

## **Eberhard Ostermann: Die Filmerzählung. Acht exemplarische Analysen**

München: Fink 2007, 149 S. ISBN 978-3-7705-4562-9, € 19,90

Irreführende Titel mögen einmal der Grund gewesen sein, weshalb Autoren oder Verleger sich entschlossen haben, ihren Büchern Untertitel zu geben. Zumal in der wissenschaftlichen Literatur hat man sich daran gewöhnt, Hinweise auf den dahinter verborgenen Text vor allem dem Untertitel zu entnehmen und den Titel als PR-Trick zu tolerieren. Auch im vorliegenden Buch geht es nicht um die Filmerzählung. Der Begriff wird weder theoretisch noch historisch entwickelt. Es geht um acht Filme, deren Analyse, oder vielmehr Interpretation, kaum den Anspruch erheben kann, ein verbindliches Konzept von Filmerzählung vorzustellen. Aus einer Summe von 8 Beispielen wäre ein solches auch gar nicht zu konstruieren, wie Eberhard Ostermann selbst erklärt: „Die einzelnen Analysen sollen [...] keine weiterführende, über den jeweiligen Film hinausgehende These belegen, weder im filmtheoretischen oder filmhistorischen noch in einem anderen Sinne.“ (S. 10) Exemplarisch sind mithin weniger die Analysen als die zu diesem Zweck ausgewählten Filme, die unterschiedlichen Bereichen der gegenwärtigen Kinoproduktion entstammen und zumindest eines gemein haben, nämlich dass sie Geschichten erzählen: *Cast Away* (2000), *Mystic River* (2003), *Breaking the Waves* (1996), *Swimming Pool* (2003), *The Sweet Hereafter* (1997), *Birth* (2004), *Caché* (2005), *Ta'm e guilass (Taste of Cherry)*, 1997).

Die Frage, warum Filme, jedenfalls die allermeisten Filme, die in Kino und Fernsehen gezeigt oder als DVD angeboten werden, Geschichten erzählen und warum man, wenn von Film die Rede ist, stillschweigend unterstellt, dass es sich um eine (zumeist fiktionale) Filmerzählung handelt, ist bis heute nicht erschöpfend beantwortet. Dass das Kino eine Erfindung ohne Zukunft sei, konnte indes wohl nur annehmen, wer genau diese Qualität des Films außer Acht ließ. Neben technischen Attraktionen und namhaften Darstellern, die als ‚Stars‘ allein die Popularität und möglicherweise auch Qualität eines Films garantieren können, sind es vor allem die Geschichten, deretwegen Leute sich Filme ansehen. Ostermann kann daher mit Recht behaupten, dass dem „Mythos, im aristotelischen Sinne“ (S.9) entscheidende Bedeutung bei der Konstruktion und Rezeption eines Spielfilms zukommt. Wie das Drama stützt auch die Filmerzählung sich im Wesentlichen auf die Fabel, und das gilt nicht nur für Hollywood und dessen mehr oder weniger erfolgreiche Nachahmer sonst wo in der Welt: „Auch handlungsarme, stark reflexive Filme, die sich von einer kontinuierlichen, im Blick auf das Erzählte scheinbar neutralen Erzählweise unterscheiden, lassen sich noch als Erzählung, wenn auch als Abweichung von einem konventionalisierten Muster beschreiben.“ (ebd.) Auch um dies zu belegen, geht Ostermann zunächst von der narrativen Struktur der Filme aus, die gleichsam die materiale Basis dessen bildet, was man als semantischen Überbau bezeichnen könnte. In diesem Überbau finden die acht

Untersuchungen vornehmlich statt. Im Vergleich zum Erzählten, dessen möglicher Sinn und Zusammenhang in weit ausgreifenden Interpretationen erschlossen wird, bleibt die Filmerzählung als Verfahren ein Nebenschauplatz von untergeordnetem Interesse

Über die Plausibilität der Filminterpretationen ließe sich im Einzelnen streiten. Zwar müssen auch Interpretationen, ebenso wie Analysen, selbstverständlich vom vorliegenden Material ausgehen und argumentativ entwickelt werden. Von solchermaßen kohärenten und vielleicht sogar besonders raffinierten Interpretationen würde man aber deshalb noch lange nicht erwarten, dass sie den Leser überzeugen. Interpretationen von Filmerzählungen sind ihrerseits Erzählungen, die zu beurteilen wiederum Interpretationen verlangte. Bisweilen sind solche literarischen Erzählungen übrigens bei Weitem interessanter als die filmischen, zu deren Erläuterung sie ausholen: Exemplarisch dafür ist Ostermanns psychoanalytische Interpretation von *Swimming Pool* (S.61ff.). Im Allgemeinen wäre dazu zu sagen, dass die Psychoanalyse, der Ostermann sich hier wie auch in den meisten anderen Interpretationen bedient, nicht zu Rate gezogen wird, um etwas über die Funktionsweise des Kinos oder die Position des Zuschauers zu erklären. Auch wenn die Deutungen von der im Film präsentierten Erzählung gelegentlich weit weg führen, bleiben sie dennoch auf den zu interpretierenden Film begrenzt.

Womit sich abermals die Frage stellt, für was denn die hier vorgelegten Einzelfall-Untersuchungen exemplarisch sein sollen. Für die Filmerzählung als solche? Für das Kino der Gegenwart? Oder für die Gesellschaft, als deren Tagträume, wie Kracauer schrieb, die Filme zu begreifen seien? Am ehesten gerecht wird man Ostermanns Filminterpretationen sicherlich, wenn man sie als genau solche betrachtet und keine darüber hinausgehenden Ansprüche stellt. Es handelt sich um ausführliche und teils ebenso aufschlussreiche, zumeist psychoanalytisch fundierte Interpretationen willkürlich ausgewählter (narrativer) Filme aus den letzten zwölf Jahren; wenn man will, um Film-Erzählungen, die die narrative Struktur der zugrunde liegenden Filmerzählungen offenlegen, Zusammenhänge herstellen und Bedeutungen vorschlagen, über deren Zulänglichkeit die Leser streiten mögen, wie es Zuschauer über die mögliche Bedeutung eines Films tun.

Christoph Hesse (Berlin)