

Oliver Schmidtke, Frank Schröder

FAMILIALES SCHEITERN

*Eine familien- und kultursoziologische Analyse
von Stanley Kubricks »The Shining«*

campus

Oliver Schmidtke, Dr. phil., ist wiss. Mitarbeiter am Seminar für Sozialwissenschaften der Philosophischen Fakultät der Universität Siegen.

Frank Schröder promoviert am Lehrstuhl II für Soziologie an der Universität Bamberg.

Oliver Schmidtke, Frank Schröder

Familiales Scheitern

Eine familien- und kultursoziologische Analyse
von Stanley Kubricks »The Shining«

Campus Verlag
Frankfurt/New York

© Campus Verlag GmbH

Die Publikation wurde gefördert durch einen Druckkostenzuschuss des Seminars für Sozialwissenschaften der Philosophischen Fakultät der Universität Siegen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.

Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-593-39501-2

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2012 Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Umschlaggestaltung und Satz: Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Druck und Bindung: CPI buchbücher.de, Birkach

Gedruckt auf Papier aus zertifizierten Rohstoffen (FSC/PEFC).

Printed in Germany

Dieses Buch ist auch als E-Book erschienen.

www.campus.de

»Wir mögen im gegebenen Augenblick nicht wissen, was folgt, aber wir dürfen das, was wir vorher gehört oder gesehen haben, nicht aus unserem Bewußtsein entlassen. Das Werk wächst Schritt um Schritt zu einem Ganzen, und wir müssen beim Verfolgen dieser Entwicklung ständig auf das zurückgreifen, was aus der direkten Wahrnehmung durch Ohren und Augen zwar verschwunden ist, in der Erinnerung jedoch weiterlebt.«

Arnheim 2000, S. 374.

Inhalt

Dank	11
1 Einleitung	13
1.1 Forschungsstand	21
1.2 Methode der objektiv-hermeneutischen Filminterpretation	26
1.3 Bedeutung der Dialoge im Film	31
1.4 Filmprotokoll	35
1.5 Theoriemodelle der Interpretation	39
1.5.1 Familiensoziologie	40
1.5.2 Beziehungsfallentheorie	49
2 Analyse des Films	56
2.1 Analyse des Filmtitels	57
2.2 Erläuterungen zum Filmprotokoll	61
2.3 Sequenzanalyse des Films	62
2.3.1 Vorspann	62
2.3.2 »The Interview«	71
<i>Jacks Ankunft im Overlook Hotel 72 – Der Dialog zwischen Danny und Wendy in der Küche 79 – Der Dialog zwischen Ullman und Jack in Ullmans Büro 90 – Zwischenresümee 106 – Der Dialog zwischen Danny und Tony im Badezimmer 108 – Der Dialog zwischen Jack und Wendy am Telefon 111 – Dannys Halluzination des Blutfahrstuhls 117 – Zwischenresümee 129</i>	

2.3.3 »Closing Day«	134
<i>Das Gespräch zwischen Danny, Jack und Wendy im Auto 134 – Der Dialog zwischen Ullman und Jack im Hotelfoyer des Overlook Hotels 144 – Der Rundgang von Ullman, Jack, Wendy und Bill 149 – Dannys Dartspiel 150 – Die Hotelbesichtigung 152 – Der Dialog zwischen Hallorann und Danny in der Küche 170 – Zwischenresümee 197</i>	
2.3.4 »A Month Later«	199
<i>Dannys Dreiradfahrt 199 – Der Dialog zwischen Jack und Wendy im Apartment 203 – Das Labyrinth 206</i>	
2.3.5 »Tuesday«	215
<i>Dannys Dreiradfahrt 215 – Der Dialog zwischen Jack und Wendy in der Colorado Lounge 218 – Die Schneeballschlacht 227</i>	
2.3.6 »Saturday«	229
<i>Der Dialog zwischen Wendy und dem Forest-Ranger 229 – Dannys Dreiradfahrt 234</i>	
2.3.7 »Monday«	241
<i>Der Dialog zwischen Jack und Danny im Apartment 241</i>	
2.3.8 »Wednesday«	255
<i>Dannys Betreten des Raumes 237 255 – Dannys Traumatisierung 260 – Jacks Halluzination des Dialogs mit Lloyd 273 – Zwischenresümee 285 – Halloranns Ahnung 286 – Jacks Halluzination im Raum 237 296 – Der Dialog zwischen Wendy und Jack im Apartment 306 – Jacks Halluzination der Party 322 – Jacks Halluzination des Dialogs mit Grady 333 – Jacks Sabotage des Funkgeräts 351 – Halloranns Fahrt zum Overlook Hotel 353 – Der Dialog zwischen Jack und Wendy in der Colorado Lounge 355</i>	

2.3.9 »4 pm«	384
<i>Jacks Halluzination des Dialogs mit Grady in der Vorratskammer</i>	
<i>384 – Jacks Mordversuch 389 – Halloranns Ermordung durch</i>	
<i>Jack 403 – Wendys Halluzinationen 407 – Dannys Verfolgung</i>	
<i>durch Jack im Labyrinth 408 – Das Foto des Hotelballs 420</i>	
3 Zusammenfassende Gesamtdeutung des Films	426
3.1 Zum Filmgegenstand	426
3.1.1 Die Beziehung zwischen Jack und Wendy	427
3.1.2 Die Beziehung zwischen Jack und Danny	428
3.1.3 Die Beziehung zwischen Wendy und Danny	429
3.1.4 Die familiäre Interaktionsstruktur der Torrances	431
3.1.5 Das Verhältnis der Familie zu ihrer sozialen Umwelt ...	435
3.2 Die ästhetische Darstellung des Filmgegenstandes im Kunstwerk	438
3.3 Methodische Schlussfolgerungen für die Kunstwerk- und Filmanalyse	452
Literatur	455

Danksagung

Wir bedanken uns bei Michael Sienhold, Christian Pawlytta, Christian Schmidt und Bertram Ritter für die kritische Durchsicht des Buchmanuskripts. Darüber hinaus fühlen wir uns Katharina und Benjamin Worch, Alexander Timme, Dr. Olaf Behrend, Anne und Jochen Schäfers sowie Prof. Dr. Roland Burkholz aufgrund der Diskussionen zum Film und seiner Deutung zu Dank verpflichtet.

1 Einleitung

Der Film *The Shining* (Regie: Stanley Kubrick) wurde 1980 erstmals im Kino gezeigt und gilt schon lange als ein Klassiker des Horrorgenres. Gegenstand des Filmes ist das Scheitern einer Familie. Die Dynamik dieses Scheiterns mündet darin, dass einer der Protagonisten – der Familienvater Jack Torrance – versucht, seine Frau Wendy und seinen Sohn Danny mit einer Axt zu töten und damit seine Familie auszulöschen. Die Gründe für die Entfesselung der katastrophischen Dynamik sind für den Zuschauer keineswegs leicht zu erschließen. Es scheinen keine die Mitglieder der Familie überfordernden äußeren Ereignisse oder durch Rahmenbedingungen gesetzte äußere Bedrohungen, sondern vielmehr diffuse, endogene in der Beziehungsstruktur der Familienmitglieder angelegte Prozesse zu sein, die die katastrophische Dynamik entfalten. Gegenstand unserer Studie ist die Rekonstruktion dieser diffusen, nicht offensichtlichen Prozesse und ihrer spezifischen Darstellung, die mit den ästhetischen Mitteln des Spielfilmes eine der innerfamilialen Dynamik entsprechende horrorhafte Dynamik erzeugt.

Dargestellt wird im Film ein außeralltäglicher Prozess, der für die Zuschauer extrem anmuten muss. Solche Prozesse innerhalb von Familien sind jedoch empirisch weniger selten, als man angesichts der Abgründigkeit des Geschehens vermuten möchte. Es scheint kaum ein Monat zu vergehen, in dem nicht in der Öffentlichkeit von einem versuchten oder erfolgten erweiterten Selbstmord durch ein Familienmitglied berichtet wird. Kriminalistisch werden entsprechende Tathergänge als Amokläufe, erweiterte Suizide oder Murder-Suicide bezeichnet.¹ Der Film zeigt somit ein in seiner Außeralltäglichkeit extremes Ereignis, das gleichwohl zum Gegenstandsbereich der erfahrbaren Welt gehört.

Wenn man unterstellt, dass innerfamiliale Prozesse, die denen ähneln, bei denen es schließlich zur Tatausführung kommt, auch in Fällen sich vollziehen, die aus anderen Gründen keinen so katastrophischen Verlauf nehmen,

¹ Vgl. Byard 2007, Förster 2009, Gans 2007, Stuhr/Püschel 2004.

so ist die Basis benannt, auf der eine Darstellung solcher Prozesse für ein allgemeines Publikum interessant sein kann. Der Film zeigt am extremen Scheitern einer Familie ein Potential auf, das auch in Fällen vorhanden sein kann, die letztlich keine solch katastrophische Dynamik entfalten.

Diese einleitenden Überlegungen sollen die soziologische Filminterpretation als eine Forschungspraxis ausweisen, die die geisteswissenschaftliche sowie die kultursoziologische Filminterpretation transzendiert. Wir nehmen ausdrücklich in Anspruch, das Kunstwerk *The Shining* in einer Weise zu interpretieren, die die Werkanalyse als Rekonstruktion empirischer sozialer Realität versteht. Obwohl der Fall des Scheiterns der Familie Torrance in seiner spezifischen Konkretion ein fiktives Geschehen darstellt, das Werk ein Artefakt ist, muss der fiktive Fall unseres Erachtens als die Exemplifizierung einer strukturellen, empirisch wirksamen Realität gelten, die sich in unterschiedlichen Ausprägungen verkörpern kann. Diese Auffassung setzt voraus, dass die Analyse zwischen allgemeiner Struktur und fallspezifischer Ausprägung unterscheidet. In fallspezifischen Konkretionen manifestieren sich allgemeine soziale Strukturen, die durch eine detaillierte Analyse herausgearbeitet werden können. Mit Arnheim vertreten wir die Auffassung, dass sich in der Konkretion des Einzelfalles ein Allgemeines repräsentiert, das es in der Interpretation zu bestimmen gilt:

»Ähnlich wie beim Kulturfilm interessiert uns beim Kunstfilm die Geschichte irgendwelcher Einzelmenschen, weil sie etwas Allgemeines, etwas allen oder vielen Menschen Gemeinsames repräsentiert. Im täglichen Leben gibt es häufig das Interesse am Einzelfall als solchem: wir kümmern uns um die Schicksale unsrer Verwandten, eines Freundes, eines Ministers – im Kunstwerk tritt das Einzelschicksal immer nur beispielhaft auf. Der im erzählenden Kunstwerk dargestellte Einzelfall erlangt die Anteilnahme des Zuschauers nur deshalb, weil er charakteristisch für einen Typus ist, den der Zuschauer kennt. [...] Der Künstler kann auch einen ausgesprochenen Sonderfall, etwa die eigentümlichen Erlebnisse eines abnorm konstruierten Menschen, behandeln, aber dem künstlerischen Genuß zugänglich ist eine solche Schilderung nur dann, wenn sie etwas dem Zuschauer selbst Bekanntes widerspiegelt, wenn gerade auch in dieser speziellen Variation Allgemeinmenschliches, etwa in Verzerrung, demonstriert wird (so wie zum Beispiel die wissenschaftliche Beobachtung eines kranken Körpers besonders interessante Aufschlüsse über das Funktionieren des gesunden bringen kann).«²

2 Arnheim 2002, S. 136.

Es bedarf zur Darstellung der allgemeinen Strukturen keineswegs eines empirischen Realereignisses. Der strukturelle Zusammenhang muss sich hingegen als geltende Struktur identifizieren lassen.³

Diese Auffassung soll im Verlauf der Analyse begründet und an dieser Stelle nur durch den Verweis auf eine Beobachtung untermauert werden, die sich im Verlauf der Sequenzanalyse des Filmes einstellt: Unsere Sequenzanalyse des Filmes widmet sich dezidiert und extensiv der Interpretation der im Film gesprochenen Dialoge – nicht der im Drehbuch entworfenen Dialoge, sondern der verschrifteten Dialoge der im Film hörbaren Äußerungen. Die Interpretation betrachtet somit die Dialoge als eine zentrale Ausdrucksdimension. Für die Interpretation von Dialogen ist es nicht von Bedeutung, ob es sich bei ihnen um fiktive oder um real vollzogene Äußerungen handelt. Die Bedeutungsstrukturen dieser Äußerungen können jenseits dieser Frage im Sinne empirisch geltender Regeln rekonstruiert werden. Eine Äußerung kann fiktiv entworfen oder real gesprochen werden. Für die geltenden Regeln, denen sie unterliegt und die Bedeutungsstruktur, die sie realisiert, ist diese Differenz nebensächlich.⁴

Diese Aussage gewinnt bezüglich des spezifischen Filmgegenstandes von *The Shining* eine besondere Valenz, da empirisch soziologische Forschung zu Kriminalfällen, die dem in dem Film dargestellten ähnelt, kaum existiert. Dies hängt einerseits damit zusammen, dass sich diese Fälle als Fälle erst dann manifestieren, wenn die Akteure zu Tode gekommen sind, und andererseits von Seiten der Kriminalpolizei kein Klärungsbedarf mehr besteht, da

3 Mythenanalysen unterstellen häufig ein solches Verhältnis zwischen Empirie und struktureller Wirklichkeit. Jedes Gedankenexperiment wäre sinnlos, wenn es nicht wahrheitsfähige Aussagen über eine, wenn auch abstrakte, empirische Realität zu formulieren erlaube. So stellen etwa Searle und Chomsky ihre Untersuchungen zur Sprachpraxis, die die empirische Realität sprachlicher Regeln zum Gegenstand haben, anhand von Beispielen dar, die sie selbst formuliert haben (vgl. Searle 1968, 2010 sowie Chomsky 1965/2010).

4 Dieser Realismus findet sich analog bei Freud in seiner Deutung des Romans »Gradiva« von Wilhelm Jensen: »Unsere Leser werden gewiß mit Befremden bemerkt haben, daß wir Norbert Hanolt und Zoë Bertgang [die zwei Protagonisten der Romanhandlung O.S./E.S.] in allen ihren seelischen Äußerungen und Tätigkeiten bisher behandelt haben, als wären sie wirkliche Individuen und nicht Geschöpfe eines Dichters, als wäre der Sinn des Dichters ein absolut durchlässiges, nicht ein brechendes oder trübendes Medium. Und um so befremdender muß [sic] unser Vorgehen erscheinen, als der Dichter auf die Wirklichkeitsschilderung ausdrücklich verzichtet, indem er seine Erzählung ein »Phantasiestück« benennt. Wir finden aber alle seine Schilderungen der Wirklichkeit so getreulich nachgebildet, daß wir keinen Widerspruch äußern würden, wenn die »Gradiva« nicht ein Phantasiestück, sondern eine psychiatrische Studie hieße.« Freud 1999b, S. 68. Vgl. hierzu auch Lenssen/Aufenanger 1986, S. 142 und Searle 1975.

ein zu überführender Täter häufig nicht mehr gesucht werden muss.⁵ Daher ist es äußerst schwierig, Datenmaterial realer Fälle zu erheben, die einen katastrophischen Verlauf nehmen, der demjenigen der *Torrances* vergleichbar wäre. Die soziologische Rekonstruktion einer familialen Dynamik des Scheiterns, vergleichbar dem der *Torrances*, dürfte somit als äußerst schwierig, wenn nicht gar als unmöglich erscheinen. Hier erlaubt der fiktive künstlerische Entwurf und die Gestaltung eines ästhetisch stimmigen filmischen Kunstwerks die Thematisierung des nur schwerlich anhand von Datenmaterialien, welche anhand von realen Fällen gewonnen wurden, Erforschbaren.

In der gängigen filmwissenschaftlichen Forschung werden in der Regel mehrere Filme miteinander verglichen. Die folgende Studie unterscheidet sich insofern von den gängigen filmwissenschaftlichen Untersuchungen, als sie ausschließlich den Film *The Shining* analysiert. Die strukturelle Dynamik der Protagonisten wird auf einer ästhetischen Ebene als Entsprechung gestaltet. Der Film folgt inneren ästhetischen Regeln, die eine Entsprechung zur Realität des Dargestellten aufweisen. Die folgende Filminterpretation erhebt den Anspruch, das »immanente Formgesetz«⁶ des Filmes zu rekonstruieren.⁷ Somit rekonstruiert die folgende Interpretation nicht nur den Gegenstand des Filmes, das Scheitern der Familie, sondern auch die Art und Weise, wie mit den spezifischen Mitteln des Spielfilmes dieses Scheitern dargestellt wird. Die Art und Weise der Darstellung erlaubt es dem Zuschauer, die strukturelle Dynamik der Protagonisten ästhetisch in einer Weise zu erfahren, die der

5 Vgl. Stuhr/Püschel 2004; Rasch 1995.

6 Adorno in der *Minima Moralia* »43 Bangemachen gilt nicht«, Adorno 1993 [1951], S. 84. In seinem Aufsatz »Kriterien der Neuen Musik« schreibt Adorno: »Im autonomen Kunstwerk wird jegliches Mittel gerechtfertigt durch die Funktion, die es für die anderen und alle für das Ganze haben, das kraft eines solchen Funktionszusammenhangs zum Sinn, zu mehr als bloßer Erscheinung wird. Wo der Inbegriff der Mittel – ohne auf Symbolbedeutung zu schielen – nicht derart über sich selbst hinauschießt, regrediert das l'art pour l'art auf seinen extremen Gegensatz, die amüsische Bastelei. Wohl mag all das den Künstlern verhüllt sein; wohl verbergen in Fragen der Mittel sich Antworten des Zwecks. Theorie aber, wofern sie mehr sein will als der bloße deskriptive Nachvollzug dessen, was im Bewußtsein und Unbewußtsein der Künstler sich abspielt und was grundverschieden ist von ihren Werken, darf von der Frage nach dem immanenten Zweck, also dem Wozu eines jeglichen Mittels im Ganzen, sich nicht abbringen lassen, wenn sie nicht der Degeneration des buchstäblich Notwendigem zum geistig Zufälligen sich überantworten will.« Adorno 1978, S. 195.

7 Wir wenden uns mit der folgenden Filminterpretation dezidiert gegen die von Kuchenbuch formulierte Auffassung, die die werkimmanente Interpretation als Fehler bezeichnet. Vgl. Kuchenbuch 1978, S. 10. Eine Begründung für dieses drastische Urteil formuliert Kuchenbuch jedoch nicht.

Erfahrung der Protagonisten – im Rahmen des innerhalb der Rezeption eines Kunstwerks Möglichen – entspricht. Wie ein Gemälde dem Betrachter eine bestimmte Stimmung durch eine entsprechende Farbgebung, zum Beispiel von einer Landschaft am Meer, unmittelbar erfahrbar werden lässt, obwohl der Betrachter sich nicht am Meer, sondern zum Beispiel in einer Ausstellung befindet, so erlaubt der Film dem Rezipienten eine Erfahrung der Krise der Protagonisten, obwohl der Rezipient die im Film dargestellte Krise nicht in einem praktischen Sinne erfährt.⁸

Vergleiche mit anderen Kubrick-Filmen oder Spielfilmen von anderen Regisseuren, Bezugnahmen auf die Biographie Kubricks, auf die Filmindustrie, die Produktionsbedingungen des Filmes oder seine Darsteller – also jedwede Form von Kontextinformationen, die nicht im Film selbst dargestellt werden – sind nicht Gegenstand dieser Studie. Insofern unterscheidet sich unsere soziologische Filminterpretation von Ansätzen der Filmsoziologie, die wesentlich die Rahmung des Filmes thematisieren, wie etwa von Jarvie, der ausschließlich die sozialen Bedingungen des Filmkunstwerks thematisiert und darin den zentralen Gegenstand der Filmsoziologie sieht, wenn er schreibt:

»Es geht um die Beziehung der Gesellschaft, die den Film produziert hat, zu der Gesellschaft, wie der Film sie uns zeigt. Wie weit spiegelt der Film die Gesellschaft wider, die ihn hervorbrachte? Welche Botschaften sind im Film enthalten?«⁹

In dieser Perspektive kann der Film nicht als ein autonomes Kunstwerk analysiert werden, das einem »immanenten Formgesetz« folgt.

Ein Ziel der Interpretation ist es darüber hinaus, zu verdeutlichen, dass speziell Spielfilme als Kunstwerke geeignet sind für eine soziologische Analyse, da sie immer eine soziale Realität zur Darstellung bringen und darin notwendig implizite Annahmen über die Stimmigkeit dieser Darstellung voraussetzen, bei denen die an der Herstellung der Filme beteiligten Künstler als Soziologen *avant la lettre* operieren müssen. Sie müssen Entscheidungen über die Stimmigkeit von Handlungskonstellationen, Filmsets, Dialogen, etc. treffen, die eine Interpretation sozialer Realität voraussetzen.¹⁰ Diese In-

⁸ Schon Arnheim hat darauf hingewiesen, dass die Illusion im Film immer nur partiell sei (vgl. Arnheim 2002, S. 37f).

⁹ Jarvie 1974, S. 120.

¹⁰ Tykwer beschreibt dies für den Film *Rote Sonne* (Rudolf Thome): »Die analytische Deskription des Beginns von *Rote Sonne* zielt darauf ab, sowohl die mit dem Gezeigten konstituierte Bedeutung als auch die intuitiven Angemessenheitsurteile zu rekonstruieren, von denen anzunehmen ist, dass sie den Regisseur dabei geleitet haben, den Film diese und

terpretationen müssen nicht sprachlich explizit oder gar begrifflich reflektiert erfolgen. Sie gehen jedoch in eine verdichtete Gestalt¹¹ ein, durch die der fiktionale Spielfilm zu einem privilegierten Gegenstand soziologischer Rekonstruktion werden kann.¹²

Dabei kann die Soziologie die strukturelle Affinität der inneren Verfasstheit des Ausdrucksmediums Spielfilm zur Soziologie für sich nutzen.¹³ Die Kamera zeichnet eine inszenierte fiktionale Realität auf. Es wird ein Protokoll, wenn auch einer fingierten Szene, erstellt. Protokolle von humaner Praxis sind generell in der Soziologie zur Rekonstruktion derselben unverzichtbar. Auch in der Einnahme eines distanzierten Blicks auf den Gegenstand, der die Voraussetzung für die kontrollierte Inszenierung einer filmischen Fiktion ist, entsprechen soziologische und filmkünstlerische Herangehens-

keine andere Gestalt annehmen zu lassen. Ich versuche den Prozeß nachzuvollziehen, wie man als Betrachter durch diesen Text in dessen spezifische Bedeutungswelt hineinfindet, wie der Film als durch seine Bedeutungsmerkmale die Erfahrung auf seine Besonderheit einstimmt.« Tykwer 1992, S. 5. Unseres Erachtens ist es jedoch nicht nötig, Vermutungen über Angemessenheitsurteile von Regisseuren zu formulieren, etwa derart: Der Regisseur wollte mit der Darstellung von x und y z ausdrücken. Es zählt allein das, was im Film tatsächlich zu sehen ist. Man kann unterstellen, dass in den Produktionsprozess zahlreiche Angemessenheitsurteile eingehen, die – würde man sie erfragen – durchaus nicht mit dem übereinstimmen müssen, was dann tatsächlich im Film als Bedeutungsstruktur realisiert ist.

- 11 Zur Verdichtung von edierten Ausdrucksgestalten in den Medien, vgl. Hagedorn 2005, S. 530f.
- 12 Faulstich bestimmt soziologische Filmanalyse folgendermaßen: »Ausgehend von der Gesellschaftsbedingtheit des Films wird nach seiner sozialen Bedeutung und Funktion gefragt. Es geht um seine Parteilichkeit für oder gegen bestimmte Randgruppen, Schichten, Institutionen oder Personen, auch in Problemfragen und Interessengegensätzen.« Faulstich 2008, S. 196. Darin wird die soziologische Analyse als eine Bestimmung der rahmen- den Einbettung des Filmes in eine soziale Realität verstanden, die dem Film jedoch extern gegenübersteht und die nur dann im Film thematisch ist, wenn er explizit auf sie Bezug nimmt. Unseres Erachtens zeigen Spielfilme jedoch immer soziale Realität, unabhängig davon, welche Kommentierung dieser Realität in dem Film identifizierbar ist. Die Inszenierung der fiktionalen Realität im Spielfilm setzt soziale Realität in Szene. Die Rekonstruktion der Bedeutungsstruktur des Filmes ist somit daher Rekonstruktion einer sozialen Realität im umfassenden Sinne und nicht nur die Rekonstruktion einer im Film erkennbaren praktischen Stellungnahme gegenüber gesellschaftlichen Problemlagen.
- 13 Mai und Winter konstatieren zu Recht eine Vernachlässigung des Gegenstandes Film durch die Soziologie. (Vgl. Mai/Winter 2006, S. 7). »Filmsoziologie ist keine marginale Bindestrichsoziologie – sozusagen eine nette Ergänzung zu den >eentlichen< soziologischen Themen –, sondern Gesellschaftsanalyse, die uns direkt zu den gesellschaftlichen Konflikten, Sinnstrukturen und Ideologien führt, die unser Handeln prägen. Darüber hinaus lädt sie dazu ein, unser eigenes Handeln als Sozialforscher zu kontextualisieren.« Mai/Winter 2006, S. 14.

weise einander. So lassen sich etwa Dokumentarfilme zur Rekonstruktion sozialer Realitäten nutzen. Spielfilme hingegen bringen eine inszenierte Realität zur Darstellung. Sie sind also weniger Protokolle einer Realität, die ohne das Protokoll auch existierte, als vielmehr verdichtete, edierte Texte, in die bereits Deutungen der Realität eingegangen sind.

Die Annahme, dass der Spielfilm, wie andere Kunstwerke auch, ein »immanentes Formgesetz« besitzt, durch das sich seine Autonomie konstituiert, bedeutet zugleich, dass der Spielfilm nicht eine Bebilderung theoretischer Annahmen ist, die die Filmschaffenden bewusst benennen könnten. Die Suggestivität eines Kunstwerks ergibt sich nicht aus den in ihm manifestierten begrifflichen Überlegungen sowie deren ästhetischer Illustration. Filme, die so hergestellt werden, sind gerade nicht für die Soziologie interessant, da sie das ästhetische Gegenüber zur begrifflichen Konstruktion, die sinnliche Erkenntnis, verweigern. Ein Erkenntnispotential für die Soziologie entfalten Spielfilme vielmehr dann, wenn sie den Gesetzmäßigkeiten ihres Ausdrucksmaterials folgen, denen der Logik der sinnlichen Erkenntnis.

»Filmautoren müssen gewissermaßen wie angewandte Soziologen Spezialisten der Erzeugung einer fiktionalen Realität mit den (gestischen) Mitteln der unscheinbaren, aber zwingenden Sequentialisierung von Handlungen sein, in der bewusst im Zusammenspiel von Eröffnung und Schließung eine Sequenz entsteht, die am Ende schlüssig innerhalb von nicht einmal zwei Stunden eine komplexe fiktionale Realität ergibt, deren reales Analogon in der wirklichen Lebenspraxis sich über ein ganzes Menschenleben oder sogar mehrere hinzieht.«¹⁴

Die Urteile der Filmschaffenden in der Produktion sind immer Urteile über die ästhetische Stimmigkeit der Gestaltung des Ausdrucksmaterials.

Auch auf der Seite des Zuschauers realisiert das Ausdrucksmedium Film eine Nähe zur Soziologie:

»Filme vertexten soziale Realität und konfrontieren uns [sic!] der sinnhaften Strukturiertheit von Sozialität. Der Filmende transformiert äußere Wirklichkeit in Texte, die eine Realität von Bedeutungsmöglichkeiten konstituieren und dabei eine diegetische Welt erzeugen. Handlungsfilme zwingen den Zuschauer in eine Rolle, die der des Soziologen vergleichbar ist, müssen sie doch die durch das Interagieren der Figuren auf der Leinwand entstehende Bedeutungsrealität ausdeuten, indem sie versuchen, äußere Bedingungen der dargestellten Situationen zu erschließen, entsprechend Situationsdefinitionen zu etablieren, Beziehungskonstellationen und Persönlichkeits-

14 Oevermann 2001b, S. 29.

strukturen zu interpolieren, den latenten Sinn dieser Szenen sowie die Haltung der Interagierenden zu diesem zu realisieren.«¹⁵

Es ist der Film als Kunstwerk, der den Rezipienten zu einer Deutung zwingt. Aufgabe einer soziologischen Filminterpretation ist es, die in der Regel implizit bleibende Deutung zu explizieren.¹⁶

»Im Verlauf der räumlichen Eroberung erfassen Spielfilme wie Tatsachenfilme gleichermaßen unzählige Bestandteile der Welt, die sie spiegeln: riesige Massenaufzüge, zufällige Konfigurationen menschlicher Körper und unbelebter Objekte und eine endlose Folge unaufdringlicher Phänomene. Tatsächlich zeigt sich die Leinwand besonders mit dem befaßt, was unaufdringlich ist und normalerweise vernachlässigt wird. [...] Das innere Leben manifestiert sich in verschiedenen Elementen und Konglomeraten des äußeren Lebens, besonders in jenen kaum wahrnehmbaren Oberflächenerscheinungen, die eine wesentliche Rolle bei filmgrechter Behandlung spielen. Mittels Aufnahme der sichtbaren Welt – ob nun die gängige Realität oder ein imaginäres Universum – liefern Filme daher Schlüssel zu verborgenen geistigen Prozessen. Horace M. Kallen weist auf die entlarvende Funktion von Nah-Aufnahmen: »Beiläufige Handlungen wie das zufällige Spiel der Finger, das Öffnen und Schließen einer Hand, das Fallenlassen eines Taschentuches, Suchen und Nichtfinden und ähnliches wurden zu sichtbaren Hieroglyphen bislang nicht wahrgenommener Dynamik menschlicher Beziehungen...«¹⁷

Gerade die nicht-sprachliche Ausdrucksform ermöglicht es dabei, Zusammenhänge, Gesetzmäßigkeiten und Strukturen der sozialen Realität darzustellen, die begrifflich noch nicht expliziert sind oder sich nur schwierig begrifflich bestimmen lassen. Weil Kunstwerke nach den Regeln ästhetischer Stimmigkeit eine verdichtete Ausdrucksgestalt realisieren, darf eine begriffliche Rekonstruktion in ihren Bedeutungsstrukturen Zusammenhänge vermuten, die aufgrund der Schwierigkeiten, sie überhaupt zu explizieren, einer ebensolchen Rekonstruktion harren. Das bedeutet aber auch, dass das Kunstwerk keinesfalls als ein Bestätigungszusammenhang für bereits bekannte soziologische Theorien betrachtet werden darf, sondern der Soziologe sich daran orientieren muss, was das Werk selbst an Deutungsproblemen immanent aufwirft. Kurz gesagt: Kunstwerke »warten auf ihre Interpretation«.¹⁸ Das in ihnen schlummernde Potential der Rekonstruktion sozialer Realität kann

¹⁵ Tykwer 1992, S. 183.

¹⁶ »Was die Filme reflektieren, sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimensionen erstrecken.« Kracauer 1984, S. 12.

¹⁷ Kracauer 1984, S. 13.

¹⁸ Ritter 2004.

nur gehoben werden, wenn man sich von den im Kunstwerk selbst enthaltenen Interpretationsproblemen vollständig leiten lässt und diese zu lösen versucht. Von daher bedarf es methodisch keiner Einbettung der Werkanalyse in eine übergeordnete Fragestellung, zum Beispiel eine, die sich auf die Künstlerbiographie oder andere kunstgeschichtliche Zusammenhänge bezieht. Vielmehr vertreten wir die Auffassung, dass eine extern an das Kunstwerk herangetragene Fragestellung die angemessene Interpretation des Werks möglicherweise beeinträchtigt, weil sie den Blick auf das »immanente Formgesetz« des Kunstwerks verstellt. Das heißt nicht, dass Ergebnisse einer Werkanalyse und Schlussfolgerungen aus Interpretationen nicht wiederum dann im Rahmen einer erweiterten Fragestellung relevant sein können. Auch ist zu vermuten, dass es bei den im Film dargestellten fiktionalen Realitäten Entsprechungen zu bereits formulierten soziologischen oder psychologischen Theorien gibt, die als solche auch zu benennen sind. Die Rekonstruktion der Entsprechung muss jedoch aus der Struktur des Filmes heraus begründet sein, und darf nicht als ein bloß deskriptives Auffinden aufgefasst werden.

1.1 Forschungsstand

In den Film- und Medienwissenschaften wird die soziologische Filmanalyse, wenn überhaupt, nur am Rande erwähnt.¹⁹ Gleichwohl haben sich in der Film- und Medienwissenschaft Methoden der Filminterpretation etabliert, von denen die soziologische Analyse profitieren kann. Gerade ein Film wie *The Shining*, der 1980 erstmals im Kino gezeigt wurde, hat bereits eine Fülle von Interpretationsliteratur nach sich gezogen, die sich mit der spezifischen Gestaltung des Filmes auseinandersetzt. Bevor im Folgenden die Sequenzanalyse des Filmes dargestellt wird, soll zunächst eine Einbettung in den Forschungsstand zu dem Film zumindest insoweit erfolgen, als dies ohne Vorgriff auf die Ergebnisse der Analyse möglich ist.

Den maximalen Kontrast zur folgenden Sequenzanalyse bildet die Monographie »Psycho Movie« von Markus Fellner. Dieser wendet methodische Verfahren aus der quantifizierenden Psychologie auf ein »Sample« von mehr als 100 Filmen an. Dabei rücken die Filme bei ihm in der sogenannten »computerbasierte(n) qualitativen Auswertung«²⁰ an die Position von be-

¹⁹ Vgl. Faulstich 2008, S. 194.

²⁰ Fellner 2006, S. 74.

fragten Personen, die anhand von standardisierten Fragebögen unter vorgefertigte Kategorien subsumiert werden. Er verschließt sich damit methodisch grundsätzlich der Möglichkeit die innere Struktur des filmischen Kunstwerks zu bestimmen. Fellner rühmt sich zwar, »die diskursiven Verbindungen für mehr als hundert Spielfilme zu liefern«²¹, gelangt aber bezogen auf den Film *The Shining* zu schwerwiegenden Fehlinterpretationen. So behauptet er etwa:

»Realitäten sind in *Shining* schwer auszumachen. Entscheidend für das Verständnis des Films ist die Möglichkeit, ihn als Darstellung einer Form von Familie zu sehen, welche dem traditionellen Bild von der Institution Familie radikal widerspricht. *Shining* dekonstruiert die Vorstellung der traditionellen Familie durch eine familiensystemische Verwendung des Begriffs psychische Störung. Dies leistet der Film jedoch, ohne sich mit den realen Verhältnissen der Institution Familie zu beschäftigen.«²²

Diese Aussagen sind durch keinerlei Bezugnahme auf den Film *The Shining* belegbar. Weder wird im Film der Begriff der psychischen Störung verwendet, noch handelt es sich bei dem Film um eine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Bildern von der Institution Familie. Die folgende Sequenzanalyse kommt zu dem Ergebnis, dass die realen Verhältnisse der Institution Familie der zentrale Gegenstand des Films sind. Der subsumtionslogische methodische Ansatz Fellners führt dazu, dass er den Film *The Shining* nicht nur nicht angemessen interpretiert, sondern ihn in der Interpretation willkürlich entstellt. Im Gegensatz zur folgenden Sequenzanalyse, die sich eines rekonstruktionslogischen Vorgehens bedient, geht Fellner, obwohl er angibt, qualitative Analysemethoden zu verwenden, vollständig subsumtionslogisch vor.²³ Die Möglichkeit der Bestimmung des Verhältnisses von Normalität und Abweichung für den Film *The Shining* schließt Fellner aus:

»Die Frage nach der Darstellung eines Verhältnisses von Normalität und Abweichung kann auf der Handlungsebene ab dem Zeitpunkt, an dem die Familie sich auf den Weg in das einsame Hotel macht, kaum mehr gestellt werden, da der Film, keine Bezugspunkte übriglässt, die eine Normalität kennzeichnen würden. [Sic!]²⁴

21 Fellner 2006, Klappentext.

22 Fellner 2006, S. 234.

23 Auch wenn Fellner von einem qualitativen Analyseverfahren spricht, so ist das Vorgehen des Verfahrens subsumtionslogisch und muss scharf von einem rekonstruktionslogischen Verfahren, wie es in der nachfolgenden Sequenzanalyse Anwendung findet, unterschieden werden.

24 Fellner 2006, S. 234.

Eine Interpretation eines Filmes ist jedoch grundsätzlich nicht mehr möglich, wenn man die Bestimmung des Verhältnisses von Normalität und Abweichung bei derselben außer Acht lässt.

Dass der Film teilweise rätselhaft ist, scheint in der Literatur unstrittig zu sein. Diese Rätselhaftigkeit ist jedoch für autonome Kunstwerke im Allgemeinen konstitutiv und von daher nicht weiter auffällig. Wäre das Kunstwerk nicht rätselhaft, erzeugte es keine Krise der Wahrnehmung beim Rezipienten und provozierte daher auch keinen Erkenntnisprozess.²⁵ Erklärte man aufgrund dieser für jedes autonome Kunstwerk konstitutiven Rätselhaftigkeit jenes für nicht interpretierbar, so erübrigte sich jegliche Analyse von Kunstwerken.

Die berechtigte Befürchtung, in den Film etwas hineinzudeuten, was nicht in ihm enthalten ist, führt gelegentlich zu der Auffassung, dass Versuche der Bestimmung des Gegenstandes des Filmes von vornherein zum Scheitern verurteilt seien. Fischer etwa bescheinigt dem Film *The Shining* generell eine »Verrätselung um ihrer selbst willen«²⁶ und folgert daraus, dass eine »festlegende Interpretation«²⁷ dem Film nicht gerecht werde. Die folgende Sequenzanalyse nimmt in Anspruch, entgegen der Behauptung Fischers, präzise Motive für die in dem Film enthaltenen Verrätselungen angeben zu können. Die Verrätselung erfolgt nicht um ihrer selbst, sondern um der Darstellung eines Gegenstands willen.

Fischer gelangt darüber hinaus bezüglich der Einschätzung der Bedeutung des Filmes *The Shining* für das Kubricksche Gesamtwerk zu der Aussage, der Film benenne »den Wesenskern im Oeuvre des Regisseurs am explizitesten«²⁸, weil er die »Unergründbarkeit der Realität« zum Ausdruck bringe. Daraus zieht er die Konsequenz, dass sich im Film eindeutige Unterscheidungen, die für die Interpretation bedeutsam seien, nicht mehr ausmachen ließen:

»Die Grenzen zwischen Wichtigem und Unwichtigem werden niedergerissen, alles ist von derselben Bedeutungslosigkeit oder Bedeutsamkeit, unabhängig vom Grad seiner Auffälligkeit oder Unauffälligkeit.«²⁹

Unterstellte man diese Aussage als wahr, so müsste die Möglichkeit der Interpretation des Kunstwerks grundsätzlich verworfen werden. Die folgende Se-

25 Adorno spricht vom »Rätselcharakter des Kunstwerks«. Vgl. Adorno 1970, S. 179ff.

26 Fischer 2009, S. 420.

27 Fischer 2009, S. 419.

28 Fischer 2009, S. 400.

29 Fischer 2009, S. 400.

quenzanalyse nimmt hingegen in Anspruch, dass alles im Film Enthaltene determiniert ist und somit die Interpretation alle Bestandteile desselben als motiviert ansehen muss. Fischer hebt hervor, das »Vertrauen in herkömmliche Identitäts- und Kontinuitätssignale« werde »so tiefgreifend erschüttert, dass die Deutungstätigkeit einer nachhaltigen Störung« unterliege.³⁰ Fischer benennt somit zwar ein Merkmal der filmischen Gestaltung, klärt jedoch nicht die Frage nach der Motivierung der Erzeugung von Deutungskrisen für den Zuschauer. Der folgende Interpretationsansatz geht davon aus, dass die manifeste Darstellung auf einen latenten Sinngehalt verweist, der sich allerdings nur dann angemessen bestimmen lässt, wenn man die Inkonsistenz der im Film vorhandenen Darstellungsformen als motiviert unterstellt. Die Werkanalyse würde dem Werk nicht gerecht, wenn sie sich nicht konsequent von ihm leiten ließe. Wenn also der Film systematisch Deutungserwartungen enttäuscht, scheinbare Fehler in der Diegese aufweist und Widersprüche darstellt, so dürfen diese keineswegs einfach »übersehen« oder als irrelevant betrachtet werden, sondern es muss vielmehr deutlich werden, dass diese im Dienste einer Kohärenz stehen, welche latent gehalten wird. Die Latenz muss sich als ein notwendiges Darstellungsmittel eruieren lassen.

Wir stimmen mit Fischer darin überein, dass angesichts der Rätselhaftigkeit des Filmes eine Neigung besteht, auf vereinfachende Symbolismen zurückzugreifen: »Die meisten Autoren gestehen zwar ein, dass *Mise-en-Espace* und *Mise-en-Temps* Pendantes des Deutungsabyrinths sind, in das *The Shining* sein Publikum erfolgreich zu locken vermag. Dessen ungeachtet sind die Bestrebungen umso größer, das Rätsel des Films symbolisch oder allegorisch zu entschlüsseln, anstatt seine widersprüchliche Vieldeutigkeit als Ausgangspunkt einer Interpretation zu akzeptieren.« [Hervorhebung im Original O.S./F.S.]³¹ In der folgenden Sequenzanalyse sollen die durch die widersprüchliche Vieldeutigkeit erzeugten Deutungsoptionen expliziert werden, um daraufhin die Frage zu beantworten, inwiefern sie auf eine durch die Dialoganalyse gewonnene Bestimmung des Filmgegenstandes bezogen werden können und diesen angemessen darstellen. Die Reduktion der Deutungskomplexität ist zu vermeiden. Dies bedeutet aber keineswegs, dass man bei einer Beschreibung der Vieldeutigkeit verharret, sondern vielmehr die Vieldeutigkeit als motiviert expliziert. Dies versuchen wir mit unserer Studie

30 Fischer 2009, S. 402.

31 Fischer 2009, S. 390.

zu leisten, indem wir uns die Methode der Sequenzanalyse zu eigen machen, die im Zentrum der Methodologie der Objektiven Hermeneutik steht.

Im Unterschied zu Mikos gehen wir davon aus, dass der Spielfilm eine immanente, das heißt vom Rezeptionsakt des Zuschauers und dessen spezifischen Bedingungen unabhängige Bedeutung hat. Mikos begründet seine Filmanalysen primär mit dem Argument, Filme gingen eine Kommunikation mit ihren Zuschauern ein:

»Einerseits werden sie von Zuschauern betrachtet bzw. rezipiert, andererseits werden sie von Zuschauern benutzt bzw. angeeignet.«³²

Auch Korte betont unter Berufung auf Albrecht die »sinnkonstituierende Funktion des Rezipienten«³³. Demgegenüber vertreten wir eine gegensätzliche Position. Unsere Interpretation eines Films beschäftigt sich nicht mit der Formulierung von Aussagen darüber, wie die Zuschauer den Film rezipieren. Der Rezipient wird im Folgenden vielmehr nur insoweit thematisch sein, als zu bestimmen ist, inwieweit der Film in seiner Gestaltung Interpretationsprobleme aufwirft und Vermutungen nahelegt. Es wird dabei offengelassen, ob die nahegelegte Rezeption tatsächlich in dieser Weise erfolgt oder nicht. Wie genau die Aneignung bzw. Rezeption des Filmes sich vollzieht, ist nicht Gegenstand dieser Untersuchung.

Wir widersprechen mit unserer Analyse ausdrücklich der in der Rezeptionsästhetik und in einigen filmanalytischen Einführungen üblichen Relativierung bzw. Nivellierung der Objektivität der Bedeutungsstruktur der Ausdrucksgestalt, wie sie zum Beispiel in folgender Formulierung zum Ausdruck kommt: Nach Mikos Verständnis »können Filme und Fernsehsendungen [...] keine abgeschlossenen Bedeutungen an sich haben, die zum Beispiel Film- oder Fernsehwissenschaftler in einer Analyse ›objektiv‹ freilegen könnten, sondern sie entfalten ihr semantisches und symbolisches Potential erst durch den aktiven Zuschauer, das heißt, sie können lediglich potenzielle Bedeutungen haben.«³⁴ Wir erheben hingegen den Anspruch in unserer Sequenzanalyse des Spielfilmes *The Shining* zeigen zu können, dass sich eine komplexe Bedeutungsstruktur des Filmes rekonstruieren lässt, ohne auf Rezeptionsakte des Zuschauers und dessen Praxisbedingungen Bezug nehmen zu müssen. Wie ein Zuschauer diese Bedeutungsstruktur praktisch rezipiert, müsste Gegenstand einer eigenen Untersuchung sein. Unsere Analyse be-

32 Mikos 2008, S. 22.

33 Korte 2010, S. 22.

34 Mikos 2008, S. 23. Korte weist allerdings darauf hin, dass mit der »Überwindung der Werkdominanz nunmehr der Rezeptionsprozess verabsolutiert wurde.« Korte 2010, S.22.

zieht sich einzig auf im Film implizit unterstellte Erwartungen des Zuschauers, die durch die Bedeutungsstruktur des Filmes als von diesem unterstellt zu rekonstruieren ist, jedoch nicht auf die Art und Weise der Rezeption des Filmes durch den Zuschauer.

Mikos behauptet darüber hinaus, dass ein objektiv hermeneutisches Vorgehen in der Filmanalyse »die Abhängigkeit der Auslegung von der eigenen Diskurspraxis [...] nur selten thematisiert«. ³⁵ Demgegenüber nehmen wir in Anspruch, die interpretativen Schlussprozesse lückenlos am Film selbst offenzulegen und die theoretischen Grundlagen, auf deren Basis der Film interpretiert wird, in der Sequenzanalyse so zu explizieren, dass sie intersubjektiv überprüfbar und kritisierbar sind. ³⁶

1.2 Methode der objektiv-hermeneutischen Filminterpretation

Methodisch folgt die Filminterpretation den Prinzipien der objektiv-hermeneutischen Sequenzanalyse. Diese wurde als Methode anhand von verschrifteten Tonbandprotokollen familialer Interaktion entwickelt und zu einer allgemeinen Methode der Interpretation verschiedenster Praxisprotokolle erweitert. ³⁷ Das Attribut »objektiv« wendet sich gegen die vielfach anzutreffende Auffassung, dass es zur Aufschließung der Bedeutung von Protokollen humaner Praxis erforderlich sei, den subjektiv gemeinten Sinn zu bestimmen. Die Objektive Hermeneutik geht hingegen davon aus, dass in Praxisprotokollen objektive Bedeutungsstrukturen zum Ausdruck kommen, die sich als solche explizieren lassen, wenn man bestimmte methodische Prinzipien einhält. Humane Praxis verkörpert sich nach dieser Auffassung in Pro-

³⁵ Mikos 2003, S. 136.

³⁶ Wie eingeschränkt die von Mikos struktur-funktionalistische Filmanalyse genannte Argumentation auf den Gegenstand Film letztlich ist, lässt sich auch daran erkennen, dass Mikos konstatiert: »Filmische Darstellungs- und Gestaltungsweisen dienen vor allem dazu, die Zuschauer in bestimmte Stimmungen zu versetzen. So spielen Komödien in hellen, großzügigen Räumen, während sich die Figuren in Psychothrillern in engen, dunklen Räumen bewegen müssen.« Mikos 2003, S. 143. Wollte man dieses grobe Analyseschema an den Film *The Shining* herantragen, so müsste man den offensichtlichen Fehlschluss vollziehen, bei dem Film handele es sich um eine Komödie, da er überwiegend in großen hellen Räumen inszeniert ist.

³⁷ Vgl. Overmann et al. 1979.

tokollen. Jede Handlung, jede Interaktion realisiert eine objektive Bedeutungsstruktur, die dem Handelnden selbst nicht bewusst sein muss oder von ihm qua Handlungsabsicht kontrolliert werden muss. Hintergrund dieser Verstehenslehre ist die Auffassung, dass sich Sinnstrukturen qua sprachlicher Bedeutungsfunktion unabhängig vom Willen und Bewusstsein der Akteure nach geltenden Regeln realisieren und damit die Subjektivität der handelnden Personen nicht den entscheidenden Zugang zur Bestimmung des Sinns der Handlungen eröffnet, sondern nur eine Explikation der Regeln, nach denen der Sinn sich im Handeln konstituiert.³⁸

Da die Zeitstruktur von Praxis eine Sequenzierung erzwingt, ist über die von der Einbettung in einen Kontext unabhängigen Bedeutungsdimensionen hinaus die Sequenzfolge der Handlungen ein eigenes wesentliches Moment der Bedeutungsgenerierung. Im Zentrum des objektiv-hermeneutischen Verstehens steht daher die Sequenzanalyse, die eine Affinität zum Gegenstand Film aufweist, da das Ausdrucksmaterial selbst sequenziell strukturiert ist. Sequenzanalyse bedeutet im Rahmen der Objektiven Hermeneutik, dass keine auf die auszudeutende Sequenzstelle folgende Sequenzstelle zur Interpretation der ersteren herangezogen werden darf, sondern lediglich die Ergebnisse der Analyse der bereits zuvor analysierten Sequenzstelle(n) – immer vorausgesetzt es handelt sich nicht um die erste zu analysierende Sequenzstelle – in die Deutung der zu analysierenden Sequenzstelle mit einzu beziehen sind. Dabei werden zwei Parameter unterschieden: Die zu untersuchende Sequenzstelle wird bezüglich des ersten Parameters daraufhin bestimmt, welche Anschlussmöglichkeiten nach den geltenden bedeutungserzeugenden Regeln durch sie eröffnet werden bzw. welche durch sie ausgeschlossen wurden.³⁹ Der zweite Parameter bezeichnet die durch die Fallstruktur einer Praxis manifestierte Auswahl aus den durch den ersten Parameter an einer konkreten Sequenzstelle eröffneten Möglichkeiten. Die Bedeutung eines Interakts wird nicht unabhängig von seiner Einbettung in eine Sequenzfolge bestimmt, sondern die Sequenzposition selbst ist für die Bedeutungserzeugung konstitutiv. Die Entscheidung für eine bestimmte Handlungsmöglichkeit realisiert eine durch allgemeine Regeln eröffnete Op-

38 Hierin konvergiert die Objektive Hermeneutik mit Marx. Dieser äußert sich hierzu wie folgt: »Und wie man im Privatleben unterscheidet zwischen dem, was ein Mensch von sich meint und sagt, und dem, was er wirklich ist und thut, so muss man noch mehr in geschichtlichen Kämpfen die Phrasen und Einbildungen der Parteien von ihrer wirklichen Organisation und ihren wirklichen Interessen, ihre Vorstellung von ihrer Realität unterscheiden.« Marx 2007 [1852], S. 41.

39 Vgl. zum Regelbegriff Oevermann 2003.

tion und damit eine für eine bestimmte Praxis spezifische Fallstruktur. Dieselbe Äußerung kann an unterschiedlichen Sequenzpositionen Unterschiedliches bedeuten. Methodisch erzwingt diese Annahme, dass man an jeder Sequenzstelle hypothetisch Anschlussmöglichkeiten bzw. Äußerungskontexte explizieren muss. Erst dann lässt sich die Bedeutung des Ausschlusses anderer eröffneter Möglichkeiten explizieren. Die Methode der Sequenzanalyse entwirft also hypothetisch Anschlussmöglichkeiten, die nach geltenden Regeln gewählt werden könnten, um die spezifische Auswahl daraufhin zu bestimmen, welche Bedeutung allein durch ihre fallspezifische Auswahl erzeugt wird.⁴⁰

Der Interpretationsprozess erfolgt gerichtet kumulativ. Das heißt, es werden zur Interpretation einer Sequenzstelle keine Informationen darüber verwendet, welche Anschlussmöglichkeiten an den nachfolgenden Sequenzstellen faktisch ausgewählt wurden. Bezogen auf den Gegenstand Film bedeutet dies, dass zur Interpretation einer Filmsequenz kein Wissen über den weiteren Verlauf des Filmes herangezogen wird. Mit dieser methodologisch begründeten Vorgabe ist eine Haltung der »künstlichen Naivität«⁴¹ verbunden, in der der Interpret zum Beispiel zu Beginn des Filmes hypothetische Möglichkeiten der Fortsetzung des Filmes entwirft, die aufgrund der Darstellung der thematischen Sequenz eröffnet werden. Dieses Prinzip zwingt den Interpreten dazu, auch die in einer Sequenz eröffneten Möglichkeiten zu explizieren, von denen er schon weiß, dass sie im weiteren Verlauf nicht ausgewählt worden sind. Nur diese Explikation erlaubt es, die Bedeutung der Auswahl als solcher in Kontrast zu den ebenfalls eröffneten Möglichkeiten zu bestimmen.

Hinsichtlich der Interpretation der einzelnen Sequenzen sind darüber hinaus das Totalitäts-, das Wörtlichkeitsprinzip und die Sparsamkeitsregel bei der Durchführung derselben zu beachten.⁴² Das Totalitätsprinzip verpflichtet den Interpreten dazu, alle im Protokoll enthaltenen und erkennba-

40 Hierin ähnelt die Vorgehensweise der Objektiven Hermeneutik derjenigen Freuds in seiner Analyse des Witzes und seiner Beziehung zum Unbewussten. Freud ergründet darin etwa mit der gedankenexperimentellen Substitution des Namen Rousseau durch Racine das Funktionieren eines Witzes. Dieser bedient sich der Technik der zweifachen Verwendung ein- und desselben Wortes. Vgl. Freud 1999a, S. 30f.

41 Vgl. Oevermann 2000, S. 41, Wernet 2006, S. 23.

42 Arnheim formuliert ein Analogon zur Sparsamkeitsregel, wenn er schreibt: »In einem Film nämlich darf es keine uncharakteristischen Ausschnitte geben. Der Zuschauer ist verpflichtet, das, was ihm von einem Vorgang gezeigt wird, als das Wesentliche dieses Vorgangs anzusehen und nicht etwa noch Dinge hinzuzudichten, für die der Film keinen Anhalt bietet. Wird nichts gezeigt als ein Arbeiter, der aus einem Fabriktor tritt, so hat der

ren Differenzierungsmerkmale möglichst umfassend zu berücksichtigen und als für die Konstitution von Bedeutung relevant zu unterstellen. Bezogen auf die Spielfilminterpretation bedeutet dies, dass die durch den Film dargestellten Ausdrucksgestalten einer Sequenz möglichst vollständig ausgedeutet werden müssen, da alle unterscheidbaren Teile der Ausdrucksgestalt als motiviert und somit relevant für die Bedeutung des durch den Film dargestellten Gegenstandes unterstellt werden.

Es sei hier vorweggenommen, dass die Befolgung des Totalitätsprinzips bei dem hier analysierten Film eine ganze Reihe von Details benennt, so dass sich die Frage ergibt, inwiefern diese Details noch durch den Künstler motiviert sind und sich nicht kontingenten Umständen verdanken, die aus der Analyse des Materials heraus nicht erkennbar sind. Dies ist etwa bei einer ganzen Reihe von scheinbaren Kontinuitätsfehlern der Fall, wenn in der Szenenfolge das Set faktisch verändert wurde, zum Beispiel durch das Fehlen eines Gegenstandes. In der Literatur finden sich Interpretationen des Filmes, die das Auffinden von schier unmerklichen Details äußerst extensiv betreiben. Cocks etwa begegnet dem Einwand, es handele sich vielfach um Koinzidenzen, mit der Frage nach dem Kriterium für die Unterscheidung des Zufälligen vom Nicht-Zufälligen:

»If one wishes to argue that these patterns are merely coincidental, there are enough of them to beg not only the question of when the frequency of coincidence stops being coincidental but also the question of the point at which Kubrick's love of coincidences prompted him to notice, create, or exploit them.«⁴³

Das Totalitätsprinzip gilt in der Objektiven Hermeneutik grundsätzlich für alle Datenmaterialien, das heißt, jedes beobachtbare Detail einer Ausdrucksgestalt muss als motiviert gelten, jenseits der Frage, ob es bewusst motiviert ist oder nicht. Die Analyse von Kunstwerken unterscheidet sich dabei allenfalls darin von der anderer Ausdrucksgestalten, als grundsätzlich eine stärkere Kontrolle aller sichtbaren Details zu unterstellen ist. Die Interpretation kann die Frage, ob die aufgewiesenen Entsprechungen und Details vom Au-

Zuschauer das Recht und die Pflicht, diesen Mann für einen Arbeiter zu halten.« Arnheim 2002, S. 154.

43 Cocks 2004, S. 218f. Wir stimmen in unserer methodischen Herangehensweise durchaus mit Cocks hinsichtlich der Suche nach unscheinbaren Entsprechungen überein. Allerdings befließigt sich Cocks keiner werkimmanenten Interpretation, sondern ist bestrebt, umfassende Bezüge der Filmgestaltung zu anderen Kunstwerken, von denen bekannt ist, dass Kubrick sie rezipiert hat, aufzuweisen. Darüber hinaus erschöpft sich die Darstellung bei Cocks nicht selten in der deskriptiven Benennung dieser Bezüge, ohne dass diese auf eine Ausdeutung des Filmgegenstandes bezogen würden.