Liebe zum Ausdruck zu bringen und wie sehr sich Mann und Frau darin unterscheiden. Der Rezipient ist in dieser Art der Erzählung sehr stark gefordert, er muss wie bei jedem Film Schemata abrufen. „Der Rezipient geht vorbereitet und aktiv an seine Aufgabe des Filmkognizierens: Um eine verständliche Geschichte herauszuformen, wendet er Schemata und einwirkende Hinweise an, zieht daraus Hypothesen über zukünftige und vergangene Ereignisse der Fabula. Die Annahmen werden dann permanent modifiziert, an entscheidenden Momenten des Films dann häufig endgültig bestätigt oder aber fallengelassen. All diese Tätigkeiten geschehen innerhalb der Grenzen, die durch die Erzählung, die kognitiven Kapazitäten und Vorerfahrungen des Zuschauers und die Rezeptionsverhältnisse gesetzt sind.“<sup>80</sup> Zusätzlich muss er bereit sein, sein Denken über das Leben mit einzubringen und sozusagen mit zu philosophieren, da ihn sonst dieser Film nichts erzählen wird. Der Rezipient muss auf sehr hohem Niveau seinen Verstand und sein Gefühl, seine gesamte Lebensanschauung mit einbringen, um diesem Film etwas abgewinnen zu können.

---

80... Ebd. S.45.

»**Der Weiße Hai**« stellt einen ganz anderen Anspruch. Das Publikum soll wie gebannt der Handlung folgen und ist immer gespannt, was der Hai als nächstes anstellen wird und wie der einzelne Mensch darauf reagiert. Im Vordergrund steht die Spannung in den einzelnen Szenen bzw. Sequenzen und deren Auflösung, bis hin, wie wird diese Geschichte enden, wird der Hai oder die Menschen überleben?

Der chronologische Aufbau des Films vereinfacht es dem Zuschauer, von der eindrucksvollen Anfangssequenz aus mit entsprechend angeregter Erwartungshaltung den Film zu rezipieren; das Happy Ending löst nach dem actionreichen Klimax alle Situationen und Konfrontationen eindeutig auf und lässt einen zufriedenen Zuschauer zurück.“<sup>81</sup>

„Auch die Zufriedenheit am Ende des Films entsteht nicht nur aus der Freude über den guten Ausgang der Geschichte, sondern auch aus befriedigter Neugierde. Alle Verwicklungen des Films sind aufgelöst und alle Figuren ihrer richtigen' Bestimmung zugeführt, es bestehen also keine offenen Fragen mehr beim Zuschauer.“<sup>82</sup>

»**Ausser Atem**« hingegen lässt kein klares Ende erkennen. Man kann sich Fragen wird Patricia sich in Michele verlieben, wird Michele sein Geld bekommen, werden die Beiden ein Leben miteinander verbringen. Das sind mögliche Ziele nach denen der Rezipient fragen wird. Doch ich denke, dass dieser Film nicht das Ende einer Szene bzw. Sequenz in den Vordergrund stellt und letztendlich das Ende der Geschichte, sondern die Fragen die gestellt werden und die Antwort die sich die Figuren geben. Das was dazwischen steht ist viel interessanter, als nach dem Ende zu fragen. Ich werde mich nun dem jeweiligen Ende widmen, um diese Theorie zu verdeutlichen.

---

81... Ebd. S.54.

82... Ebd. S.104.

»**Der Weiße Hai**«: Der Schiffskapitän wird am Ende vom weißen Hai gefressen, der Biologe Hooper wurde zuvor im Hai-Käfig attackiert und hat sich am Meeresgrund versteckt. Der Hai hat nun das Schiff soweit beschädigt, dass es sinkt. Nur noch Brody befindet sich darauf und sprengt mit einem Schuss in das Maul des Hais, wo sich eine Hochdruckflasche befindet, die er ihm zuvor in den Schlund geworfen hat, in die Luft. Der Protagonist hat die Bestie besiegt. Zusätzlich hat er eine persönliche Entwicklung durchgemacht, da er seine Wasser Angst und die Angst vor dem Hai überwunden hat. Hooper taucht danach auf und die Beiden schwimmen auf ein paar Kanistern nach Hause.

**Cues: 1)** Der Titel, die Musik, die Kameraführung, der Stil, der Schnitt, Dramaturgie..., das ganze Paket durchläuft einen klar ersichtlichen roten Faden. **2)** Der Protagonist, der in der Mitte des Films, aber auch schon an anderen Stellen, sich um das Beseitigen des Hais einsetzt, tötet ihn auch letztendlich. **3)** Das Ende der Geschichte und der Subtext ist klar amerikanisch gelöst. Der mürrische Schiffskapitän, der sich oft daneben benimmt, gerne Bier trinkt, sich Schlägereien hingibt und in einer Szene davon erzählt, dass er auf jenem U-Boot war, mit welchem Hiroshima-Bombe geliefert wurde und diese Tat auch als richtig erachtet, muss mit seinem Leben bezahlen. Der rechtschaffende Polizist und der junge Biologe, die klar ihre positiven Ideale im Film aufgezeigt haben, überleben. Eine wirkliche Botschaft schwingt bei diesem Film aber lediglich mit, im Vordergrund steht das Spektakel, dass hin fiebern auf den erneuten Auftritt des Hais.

»**Ausser Atem**«: Patricia hat Michele bei der Polizei angezeigt. Sie erzählt es ihm und erklärt ihm, das er mit ihr nicht rechnen kann. Michele läuft nach draußen, wo er nun Verity, der Mann der ihm das Geld schuldet, trifft. Er erzählt ihm, dass ihn Patricia verpiffen hat. Dieser fordert ihn auf mitzufahren. Doch Michele meint, dass er müde ist und einfach nur schlafen möchte. Verity will ihm eine Waffe zustecken, doch er lehnt sie ab und geht. Dann fährt die Polizei vor, Verity wirft ihm die Waffe zu, die auf der Straße landet. Michele greift nach ihr, woraufhin ein Polizist auf ihn schießt. Michele läuft die Straße entlang und geht letztendlich zu Boden. Die Polizei und Patricia stehen

nun um ihn. Michele zieht noch drei Grimassen, die er Patricia einmal im Bad gezeigt hat und sagt dann zu ihr: »Du bist wirklich zum kotzen.« Dann fährt er sich selbst über die Augen und schließt sie. Michele ist tot. Patricia möchte nun wissen, was er gesagt hat, woraufhin die Polizisten ihr Antworten: »Er hat gesagt, sie wären zum kotzen.« Sie fährt sich mit dem Daumen um die Lippen, was Michele öftere Male im Film gemacht hat, und fragt: »Was heißt das, zum kotzen?« Sie sieht mit ausdruckslosen Gesicht in die Kamera und dreht sich um.

**Cues: 1)** Der Titel, die Musik, die Kameraführung, der Stil, der Schnitt, Dramaturgie..., das ganze Paket durchläuft einen nicht gleich ersichtlichen roten Faden. Der Film beinhaltet viele Elemente, die verwirren, aber die verwendeten Stilelemente werden durchgehend verwendet. Man könnte sagen die Antilinie Godards zum amerikanischen Film, der seine eigene Linie entdeckt und absolut auslebt. **2)** Die Frage danach, ob sich Patricia in Michele verlieben wird, wird auf tragische Weise zu Ende erzählt. Sie entscheidet sich für die Sicherheit im Leben, anstatt für die Liebe. (Negierendes Ende) **3)** Michele bekommt letztendlich das Geld, das aber ohne die Liebe für ihn keinen Sinn ergibt. **4)** Das politische bzw. philosophische Subtext in dieser Geschichte, ist die Absage an die Liebe, die Oberhand des Geldes und der Macht. Die Individualität, der Lebenskünstler bekommt eine Abfuhr. Die Liebe hat gegen das System verloren. Das amerikanische Mädchen gibt sich dem System hin. Der Franzose muss sterben. Er ist nicht überlebensfähig in dieser Welt. Dieser Film lässt eine Vielzahl an Interpretationen zu.

Das Ende dieses Films entwickelt sich erst gegen Ende der Geschichte und bestimmt ihn nicht. Es ist mehr als ein Teil der Handlung zu sehen, die sich aus den Ereignissen ergeben haben. Das Ende entspricht zwar gewissen Fragen die zu Beginn des Films gestellt werden, doch der 2.Akt drängt bzw. arbeitet nicht vehement auf dieses Ende hin. Man weiß zwar die Träume und möglichen Ziele beider Personen, doch sie steuern sie nur bedingt an. Vielmehr wird in diesem Film gezeigt, wie die 2 Menschen leben und wie unwichtig jedes Ziel im Vergleich zu der Liebe ist. Weiteres schafft es dieser Film zu zeigen, wie Menschen von einer Sekunde auf die nächste (sich anders

Verhalten können und wie nicht bestimmbar die menschliche Natur ist. Ein möglicher Alltag von Mann und Frau in Paris wird im 2. Akt zum Großteil gezeigt, nicht mehr und nicht weniger. »Der Weiße Hai« hingegen, spielt von Beginn an mit dem Gedanken, diesen Hai zu töten und ist der wesentliche Inhalt der Geschichte in der zweiten Hälfte. Es werden 60 Minuten Film dafür verwendet, um zu zeigen, wie man nun diese Bestie zur Strecke bringt. Dieser Film ist sehr stark Ziel orientiert. Die einzelnen Elemente arbeiten ständig auf die nächste Attraktion (in unserem Fall der Hai) des Films hin. Man schöpft die verschiedenen Elemente, diesen Hai in Aktion treten zu lassen von Anfang bis Ende aus. Jede einzelne Szene bzw. Sequenz, die Handlungen und Gefühle der einzelnen Charaktere drehen sich nahezu 100% um den weißen Hai. Der Rezipient muss sich lediglich zu Beginn des Films gewisse Elemente des Films deuten, doch das auslösende Moment erlöst ihn letztendlich, da der Hai das Erste mal für einen kurzen Augenblick zu sehen ist. Dadurch, das sich alles um diesen großen Fisch dreht, kann der Rezipient sehr entspannt diesen Film begegnen.

Ich werde nun den jeweiligen Film aus Sicht des Rezipienten, als ein Ganzes betrachten und versuchen nachzuvollziehen, was am Ende für den Rezipienten ausschlaggebend ist, wenn er das Gesehene nochmals Revue passieren lässt und welche Schwierigkeiten bezüglich der kognitiven Aufnahme ihm begegnen.

»**Der Weiße Hai**«: Dieser Film ist sehr stark handlungsorientiert und ist daher vom Rezipienten leichter fassbar. Was die einzelnen Figuren durchleben, welche gesellschaftlichen Probleme dieser Film aufzeigt, wird durch die Handlung in den Schatten gestellt. Es wird kein tiefen psychologisches Profil einzelner Personen dargestellt, dass z.B. stark zentriert auf die Angst einzelner Charaktere eingeht. Die Motivation und das Handeln der einzelnen Figuren sind leicht einzuschätzen und es kommt im Film nicht wirklich eine Stelle vor, die bezüglich der Figuren überrascht bzw. das jeweilige Profil in einem ganz anderen Licht erscheinen lässt. (Stereotypen) Lediglich der Hai ist Bestandteil der Sensation, der in seinem Tun von mal zu mal von neuem überrascht. Es ist bewundernswert, dass die Angriffe des Hais, speziell in der zweiten Hälfte des Films nicht langweilig werden. Das Handeln und die Motive der

einzelnen Personen lässt keine offenen Fragen entstehen, sie sind in ihrer Gesamtheit leicht verständlich und fassbar. Weiteres ist ein kausales Übergreifen der einzelnen Szenen gegeben, bzw. ist ein klarer Bezug der einzelnen Sequenzen festzustellen. Der Rezipient ist von Anfang bis Ende lediglich damit beschäftigt dem Hai zu folgen. Jegliche Handlung umkreist das Ungeheuer. Dieser Aspekt ist es auch, was einen entspannten Rezipienten schafft. Alles was ihm in diesem Film begegnet, muss er lediglich mit dem Hai verbinden, dessen Motivation leicht zu verstehen ist. „In der Regel wird Oberflächenstruktur im Film aber durch bekannte oder leicht einsichtige Handlungsmotive, Konfliktkonstellationen oder Verhaltensweisen der Figuren hergestellt.“<sup>83</sup>

„Die Oberflächenstruktur einer Filmkomposition umfasst jene Gesamtmenge von stärker evidenten Teilstrukturen derselben, die einer späteren Lernphase entsprechen. Die kognitive Invariante ist vom Rezipienten schon integriert, so dass er sogleich bei deren Auftreten derselben aus, um erfasst zu werden. Der Rezipient nimmt die Oberflächenstruktur ziemlich bewusst auf. Sie ist seiner Wahrnehmung gegeben, aber auch seinem Denken leicht zugänglich.“<sup>84</sup>

Diese Oberflächenstruktur ist nun beim Rezipienten nach einem gewissen Konsum von Filmen stark verankert und wird unbewusst abgerufen und ermöglichen somit eine entspanntes konsumieren von Filmen.

---

83... Wuss, Peter: *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks: zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. 1. Aufl.-Berlin: Henschel. 1986. S.25.

84... Ebd. S.26.

„Die stereotypengeleiteten Strukturen reizen die Invariantenbildung der Motive; sie sind bereits so weit in das innere Modell des Rezipienten integriert, daß sie mit »normierten Unterprogrammen komplexen psychischen Verhaltens« gekoppelt sind. Sie lösen bei ihrem Erscheinen beinahe automatisch bestimmte Gefühle, Wertungen und Gedankengänge aus, und dies infolge von Gewöhnung bereits wieder eher unbewußt.“<sup>85</sup>

Die stark vorhandene Oberflächenstruktur, die stereotypengeleiteten Strukturen, die kaum vorhandene Tiefenstruktur, sind letztendlich die Formel die diesen Film einer breiten Masse zugänglich machen.

»**Ausser Atem**«: Die Handlung ist nicht wirklich von Bedeutung und verzeichnet kaum Sensationen, wie z.B. das hin-fiebern darauf, dass der Hai erneut einen Badegast attackiert. Jene Handlungen, wie z.B. zu Beginn des Films, wo Michele von der Polizei verfolgt wird, sind kurz gehalten. Zentraler Kern des Films sind die beiden Figuren und ihre Beziehung zueinander. Der Konflikt ist das Leben an sich, die Liebe, die Träume und Ängste, die Leidenschaft, die Gesellschaft,..... Der wesentliche Aspekt warum man diesem Film sehr schwer Folgen kann, ist die Spontaneität die diese breite Palette an Konflikten ermöglicht. Man ist als Rezipient andauernd gefordert, da das zukünftige Geschehen schwer abzuschätzen ist. Das Thema des Films ist schwer zu fassen und ich würde es letztendlich so definieren: Wenn man wahrlich Leben will, die Liebe als höchstes Gut sieht und sein eigen nennen möchte, führt es in unserem Modernen dasein dazu, außer Atem zu kommen. Das ist meines Erachtens das zentrale Thema, doch will man diesen Film in seiner ganzen Größe erfassen, ist folgende Aussage von Fellini über seinen Film »**8 ½**« auch für den Film von Godard treffend.

---

85... Meyer, Corinna: *Der Prozess des Filmverstehens: ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss*. Meyer.-Alfeld/Leine: Coppi-Verlag. 1996. S. 81.

„Ich wollte einen Film schaffen, so erklärte Fellini, »der ein Porträt des menschlichen Wesens in vielen Dimensionen geben sollte, d.h. den Menschen in seiner Gesamtheit, als das Universum, das er darstellt, zeigen sollte. Deshalb gedachte ich, einen Film zu inszenieren, in dem über den Menschen auf verschiedenen Ebenen erzählt würde, d.h. auf der Ebene seines physischen Lebens, auf der Ebene seiner Gefühle und ebenfalls auf der Ebene seiner Träume, seiner Erinnerungen, Phantasien, Ahnungen, und zwar sollte darüber so erzählt werden, dass aus diesem chaotischen, widersprüchlichen, verworrenen Allgemeinen das menschliche Wesen in seiner Kompliziertheit zutage träte.«<sup>86</sup>

Die Verbindungslinien dieses Films sind den unendlichen und ordnungswidrigen Umständen dieser Welt ausgesetzt und Godard ist nicht veranlasst dieses Chaos zu bändigen. Er stellt diesem vorgefundenen Chaos lediglich Fragen, maßt sich aber nicht an, in irgendeiner Weise klare Antworten zu geben.

„(...), es handele sich um Filme, »die entschlossen mit den traditionellen Erzählstrukturen brachen, um eine Reihe von Ereignissen zu zeigen, zwischen denen kein dramatischer Zusammenhang im konventionellen Sinn besteht, eine Erzählung, bei der nichts geschieht oder Dinge geschehen, die nicht mehr das Aussehen eines Erzählten, sondern mehr eines zufällig Geschehenen haben.«<sup>87</sup>

Speziell die langen Dialoge die die beiden Hauptdarsteller führen, bestätigen dieses Zitat. Sie scheinen keine Lösung anzustreben, es wird auf hohem Niveau über das Leben philosophiert, doch bedienen sie sich nicht einer herkömmlichen Dramatik, die systematisch ein Ziel ansteuert bzw. erkennen lässt.

---

86... Wuss, Peter: *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks: zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. 1. Aufl.-Berlin: Henschel. 1986. S.76.

87... Ebd. S.38.

„Hingegen treten im Alltag emotionale Zustände oftmals unvorhergesehen auf und sind nicht in jedem Fall erwünscht und machen die Person betroffen.“<sup>88</sup> (in unserem Fall den Rezipienten) Doch dann begegnet man wieder Elementen die eine klare nachvollziehbare Motivation darstellt, wie z.B. wenn Michele wegen dem benötigten Geld telefoniert. In diesem Moment ist auch der Film wieder leichter fassbar, da das Tun der jeweiligen Personen abschätzbar ist. Godard spielt mit diesen Elementen, er wechselt sozusagen gelegentlich die Fronten und fordert somit den Rezipienten durchgehend. „Es sind also Ungewißheit, Doppelsinnigkeit, Mehrdeutigkeit – um hier gängigere Begriffe für Ambiguität zu setzen -, welche die Sinnvermittlung bei offenen Kunstwerken charakterisiert.“<sup>89</sup> Der Rezipient kommt hier mit den gespeicherten Oberflächenstruktur nicht aus und muss selbst aktiv werden, um sich diese Tiefenstrukturen erfassen zu können.

„Die Tiefenstruktur einer Filmkomposition umfasst jene Gesamtmenge von wenig evidenten Teilstrukturen, die bei der Rezeption einer frühen Lernphase entsprechen. Die kognitive Invariante von Erscheinungen muss dabei erst aufgefunden und ermittelt werden. Dies geschieht über, das eine mehrfache Wiederholung von Strukturen mit invarianten Kern in Gestalt von Reihen ähnlicher Formen voraussetzt. Vom Rezipienten werden diese Reihen unbewusst aufgenommen. Sie sind lediglich der Wahrnehmung gegeben.“<sup>90</sup>

Das Wachstum des menschlichen Bewußtseins besteht zu einem großen Teil in der sukzessiven Bildung von kognitiven Invarianten.

---

88 ... Bartsch, Anne [Hrsg.] : Audiovisuelle Emotionen : Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln: Von Halem. 2007. S. 175.

89... Wuss, Peter: *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks: zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. 1. Aufl.-Berlin: Henschel. 1986. S.33.

90... Ebd. S. 26.

Nur durch die Identifizierung solcher konstanter Merkmale ist es dem Individuum inmitten ständiger Bewegung und Veränderung möglich, selber einen Standpunkt für seine Adaptionen zu finden. Die kaum vorhandene Oberflächenstruktur und die stark vorhandene Tiefenstruktur, sind letztendlich die Elemente, die diesen Film, so schwer fassbar machen und meines Erachtens einem großen durchschnittlichem Publikum verwehrt bleibt.

„Die Offenheit ist unter diesem Aspekt also Bedingung für jeden Kunstgenuss, und jede als ästhetische organisiert auffassbare Form ist „offen“. Und zwar, wie zu sehen war, auch dann, wenn der Künstler nicht Mehrdeutigkeit, sondern eine eindeutige Botschaft anstrebt.“<sup>91</sup>

Im Falle unserer beiden Filmbeispiele erkennt man den Spielraum, den man als Rezipient gegenüber steht und diesen zu gebrauchen. Es ist eine persönliche Entscheidung, in welcher Intensität man sich dieser Offenheit widmen möchte.

## **5.) Die mögliche Freiheit**

### **5.1.) Der freie Rezipient**

Diese beiden Filme zeigen zwei Extreme auf, welche Möglichkeiten Filme haben, sich einem Rezipienten zu offenbaren. Wie die Analyse zeigt, ist »Der Weiße Hai« einem breiten Publikum zugänglich. Er zeigt auf, was so ziemlich jeder versteht und welche Mittel man sich bedienen muss, um einen Film für eine breite Masse zu konzipieren. „In Populärfilmen werden verstärkt stabile invariante Erscheinungen eingesetzt und ein ganzes Netz von intertextuellen Beziehungen genutzt. Dieses Überangebot an Bekanntem garantiert dem Zuschauer ein leichteres Verständnis.“<sup>92</sup>

---

91... Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1990. S. 85.

92... Meyer, Corinna: *Der Prozess des Filmverstehens: ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss*. Meyer.-Alfeld/Leine: Coppi-Verlag. 1996. S. 83.

»**Ausser Atem**« hingegen macht die Analyse weit schwieriger, da die Tiefenstruktur sehr stark vorhanden ist. Dieser Film kommt dem Verlangen nach Freiheit sehr nahe und es ist nicht wirklich möglich, diesen Film in der Klarheit darzustellen, wie »**Der Weiße Hai**«. Dieser Film entspricht der Zerrissenheit eines Menschen und der Unmöglichkeit menschliches Handeln unmissverständlich darzustellen. Der Komplex »Mensch« wird versucht darzustellen. Neben der Art und Weise wie diese Geschichte erzählt wird, entspricht auch das Konzept der Kamera, Montage, Ton, Licht, Schauspiel-Führung, .... der unmissverständlichen Schwierigkeit den Mensch bzw. die Welt mittels Film darzustellen. Dadurch das Godard diesen Versuch wagt, begegnet der Rezipient einer Mehrzahl an Schwierigkeiten, sich diesem Film anzunähern, insbesondere, wenn er lediglich als Grundbasis Filme wie »**Der Weiße Hai**« bei sich trägt.

„Das bedeutet nicht nur, dass die Betrachter ihre Wahrnehmungsfähigkeit fertigen Kunstwerken gegenüber steigern können, sondern ebenfalls, dass sie selbst als Künstler handeln können: Sie treffen die Wahl zwischen dramatischen, visuellem, narrativem, musikalischem Material und dem Material aus ihrer Umwelt, das sich ihnen Tag für Tag anbietet...die Wahl wird getroffen. Darüber hinaus hat diese künstlerische Gleichung einen moralischen Aspekt, denn sie impliziert in hohem Maße, dass der Betrachter dem Künstler gleichwertig ist. Das Wort «Rezipient» ist demzufolge missverständlich, denn die Betrachter sind nicht mehr passiv, sondern aktiv.“<sup>93</sup>

Diese Aktivität kann den Rezipienten zu einem breiteren Filmverständnis führen.

„Junge Leute lieben das Interessante und Absonderliche, gleichgültig wie wahr oder falsch es ist. Reifere Geister lieben das an der Wahrheit, was an ihr interessant und absonderlich ist. Ausgereifte Köpfe endlich lieben die Wahrheit auch in dem, wo sie schlicht und einfältig erscheint und dem gewöhnlichen Menschen Langeweile macht, weil sie gemerkt haben, dass die Wahrheit das Höchste an Geist, was sie besitzt, mit der Miene der Einfalt zu sagen pflegt.“<sup>94</sup>

---

93... Monaco, James: *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2005. S.34.

94... Nietzsche: Der Mensch mit sich alleine, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 522.

Doch ist dieser Wandel von Nöten bzw. darf/wird/muss ersteres dadurch nicht mehr Gefallen? Wird nur noch Jean-Luc Godard meinen Ansprüchen gerecht werden und muss ich Steven Spielberg auf ewig verdammen, um ein anspruchsvoller bzw. freier Rezipient sein zu können? Es gibt eine Vielzahl an Regisseuren und jeder von ihnen stellt in seinen Filmen unterschiedliche Fragen und gibt in Folge unterschiedliche Antworten. Doch man wird als Rezipient immer nur einer bedingten Freiheit begegnen können, wenn man nur eine eingeschränkte Anzahl an Fragen zulässt bzw. versucht zu verstehen und in Folge deren möglichen Antworten. Was ist nun die Grundvoraussetzung für einen freien Rezipienten? Grundsätzlich sollte er bereit sein, jeden Film begegnen zu wollen und versuchen sich das Gesehene, bestmöglich zu erklären. Beim Eintreten von Irritation, wenn das Gefühl aufkommt, das Gesehene überfordert, sollte dieses Gefühl nicht dazu führen, dem Gesehenen den Rücken zuzuwenden.

„Im Stimulus-Evaluation-Check-Modell (SEC) formuliert Scherer die Annahme, dass Personen ihren situativen Kontext fortwährend im Hinblick auf eine Reihe spezifischer Bewertungskriterien wie Neuartigkeit, Angenehmheit, Dringlichkeit, Beeinflussbarkeit oder Normverträglichkeit überprüfen. Er gibt sich bei der Prüfung dieser Bewertungskriterien ein Muster, das mit einer spezifischen Emotion verbunden ist, erlebt die Person diese Emotion. Beispielsweise wird eine Person Furcht empfinden, wenn ein Ereignis neuartig, unangenehm, den eigenen Zielen nicht dienlich, nicht vorhersehbar und schwer bewältigbar ist.“<sup>95</sup>

Man sollte lernen dieses Gefühl als Herausforderung anzunehmen und sich dem Nicht-Verstehen hingeben. „Verkehrte Welt. - Man kritisiert einen Denker schärfer, wenn er einen uns unangenehmen Satz hinstellt; und doch wäre es vernünftiger, dies zu tun, wenn sein Satz uns angenehm ist.“<sup>96</sup>

---

95... Bartsch, Anne [Hrsg.]: *Audiovisuelle Emotionen: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln. Von Halem. 2007. S.173

96... Nietzsche: Der Mensch mit sich alleine, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 496.

Man sollte dieses Gefühl der Irritation regelrecht aufsaugen und ihm dann versuchen zu begegnen. „Das Gemälde wartet auf mein Urteil; es darf nicht über mich bestimmen, vielmehr muss ich sein Anrecht auf Lob bestimmen.“<sup>97</sup> Eine allgemeine Vorgehensweise sich diesem Gefühl zu stellen, ist nicht möglich zu definieren, da jeder Rezipient im Laufe der Zeit eine eigene Art der Kunstbewältigung entwickelt. Doch folgende zwei Sachverhalte sollte man immer bedenken, wenn man sich die erstenmale Filmern stellt, wo es einem unmöglich erscheint einen Zugang zu schaffen.

„Häufig sind Rezipienten allerdings so fixiert auf ihre Annahmen, daß sie nur Informationen wahrnehmen, die diese unterstützen; dem widersprechende Elemente werden häufig unterschätzt oder ignoriert. Um in den kognitiven Verstehensprozeß überhaupt eintreten zu können bzw. um sich auf das Film-Sehen einzulassen, muss der Rezipient darauf vertrauen, dass die gezeigte Geschichte eine Bedeutung hat und er auch in der Lage sein wird, diese zu erkennen; (...).“<sup>98</sup>

In weiterer Folge sollte man nun nach dem rezipieren eines Filmes eine Art Basis in sich tragen, um möglichen Irritationen begegnen zu können.

#### Mögliches Analysefeld:

- Beziehung zu anderen Künsten, wie wurden sie in den Film integriert: Film → Fotografie, Malerei, Roman, Theater, Musik, Umwelt-Künste
- Das Spektrum der Abstraktion (mimethischen Künsten bis zu den am wenigsten mimetischen) → Beziehung zwischen Kunst und Gegenstand: Film → Design, Architektur, Bildhauerei, Malerei, Zeichnung, Grafik, Bühnen-Drama, Roman, Erzählung, Sachliteratur, Lyrik, Tanz, Musik

---

97... Emerson: Selbstvertrauen, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 476.

98... Meyer, Corinna: *Der Prozess des Filmverstehens: ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss*. Meyer.-Alfeld/Leine: Coppi-Verlag. 1996. S. 47.

- Art der Vermittlung: Film → Kunsterzeugnis, Symbolische Darstellung, Aufführung, Aufzeichnung
- Produktionsbeziehungen: Wie und warum wird Kunst produziert? Wie und warum wird sie konsumiert?: Künstler → Produktion → Werk → Rezeption → Betrachter
- Determinanten/Film: Film → Sozialpolitisch, Psychologisch, Technisch, Ökonomisch
- Filmsprache: Zeichen und Syntax
- Drehbuchanalyse (Prämisse, Figuren, Handlung, Wendepunkte, Sequenzen, Szenen,...)
- Filmgeschichte
- Filmtheorie: Form und Funktion

Die angeführten Methoden sind eine Auswahl. Bei einer Filmanalyse sollte man sich immer folgendem Bewusst sein und folgende Frage stellen, „(...)“, welche der (unendlich) vielen Fragen, die man an ein Werk richten könnte, die nützlichsten und interessantesten sind.“<sup>99</sup> Eine generelle Anwendungsmethode, ein vorgefertigter immer gleich funktionierende Methode wird nicht möglich sein. Jede Analyse bezüglich Film bzw. einzelnen Filmen erfordert eine eigene Auswahl an Fragen. Nur eine gezielte Auswahl kann es einem ermöglichen, sich einem Werk anzunähern und diverse Dinge zu entschlüsseln. Das erneute Sehen von Filmen, liefert ebenfalls oft Aufschluss über nicht verstandene Passagen und hilft den Film als ganzes, besser zu verstehen. Welchen Nutzen hat nun dieses Analysieren und inwieweit fördert es einen freien Rezipienten?

---

99... Thompson: Neoformalistische Filmanalyse, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.429.

„Wir wollen eben die Wirklichkeit kennen und, wenn möglich, von Grund auf kennen, was einer unserer natürlichsten Wünsche ist und bleibt.“<sup>100</sup> Kunst bzw. Filme bieten die Möglichkeit den Kosmos anderer zu Erfahren. Die Wahrheit die jeden einzelnen von uns Umgibt, kann in einem Kunstwerk bzw. Film zum Ausdruck gebracht werden. Der Künstler sucht nach Verfahren, um sein Innerliches so gut wie möglich darzustellen. Sein tun ist die Verlängerung seines Seins, zu suchen nach seiner Wahrheit. „Künstlerische Motivation ist der am schwersten zu definierende Typus. Einerseits ist jedes Verfahren in einem Kunstwerk künstlerisch motiviert, da es zur Schaffung der abstrakten übergreifenden Gestalt des Werks – seiner Form – beiträgt.“<sup>101</sup> Anhand dieser verschiedenen Analyseverfahren kann der Rezipient nun den Versuch starten, sich systematisch der Seele eines Filmes anzunähern. Doch bedeutet dies nun, dass wenn man sich diesen Dingen bewusst ist und sozusagen der Intellekt es uns ermöglicht, diverse Filme auf hohem Niveau zu begreifen, auch gleichzeitig einen freien Rezipient? „(...) Gottfried Benns Gedicht „Ein Wort“ spricht, ist die spezifische Gestalt-Qualität einer Folge von Wörtern, einer Wortsequenz, deren Ganzes mehr als die seiner Teile ist.“<sup>102</sup> Der Versuch Kunst verständlich zu machen, eine Enträtselungs-Tour? Die Erklärung unserer Gefühle mittels des Verstands? Die Analyse von Film, der Versuch hinter die Kulissen zu treten? In den Kopf des Künstlers zu steigen und seine Motivationen, warum er dieses und jenes getan? Ihn freizulegen, ihn sezieren, seine Seele zu verstehen?

---

100... Aristoteles: *Metaphysik.: Schriften zur Ersten Philosophie*. Stuttgart: Reclam. S. 4.

101... Metz: Probleme der Denotation im Spielfilm, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.438.

102 ... Bazin: DieEntwicklung der kinematographischen Sprache, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995.S.261.

Mittels dem Verstand, der Sprache und der schriftlichen Ausführung kann man nun nüchtern den Gegenstand Film betrachten und versuchen ihn zu beschreiben, doch letztendlich wird man ihm immer nur mit einer bedingten Freiheit begegnen können, da diese Formen des Ausdrucks ja nicht dem Film an sich selbst entsprechen können. Denn es ist nicht möglich, sein Denken über den Film bzw. Filme erneut mittels dem Medium Film auszudrücken bzw. könnte ich diese Arbeit nicht mittels eines Films darstellen. Alle filmtheoretischen Überlegungen müssen sich dem praktischen Film unterordnen, da sie von ihrer Existenz abhängig sind. Die Filmanalyse ist ein Teil des Films, doch die Filme sind es, die die Filmanalyse ermöglichen. Man kann lediglich einen Film mittels der genannten Ausdrucksformen umkreisen, doch ihn niemals vollkommen begreifen.

„Der Kunsttheoretiker entwickelt nicht eine spezifische ästhetische Erfahrung, sondern bringt eine bestimmte Art theoretischer Erfahrungen hervor, indem er theoretische Einsichten an Werken oder Rezeptionsweisen des Kunstbetriebs erhärtet. Der Theorie fehlt hier jene Verunsicherung und Aufspregung der Begriffe, ohne die auch die Verallgemeinerung ästhetischer Erfahrungen nicht aussagbar ist.“<sup>103</sup>

Der Rezipient muss sich auch deshalb dem Kunstwerk unterordnen, da sein Blick auf das Kunstwerk einem ewigen Wandel unterzogen sein wird.

„Da das Werk unter ständig wechselnden Umständen fortlebt, wird es im Lauf der Zeit vom Publikum auch jeweils anders wahrgenommen. Es kann folglich nicht davon ausgegangen werden, dass die Bedeutungen und Muster, die wir bemerken und interpretieren, voll und ganz im Werk existieren, wo sie auf ewig die gleichen bleiben.“<sup>104</sup>

---

103... Lüdke, Martin W. : *Theorie der Avantgarde: Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1976. S. 190.

104... Adolph Freiherr von Knigge: Über den Umgang mit sich selbst, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]: Reclam. 1995. S.438.

Doch wie erlangt man nun die größtmögliche Freiheit, während der Rezeption eines neuen Filmes? Ich denke, dass es der kindlich naive Blick ist, den man benötigt, um eine möglichst große Freiheit bezüglich eines Filmes zu erfahren. Das Kunstwerk sollte immer im Vordergrund stehen und der Analytiker während dem ersten Wahrnehmungsprozess so gut als möglich zur Seite geschoben werden. Alle unsere Betrachtungen sollten wir unvoreingenommen auf uns wirken lassen, versuchen es in ihrer reinsten Form, das Werk an sich, an uns heran zulassen. Die Kunst entsteht und wird wahrgenommen. Es wird diskutiert, interpretiert, geschrieben, doch letztendlich ist das Kunstwerk das was es ist. Für jeden Einzelnen ist es im Moment der Betrachtung, das was es ist. Die erlebte Wahrnehmung ist lediglich eine Erinnerung daran, was man in dem Moment gedacht und gefühlt hat. Diese gegenwärtige Wahrnehmung ist der wirklich wahre Moment, die wahre Interaktion von außen stehender Person und der Kunst. In diesem Moment kann die angesprochene Freiheit bzw. Wahrheit in ihrer reinsten Form erfahren werden. Nur wenn man bereit ist, sich in diesem Moment voll und ganz dem Gesehenen zu öffnen und bereit ist, sich dem Kunstwerk hinzugeben, wird man es erfahren können.

„Liebe als Kunstgriff. - Wer etwas Neues wirklich kennen lernen will (sei es ein Mensch, ein Ereignis, ein Buch) der tut gut, dieses Neue mit aller möglichen Liebe aufzunehmen, von allem, was ihm daran feindlich, anstößig, falsch vorkommt, schnell das Auge abzuwenden, ja es zu vergessen, so dass man zum Beispiel dem Autor eines den größten Vorsprung gibt und geradezu, wie bei einem Wettrennen, mit klopfendem Herzen danach begehrt, dass er sein Ziel erreiche. Mit diesem Verfahren dringt man nämlich der neuen Sache bis an ihr Herz, bis an ihren bewegenden Punkt: und dies heißt eben sie erkennen lernen. Ist man so weit, so macht der Verstand hinterdrein seine Restriktionen; jene Überschätzung, jenes zeitweilige Aushängen des kritischen Pendels war eben nur der Kunstgriff, die Seele einer Sache herauslocken.“<sup>105</sup>

---

105... Nietzsche: Der Mensch mit sich allein, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 527.

„Das Leben besteht aus seltenen einzelnen Momenten von höchster Bedeutsamkeit und unzählig vielen Intervallen, in denen uns bestenfalls die Schattenbilder jener Momente umschweben. Die Liebe, der Frühling, jede schöne Melodie, das Gebirge, der Mond, das Meer – alles redet nur einmal ganz zum Herzen: wenn es überhaupt je ganz zu Worte kommt. Denn viele Menschen haben jene Momente gar nicht und sind selber Intervalle und Pausen in der Symphonie des wirklichen Lebens.“<sup>106</sup>

Man sollte versuchen zuerst die Uhr zu betrachten und ihre ästhetische Form an sich heran lassen, bevor man sie öffnet und ihr Uhrwerk beginnt zu untersuchen!

## **5.2.) Der freie Künstler**

Ein Fußballer beginnt Fußball zu spielen. Er ist mit einem gewissen Körper und Talent behaftet. Er spielt in der Schule und fasst aus Freude am Sport, aufgrund positiver Erlebnisse, sein Vater will das er ein Fußballstar wird, er hat eine Vielzahl an Toren geschossen oder viele Tore gehalten,... den Entschluss einem Verein beizutreten. Er trainiert, verbessert durch das Training seine physische Beschaffenheit, seine Technik, sein Instinkt erfährt möglicherweise einem Wandel, durch das Spiel mit den anderen Spielern erfährt er einen gewissen Vergleich, sein eigenes Spiel erfährt durch Gespräche mit dem Trainer einen Wandel oder auch nicht. Letztendlich kann es nun passieren, dass man Spielern wie Zinedine Zidane begegnet oder einem Nicht-Fußball Genie, wie meinem Freund Hermann Christoph. Es gibt bereits sehr viele Bücher darüber, die beschreiben wie man erfolgreich Geschichten für das Kino der Moderne schreiben kann bzw. die uns Aufschluss darüber geben, wie der Rezipient hinsichtlich seines kognitiven Verständnis funktioniert. So vermitteln uns Autoren wie Syd Field, Robert Mckee, Lajos Egri,... bzw. David Bordwell, Peter Wuss, Umberto Eco,... wie das erzählen von Geschichten bzw. deren Aufnahme funktioniert. Ist es somit gegeben, dass wenn man dieses Wissen in sich trägt, die Chance hat ein Künstler zu werden?

---

106... Ebd. S. 514.

Der amerikanische Autor Syd Field, einer der bekannteste Drehbuchtheoretiker in Amerika beschreibt in seinem Buch »Drehbuch schreiben für Fernsehen und Film« schemenhaft und auf sehr einfache Art und Weise wie man ein »gutes« Drehbuch schreibt. (Meines Erachtens sind sich diese Bücher alle sehr ähnlich. Manchmal werden diverse Teilbereiche in dem einen oder anderen Buch genauer beleuchtet.) Er vermittelt dem Leser die Grundelemente, wie z.B. das Grundmuster der dramatischen Struktur, wie man eine Figur entwickelt, die Möglichkeiten von Anfängen und Schlüssen, Plot Point, Szenen, Sequenzen,..... Hat man dieses Buch zu Ende gelesen könnte man meinen, alles über das Drehbuch schreiben im Film zu wissen. So funktioniert das Erzählen im Kino. So muss man vorgehen um eine »funktionierende Geschichte« zu schreiben und es gibt nur diese Möglichkeit sich filmisch korrekt auszudrücken. Interessant sind die ersten beiden Sätze zu lesen: „Kann man Drehbuchschreiben lernen? Wie haben sich erfolgreiche Autoren für den Markt qualifiziert?“<sup>107</sup> Man orientiert sich an bestehenden Mustern und stellt die Frage nach Erfolg. Wie entwickle ich ein Drehbuch das von der Gesellschaft, von einem Produzenten, meinem Nachbarn, .... gefällt und verstanden wird. Werde ich finanziell erfolgreich sein? Und bereits hier beginnt die Unfreiheit des Autors. Ich schreibe eine Geschichte für den bestehenden Markt. Ich muss gefallen, ich muss etwas schreiben, was sich verkauft, womit ich einen Produzenten anlocke, das ein breites Publikum anspricht bzw. verstanden wird. Letztendlich stellt sich der Autor mehr Fragen was andere Menschen sich von ihm erwarten, als das, was er selber zum Ausdruck bringen möchte. „Was ich tun muß, ist alles, was für mich wichtig ist, nicht, was die Leute denken.“<sup>108</sup> Am schlimmsten ist es, wenn ein Filmemacher nach dem Zeigen seines Filmes beginnt, sich selbst zu erklären, sein Werk zu rechtfertigen und schlussendlich den Satz von sich gibt: »Ich hoffe ihnen hat der Film gefallen?!«

---

107... Field, Syd: *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film: Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. Berlin: Ullstein Buchverlag GmbH. 2005. S. 7.

108 ... Emerson: Selbstvertrauen, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 470.

Bereits im Kindesalter wird man in der Schule mit allerlei Regeln konfrontiert. Es wird einem bewusst gemacht, dass man Teil einer Gesellschaft ist und um in dieser zu überleben, gewisse Regeln befolgen muss. Es wird einem gesagt: »Lerne!« doch so gut wie nie wird die wirklich wichtige Frage gestellt: »Lerne?«. Im Vordergrund steht: »Sei Fleißig und Lerne, sonst wirst du im Leben versagen.« Von Beginn an wird einem Angst davor gemacht zu scheitern. Lerne und befolge die Regeln, lerne das Handwerk dieser Gesellschaft, dann wirst du es weit bringen. Die Lehrerin erklärt der Klasse ein Bild zu malen, auf dem der Strand mit Menschen zu sehen ist und das rauschend blaue Meer. Eines der Kinder malt das Meer voller Freude rot. Die Lehrerin ist erzürnt und ermahnt den ungehorsam. Ein gewisses Handwerk ist von Nöten, kann hilfreich sein und hilft einem Menschen bzw. einem Künstler möglicherweise zu überleben. Doch selbst wenn er dieses Handwerk meisterhaft beherrscht, bedarf es mehr, um über sich hinauswachsen zu können.

„Es wird eine Zeitlang so sein, dass der Schüler feststellt, dass sein Intellekt durch das Studium der Gedanken seines Meisters gewachsen ist. Aber in allen unausgeglichenen Köpfen wird die Klassifikation zum Idol, wird für den Zweck gehalten und nicht für ein sich rasch erschöpfendes Mittel, so dass sich in ihren Augen die Grenzen des Systems am fernen Horizont mit den Grenzen des Universums vermischen; die Himmelskörper scheinen ihnen an dem Gewölbe zu hängen, das ihr Meister gebaut hat.“<sup>109</sup>

„Allein Begriffe liefern nicht das eigentlich Wesentliche: vielmehr liegt dieses, also der Fonds und ächte Gehalt aller unserer Erkenntnisse, in der anschaulichen Auffassung der Welt. Dieser aber kann nur von uns selbst gewonnen, nicht auf irgend eine Weise uns beigebracht werden.“

---

109... Ebd. 488.

Daher kommt, wie unser moralischer, so auch unser intellektueller Werth nicht von außen in uns, sondern geht aus der tiefe unsers eigenen Wesens hervor, und können keine Pestalozzische Erziehungskünste aus einem geborenen Tropf einen denkenden Menschen bilden: nie! Er ist als Tropf geboren und muss als Tropf sterben.“<sup>110</sup>

Kann man nun in irgendeinen Anhaltspunkt dafür finden, wo das Genie eventuell beginnt?

„Unsterbliche Autoren aus vergangenen Jahrhunderten haben uns großartige Werke hinterlassen. Doch selbst Genies haben gelegentlich ziemlich schlechte Arbeit geleistet. Warum? Weil sie auf der Basis des Instinkt statt aus genauem Wissen heraus geschrieben haben. Der Instinkt mag einem Menschen einmal oder sogar mehrere Male dazu verhelfen, ein Meisterwerk zu erschaffen, aber ebenso oft führt er – als alleinige Grundlage – zu einem Misserfolg.“<sup>111</sup>

»**Dramatisches Schreiben**« von Lajos Egri versucht verschiedene Meisterwerke der vergangenen Zeit zu entschlüsseln und dem Leser begreiflich zu machen, weshalb das Meisterwerk ein Meisterwerk ist. Doch die vier Sätze im vorherigen Zitat erklären ganz klar, was letztendlich schreiben beinhalten sollte. Instinktiv schreiben!

„Wo ist der Meister, der Franklin, Washington, Bacon oder Newton unterrichtet haben könnte? Jeder große Mensch ist einzigartig. Das, was Scipio zu Scipio machte, ist genau das, was er nicht borgen konnte. Ein Shakespeare wird niemals durch das Studium Shakespeares gemacht. Tue das, was dir zugeteilt ist, und du kannst weder zuviel hoffen noch zuviel wagen. Es gibt für dich in diesem Augenblick eine Ausdrucksmöglichkeit, die so groß und erhaben ist wie der rießige Meisel der Phidias oder die Maurerkelle der Ägypter oder die Feder des Moses oder eines Dante, aber völlig verschieden von all diesen.

---

110... Emerson: Selbstvertrauen, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 442.

111... Egri, Lajos: *Dramatisches Schreiben: Theater · Film · Roman*. Autorenhaus Verlag. 2003. S.15.

Es gibt für dich in diesem Augenblick eine Ausdrucksmöglichkeit, die so groß und erhaben ist wie der rießige Meisel der Phidias oder die Maurerkelle der Ägypter oder die Feder des Moses oder eines Dante, aber völlig verschieden von all diesen. Es ist ganz unmöglich, daß sich die reine und tausendzünftig beredete Seele jemals zu einer Wiederholung herabläßt; aber wenn du hören kannst, was diese Patriarchen sagen, so kannst du ihnen sicher in der gleichen Stimmlage antworten, denn das Ohr und die Zunge sind zwei Organe eines Wesens. Verweile in den schlichten und edlen Bereichen deines Lebens, gehorche deinem Herzen, und du wirst die Urwelt wieder erschaffen.“<sup>112</sup>

Es gibt somit keine Regeln, Regeln sind lediglich dafür da gebrochen zu werden. Regeln zu befolgen ist der Garant immer nur Mittelmäßiges zu schaffen! Man erzählt die Geschichten anderer, aber nicht die Eigene. Man muss den Mut zur eigenen Handschrift besitzen. „Wenn sie nicht zu den Autoren gehören, die »nur für sich« schreiben und ihre Drehbücher in einer Schachtel in der Rumpelkammer aufbewahren, werden sie überarbeiten – immer und immer wieder.“<sup>113</sup> „Mit eigener Kreativität und einer guten Idee mag Ihnen ein gutes Drehbuch gelingen. Dieses Buch zeigt, wie Sie aus einem guten ein großartiges Drehbuch machen!“<sup>114</sup> Ein wahrer Autor schreibt solange er das Gefühl hat, an der Geschichte schreiben zu müssen. Man überarbeitet nicht eine Geschichte um ein *großartiges Drehbuch* zu schreiben. Man überarbeitet es, um das auszudrücken, was man ausdrücken möchte. Die Kunst ist ein persönlicher Ausdruck und sollte in erster Linie für einen Selbst gemacht werden. „Wichtig ist, was man macht und warum man es macht.“<sup>115</sup>

---

112... M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 491.

113... Seger, Linda. *Drehbuch schreiben: Das Geheimnis guter Drehbücher*. Berlin: Alexander Verlag. 2005. S.11.

114... Ebd. S.15.

115... Godard, Jean-Luc: *Das Gesagte kommt vom Gesehenen: drei Gespräche 2000 / 2001 /*. Bern [u.a.]: Gachnang & Springer. 2002. S.38.

Wenn ich produziere was andere von mir verlangen, werde ich niemals eine Geschichte schreiben, die meinem Selbst entspricht. Ich denke, dass man nur dann wirklich etwas schaffen kann, was einem selbst und vielleicht auch andere in staunen versetzt, wenn man das darstellt, was einem selbst beschäftigt. Jeder Mensch hat seine ganz persönliche Geschichte in sich, einen subjektiven Blick auf die Welt. „Film ist eine Darstellung der Welt“<sup>116</sup> und kann den ganz persönlichen Blick auf diese Welt darstellen. Die eigentliche Geschichte schlummert in einem Selbst. Man muss etwas erzählen wollen, man muss sich von etwas befreien, nur dann ist es eine erzählenswerte Geschichte.

„Seinen eigenen Gedanken zu vertrauen, daran zu glauben, dass das, was für sein innerstes Herz wahr ist, das macht das Genie aus. Verkünde deine verborgene Überzeugung, und sie wird die allgemeine Meinung sein; denn das Innerste wird zu gegebener Zeit das Äußerste, und unser erster Gedanke schallt uns aus den Trompeten des Jüngsten Gerichtes zurück. So vertraut auch die Stimme des Geistes jedem ist, die höchste Anerkennung, die wir Moses, Plato und Milton zukommen lassen, besteht darin, dass sie Bücher und Traditionen für wertlos hielten und nicht die Gedanken anderer, sondern *ihre eigenen* verkündeten.“<sup>117</sup>

---

116... Ebd. S.21.

117... Emerson: Selbstvertrauen, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 464.

### 5.3.) Kunst?

„Künstler: „jmd. Der in einem Bereich der Kunst schöpferisch tätig ist, bildender ~, freischaffender ~, jmd., der sich in einem Bereich der Kunst als Interpret betätigt, Sänger, Musiker, Schauspieler usw.; Bühnen ~, Film ~, in seinem Haus verkehren viele ~, jmd. der in der Ausführung einer Sache große Fertigkeit erlangt hat, er ist ein wahrer ~ im Gegenspiel.“<sup>118</sup>

„1. Ihrer sozialen Mission nach, da: [es] Aufgabe der Kunst ist, die Widersprüche des Existierenden zu offenbaren. Durch das Aufwühlen von Widersprüchen im Betrachter und durch den dynamischen Aufeinanderprall entgegengesetzter Leidenschaften den richtigen intellektuellen Begriff zu schmieden – die richtige Anschauung zu formen.“<sup>119</sup>

„Die Kunst ist nicht die Reflexion der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit dieser Reflexion.“<sup>120</sup> „Kunst“ das, was sich nicht definieren lässt.“<sup>121</sup> Lese ich das Buch »**Also sprach Zarathustra**«, empfinde ich es als gelegentlich atemberaubend, da ich die Beschreibung seines innersten, den Problemen die er mit der Welt hat, ganz einfach nachvollziehen kann und dann wieder nicht. Die einzelnen Geschichten, ich lese sie gierig und jede Seite lässt mein Herz höher schlagen, dann wider tiefer. Es berührt mich und fordert meinen Geist. Es ärgert mich, irritiert mich, lässt mich lachen und weinen, macht mir Mut und treibt mich in die absolute Verzweiflung.

---

118... Duden – das große Wörterbuch der deutschen Sprache: in sechs Bänden. Wien 1980. S.483-484.

119... Eisenstein: Dramaturgie der Film-Form, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995 S.276.

120... Büttner, Elisabeth: *Projektion, Montage, Politik: die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze*. Wien: Synema. 1999. S.29

121... Ebd. S. 16.

„Die ursprüngliche Natur der Kunst ist das Bedürfnis nach Entladung seiner Energien des menschlichen Organismus, der aus dem Alltag ausgeschlossen sind, oder nur teilweise in ihm zur Wirkung kommen.“<sup>122</sup> Wenn ich das Gemälde »*Oil on canvas*« von *Vincent van Gogh* (siehe S. 88) ansehe, entsteht das Gefühl der Wärme, dieses Bild umarmt mich, vermittelt mir ein Gefühl von Geborgenheit und so gern wäre ich ein Teil davon. Am liebsten würde ich in diesem Feld umherlaufen, mich hineinlegen, und darauf hoffen, dass mir der Bauer keinen Strich durch die Rechnung macht. Dieses Bild wärmt meine Seele und ich habe das Gefühl diesen Ort zu sehen. Betrachte ich ein Foto von *Cornel Capa* (siehe S. 88), ängstigt mich dieses Bild und ich begegne einer Realität die ich niemals Erfahren möchte. Dieses Bild schreit mich laut an und ich kann ihm einfach nicht ausweichen. Sehe ich einen Film von *Jean-Luc Godard*, gibt es sehr viele Momente, wo ich mein eigenes Denken über die Welt hinterfragen muss, wo ich mich oft Frage, was erzählt mir diese Szene, mich dann aber wieder köstlich amüsiere und im selben Moment erneut total vor den Kopf gestoßen werde,.... Ich entdecke mich selbst in seinen Filmen, es gefällt mir, welche Fragen er in seinen Filmen stellt und wie er diese Fragen filmisch darstellt. Jeder seiner Filme fordert mich aufs neue heraus. Der jeweilige Künstler und das was er geschaffen hat, hat mein Gefühl, meine Seele, meinen Verstand,... erreicht. Allen vier Werken liegt eine Technik zu Füßen, die man nun Schritt für Schritt analysieren kann, aber letztendlich nur auf sehr inhaltlich fragmentarische Art und Weise wiedergeben kann.

---

122... Ejchenbaum: Probleme der Filmstilistik, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.100.

„(...): die Kunst selbst gibt nunmehr die Impulse für die technischen Verfahren, sie wählt in ihrer fortschreitenden Entwicklung unter ihnen aus, sie verändert ihre Anwendung, ihre Funktion und verwirft sie schließlich – die Technik aber gibt der Kunst keine Impulse. Die Filmkunst hat schon ihr Material. Dieses Material kann differenziert und ausgebaut werden. Aber weiter auch nichts.“<sup>123</sup>

Man kann vieles über die genannten Werke lesen, sich schlau machen und sozusagen mittels seines Verstandes versuchen, das Gesehene noch mehr zu verstehen. „(...): «Wenn man alles über die Sonne und alles über die Atmosphäre und alles über die Erdumdrehung weiß, ist es immer noch möglich, dass man den Glanz des Sonnenuntergangs nicht sieht.“<sup>124</sup> Doch letztendlich wird man als Betrachter und als Künstler immer wieder bei einem selbst landen. Sich selbst Fragen zu stellen und diese auszudrücken, ist es was von Interesse sein kann. „Denn wissenschaftliche und technologische Abstraktion bedingen nachhaltig unser Denken; und sie alle verweisen uns auf physische Phänomene, während sie uns gleichzeitig von deren Qualitäten weg locken.“<sup>125</sup> Ein gewisses Handwerk kann dafür von Vorteil sein, doch lediglich das Durchschauen dieser physischen Gegebenheiten, lässt keinen freien Künstler bzw. freien Rezipienten erscheinen. „Wittgenstein machte sich einst lustig über die »Wissenschaft der Ästhetik« und schrieb ihr das absurde Ziel zu, uns zu sagen, »welcher Kaffee gut schmeckt.«“<sup>126</sup> Ist somit eine freie Kunst und somit ein freier Mensch nur dann möglich, wenn man den Dialog mit sich selbst zulässt und diesem lernt zu vertrauen?

---

123... Tynjanov: Über die Grundlage des Films, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.142.

124... Kracauer: Erfahrung und ihr Material, in: Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Ausg.-Stuttgart [u.a.]:Reclam. 1995. S.234.

125... Ebd. S.237.

126...Bartsch, Anne [Hrsg.]: *Audiovisuelle Emotionen: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln. Von Halem. 2007. S.39.

#### 5.4.) Der möglichst freie Rezipient → Der möglichst freie Künstler → Der möglichst freie Mensch

Ich habe ein interessantes Gespräch mit einem Marokkaner über das menschliche Dasein und insbesondere der Bedeutung von Religion geführt. Er war sehr darüber verwundert, dass ich nicht an Gott, sondern lediglich an die Natur glaube. „Die freie Natur. - Wir sind so gerne in der freien Natur, weil diese keine Meinung über uns hat.“<sup>127</sup> Er stellte mir dann andauernd die Frage, wie ich mir dann das, alles was mich umgibt erkläre. Er nahm ein Glas zur Hand und fragte mich, wer hat dieses Glas gemacht. Ich erklärte ihm, dass ich hinsichtlich allen materiellen Dingen denke, dass sie durch das experimentieren bzw. durch das Zusammenfügen von verschiedenen Elementen entstanden sind.

„In einem Experiment verband Kulešov eine Anzahl von Aufnahmen, die zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten gemacht worden waren. Dieses Gemisch war ein zusammengefügtes Stück Filmerzählung. Kulešov nannte es «kreative Geographie». In ihrem wohl berühmtesten Experiment nahm die Kulesov-Gruppe drei identische Aufnahmen (...) und schnitt sie zusammen mit Aufnahmen von einem Teller Suppe, einer Frau in einem Sarg und einem kleinen Mädchen(...), solch unterschiedliche Emotionen wie Hunger, Traurigkeit und Zuneigung zu vermitteln.“<sup>128</sup>

Der Mensch erkennt durch verschiedenste Experimente »Neues«. So entstand auch letztendlich Glas. Doch wie ich mir dann die Existenz z.B. der Sonne, den Himmel, das Meer, die Natur, das Universum erkläre? Ich habe eine Zeit lang nachgedacht und erklärte ihm, dass ich denke, dass alles was wir Momentan erkennen, durch einen gewissen Prozess entstanden ist. Er lächelte mich an.

---

127... Nietzsche: Der Mensch mit sich alleine, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 500.

128... Monaco, James: *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2005. S.429.

Ich musste ebenfalls lächeln. Dann sagte ich zu ihm, dass ich es letztendlich interessant finde, dass der Mensch immer eine Antwort darauf haben will, warum dieses und jenes so ist, wie es ist und wenn möglich immer eine klare eindeutige Antwort darauf haben will. Denn letztendlich gibt es lediglich individuelle Ansichten, doch niemals wird man eine eindeutige universelle Wahrheit erkennen. „Schwätzt doch nicht! Was wollt Ihr denn? Wenn die Fixsterne nicht einmal fix sind, wie könnt ihr denn sagen, dass alles Wahre wahr ist?“<sup>129</sup> Der Ursprung allen Daseins kann und wird niemals eindeutig beantwortet werden können, sowie alle anderen Dinge die uns umgeben. „Der Mensch kann eine Wurzelfaser aller Wissenschaften anfassen, er weiß aber nicht, ob sie zu einem Moos oder zu einer Zeder gehört.“<sup>130</sup> Denn selbst dieses Glas welches wir beide vor Augen haben, erscheint jeden von uns auf eine andere Art und Weise. „Wir sehen, ein jeder, nicht bloß einen anderen Regenbogen, sondern ein jeder einen anderen Gegenstand und jeder einen andern Satz als der andere.“<sup>131</sup> Dem subjektiven Blick vertrauen zu lernen, ihm Achtung zu schenken und ihn bewusst leben, das ist es, was man als Grundlage freien Daseins betrachten sollte. So vieles Umgibt einem, stellt einem Fragen bzw. versucht einem Antworten zu geben, doch letztendlich kann sich jeder Einzelne nur selbst eine Meinung bilden. Eine Art Regelwerk für den richtigen Lebensweg, der richtigen Einstellung, kann keiner eindeutig wiedergeben. Jeder von uns muss ihn selber suchen und versuchen, ihn für sich zu definieren. Natürlich kann man sich in eine Co-Existenz begeben und sich Antworten vorschreiben lassen.

---

129... Lichtenberg: Aphorismen, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 419.

130... Ebd. S. 420.

131... Ebd. S.404.

„Bei Hegel war Selbstbewusstsein die Wahrheit der Gewissheit seiner selbst, nach den Worten der Phänomenologie das »einheimische Reich der Wahrheit«. Als sie das schon nicht mehr verstanden, waren die Bürger Selbstbewusst wenigstens im Stolz darüber, dass sie ein Vermögen hatten. Heute heißt self-conscious nur noch die Reflexion aufs Ich als Befangenheit, als Innewerden der Ohnmacht: wissen, dass man nichts ist.“<sup>132</sup>

Die Angst vor eigenen Gedanken, dem eigenen »Ich«, beherrscht sie. Nur wer bereit ist, seiner eigenen Existenz zu begegnen, wird sich und den Kosmos der ihn umgibt, berühren können. Natürlich kann man sich von bestehenden Lebenstheorien bzw. unterschiedlichsten Lebenswegen einzelner Individuen inspirieren lassen, doch diese können lediglich Segmente des eigenen »Ich« werden. Es ist nicht möglich irgendeiner Theorie bzw. Lebensweg gerecht zu werden, lediglich dem Eigenen.

„Wer sich aber aber *freien*, rastlos lebendigen Geistes fühlt, kann durch beständigen Wechsel diese Erstarrung verhindern; und ist er gar insgesamt ein denkender Schneeball, so wird er überhaupt nicht Meinungen, sondern nur Gewissheiten und genau bemessene Wahrscheinlichkeiten im Kopf haben. (...) Vom Feuer erlöst, schreiten wir dann, durch den Geist getrieben, von Meinung zu Meinung, durch den Wechsel der Parteien, als edle *Verräter* aller Dinge, die überhaupt verraten werden können, - und dennoch ohne ein Gefühl von Schuld.“<sup>133</sup>

Das Leben ist Bewegung, es bewegt sich jeden Tag, in geistiger, wie in körperlicher Hinsicht. Diesen Wandel, diese ständige Bewegung, dieser sollte man sich täglich hingeben, nur so wird man einem Maximum an Freiheit begegnen können. Als Kind beschäftigt man sich gerne mit sich selber, man entdeckt die Welt jeden Tag aufs Neue. Man kennt keine Regeln, man lernt lediglich jeden Tag aufs neue neue Regeln kennen.

---

132... Adorno: *Minima Moralia*, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 546.

133... Lichtenberg: *Aphorismen*, in: M.Werle, Josef [Hrsg.]: *Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000. S. 420.

„Nämlich das Leben, in seiner ganzen Bedeutsamkeit, steht noch so neu, frisch und ohne Abstumpfung seiner Eindrücke durch Wiederholung, vor uns; dass wir, mitten unter unserm kindischen Treiben, stets im Stillen und ohne deutliche Absicht beschäftigt sind, an den einzelnen Szenen und Vorgängen, das Wesen des Lebens selbst, die Grundtypen seiner Gestalten und Darstellungen aufzufassen.“<sup>134</sup>

Doch diese Reinheit, dieses Selbstvertrauen in unsere Sinne und das Betätigen dieser Sinne kommt vielen im Laufe ihres Lebens abhanden. „(...), verhalten wir uns, als Kinder, bei Weitem mehr rein erkennend als wollend.“<sup>135</sup> Viele Menschen erlernen die Sprache dieser Gesellschaft, verlieren dabei aber die ihrige. Das innere Kind in uns, muss versucht werden, erneut hören und sprechen zu lassen, um unsere wahre Stimme erneut zu hören. Wir sollen unsere Stimme nicht verstellen und die Vergangenheit zum Heute machen, aber uns ein Beispiel an der Vergangenen Freiheit nehmen und versuchen sie im jetzigen älteren Dasein zu beherzigen. Erst durch das Sehen der Möglichkeit einer eigenen Wahrhaftigkeit begegnen zu können, kann das Individuum ein Maximum an Freiheit näher kommen lassen. Durch dieses Selbstvertrauen kann die Unfreiheit möglichst stark gefesselt werden und es besteht die Möglichkeit sich Selbst zu erfahren, was dazu führen kann, dass man sein Selbst, durch sein Tun, in einer möglichst großen Tiefe zum Ausdruck bringt. Nur dann wird man die Welt wirklich sehen und ihr in ihrer vollen Größe begegnen können, jeden einzelnen Schritt wahrhaftig fühlen und seinem Dasein die Hand schütteln. Seine innere Stimme zu hören und dem eigenen Geist, Verstand und Gefühlen vertrauen, ist meine Antwort auf ein freies Dasein.

---

134... Ebd. S. 441.

135... Ebd. S. 442.

### **5.5.) Ein möglichst freier Mensch**

„ »Eine Reise durch die Zeit« nennt Ronald Mallett das Leben. Die Reise seines Vaters endet am 22. Mai 1955 in der New Yorker Bronx; er stirbt im Schlaf. Der schwarze Fernsehmechaniker Boyd Mallett hatte Poesie und Opernmusik geliebt, Kette geraucht und wurde nur 33 Jahre alt. Er hinterlässt eine Frau und vier Kinder. Ronald kann den Tod des Vaters kaum verwinden. Bis ihm ein Comicbuch in die Hände fällt, die Nr. 133 der Reihe »Classics Illustrated«: »Die Zeitmaschine«, von H.G. Wells. Das Titelbild zeigt ein fliegendes Motorrad mit Schläuchen und Kabeln, auf dem ein Mann sitzt, der das Gefährt an zwei Hebeln durch Raum und Zeit steuert. Ronald Mallett ist zwölf Jahre alt, er geht in den Keller und öffnet die Werkzeugkiste seines Vaters. Aus alten Röhren, Schläuchen und Isolierband bastelt er abendlang an einer Maschine, die der Zeichnung ähnlich sieht. Als er fertig ist, zieht er am Hebel. Nichts passiert. »Ich war enttäuscht«, erinnert sich Mallett, »doch nicht entmutigt.« Als Teenager versucht er, Einstein zu lesen, »bis ich Kopfweh bekam«, schließlich studierte er Physik, wird habilitiert. Für all dies, sagt Ronald Mallett, hat es nur einen einzigen Grund gegeben: den Traum, zurückzugehen in die Bronx, vor dem 22. Mai 1955, um seinen Vater zu warnen. »Geh zum Arzt«, will er ihm sagen, »und hör auf zu rauchen. Mallett ist heute 64 Jahre alt, doch er hat noch immer Mühe, seine Gefühle zu kontrollieren, wenn er von seinem Vater erzählt. Er hat dessen Grab nie besucht. Er will sich mit der Finalität des Todes nicht abfinden. In all den Jahren verliert er sein Ziel nie aus den Augen. Entwirft, in nächtelangen Kalkulationen zur Musik von Wagners »Ring des Nibelungen«, eine Apparatur, der es gelingen soll, subatomare Partikel auf eine Zeitreise zu schicken, ohne dabei mit Einsteins Relativitätstheorie zu kollidieren. Die Zeitmaschine besteht aus zwei gegenläufigen ringförmigen Lasern, in deren Energiefeld Raum und Zeit so weit gekrümmt werden, bis eine Zeitspirale entsteht. Jedenfalls auf dem Papier, in den kunstvoll ersonnenen mathematischen Gleichungen.

**Jahrzehntelang** hält Mallett die Forschung geheim: »Es war schwer genug, als Afroamerikaner eine Professur für Physik zu bekommen«, sagt er. »Das Thema ‚Zeitreise‘ anzusprechen wäre professioneller Selbstmord gewesen.« Im April 2001

wagt sich Mallett an die Öffentlichkeit. »Es hat lang gedauert, die Furcht zu überwinden, dass Kollegen mit dem Finger auf mich zeigen und sagen: ‚Der ist nicht ganz dicht!‘«, sagt Mallett. Doch inzwischen wurde er an der University of Connecticut zum Professor für theoretische Physik berufen. Auf einem Kongress in Michigan präsentiert er seine Kalkulationen. Er sieht, wie die Kollegen gleich anfangen, eifrig mitzuschreiben. Gespannt wartet er auf die Reaktion. Aber es ist wie damals, als er am Hebel jener Apparatur gezogen hat, die er sich als Junge im Keller gebastelt hatte: Nichts passiert. »Das Publikum reagierte verhalten«, erinnert sich Mallett. Seitdem kommt er nicht mehr voran. »Wir bräuchten zehn Millionen Dollar, um die Theorie in einem ersten Versuch zu testen«, schätzt der Physiker, »doch wenn wir uns um Forschungsgelder bemühen, heißt es nur: Nett! Interessant! Aber für uns leider nicht ernsthaft genug.«<sup>136</sup>

---

136... Herausgeber: *GEO: Ein Aufruf zum gedanklichen Ungehorsam* (02/Februar 2010). Hamburg: Gruner + Jahr. 02/Februar 2010, S.62.

## **6.) Anhang**

### **6.1.) Bibliographie**

- 1.) Albersmeier, Franz-Josef[Hrsg.]: Texte zur Theorie des Films. Ausg.-Stuttgart [u.a.]: Reclam. 1995.
- 2.) Aristoteles: Metaphysik.: Schriften zur Ersten Philosophie. Stuttgart: Reclam.
- 3.) Aristoteles: Poetik: griechisch – deutsch. Stuttgart. Stuttgart: Reclam. 2005.
- 4.) Bartsch, Anne [Hrsg.]: Audiovisuelle Emotionen: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln : Von Halem. 2007.
- 5.) Beauvais, Yann: Found Footage. Vom Wandel der Bilder. in: Blimp (Graz), Heft 16, Frühjahr. 1991.
- 6.) Büttner, Elisabeth: Projektion, Montage, Politik: die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze. Wien: Synema. 1999.
- 7.) Crawley, Tony: Steven Spielberg: Eine Erfolgsstory. München: Heyne. 1989.
- 8.) Duden – das große Wörterbuch der deutschen Sprache: in sechs Bänden. Wien 1980. S.483-484.
- 9.) Elsaesser, Thomas: Hollywood heute: Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino. Berlin: Bertz + Fischer. 2009. S.14.
- 10.) Field, Syd: Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film: Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. Berlin: Ullstein Buchverlag GmbH. 2005.

- 11.) GEO: Ein Aufruf zum gedanklichen Ungehorsam (02/Februar 2010). Hamburg: Gruner + Jahr. 02/Februar 2010.
- 12.) Godard, Jean-Luc: Das Gesagte kommt vom Gesehenen: drei Gespräche 2000/2001/. Bern [u.a.] : Gachnang & Springer. 2002.
- 13.) Lüdke, Martin W. : Theorie der Avantgarde: Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1976.
- 14.) M.Werle, Josef [Hrsg.]: Klassiker der philosophischen Lebenskunst: Von der Antike bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2000.
- 15.) Meyer, Corinna: Der Prozess des Filmverstehens: ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss. Leine: Coppi-Verlag. 1996.
- 16.) Monaco, James: Film verstehen:Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien; mit einer Einführung in Multimedia. 6.Auflage. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2005.
- 17.) Seger, Linda. Drehbuch schreiben: Das Geheimnis guter Drehbücher. Berlin: Alexander Verlag. 2005.
- 18.) Umberto, Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1990.
- 19.) Weiss, Peter: Avantgarde Film. Erstausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkam. 1995.
- 20.) Wuss, Peter: Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks:zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition. 1. Auflage. Berlin: Henschel. 1986.

21.) Würnitzer, Natalie : Eine gewisse Politik der ästhetischen (Selbst)Reflexion : über die filmischen Neukonzeptionen in der Nouvelle Vague unter besonderer Berücksichtigung von Jean-Luc Godards "Vivre sa vie". 2007.

## 6.2.) Filmographie

1.) »*À bout de souffle*« (1960): Jean-Luc Godard, Georges de Beauregard. DVD: 87 Minuten. Frankreich: Art Haus.

2.) »*Jaws*« (1975): Steven Spielberg, David Brown, Richard D. Zanuck. DVD: 119 Minuten. USA: Universal.

### **6.3.) Internet**

<http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Spielfilm>

<http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Avantgarde>

## 6.4.) Bilder

1) Vincent van Gogh

*Reaper. 1889. Oil on canvas. Vincent van Gogh Foundation, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, the Netherlands*



<http://www.bertoldhummel.de/werkbeschreibungen/images/84vangogh.jpg>

2) Cornell Capa



[http://theonlinephotographer.typepad.com/the\\_online\\_photographer/images/2007/06/10/1972ut.jpg](http://theonlinephotographer.typepad.com/the_online_photographer/images/2007/06/10/1972ut.jpg)

Abstract:

Zum Beginn meiner wissenschaftlichen Arbeit erörtere ich die Gestaltungsmöglichkeiten des einzelnen Bildes bis hin zu einer komplexen Sprache, ihren Gebrauch hinsichtlich unterschiedlicher Erzählstile bzw. dem Anspruch des Erzählten und ihrer letztendlichen Aufnahme durch den Rezipienten. Im weiteren untersuche ich die Möglichkeiten sich filmisch auszudrücken und versuche die Aktivitäten hinsichtlich Produktion und Rezeption von zwei unterschiedlichen Spielfilmen zu erörtern. Ich habe mich im Wesentlichen auf das Hollywood-Kino und die damalige Nouvelle Vague hierbei beschränkt und habe dazu die beiden Filme »**Ausser Atem**« von Jean-Luc Godard und »**Der Weisse Hai**« von Steven Spielberg analysiert. Ich versuche diese beiden Filme aus zwei Blickwinkeln zu betrachten, aus der Sicht Produktion, welche Regeln und letztendlich Freiheiten hat man im allgemeinen einen Spielfilm zu gestalten und zum anderen welche Folgen diese Anwendungen von Regeln und Freiheiten schließlich bei der Rezeption haben. Aufschluss soll die Arbeit darüber geben, welche Überlegungen hinsichtlich der Produktion getroffen werden müssen, einen Film zu gestalten, der von einem breiten Publikum ohne Problem verstanden wird. Im weiteren erörtere ich wie man das Verständnis für schwierige Filme erweitern kann und wie man als Filmemacher ein Mehr an Freiheit erlangt.

# Lebenslauf

## Persönliche Daten

Name: Dominik Mikulaschek  
Anschrift: Holzwurmweg 5  
4040/Linz  
Tel.: 0650 8120848  
E-Mail: d.mikulaschek@gmx.at  
Geburtsdatum: 03.08.1983  
Geburtsort: Linz  
Staatsangehörigkeit: Österreich  
Familienstand: ledig

---

## Werdegang

1990 - 1994 Volksschule, Linz  
1994 - 1998 Hauptschule, Linz  
1998 - 2003 Maschinenbau Htl (Paul – Hahn – Schule),  
Abschluss: Matura, Linz  
2003 - 2004 Rotes Kreuz, Rettungsfahrer  
2004 - 2005 6 monatige Reise in Süd-Ost Asien  
2005 - 2008 Filmschule Wien: Drehbuch, Regie  
Seit 2005 Hauptuniversität Wien, Theater-, Film- und  
Medienwissenschaften

---

Seit 2010

Firmengründung: Origin Media ([www.originmedia.at](http://www.originmedia.at))

Origin Video ([www.originvideo.at](http://www.originvideo.at))

Origin Wedding ([www.originwedding.at](http://www.originwedding.at))

Origin Ball ([www.originball.at](http://www.originball.at))

---

### **Praktische Erfahrungen im Bereich Film**

09/2006	1 Kurzfilm: Death Line (10Min), Regie, Drehbuch,
03/2007	2 Kurzfilm: Jolie (12Min), Regie, Drehbuch, Produktion
06/2007	3 Kurzfilm: Der Tod und das Mädchen, Remake (20Min) , Regie, Produktion
07/2007	4 Kurzfilm: Mamel(8Min), Regie, Drehbuch, Produktion
09/2007	Film: Bruderherz (70Min), Regieassistentz
04/2007- 09/2007	Drehbuchfertigstellung für Spielfilm: Never buy a Heckenschere (Gärtnerdrama) (Lesung im Zuge der Vienna Short Film Festivals)
12/2007	5 Kurzfilm: Let´s talk about the Watscha Gott (13 Min), Regie, Drehbuch, Produktion
05/2008	6 Kurzfilm: Verrueckt (9 Min), Drehbuch, Regie, Produktion(Kino Dynamique, 60 Std. Einen ganzen Film machen)
01/2009	7 Kurzfilm: Ein Schnauzbart Namens Rudi (30Min), Regie, Drehbuch, Produktion

07/2009

8 Kurzfilm: Ausser sich (13Min) Drehbuch, Kamera,  
Schnitt, Regie, Produktion,

---

**Praktische Erfahrung im Bereich Fotografie**

Seit 08/2007

Streetcasting für die Modelagentur Tempo Models, SeeYa

Fotoproduktion

Studio Fotografie für die Modelagentur Tempomodels

---