

Das Potenzial von Filmanalysen für die (Familien-) Soziologie. Eine methodische Betrachtung anhand der Verfilmungen von "Das doppelte Lottchen"

Sylka Scholz, Michel Kusche, Nicole Scherber, Sandra Scherber & David Stiller

Keywords:

visuelle
Soziologie;
Filmsoziologie;
audiovisuelle
Methoden;
dokumentarische
Methode; wissens-
soziologische
Diskursanalyse;
Familiensoziologie;
Geschlechter-
soziologie

Zusammenfassung: Die soziologische Forschung hat die Spielfilmanalyse als Erkenntnismittel zur Gesellschaftsanalyse bisher weitgehend vernachlässigt. Die vorliegende Analyse reiht sich in die aktuellen Bemühungen ein, eine visuelle Soziologie, einschließlich einer Filmsoziologie zu etablieren. Anhand der Ergebnisse eines Forschungsprojektes zur kulturellen Fundierung der Familien- und Geschlechterordnung wird diskutiert, welchen Beitrag Spielfilmanalysen für die soziologische Forschung leisten können. Dafür wird eine Analyse der Filme "Das doppelte Lottchen" (1950, Regie: Josef v. BAKY) und einer seiner Remakes "Charlie und Louise. Das doppelte Lottchen" (1994, Regie: Joseph VILSMAIER) vorgestellt. Die Spielfilme werden als "diskursive Ereignisse" in öffentlichen Diskursen verstanden. Die entwickelte Methode knüpft an die wissenssoziologische Diskursanalyse (WDA) an und erweitert sie um audiovisuelle Methoden, insbesondere dient die dokumentarische Videoanalyse als "Werkzeugkasten". Herausgearbeitet wird, welche diskursiven Deutungsangebote die Filme dem Publikum hinsichtlich der Lebensform anbieten: Trotz Pluralisierung der Lebensformen konstruieren beide Filme die vollständige Kernfamilie als Ideal und schreiben damit die kulturelle Leitidee einer vermeintlich universellen und vollständigen Eltern-Kind-Familie fort. Die Scheidung der Eltern wird im 1950er-Jahre-Film tabuisiert, im 1990er-Jahre-Film fungiert sie hingegen als Ausgangspunkt der filmischen Erzählung. In dieser Hinsicht lassen sich diskursive Verschiebungen hin zu einer Institutionalisierung und Normalisierung von Trennung und Scheidung aufzeigen, die kulturelle Leitidee der intakten und harmonischen Kernfamilie wird jedoch nicht hinterfragt, sondern im Diskurs aktualisiert.

Inhaltsverzeichnis

- [1. Spielfilmanalysen – ein methodologisches und methodisches Desiderat in der Soziologie](#)
- [2. Wissenssoziologische Diskursanalyse als Forschungsperspektive](#)
- [3. Methodologie und Methode](#)
 - [3.1 Erschließen der Datenquelle](#)
 - [3.2 Auswahl der Schlüsselstellen und Fotogramme](#)
 - [3.3 Analyse der Fotogramme und Schlüsselstellen](#)
 - [3.4 Kategorienbildung](#)
 - [3.5 Verortung in den zeitgenössischen Diskursen, Analyse von Leerstellen](#)
- [4. Aus der Forschungswerkstatt](#)
 - [4.1 Erschließen der Daten: Handlungsverlauf und Figurenkonstellation](#)
 - [4.2 Auswahl der Schlüsselstellen und Fotogramme](#)
 - [4.3 Analyse der Fotogramme und Schlüsselstellen](#)
 - [4.4 Kategorienbildung](#)
 - [4.5 Einordnung in zeitgenössische Diskurse, Analyse der Leerstellen](#)
- [5. Fazit](#)

[Danksagung](#)

[Literatur](#)

[Zu den Autorinnen und Autoren](#)

[Zitation](#)

1. Spielfilmanalysen – ein methodologisches und methodisches Desiderat in der Soziologie

Während die Soziologie zunächst die "bildliche Wende" in den Geisteswissenschaften verpasste, hat sie in den vergangenen Jahren deutlich aufgeholt, zunehmend etabliert sich eine "visuelle Soziologie" (vgl. RAAB 2008). Neben theoretischen Debatten zur Bedeutung von visuellen Medien zur gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit umfasst sie methodologische und methodische Entwicklungen zur Erhebung und Auswertung visueller Daten. Im Fokus stehen aktuell – wie auch die Themenschwerpunkte und Beiträge in FQS belegen¹ – der Einsatz der Videografie sowie die Analyse von Fotografie und semiprofessionellen Videos. Aus den öffentlichen Medien werden bevorzugt Fernsehshows untersucht (vgl. etwa BOHNSACK 2009; REICHERTZ 2000); die Beschäftigung mit dem Spielfilm stellt jedoch weitgehend ein Desiderat dar. Programmatisch heißt es in einer aktuellen Publikation über Perspektiven der Filmsoziologie: "Die Soziologie ignoriert beharrlich eines der wichtigsten und gleichzeitig vielfach verwendeten Medien- und Kommunikationsformate moderner Gesellschaften: den Film. Sowohl theoretisch als auch methodisch empirisch hat das globale Massenphänomen als soziologischer Gegenstand kaum Tradition" (HEINZE, MOEBIUS & REICHER 2012, S.7). Das liege nicht zuletzt am methodisch schwierigen empirischen Zugang zum Inhalt und zu den Sinnebenen des Films; bei der empirischen Erforschung von Filmen muss die Soziologie, so die Herausgeber der Publikation, noch "Pionierarbeit" (S.9) leisten. [1]

Dabei bieten Spielfilme einen komplexen Zugang zur sozialen Wirklichkeit. Wie für Medien allgemein gilt für Spielfilme umso mehr, dass sie die soziale Wirklichkeit (mit-) konstruieren. Durch den zunehmenden Medienkonsum ist das Wissen über die Gesellschaft in hohem Maße medial vermittelt. Was wir über Gesellschaft wissen, so Markus SCHROER (2012, S.18), "wissen wir nicht zuletzt durch den Film". Zugleich thematisiert Kino "das Mögliche", es gibt Auskunft "über das, was ist und das, was möglich wäre, darüber, wer wir sind und wer wir gern wären" (a.a.O.). Filme stellen demnach den Gesellschaftsmitgliedern Sinnorientierungen bereit: Die Geschichte des Films kann, so Lorenz ENGELL (2006, S.49), "deshalb im Rahmen einer umfassenden Geschichte der Sinnproduktion und Sinnzirkulation in modernen Gesellschaften begriffen werden". Sie sind zudem ein wichtiges Medium der Sozialisation, der Enkulturation und der gesellschaftlichen Integration (vgl. MIKOS & HOFFMANN 2010). [2]

Die hier vorgeschlagene Filmanalyse richtet ihren Blick nicht auf die Rezeption, sondern auf den Film selbst. Wir gehen mit Manfred MAI und Rainer WINTER

¹ Vgl. insbesondere die Einleitung und die Einzelbeiträge in der Schwerpunktausgabe "Visual Analysis" (KNOBLAUCH, BAER, LAURIER, PETSCHKE & SCHNETTLER 2008).

davon aus, dass Kinofilme aktuelle soziale Diskurse artikulieren; sie sind "in gesellschaftliche Konflikte und Auseinandersetzungen eingebunden [...] und deshalb mit sozialen Bedeutungen gesättigt" (2006, S.10). Entsprechend kann eine soziologische Filmanalyse, die ihren Fokus vordergründig auf "das Soziale" (S.7) richtet, Einblick in aktuelle Codierungen der Intimität, in verbreitete Ängste, ethnische Konflikte und vieles mehr erlangen. Gleichwohl sind Filme kein einfaches Abbild der gesellschaftlichen Strukturen und Konflikte, diese werden in spezifische semiotische und ästhetische Strukturen übersetzt, der Film hat immer einen "Eigenwert" als ein "filmisches Kunstwerk" (MAI 2006, S.26). [3]

Aufgrund der Einbindung von Filmen in gesellschaftliche Diskurse erschien uns ein diskursanalytisches Vorgehen sinnvoll. Bevor wir diesen Ansatz jedoch genauer entfalten, werden das Erkenntnisinteresse unseres Projektes erläutert und die Auswahlkriterien für das filmische Datenmaterial dargelegt. Die in diesem Beitrag vorgeschlagene Filmanalyse ist Teil eines Forschungsprojektes², das die kulturelle Fundierung von Paar- und Eltern-Kind-Beziehungen anhand unterschiedlicher Dokumente der Populärkultur untersucht, die bisher in der familiensoziologischen Forschung ein Desiderat darstellt (vgl. SCHOLZ, LENZ & DRESSLER 2013). Das Forschungsprojekt befasst sich mit den kulturellen Voraussetzungen, Bedingungen und Ressourcen für die Stabilität und Kontinuität der sozialen Ordnung privater Lebensformen. Untersucht werden in einem Ost-West-Deutschen Vergleich die kulturellen Leitideen bezüglich Liebe, Lebensform und Geschlecht seit den 1950er Jahren bis zur Gegenwart. Gefragt wird, inwieweit sich diese Leitideen im Zeitverlauf verändert haben: Hat die romantische Liebe als Leitidee zur Konstitution einer Paarbeziehung und darauf aufbauend einer Familie ausgedient? Sind an die Stelle der romantischen Liebe neue Liebessemantiken getreten oder hat sie sich transformiert? Welche Lebensform dominiert in den Filmen? Inwieweit werden Leitideen von Liebe und Lebensform mit Geschlechterkonstruktionen verknüpft? [4]

Ausgewählt wurden aus der Vielfalt der Spielfilme solche, die sich dem Genre des Heimatfilmes zuordnen lassen. In Heimatfilmen sind Liebe, Familie und Geschlecht zentrale Sujets, vor allem typisch für den Heimatfilm ist die glücklich endende Liebesgeschichte (vgl. etwa BESSEN 1989; KASCHUBA 1989; STROBEL 1995; TRIMBORN 1998). Gerade in den 1950er Jahren waren Heimatfilme bei einem weiblichen Publikum ausgesprochen beliebt (vgl. BREDOW & FOLTIN 1981). Nach Willi HÖFIG (1973, S.82) war ein Drittel der westdeutschen Gesamtproduktion in diesem Jahrzehnt Heimatfilme.³ Trotz

2 Das Forschungsprojekt "Transzendenz und Gemeinsinn in privaten Lebensformen" unter der Leitung von Prof. Karl LENZ ist am SFB 804 "Transzendenz und Gemeinsinn" der TU Dresden angesiedelt. Im Rahmen des Projektes wurde von Sylka SCHOLZ ein einjähriges Forschungsseminar "Liebe, Lebensform und Geschlecht im 'German Heimatfilm'" durchgeführt, an dem über 30 Studierende beteiligt waren und 15 Filmanalysen erarbeitet wurden. Der vorliegende Artikel ist das Resultat der Seminardiskussionen über die empirische Umsetzung einer diskursanalytisch fundierten Filmanalyse und entsprechend gemeinsam von Studierenden und der Projektmitarbeiterin verfasst.

3 In der DDR wurden hingegen keine Heimatfilme produziert. Der staatliche Filmproduzent DEFA setzte vor allem auf "Gegenwartsfilme"; in diesen Filmen wurde die DDR als eine neue Heimat dargestellt. Insofern lassen sich DEFA-Filme auch unter dem Fokus "Heimat" analysieren (vgl. auch BEINDORF 2001, KASCHUBA 1989).

dieses enormen Umfanges sind Heimatfilme in der Forschung bisher nur wenig betrachtet worden. Bis Ende der 1980er Jahre galten sie als das Filmgenre, welches in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft zu einer Flucht vor der Realität geführt und damit auch eine Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit verhindert habe (vgl. UKA 2002). Sie wurden mit dafür verantwortlich gemacht, dass in der ersten Nachkriegsdekade die patriarchale Familien- und Geschlechterordnung restauriert wurde. Erst im Zuge einer Ausstellung "Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962" im Frankfurter Filmmuseum setzte eine Umwertung des Genres ein. Georg SEESLEN (1989) etwa vertritt in einem wegweisenden Aufsatz die These, dass dieses Genre nicht nur zu einer Restauration, sondern auch zu einer Modernisierung der Frauenrolle und der Gesellschaft insgesamt beigetragen habe. Während zum klassischen Heimatfilm der 1950er Jahre mittlerweile einige Studien vorliegen⁴, ist das Revival des Heimatfilms ab Ende der 1980er Jahre und verstärkt in den 1990er Jahren zwar ein breit diskutiertes Thema in den Feuilletons großer Tageszeitungen, jedoch kaum Gegenstand der Filmwissenschaft und schon gar nicht der Soziologie. Wir orientieren uns hinsichtlich der Zuordnung von Filmen zum Genre an der in den *Cultural Studies* vorgelegten Untersuchung von Alexandra LUDEWIG über die Geschichte des Heimatfilms (2011).⁵ [5]

Die Sondierung des Forschungsfeldes und die Auswahl der Filme erfolgten anhand von Filmkatalogen und Auflistungen der Jahresproduktion, Hitlisten sowie filmwissenschaftlicher Sekundärliteratur. Ein zentrales Kriterium war der Publikumserfolg. Die in diesem Beitrag besprochene, unter der Regie von Josef von BAKY 1950 produzierte Literaturverfilmung von Erich KÄSTNERS Buch "Das doppelte Lottchen" (2006 [1949]) war nicht nur ein Publikumserfolg, sie wurde auch mit mehreren Filmpreisen ausgezeichnet. Die doppelten Lottchen gehören als Buch und Film bis heute zum kulturellen Repertoire, wovon auch eine Reihe von Remakes zeugt.⁶ Von den deutschen Verfilmungen war "Charlie und Louise. Das doppelte Lottchen", 1994 gedreht, besonders erfolgreich, weshalb wir den

4 Vgl. neben den genannten Untersuchungen von HÖFIG (1973), KASCHUBA (1989), STROBEL (1995) und TRIMBORN (1998) auch STEINER und BRECHT (1990) oder BEINDORF (2001).

5 Nach LUDEWIG (2011) konstituiert sich das Genre in den 1910er Jahren mit dem Bergfilm (*Mountain Film*), erfährt eine spezifische Ausdeutung im Nationalsozialismus (*Nazi Heimat Film*), erreicht einen Höhepunkt im westdeutschen Nachkriegsdeutschland (*Post-War Heimat Film*) und wird in den 1970er Jahren kritisch reformuliert (*Critical Heimat Film*). Bis zu diesem Punkt dürfte es weitgehend Konsens mit der Filmgeschichtsschreibung geben. Für LUDEWIG entwickelt sich das Genre ab den 1990er Jahren jedoch weiter und dies in drei Ausformungen: im ambivalenten Heimatfilm (*Ambivalent Heimat Film*), wie er etwa von Regisseuren wie Marcus H. ROSENMÜLLER ("Wer früher stirbt, ist länger tot", 2006) oder Hans Sebastian STEINBICHLER ("Hierankel", 2003) vorgelegt wurde, in den sogenannten Ostalgie- und Westalgie-Filmen (*Positive (Re-) Discoveries of Heimat*), wie etwa "Sonnenallee" (Regie: Leander HAUSSMANN, 1999) oder "Herr Lehmann" (Regie: Leander HAUSSMANN, 2003), und als dritte Spielart in Filmen, welche das Thema Heimat aus einer Migrationsperspektive in den Blick nehmen (*Hyphenated Heimat*), wie etwa die Filme von Fatih AKIN ("Gegen die Wand", 2004). Gerade die letzten beiden Kategorien sind sicher eine enorme Erweiterung des Begriffs Heimatfilm, die filmgeschichtlich genauer zu diskutieren wäre. Der weite Begriff von Heimatfilm erweist sich aus unserer Sicht aber produktiv für die vergleichende Forschung. Der Blick von LUDEWIG richtet sich ausschließlich auf das Kino, zu fragen wäre aber auch, ob nicht für das Fernsehen hergestellte Remakes, TV-Movies und Serien wie etwa die stilbildende "Schwarzwaldklinik" (vgl. MIKOS 1994) in eine Geschichte des Heimatfilms einbezogen werden müssten.

Film für unsere Untersuchung ausgewählt haben. Gerade über solche Neuverfilmungen lassen sich in der komparativen Analyse Kontinuitäten und Brüche der kulturellen Fundierung der Familien- und Geschlechterordnung untersuchen. [6]

Obwohl die ausgewählten Filme keine klassischen Heimatfilme sind, können mit Horst SCHÄFER die Kinderfilme nach den Romanen von KÄSTNER durchaus als "Teil der Heimatfilme und der Familienfilme, die das deutsche Kino der Adenauer-Ära prägten" (2009, S.97), angesehen werden. Die Verfilmung aus den 1950er Jahren weist filmästhetisch einige typische Elemente des Heimatfilms auf (vgl. STROBEL 1995): eine Figurenkonstellation, die Gut und Böse kontrastiert und einige komische Figuren enthält; die Suche und Sehnsucht nach dem Echten und Authentischen; der Gegensatz von Stadt und Land; die Landschaftsaufnahmen und das glückliche Ende. [7]

Zentral für unsere Auswahl war das Sujet: Es geht um eine konflikthafte Paarbeziehung und daraus folgend eine problematische Eltern-Kind-Beziehung; ein Thema, das in Heimatfilmen meist nicht dargestellt wird, obwohl nach dem Krieg bis zum Anfang der 1950er Jahre Scheidungen von Ehepaaren mit Kindern weit verbreitet waren (vgl. etwa NIEHUSS 1998). Aber auch die Verfilmung von Erich KÄSTNERs Buch referiert nicht auf die Nachkriegssituation, was ihre Zugehörigkeit zum Genre des Heimatfilmes nochmals unterstreicht. Vor diesem Hintergrund interessierte uns, welche Deutungsangebote der Film hinsichtlich der präferierten Lebensform, der Vorstellung von Liebe und Geschlecht dem Publikum offerierte. Auch das ausgewählte Remake von Joseph VILSMEIER weist filmästhetisch einige Elemente des Heimatfilms auf. VILSMEIER gilt als einer der Regisseure, welcher das Genre Heimatfilm wieder popularisierte. Erinnerung sei an seine Erfolge "Herbstmilch" (1988) oder "Schlafes Bruder" (1995). Im Vergleich mit dem Film aus den 1950er Jahren spielt die Natur eine noch bedeutendere Rolle. Mittels spektakulärer Landschaftsaufnahmen wird die Dramatik der Filmhandlung enorm gesteigert; Landschaft, aber auch das Wetter werden für die Inszenierung von Gefühlen eingesetzt.⁷ [8]

Doch wie kann eine solche Spielfilmanalyse aussehen? Der Artikel unterbreitet eine empirische Zugangsweise zur Filmanalyse, die in einer wissenssoziologischen Diskursanalyse verortet ist. Im zweiten Abschnitt werden die theoretischen Grundlagen einer wissenssoziologisch-diskursanalytisch fundierten Spielfilmanalyse formuliert. Die methodologischen Grundlagen und das konkrete methodische Vorgehen werden im dritten Abschnitt dargestellt. Als "Werkzeugkasten" dient uns neben der wissenssoziologischen Bildhermeneutik

6 So wurde unter der Regie von David SWIFT die Geschichte 1961 für das amerikanische Publikum mit dem Titel "The Parent Trap" von den Disney Studios verfilmt. 1998 fand diese Version wiederum ihr eigenes Remake unter der Regie von Nancy MEYERS. 1995 wurde der ebenfalls an das "Doppelte Lottchen"-Thema angelehnte und unter Regie von Andy TENNANT gedrehte Film "It Takes Two" im amerikanischen Raum vorgeführt. 2003 kam dann das schwedische Pendant zum "Doppelten Lottchen", "Tur & retur", in die Kinos, bei dem Ella LERNHAGEN Regie führte. Und erst 2007 wurde der Romanstoff von Erich KÄSTNER als Animationsfilm unter der Regie von Toby GENKEL abermals verarbeitet.

7 Vgl. zur "Handlungsrolle" von Landschaft und Wetter u.a. KASCHUBA (1989).

von Jürgen RAAB (2008) vor allem die dokumentarische Bild- und Videoanalyse, die Ralf BOHNSACK (2009) entwickelt hat. Als wissenssoziologische Methoden können diese Ansätze für eine ebenso in dieser Tradition verortete Diskursanalyse, wie sie insbesondere von Reiner KELLER (2005) formuliert wurde, genutzt werden. Im vierten Abschnitt stellen wir als Bericht aus der Forschungswerkstatt einen Teil aus der Filmanalyse vor. Fünftens und abschließend wird das methodische Vorgehen kritisch reflektiert und ein Fazit gezogen. [9]

2. Wissenssoziologische Diskursanalyse als Forschungsperspektive

Reiner KELLER empfahl in seiner 2005 erschienenen Grundlegung eines wissenssoziologischen Diskursanalyseprogrammes, seinen Ansatz nicht nur auf Texte, sondern auch auf Spielfilme anzuwenden (S.271). Diesen Hinweis nahmen wir auf und untersuchten den Wandel von "Wissensregimen" (S.188) im Genre des Heimatfilmes. Siegfried JÄGERs kritische Diskursanalyse (2009) und Jürgen LINKs (2006) Interdiskurskonzept zogen wir als Ergänzungen für unsere Diskursanalyse der Heimatfilme hinzu. Die Bestimmung des "diskursiven Ereignisses" bei JÄGER und des "Interdiskurses" bei Link erwiesen sich für uns als nützliche Vertiefungen des wissenssoziologischen Ansatzes von KELLER. [10]

Das Forschungsprojekt konzentrierte sich auf die Problematisierungen von Liebe, Lebensform und Geschlecht durch die Heimatfilme im öffentlichen Diskurs. Dafür wurde nur das Filmmaterial für das Sample gewählt, welches auf entsprechende gesellschaftliche Problemdiskurse reagierte. Im Sinne von JÄGER kann man sagen, dass wir nur Spielfilme analysierten, die einen diskursiven Bezug zu gesellschaftlich "brisanten Themen" (2010, S.34) erkennen ließen, wie etwa Familientrennung ("Das doppelte Lottchen", "Charlie und Louise"), Generationenkonflikte ("Die Geierwally" 1956, Regie Frantisek CAP; 1987, Regie Walter BOCKMAYER; 2004, Regie Peter SÄMANN) oder Migration ("Kebab Connection" 2004, Regie Anno SAUL; "Gegen die Wand" 2004, Regie Fatih AKIN). Da wir in diesem Artikel nur die Analyse der beiden "Doppelte-Lottchen"-Filme vorstellen, wird bei der Darstellung der Ergebnisse das Thema Lebensform⁸ im Vordergrund stehen. [11]

Die Heimatfilme, welche gesellschaftliche Problemdiskurse aufgegriffen haben, bezeichnen wir als "diskursive Ereignisse". Das Adjektiv "diskursiv" weist auf deren Beziehung zum Feld der gesellschaftlichen Äußerungen hin: Heimatfilme sind dann *nicht* für den schnellen kommerziellen Erfolg abgedrehte Trivialfilme, die den deutschen Zuschauer_innen verzierte Landschaften, schöne Darsteller_innen und harmonische Erzählungen zur mythischen Verklärung bieten – so die Klischees. Sie sind film-"sprachliche Realisierungen" (KELLER

8 Der soziologische Begriff "private Lebensformen" umfasst alle in der Gesellschaft gängigen Arten der privaten Lebensführung von der Ehe mit und ohne Kinder über die nicht-eheliche Lebensgemeinschaft mit und ohne Kinder, die Einelternfamilie, die Stief- oder Patchworkfamilie bis zum Alleinleben. Das Projekt orientiert sich an der von Karl LENZ (2013) formulierten Kritik an dem einseitigen Familienbegriff der Familiensoziologie und richtet das Augenmerk auf die pluralen Formen privaten Lebens und persönlicher Beziehungen. Entsprechend benutzen wir statt des einschränkenden Begriffs "Familienformen" den offenen Begriff "Lebensformen".

2005, S.229) verschiedener diskursiver Stränge des öffentlichen Diskurses – in unserem Fall denjenigen der Liebe, Lebensform und des Geschlechts. [12]

Dabei gehen wir nicht davon aus, dass jeder Film an sich schon ein "diskursives Ereignis" ist, wie das Lothar MIKOS in seinem Buch "Film- und Fernsehanalyse" nahelegt (vgl. 2008, S.285). Denn damit ist noch nicht geklärt, ob es sich bei einem Film um ein Ereignis handelt, das für den öffentlichen Diskurs "belanglose und eher zufällige Äußerungen" (JÄGER & JÄGER 2010, S.16) produziert, oder um eines, das Äußerungen hervorbringt, die man, wie Margarete und Siegfried JÄGER das mit den Worten von Michel FOUCAULTs tun, als "Atome oder auch Kerne des Diskurses" bezeichnen kann (a.a.O.). Wir orientierten uns dabei anhand der Zuschauer_innenzahlen und Bewertungen durch die Rezensionen. Für uns war ein Heimatfilm erst dann ein "diskursives Ereignis", wenn sich ein Netz aus Pressemitteilungen, Kommentaren und Rezensionen um ihn herum gebildet hat und er im öffentlichen – oder genauer: im "mediounterhaltenden" (LINK 2006, S.409) – Diskurs eine erfolgreiche Position einnehmen konnte. Ganz besonders deutlich war das bei dem "Doppelte-Lottchen"-Film von 1950. Dieser Film war nicht nur erfolgreich, sondern er wirkte durch die Modewelle, die nach seinem Bekanntwerden einsetzte, bis in den Bereich der alltäglichen Handlungen hinein. Obwohl bei diesem Beispiel eine ziemlich direkte und breite Wirkung im öffentlichen Diskurs sowie im Alltag der Zuschauer_innen vorliegt, setzen wir nicht voraus, dass die Reaktionen auf Filme generell einheitlich ausfallen müssen. [13]

Bei der Analyse der Heimatfilme gingen wir davon aus, dass ihre Erzählungen vielfältig in sich gebrochen sind. Denn obwohl diese Spielfilme vor den Augen der Zuschauenden eine geschlossene *story* entwickeln, lassen sich darin verschiedene filmsprachliche Aussagen finden, die unterschiedlichen diskursiven Strängen zugeordnet werden können. Erst durch die *Story Lines, Plots* oder *Scripts* (vgl. KELLER 2005, S.246) werden sie ineinander verschränkt. Dadurch erst liefern sie Klassifikationen, Phänomenbeschreibungen sowie Erklärungen der von ihnen dargestellten gesellschaftlichen Themen, wie etwa von Scheidung, Familie, Liebe, Geschlechterbeziehungen etc. Michael SCHWAB-TRAPP (2006, S.265) nennt das ein "diskursives Deutungsangebot". Insbesondere mit der dokumentarischen Videoanalyse von Ralf BOHNSACK (2009) haben wir versucht, die einzelnen Stränge methodisch kontrolliert herauszuarbeiten und die Sequenzen zu untersuchen, die solche Diskursteile zu einem diskursiven Deutungsangebot verbinden. [14]

Da Heimatfilme narrative Elemente aus anderen Diskursen aufgreifen und in eigensinniger Weise miteinander verbinden, funktionieren sie entsprechend der Logik des öffentlichen Diskurses. Anders als in den Spezialdiskursen⁹ ausdifferenzierter Wissenschaftsbereiche wie etwa der Biologie, Medizin, Psychologie oder Rechtswissenschaft sind in diesem Diskurstypus kaum Spezialisierungstendenzen vorhanden. Im Gegenteil: Nach Jürgen LINK (vgl. 2006, S.412) bewirken die Mechanismen im öffentlichen Diskurs vielmehr eine

9 In Anlehnung an FOUCAULT bezeichnet LINK (2006, S.411) Spezialdiskurse als die Diskurse, die spezialisierende und differenzierende Tendenzen der Wissensproduktion aufweisen.

eigenwillige Wissenskombination auf Basis von gesellschaftlichen Symbolen; was ein fragmentarisches und stark von kollektiven Vorstellungen geprägtes Zusammenziehen unterschiedlichster Begriffe und Inhalte aus verschiedenen Spezialdiskursen meint, das nicht den Regeln der logischen Argumentation oder Beweisführung folgt (a.a.O.). Weil sich dort verschiedene Stränge aus spezialisierten Diskursen treffen, schlägt LINK den Begriff "Interdiskurs" dafür vor. [15]

Diese Verbindung von Elementen aus unterschiedlichen Diskursen zu "netzartigen Konnotationsnetzen", "die sich typischerweise mit Kollektivsymbolen kombinieren" (S.411), schafft auch im Interdiskurs neue Diskursstränge. Liebe, Lebensform und Geschlecht stellen für uns solche relativ stabilen, mit sozialwissenschaftlichen Methoden ermittelbaren Diskursstränge im Interdiskurs dar, in denen sich verschiedene Spezialbereiche wie etwa die der Biologie, Psychologie, Anthropologie und Philosophie kreuzen.¹⁰ Wie LINK (S.416) annimmt, können diese Stränge, sobald sie einmal im öffentlichen Diskurs etabliert sind, zur Stabilisierung des Alltagswissens, des *Common Sense* beitragen. Für KELLER (2005, S.231) ist es sogar eine ihrer Grundeigenschaften, "als strukturell verknüpfte Aussagenkomplexe [...] Behauptungen über Phänomenbereiche" dauerhaft zu stabilisieren und mit "mehr oder weniger starken Geltungsansprüchen" auszustatten. [16]

Auf der Basis der wissenschaftlichen Studien zu dem Phänomen der Heimatfilme vermuten wir, dass sie als Äußerungen im Diskurs vielfach eine solche Wirkung erzielen konnten. Die Analyse der diskursiven Deutungsangebote der Filme anhand der dokumentarischen Bild- und Videoanalyse soll dabei den Wandel der kulturellen Stabilisierungsdiskurse aufzeigen. [17]

3. Methodologie und Methode

Die diskursanalytische Forschungsperspektive ist noch keine konkrete Methode, jedes empirische Projekt muss eine dem Untersuchungsgegenstand angemessene Übersetzung dieser in eine konkrete Methodik leisten.¹¹ KELLER (insb. 2007, S.74ff.) geht davon aus, dass prinzipiell alle Methoden der qualitativen Sozialforschung für eine Diskursanalyse genutzt werden können. Da qualitative Methoden sich jedoch meist auf die Rekonstruktion des subjektiven oder kollektiven Sinns richten, müssen sie für die Interessen der Diskursforschung adaptiert werden. Nicht der subjektive Sinn steht im Vordergrund, sondern die Texte als "materielle Manifestationen gesellschaftlicher Wissensordnungen" (S.74). Als solche werden sie rekonstruiert und "textübergreifende[...] Verweisungszusammenhänge in Gestalt von Regeln und Ressourcen" (a.a.O.) in den Blick genommen. Dies gilt bisher vorrangig für die

10 So konstituieren sich beispielsweise die kulturellen Leitideen von (romantischer) Liebe und von bürgerlicher Familie am Anfang des 19. Jahrhunderts im Zusammenspiel von Spezialdiskursen und Interdiskurs (vgl. dazu SCHOLZ et al. 2013).

11 Vgl. dazu die von SCHOLZ und LENZ (2013) formulierte diskursanalytische Methode für populäre Ratgeber. Die dort entwickelte Analysemethodik für textliche Schlüsselstellen wurde für audiovisuelle Schlüsselstellen weiterentwickelt.

Analyse von Texten. KELLER konstatiert, dass visuelle Methoden in der Sozialforschung bisher kaum existieren (S.91f.). In dieser Hinsicht ist jedoch festzustellen, dass sich in den vergangenen Jahren eine Reihe von insbesondere bildanalytischen Methoden¹² entwickelt hat, die jedoch bisher nicht für eine wissenssoziologische Diskursanalyse (WDA) genutzt wurden. [18]

Da es sich bei Filmen um hochkomplexe audiovisuelle Daten handelt, wurden in unserer Untersuchung KELLERs vor allem an der Grounded-Theory-Methodologie (GTM)¹³ orientierte Vorschläge um spielfilm- und bildanalytische Verfahren erweitert. Anschlussfähig ist zum einen die interdisziplinär angelegte Film- und Fernsehanalyse des Kommunikationswissenschaftlers Lothar MIKOS (2008, S.77-107),¹⁴ deren Ausführungen zur filmischen Narration und zum Plot für uns zentral waren. MIKOS' Arbeitsmodell erwies sich jedoch für die Feinanalyse der Schlüsselstellen als zu wenig handlungsanleitend, weshalb wir auf die von Ralf BOHNSACK (2009) im Anschluss an sein Bildanalyseverfahren entwickelte Video- und Filmanalyse zurückgriffen. Auch das von Jürgen RAAB (2008) entwickelte Modell einer Videoanalyse stellte sich als anregend heraus, insbesondere bezüglich der Analyse der Kameraarbeit und des Technikeinsatzes.¹⁵ Ausgehend von den Prämissen der GTM und mit Rekurs auf

12 Zu nennen sind an dieser Stelle etwa die struktural-hermeneutische Bildanalyse von Stefan MÜLLER-DOHM (1997), die dokumentarische Bildanalyse nach Ralf BOHNSACK (2001) oder die Segmentanalyse von Roswitha BRECKNER (2010).

13 Zu den Grundlagen der Grounded-Theory-Methodologie vgl. GLASER und STRAUSS (1998), STRAUSS und CORBIN (1996) sowie GLASER (1992).

14 Ein Teil der Film- und Fernsehanalyse von MIKOS (2008, S.282) zielt darauf ab zu zeigen, "wie sich die gesellschaftlichen Diskurse in den Film- und Fernsehtexten materialisieren und wie die diskursiven Praktiken in der Produktion und Rezeption wirksam werden können". Wir knüpfen an diese Perspektive an und orientieren uns des Weiteren vor allem an seine Ausführungen zur Filmnarration, einschließlich der Unterscheidung von Plot und Story: Der Plot beinhaltet alles, was auf der Leinwand zu sehen ist sowie die Darstellungsweise, und die Story entspricht dem, "was die Zuschauer mit ihrem Wissen, ihren Emotionen und Affekten sowie ihrem praktischen Sinn aus dem Gezeigten machen, um den Film oder die Fernsehsendung zu einem sinnhaften Ganzen zusammenzufügen" (S.112).

15 In der aktuellen Methodendiskussion etwa auf Tagungen oder Workshops werden die Ansätze von BOHNSACK (2009) und RAAB (2008) als unterschiedliche Schulen postuliert und gegeneinandergestellt. Aus unserer Sicht weisen sie jedoch eine Reihe von Ähnlichkeiten auf und können miteinander verknüpft werden. Beide Ansätze sind in der Wissenssoziologie verortet, wenn auch in unterschiedlichen Strängen: Während BOHNSACK insbesondere an die Arbeiten von Karl MANNHEIM anschließt, verortet sich RAAB in der hermeneutischen Wissenssoziologie, die wesentlich von Hans-Georg SOEFFNER entwickelt wurde. Hinsichtlich der bildanalytischen Verfahren schließen beide Autoren an die Arbeiten von MANNHEIM, PANOFSKY, IMDAHL und BOURDIEU an. Während BOHNSACK das dreistufige Analysemodell von PANOFSKY erweitert, verweist RAAB auf vorliegende Methoden hin wie eben BOHNSACKs dokumentarische Bildanalyse, aber auch BRECKNERs Segmentanalyse, die seiner Ansicht nach für eine wissenssoziologische Bildhermeneutik genutzt werden können. Hinsichtlich einer konkreten Arbeitsmethode setzen sowohl die dokumentarische Bild- und Videoanalyse als auch die wissenssoziologische Bildhermeneutik auf vergleichbare Verfahren: die Auswahl von zentralen Sequenzen, deren Transkription (nach unterschiedlichen Systemen) und die Bild-für-Bild-Analyse. RAAB fokussiert eine "Sequenzanalyse" (2008, S.157), die zwar die "Handlung vor der Kamera" (a.a.O.) als Ausgangspunkt der Analyse nimmt, jedoch die "Handlungen mit der Kamera" (a.a.O.) und die Nachbearbeitung in den Mittelpunkt stellt. BOHNSACK nennt sein Verfahren "Kompositionsvariation" (2009, S.39); es stellt den formalen Bildaufbau ins Zentrum der Analyse und vergleicht Einzelbilder miteinander. Die Sequenzialität des Films und die entsprechende Montage der Einzelbilder werden auch analysiert, im Zentrum steht aber zunächst das Einzelbild. Während RAABs Methode am konkreten Gegenstand von semiprofessionellen Videos formuliert wurde, ist es BOHNSACKs Anliegen, eine Modellanalyse zu entwickeln, die auf unterschiedliches filmisches Material übertragen werden kann, auch auf

KELLERs Vorschläge (2007) sowie die genannten filmischen Analyseverfahren wurde ein Arbeitsmodell entwickelt, welches sich in fünf aufeinanderfolgende Arbeitsschritte für die Einzelanalysen gliedert. Diese Arbeitsschritte werden im Folgenden ausführlicher dargestellt (vgl. Abbildung 1).

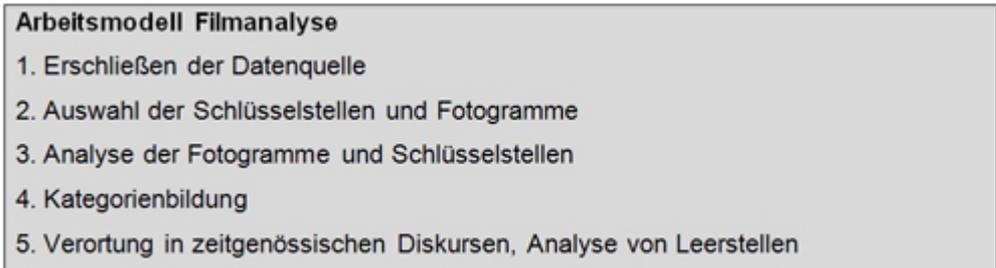


Abbildung 1: Arbeitsschritte der Filmanalyse [19]

3.1 Erschließen der Datenquelle

Nach der Sondierung des Forschungsfeldes und der Zusammenstellung des Samples, bei KELLER "Korpusbildung" (2007, S.84) genannt, wurde der ausgewählte Film einmal im Ganzen angeschaut. Dieser Arbeitsschritt wiederholte sich im Laufe des Forschungsprozesses, "denn nur dabei können die unsichtbaren Strukturen der Film- und Fernsichtexte sichtbar werden" (MIKOS 2008, S.93). Danach folgte eine Recherche über den Film, in der Eckdaten gesammelt wurden, wie beispielsweise Informationen über die abbildenden und abgebildeten Filmproduzent_innen, die Produktionsdetails sowie den ökonomischen und gesellschaftlichen Stellenwert des Films. Außerdem wurde sowohl eine Zusammenfassung über die Filmhandlung erstellt als auch ein tabellarischer Handlungsverlauf. Neben einer kurzen Beschreibung des Handlungsverlaufs wurden die Handlungseinheiten chronologisch nummeriert, der Ort der Handlung identifiziert und der zeitliche Verlauf der Sequenzen angegeben. Die genaue Beschreibung des Films war grundlegend für die weitere Analyse, denn je ausdifferenzierter der Plot dargestellt wird, umso stärker manifestiert sich die Erzählung des Films im Gedächtnis der Interpret_innen. Der Gesamtzusammenhang des Films ist somit in den Einzelanalysen der Fotogramme, Sequenzen und Texte präsent. Zum Abschluss des Analyseschrittes wurde die Figurenkonstellation charakterisiert. [20]

3.2 Auswahl der Schlüsselstellen und Fotogramme

Die Auswahl der Sequenzen und Einzelbilder, bei BOHNSACK "Fotogramme" (2009, S.151) genannt, richtet sich nach der Fragestellung. Bei Reiner KELLER (2007) orientiert sich die Auswahl der Daten für die Feinanalyse an verschiedenen Kriterien, die sich im Forschungsprozess wandeln können: Zum Beispiel kann ein breitaufgestellter Datenkorpus, der eine gute Vergleichbarkeit zulässt, genauso eine Strategie darstellen wie die Orientierung entlang des zu

Spielfilme. Wir nutzen insbesondere BOHNSACKs Modell als "Werkzeugkasten" für unsere diskursanalytische Forschungsperspektive.

untersuchenden Diskurses (S.87f.). BOHNSACK spricht insbesondere von "Fokussierungsmetaphern" (2009, S.175), die im Film dramaturgische Highlights identifizieren. Wir prüften zuerst die Anfangs- und Endsequenzen, da sich dort die Themen und Probleme verdichtet finden lassen. Die Auswahl für die Analyseeinheiten erfolgte entlang der Fragestellung, das heißt, es wurden solche Sequenzen gewählt, die sich in verdichteter Form mit den Themen Liebe, Lebensform und Geschlecht beschäftigten. Danach begann die Sequenzierung der ausgewählten Filmausschnitte, die die Schlüsselstellen in Hauptsequenzen (HS), Untersequenzen (US) und eingelagerte Sequenzen (ES) gliederte: Eine Handlungseinheit wurde als Hauptsequenz bezeichnet, sie kann in Untersequenzen eingeteilt werden. Als eingelagerte Sequenz gilt eine Unterbrechung des Handlungsverlaufs, etwa durch eine Rückschau (S.162). [21]

Nach der Schlüsselstellenauswahl wurde der Film in das Videodatei-Format ".avi" umgewandelt, um die Schlüsselstellen zurechtzuschneiden. Danach konnte der Film mithilfe des Programms "AVS Video Converter" in Einzelbilder zerlegt werden, für die ein Abstand von einer Sekunde festgelegt wurde. Die Schlüsselstellen wurden anschließend in einem Videotranskript¹⁶ (vgl. Abbildung 2) erfasst. Diese Datei umfasst eine übersichtliche Darstellung der Schlüsselstelle in Form einer Tabelle, in der die Einzelbilder nachfolgend mit deren Zeiten abgebildet werden. Die Übersicht beinhaltet zudem die Möglichkeit, die Tonspur zu dokumentieren, zum Beispiel Sprache, Musik und Nebengeräusche.¹⁷

TC:	00:40:34	00:40:35	00:40:36	00:40:37	00:40:38
					
Af:					
Musik:					
Geräusch:					

Abbildung 2: Videotranskript von "Das doppelte Lottchen" (1950) aus der ersten Schlüsselstelle¹⁸ [22]

Mithilfe des Videotranskripts konnten die zu analysierenden Fotogramme ausgewählt werden. Dabei wurde das Augenmerk auf kompositorische Besonderheiten gelegt (vgl. BOHNSACK 2009, S.174f.). Darüber hinaus wurde darauf geachtet, nicht zu viele Fotogramme für die dokumentarische

¹⁶ Das Programm AutoVideoSkript1.0 wurde entwickelt nach der Idee von Stefan HAMPL und programmiert von Michael NEUBER von der Freien Universität Berlin.

¹⁷ Eine andere Möglichkeit wäre, den Film mit einer kostenfreien Videotranskriptions-Software (z.B. mit [ELAN](#), [EXMARaLDA](#) oder [Anvil](#)) zu bearbeiten und danach mit dem Programm [MoviScript](#) in ein Videotranskript umzuwandeln (vgl. HAMPL 2010, S.56f.). Außerdem gibt es noch kostenpflichtige Videoanalyse-Programme, beispielsweise Feldpartitur (vgl. MORITZ 2010) und Transana (vgl. SCHWAB 2006; WOODS & DEMPSTER 2011). Die Arbeit mit dem AutoVideoSkript1.0 stellt sich als sehr anwendungsfreundlich heraus, insbesondere da die Transkripte im Word-Format erstellt wurden, die eine weitere Bearbeitung ermöglichen.

¹⁸ Das Kürzel "TC" bedeutet "Time Code", notiert wird die genaue Zeitangabe. Das Kürzel "Af" meint "Audio Frequency", notiert werden allen sprachlichen Äußerungen.

Interpretation auszuwählen bzw. den Datenkorpus im Prozess der Analyse zu reduzieren. Innerhalb des Interpretationsprozesses wurde mit dem Material forschungsökonomisch bzw. ergebnisorientiert umgegangen. [23]

3.3 Analyse der Fotogramme und Schlüsselstellen

Das Analysemodell orientiert sich an der dokumentarischen Bild- und Videointerpretation von Ralf BOHNSACK (2009). Die dokumentarische Methode verfolgt das Ziel, den *Modus Operandi* darzustellen. Das Projekt legt dagegen den Schwerpunkt der Analyse auf die Rekonstruktion der vorherrschenden Diskurse und der diskursiven Deutungsangebote, die im Film nahegelegt werden. Mit der Annahme, dass sich sowohl der Habitus als auch Diskurse über Wissensbestände darstellen lassen, kann die dokumentarische Bild- und Videointerpretation in die vorliegende Spielfilmanalyse integriert werden. [24]

BOHNSACK fokussiert in seinem Ansatz die Analyse von Fotogrammen. Er folgt dem Argument von Roland BARTHES, wonach das Filmische in den Fotogrammen und nicht im Film selbst verortet ist. Demgegenüber ist der Film "nur das Gerüst einer permutativen Entfaltung" (BARTHES 1990, S.65). Durch die Aufhebung der zeitlichen Restriktionen des Films wird eine "vertikale Lektüre" (a.a.O.) anhand der Fotogramme möglich. BARTHES verleiht dem Fotogramm eine zentrale Bedeutung für die Semiotik des Films, die BOHNSACK (2009, S.151) aufgreift. BOHNSACKs konkretes methodisches Vorgehen orientiert sich an den Methoden der Kunsthistoriker Erwin PANOFISKY und Max IMDAHL, die mit den zwei Konzepten "Ikonologie" (vgl. PANOFISKY 2006) und "Ikonik" (vgl. IMDAHL 1988) das Grundgerüst für die Interpretation der Fotogramme liefern. Die von PANOFISKY im Anschluss an die seinerzeit in der Kunstgeschichte dominierende "Ikonografie" kreierte "Ikonologie" hat das Ziel, die teilweise unbewussten "'symbolischen' Werte" (2006, S.41) der Künstler_innen zu entdecken und zu interpretieren. Die ikonische Interpretation von IMDAHL entstand aus der Kritik heraus, dass die Ikonologie von PANOFISKY sich zu wenig auf die formale Bildanalyse richte und somit der Eigensinnigkeit des Bildhaften nicht gerecht werde. Sie sei nur auf das "*wiedererkennende Sehen*" (BOHNSACK 2009, S.32) gerichtet. Die Ikonik befasse sich dagegen mit dem "*sehenden Sehen*", "welches nicht von den einzelnen Gegenständlichkeiten ausgeht, sondern von der Gesamtkomposition und der Ganzheitlichkeit des Bildes" (a.a.O.). BOHNSACK fokussiert die ikonologische Interpretation auf den Habitus der abbildenden und abgebildeten Bildproduzent_innen. [25]

Obwohl BOHNSACK in seiner Videointerpretation die Analyse einzelner Fotogramme fokussiert, verweist er auch auf die Grenzen der Einzelbildanalyse gerade in Bezug auf die Gebärdenanalyse und Narration des Films, die einen sequenzorientierten Ansatz erfordern (S.154ff.). Entsprechend untersucht BOHNSACK die Montage der Einzelbilder in der ausgewählten Sequenz. Darüber hinaus werden auch die gesprochenen Worte (Monologe, Dialoge etc.) aus dem Film in die Analyse einbezogen.¹⁹ [26]

¹⁹ Zur Einführung in die dokumentarische Textinterpretation vgl. BOHNSACK (2007) und PRZYBORSKI und WOHLRAB-SAHR (2010); für die exemplarische Darstellung einer

Die verwendete Fotogrammanalyse wurde von BOHNSACK in zwei Arbeitsschritte eingeteilt: die formulierende und die reflektierende Interpretation. *Die formulierende Interpretation* untergliedert sich in zwei Analyseebenen, und zwar in die vorikonografische bzw. denotative Ebene, die nach dem WAS fragt, und in die ikonografische bzw. konnotative Ebene, die stärker auf der Ebene des Common Sense Schlussfolgerungen aus dem WAS zieht, das heißt, es werden Um-zu-Motive aus dem Gesehenen formuliert (S.56). Ein prägnantes Beispiel bei PANOFSKY ist das Hutziehen: Auf der Straße steht ein Mann, der seinen Hut zieht, was die vorikonografische Beschreibung darstellt; die Schlussfolgerung, dass der Mann seinen Hut zieht, *um zu* grüßen, wird auf der ikonografischen Ebene festgehalten (2006, S.33ff., vgl. auch BOHNSACK 2009, S.56). [27]

Da es sich bei den Bildern um Fotogramme aus einem Spielfilm handelt, wird aus forschungsökonomischen Gründen die Filmhandlung in der ikonografischen Ebene mit einbezogen, um die Vielfalt der möglichen Interpretationen zu begrenzen. [28]

In der *reflektierenden Interpretation* stehen sowohl die formale Komposition als auch die ikonologisch-ikonische Interpretation im Vordergrund. Die formale Komposition umfasst drei Dimensionen, um die Eigensinnigkeit des Bildes zu erfassen: Perspektivität, szenische Choreografie und Planimetrie. Da hier nicht nur eine Bildinterpretation vorgestellt wird, sondern eine Videoanalyse, wurde das Repertoire erweitert, um dem Film innerhalb der Analyse gerecht zu werden: Kameraeinstellung und Kameraerzählhaltung sowie Schnitt und Montage wurden in die Interpretation mit einbezogen (vgl. BOHNSACK 2009, S.158ff.).²⁰ [29]

Zuerst wurde die formale Struktur des Bildes auf die "perspektivische Projektion" (S.36) hin analysiert. Grundsätzlich werden "durch die je unterschiedliche Herstellung von Perspektivität [...] in der bildspezifischen Art und Weise Räumlichkeit und Körperlichkeit konstruiert" (a.a.O.). Die Perspektive wird mithilfe des Fluchtpunktes bzw. der Horizontlinie definiert.²¹ Filmanalytisch kann des Weiteren zwischen der Zentralperspektive (Frontalansicht), der Aufsicht (Vogelperspektive) und der Untersicht (Froschperspektive) unterschieden werden.²² Als Zweites wurde die szenische Choreografie des Bildes interpretiert, die IMDAHL definiert als "die szenische Konstellation der in bestimmter Weise handelnden oder sich verhaltenden Figuren in ihrem Verhältnis zueinander" (1988, S.19). Es wurden "aktionale[.] Relationen" (a.a.O.) systematisiert, d.h. die

Sequenzanalyse siehe WAGNER-WILLI (2005).

20 BOHNSACK setzt sich mit der Bedeutung von Schnitt und Montage für die Analyse auseinander; eine systematische Einführung in die Filmsprache findet sich bei STEINMETZ (2005).

21 Der Fluchtpunkt lässt sich durch (Flucht-) Linien des entsprechenden Gegenstandes oder Raumes bestimmen. Auf der Höhe des Fluchtpunktes bzw. der Fluchtpunkte befindet sich die Horizontlinie (vgl. dazu die grafische Darstellung in BOHNSACK 2009, S.245). Anzumerken ist, dass nicht in jedem Bild ein Fluchtpunkt zu lokalisieren ist, dies gilt insbesondere bei Nah- und Detailaufnahmen.

22 Eine weitere Kameraperspektive ist die sog. subjektive Einstellung, das heißt, die Kamera nimmt die Perspektive einer Person ein und konstruiert die subjektive Wahrnehmung von Filmfiguren mithilfe der Perspektivität (vgl. STEINMETZ 2005, S.42f.).

einzelnen Aktionen und Reaktionen innerhalb des Bildes rekonstruiert, die einen Zugang zur Handlungsebene eröffneten. BOHNSACK verknüpft die szenische Choreografie mit den Beschreibungen auf der vorikonografischen Ebene, vor allem mit der Performanz der abgebildeten Bildproduzent_innen.²³ Nicht nur die Simultanität wird bei der szenischen Choreografie berücksichtigt, sondern auch die Sequenzialität, das heißt, die bewegten Bilder werden stärker in den Fokus gestellt. [30]

Die Planimetrie ist das dritte Element der formalen Komposition, welche die Totalität des Bildes in den Blick nimmt und somit den bildimmanenten Sinngehalt zutage fördert. "Die Rekonstruktion der planimetrischen Komposition bezieht sich auf die formale Konstruktion des Bildes in der Fläche" (BOHNSACK 2009, S.39). IMDAHL verweist auf die Sonderstellung der Planimetrie gegenüber den anderen beiden Dimensionen: "Die perspektivische Projektion und szenische Choreographie erfordern ein wiedererkennendes, auf die gegenständliche Außenwelt bezogenes Sehen. [...] Dagegen geht die planimetrische Komposition, insofern sie bildbezogen ist, nicht von der vorgegebenen Außenwelt[,] sondern vom Bildfeld aus, welches sie selbst setzt" (1988, S.26): Dem "wiedererkennenden Sehen" wird das "sehende Sehen" (a.a.O.) gegenübergestellt. In der Praxis wurde das Bild zuerst in Flächen eingeteilt, die im Folgenden aufeinander bezogen wurden, um "den Zugang zum Eigensinn des Bildes" (BOHNSACK 2009, S.57) zu eröffnen. Der "Goldene Schnitt"²⁴ spielt laut BOHNSACK eine zentrale Rolle, weil "er das Proportionsempfinden im Alltag und in der Gebrauchskunst offensichtlich intuitiv strukturiert" (S.62). Insbesondere durch die planimetrische Komposition wird die Wichtigkeit des Bildhaften für die qualitative Sozialforschung ersichtlich. [31]

In der ikonologisch-ikonischen Interpretation verbindet BOHNSACK (S.37) die Konzepte von PANOFISKY und IMDAHL. Sie stellt den finalen Interpretationsschritt dar, der sich auf die Frage nach dem WIE richtet: Um das oben genannte Beispiel vom Hutziehen erneut aufzugreifen, wird im nächsten Schritt analysiert, WIE der Mann die Handlung des Hutziehens bzw. des Grüßens ausführt, und es werden Rückschlüsse auf seinen Habitus gezogen. Unsere Analyse richtete sich weiterführend auf die Darstellungsweise von Liebe, Lebensform und Geschlecht auf dem ausgewählten Fotogramm. [32]

Ergänzend zur Fotogrammanalyse wurden sequenz- und textbasierende Interpretationen durchgeführt, die sich ebenfalls an der dokumentarischen Methode orientierten. Die ausgewählten Textstellen wurden vollständig transkribiert. Wie schon bei der Bildinterpretation erfolgte die dokumentarische Textinterpretation in zwei Arbeitsschritten: In der formulierenden Interpretation wurde der Text in Ober- und Unterthemen gegliedert, die eine "thematische Feingliederung" (PRZYBORSKI & WOHLRAB-SAHR 2010, S.288) sichtbar werden lassen. Darauf folgte die reflektierende Interpretation der Passagen, die

23 Diese umfasst eine detaillierte Beschreibung der Kineme, Gebärden und operativen Handlungen (vgl. hierfür BOHNSACK 2009, S.144ff.).

24 Der "Goldenen Schnitt" gibt ein bereits in der Antike genutztes Teilungsverhältnis (1:06181) einer Fläche an (vgl. BOHNSACK 2009, S.62).

den Orientierungsrahmen und die Diskursbewegung des Gesprächs rekonstruierten (S.289ff.). [33]

Abschließend wurden die Analysen der ausgewählten Fotogramme und Textpassagen im Kontext der gesamten Schlüsselstelle interpretiert. Als Hilfsinstrumente dienten die Sequenzierung und die Videotranskripte, aber auch das wiederholte Anschauen der betreffenden Sequenz war Bestandteil der Analyse. Die gesamte Interpretation erfolgte in einer Analysetabelle; sie enthält neben dem Analysematerial Kommentare und Memos, wie sie in der GTM verwendet werden (vgl. STRAUSS & CORBIN 1996, S.167). Durch diese Form ist eine ausführliche und übersichtliche Darstellung der generierten Ergebnisse möglich. Zum Ende jeder Tabelle wurden die Befunde in Kategorien verdichtet (s. Abschnitt 3.4). [34]

Grundlegend ist festzustellen, dass die Analyse des audiovisuellen Materials vor allem auf der ikonologisch-ikonischen Ebene das Problem der Polysemie aufweist. Durch die komparative Analyse bzw. durch die Kompositionsvariationen können nicht nur Homologien festgestellt, sondern auch die Vieldeutigkeit sichtbar gemacht werden (vgl. BOHNSACK 2009, S.46). Deshalb wurde die simultane und sequenzielle Struktur der Schlüsselstelle anhand der komparativen Analyse in Anlehnung an BOHNSACK untersucht, das heißt, es wurden vergleichbare Sequenzen aus den Filmen gegenübergestellt. Sowohl Homologie als auch Unterschiede zwischen den Sequenzen wurden festgehalten. Anzumerken ist, dass durch die Standortgebundenheit der einzelnen Forschenden, die beeinflusst wird von den sozialen Zugehörigkeiten wie Milieu, Generation oder Geschlecht, die individuellen Erfahrungsräume in die Interpretation mit einfließen und deshalb reflektiert werden müssen (S.45). In dieser Hinsicht erwies sich die Arbeit in Forschungsgruppen als gewinnbringend für die Reflexion der jeweils eigenen Standortgebundenheit der Gruppenmitglieder. Das Problem der Reifikation von Alltagskategorien kann auf diese Weise erheblich reduziert werden. [35]

3.4 Kategorienbildung

Die Kategorienbildung orientiert sich an der GTM und folgt dem dreistufigen Kodierverfahren nach STRAUSS und CORBIN (1996). Die ausgewählten Schlüsselstellen haben wir anhand des "offenen Kodierens" durch das "Benennen der Phänomene" (S.45) zu vorläufigen Konzepten zusammengefasst, die in den Analysetabellen festgehalten wurden. Dieser Schritt wird auch als "[d]er Prozeß des Aufbrechens, Untersuchens, Vergleichens, Konzeptualisierens und Kategorisierens der Daten" (S.43) bezeichnet. Erst mit dem "axialen Kodieren" (S.75) wurden die vorläufigen Konzepte miteinander in Beziehung gesetzt und in Kategorien entlang eines Kodierparadigmas verdichtet. Offenes und axiales Kodieren erfolgten nicht nacheinander, sondern gemäß den Regeln der GTM vollzog sich ein wechselseitiger Kodierprozess (vgl. auch PRZYBORSKI & WOHLRAB-SAHR 2010, S.203). Durch das "selektive Kodieren" (STRAUSS & CORBIN 1996, S.94) wurden die Ergebnisse zu Schlüsselkategorien gebündelt, die abschließend in das Kodierparadigma integriert wurden. [36]

3.5 Verortung in den zeitgenössischen Diskursen, Analyse von Leerstellen

Nach der Analyse der Schlüsselstellen wurde der untersuchte Film in die zeitgenössischen Diskurse eingeordnet. Dabei hatten die Rezensionen der jeweiligen Filme einen besonderen Stellenwert, einbezogen wurden aber filmgeschichtliche und filmwissenschaftliche Darstellungen. Diese Dokumente sind nach MIKOS einerseits "Teil des medialen Diskurses über Film und Fernsehen, andererseits sind sie Teil der institutionalisierten und populären Diskurse, die in der Gesellschaft zirkulieren" (2008, S.285). Um die entsprechenden zeitgenössischen Diskurse über Liebe, Lebensform und Geschlecht in diesem Material rekonstruieren zu können, ist ein umfangreiches historisches Kontextwissen notwendig (vgl. CARABINE 2001), welches über entsprechende familien- und geschlechtersoziologische sowie historische Sekundärliteratur aneignet wurde. [37]

Mit Rekurs auf die historischen Kontexte wurden im Anschluss an CARABINE auch die diskursiven Leerstellen untersucht: "what is not present or not spoken of that [one] might expect to be" (2001, S.285). Ein solcher Analyseschritt setzt eine intensive Auseinandersetzung und Reflexion des Diskursgegenstandes voraus. Die Auslassungen können als Wertungen im Diskurs gedeutet werden. Das, worüber nicht gesprochen wird oder werden kann, gilt als illegitim und ist nicht Bestandteil der Normalität (a.a.O.). Mit Bezug auf FOUCAULT (1994) wurden unter Leerstellen aber nicht nur die äußeren Ausschließungssysteme erfasst, auf die CARABINE sich konzentriert und die zur Tabuisierung und/oder Ausgrenzung von Gegenständen führen, sondern auch die inneren Ausschließungssysteme in den Blick genommen. Wie werden durch Kommentare, durch die Positionierung des Films und der Filmschaffenden bestimmte Gegenstände und Personen marginalisiert oder delegitimiert? [38]

Der Vergleich der einzelnen Filmanalysen ist kein gesonderter Analyseschritt, er erfolgte parallel zum Forschungsprozess. Im Projekt wurde nach der ersten Analyse ein maximal kontrastierender Fall gewählt, um das Material in seiner Spannbreite zu erfassen. Während der Analyse des zweiten Falls wurden bereits Memos geschrieben und Hypothesen formuliert. Im Verlauf des Forschungsprozesses verdichtete sich der Fallvergleich zunehmend. [39]

4. Aus der Forschungswerkstatt

Die vorgestellte Filmanalyse bezieht sich auf den Film "Das doppelte Lottchen" und die Neuverfilmung "Charlie und Louise". Die folgende Darstellung umfasst zugunsten der Nachvollziehbarkeit des methodischen Vorgehens nur einen Teilausschnitt der gesamten Filmanalyse: Vergleichend rekonstruiert und anhand von ausgewählten Schlüsselstellen wird beschrieben, wie Trennung und Scheidung in den Filmen thematisiert und inszeniert werden. Ausgehend von dieser für den Bestand von Zweierbeziehungen²⁵ und Familien problematischen Konstellation wird dargelegt, welche "Lösung" die Filme jeweils am Ende offerieren. Welche Wissensbestände werden dem Publikum angeboten, ihre familiäre Lebensform auf Dauer zu stellen? [40]

4.1 Erschließen der Daten: Handlungsverlauf und Figurenkonstellation

Wie bereits ausgeführt, umfasst der erste Analyseschritt verschiedene Aspekte. Die folgende Darstellung fokussiert die Filminhalte und die Figurenkonstellationen; beide sind für das Verständnis der darauffolgenden Analyseschritte zentral. [41]

"Das doppelte Lottchen" von 1950 beginnt in Seebühl in einem Kinderferienheim, wo sich Luise aus Wien und Lotte aus München kennenlernen. Schon bei ihrer ersten Begegnung bemerken sie ihre äußere Ähnlichkeit, weswegen die freche Luise das zurückhaltende Mädchen Lotte nicht ausstehen kann. Nach einigen Tagen wird aus der anfänglichen "Feindschaft" eine innige Freundschaft, und die beiden Mädchen stellen fest, dass sie aufgrund desselben Geburtsdatums und Geburtsortes Zwillinge sein müssen. Beide haben den Wunsch, den jeweils anderen Elternteil kennenzulernen, und beschließen, nach den Ferien ihre Rollen zu tauschen. Somit fährt Lotte zum Vater nach Wien und Luise zur Mutter nach München zurück. [42]

Als Lotte ihren Vater bei seiner Arbeit als Komponist während einer Oper besucht, sieht sie, dass es eine fremde Frau in seinem Leben gibt. Sie hat Angst, dass diese Frau das Familienglück stören könnte. Einige Zeit später verkündet der Vater, dass er diese Frau (Irene) heiraten will. Lotte ist schockiert über diese Nachricht und verbietet es ihm, doch der Vater reagiert darauf nicht. Darüber hinaus versucht Lotte, Irene von dieser Idee abzuhalten, indem sie sie besucht und ihr die Hochzeit ebenso untersagt. Irene reagiert darauf mit Ablehnung und schickt Lotte weg. Lotte scheinen die Zukunftspläne des Vaters so sehr zu bedrücken, dass sie krank wird. Resi, die Haushälterin, schickt sie ins Bett und ruft einen Arzt. [43]

Zur selben Zeit findet die Mutter (Luiselotte) heraus, dass sich ihre Zwillinge im Kinderferienheim in Seebühl kennengelernt haben. Jetzt versteht sie, aus welchem Grund ihre Tochter so verändert wirkt, handelt es sich doch bei dieser nicht um Lotte, die immer bei ihr gelebt hat, sondern um Luise. Bei der nächsten Begegnung spricht sie ihre Tochter mit "Luise" an und beide fallen sich glücklich

²⁵ In Anlehnung an Karl LENZ (2009) benutzen wir den soziologischen Begriff "Zweierbeziehung" statt den Begriff "Paarbeziehung".

in die Arme. Luise erzählt ihr alle Erlebnisse und berichtet, dass Lotte schon seit einiger Zeit nicht mehr geschrieben hat. Daraufhin rufen sie bei Ludwig, dem Vater, an und erzählen ihm die Wahrheit. Er ist verblüfft über den Rollentausch der Kinder und berichtet, dass Lotte krank, aber auf dem Weg der Besserung sei. Gemeinsam entscheiden sie, dass Luise und die Mutter nach Wien fahren, um sich um die kranke Lotte zu kümmern. [44]

Ludwig scheint Irene und die bevorstehenden Hochzeitspläne völlig vergessen zu haben. Bei einem letzten Treffen erzählt Ludwig ihr von seiner ersten Ehe mit Luiselotte sowie deren gemeinsamen Zwillingen. Dies ist gleichzeitig auch der letzte Kontakt zwischen Ludwig und Irene im Film. Als Lotte sich erholt hat, rückt der Geburtstag der Zwillinge näher, den die Vier zusammen feiern. Alle wirken glücklich, jedoch wünschen sich die Kinder, dass sie wieder eine Familie sind. Daraufhin reden die Eltern miteinander und fragen sich unter vier Augen, ob es noch einmal möglich sei, als Paar zusammen zu sein. Trotz der langen Trennung haben die beiden immer noch Gefühle füreinander und sehen keinen Grund, sich wieder zu trennen. Die Eltern heiraten erneut und ziehen zusammen in die Wohnung des Vaters, worüber alle sehr glücklich sind. [45]

Zum Schluss dirigiert der Vater öffentlich seine neue Kinderoper, während seine Familie ihm dabei von einer Loge aus zuschaut. In Abbildung 3 sind die wichtigsten Personen anhand einer Figurenkonstellation noch einmal dargestellt.

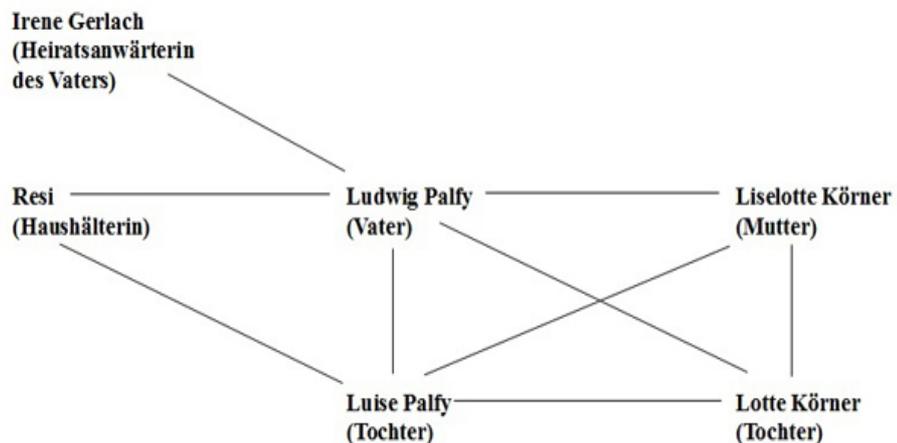


Abbildung 3: Figurenkonstellation "Das doppelte Lottchen" (1950, Regie: Josef von BAKY) [46]

In der Neuverfilmung "Charlie und Louise" sind einige Veränderungen im *Plot* festzustellen. Der Film beginnt in einem Gerichtsgebäude, in dem die Sorgerechtsfrage bezüglich der Zwillinge geklärt wird. Beide Eltern versuchen, sich in einem guten Licht darzustellen und den Prozess für sich zu gewinnen. Das Ergebnis des Prozesses bleibt jedoch offen. Stattdessen folgt die Einblendung "10 Jahre später", und die Mutter Sabine bringt ihre Tochter Louise zum Bahnhof. Louise fährt mit vielen anderen Kindern nach Schottland auf eine Sprachreise. Aufgrund ihres gutbürgerlichen Kleidungsstils wird sie gleich zu Beginn von den anderen Kindern nicht gemocht. Sie lernt Charlie kennen, die eine Art Anführerin

für die Gruppe darstellt und Louise als das fremde Mädchen immer wieder stichelt. In Schottland angekommen, wird die Situation für Louise nicht besser. Die Kinder ärgern sie weiterhin, und dabei entdecken sie die Ähnlichkeit zwischen den beiden Mädchen. Kurze Zeit später bemerken diese – wie schon im 1950er-Jahre-Film –, dass sie Zwillinge sein müssen, und wollen die Rollen tauschen. Daher fährt die ruhige Louise zum Vater nach Berlin und die freche Charlie zur Mutter nach Hamburg. [47]

In der Neuverfilmung sind die Mädchen mit mehr Problemen als nur einer neuen Partnerin konfrontiert. Der Vater Wolf hat zwar ebenfalls eine enge Beziehung zu seiner Arbeitskollegin Sunny, welche als Bedrohung für das "heile Familienglück" wahrgenommen wird, aber darüber hinaus hat der Vater, welcher ebenso als Komponist arbeitet, finanzielle Probleme und die Aufführung seines Musicals scheint zu scheitern. Des Weiteren hat auch die Mutter Sabine einen neuen Partner (Dieter), welcher anfangs jedoch als solcher nicht wahrgenommen wird, da er gleichzeitig ihr Chef ist. Aufgrund ihres beruflichen Engagements in einer Werbeagentur hat Sabine kaum Zeit für ihre Tochter, was ebenso zu Konflikten führt. [48]

Um die finanziellen Probleme des Vaters zu lösen, soll eine alte Melodie, welche der Vater vor vielen Jahren komponierte und die eine Art "Familienmelodie" darstellt, in einem Werbespot verwendet werden, für den Sabine und Dieter schon lange eine passende Musik suchen. Als Charlie ihrer Mutter die Melodie vorspielt, erinnert sich Sabine an die gemeinsame Familienzeit zurück und erkennt, dass ihre Töchter die Rollen getauscht haben. Nachdem die Familie sich in Hamburg wiedersieht, stellen die Zwillinge ihre Eltern zur Rede und wollen wissen, warum sie getrennt wurden. Dabei verkündet die Mutter ihre Hochzeitspläne mit Dieter. Schockiert über diese Nachricht und unzufrieden mit dem Gespräch laufen die Zwillinge weg und fahren heimlich nach Schottland zurück, an den Ort, wo sie glücklich waren. Durch einen Anruf erfahren die Eltern, dass die Zwillinge in Schottland sind, und retten sie bei strömendem Regen und Gewitter aus einem Leuchtturm. [49]

Am Schluss ist zu sehen, wie sich die Zwillinge und die Mutter vom Vater am Bahnhof verabschieden. Die Eltern haben sich dazu entschieden, dass die Zwillinge bei der Mutter leben sollen, weswegen Wolf zurück nach Berlin fährt. Doch kurz nachdem der Zug losgefahren ist, zieht Wolf die Notbremse und rennt zu seiner Familie zurück. Er schließt seine Kinder in die Arme. Das Ende ist dennoch ungewiss, da der Film an dieser Stelle endet und offen über den weiteren Verlauf bleibt. [50]

In Abbildung 4 sind die wichtigsten Personen des Films in einer Figurenkonstellation noch einmal abgebildet.

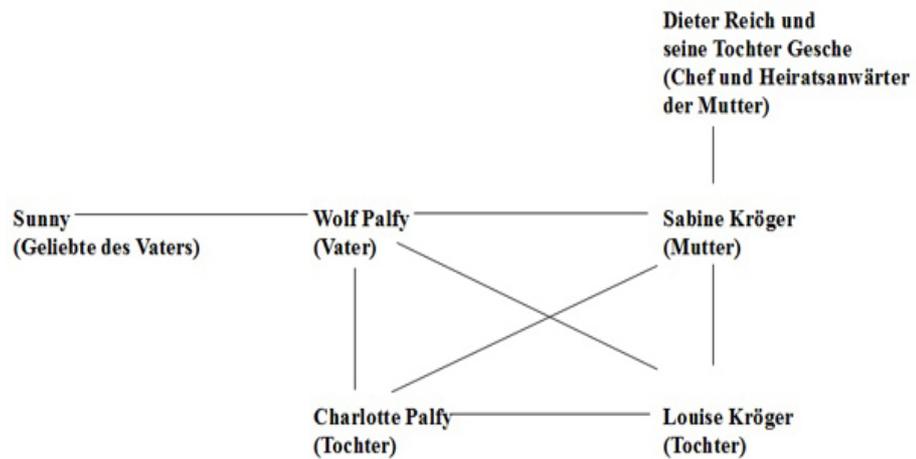


Abbildung 4: Figurenkonstellation "Charlie und Louise" (1994, Regie: Joseph VILSMAIER) [51]

4.2 Auswahl der Schlüsselstellen und Fotogramme

Insgesamt wurden für jeden Film sieben Schlüsselstellen ausgewählt, die sich jeweils inhaltlich miteinander vergleichen lassen, sodass Kontinuitäten und/oder Unterschiede gut aufgezeigt werden können. Die erste Schlüsselstelle thematisiert die *Trennung aus Sicht der Eltern* und die zweite die *Trennung aus Sicht der Kinder*. Die dritte Schlüsselstelle zeigt die *Suche nach den Trennungsgründen*. Die Zwillinge können nicht verstehen, warum sie entzweit wurden, und suchen nach Antworten auf ihre Fragen. Als Nächstes wird die *Integration der neuen Beziehungsperson in die bestehende Familie* vergleichend dargestellt. In der ausgewählten Sequenz lässt sich zeigen, wie die Mädchen die neue Beziehungsperson des Vaters bzw. der Mutter näher kennenlernen. In der fünften Schlüsselstelle stellt die *Neue Beziehungsperson eine Gefahr für die Familie* dar, die Zwillinge sind darum bemüht, diese abzuwenden. Die sechste Schlüsselstelle zeigt die *Zukunftspläne* der Familie. Die siebte und letzte Schlüsselstelle umfasst das *Ende*: Untersucht wurde, welchen Ausgang der Film für die Familiensituation bietet und somit auch, welche diskursiven Deutungsangebote bezüglich Liebe, Lebensform und Geschlecht formuliert werden. [52]

In Tabelle 1 sind die einzelnen Schlüsselstellen, die für die Analyse der Filme ausgewählt wurden, dargestellt. Darüber hinaus ist die Länge der jeweiligen Sequenzen zu erkennen.

Nr.	Bezeichnung	Das doppelte Lottchen	Charlie und Louise
1	Trennung aus Sicht der Eltern	0:40:09 - 0:40:40	0:00:33 - 0:02:16
2	Trennung aus Sicht der Kinder	0:25:39 - 0:26:20 & 0:27:24 - 0:29:08	0:25:18 - 0:27:27
3	Suche nach den Trennungsgründen	0:53:41 - 0:56:39	0:48:56 - 0:52:26 & 0:53:11 - 0:56:09
4	Integration der neuen Beziehungsperson in die bestehende Familie	1:06:46 - 1:11:53	1:08:23 - 1:09:19
5	Neue Beziehungsperson als Gefahr für Familie	1:17:37 - 1:20:10	1:08:23 - 1:09:19
6	Zukunftspläne	1:13:03 - 1:15:12	1:15:52 - 1:19:51
7	Ende	1:33:32 - 1:38:33	1:28:04 - 1:30:48

Tabelle 1: Schlüsselstellen [53]

4.3 Analyse der Fotogramme und Schlüsselstellen

Zugunsten einer ausführlichen Darstellung des Verfahrens werden nur die Analyseergebnisse anhand der ersten Schlüsselstelle dargestellt. In beiden Filmen wurden jeweils vier Fotogramme für die dokumentarische Bildanalyse ausgewählt. Die zusammenfassende Darstellung der Interpretation schließt die Analyse der ausgewählten Dialoge mit ein. [54]

4.3.1 Schlüsselstelle 1 "Trennung aus Sicht der Eltern"

"Das doppelte Lottchen"

Die erste Schlüsselstelle stellt eine eingelagerte Sequenz in Form einer Rückblende in der laufenden Handlung dar. Lotte ist gerade bei ihrem Vater angekommen, als er plötzlich zur Arbeit muss und die Haushälterin Resi einkaufen geht. Somit ist Lotte alleine in der fremden Wohnung und schaut sich um. In der Küche wendet sich die Kamera von ihr ab. Währenddessen kommt der Erzähler zu Wort und das Wohnzimmer wird gezeigt. Bei dem Blick durch die Wohnung bleibt die Kamera bei einem Foto stehen und es folgt eine Rückblende, die die Beziehungsprobleme der Eltern und die daraus resultierende Trennung zeigt. In der Szene findet keine Form des Dialogs statt, das heißt, die Eltern thematisieren die Gründe für die Trennung nicht selbst, sondern der Erzähler übernimmt diese Aufgabe aus der Sicht einer außenstehenden Person. Diese Textpassage des Erzählers wurde in die Analyse mit einbezogen und ergänzt die Bildanalyse. [55]

Zu Beginn der Rückblende hält sich der Vater in einer aggressiven Gebärde die Ohren zu, da ihn das Geschrei der Kinder aus der Fassung bringt. Weil er unter diesen Umständen nicht als Komponist arbeiten kann, entscheidet er sich dazu, sein Arbeitsinstrument, das Klavier, aus der gemeinsamen Wohnung fortbringen zu lassen. Er lässt seine Frau Luiselotte mit den Kindern alleine in der Wohnung zurück.

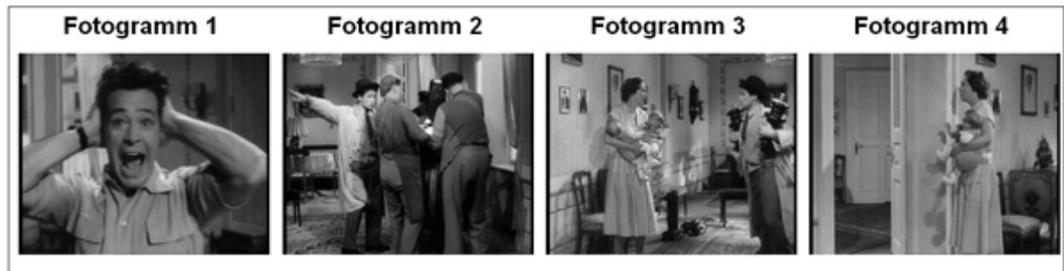


Abbildung 5: Fotogramm 1 bis 4 (v.l.n.r)²⁶ [56]

Die Methode der Bildanalyse wird exemplarisch an den Fotogrammen 3, 7, 9, 10 und 11 verdeutlicht. In Abbildung 5 sind die Fotogramme 1 – 4 der Schlüsselstelle 1 zu sehen. [57]

Bei der vorikonografischen Interpretation, die sich auf das WAS der Abbildung richtet, zeigt sich, dass sich im Vordergrund des Fotogramms 3 zwei Personen in voller Größe befinden, die von der Seite zu sehen sind und sich ansehen. Die linke Person trägt zwei Kleinkinder auf den Armen und die rechte hält etwas in ähnlicher Pose, das Ähnlichkeit mit zwei Tischbeinen hat. Sie stehen in einem Raum, was im Hintergrund durch mehrere Stühle, Bilder an den Wänden, eine Kommode und den Teil eines Möbelstückes verdeutlicht wird. Die linke Person trägt ein Kleid, wohingegen die rechte Person einen Hut, einen Anzug und einen Mantel trägt. [58]

Bei der ikonografischen Interpretation wird das filmische Kontextwissen herangezogen. Es ist aus diesem Grund klar, dass es sich bei den Personen um Luiselotte und Ludwig Palfy handelt. Sie sind ein verheiratetes Paar, das vor Kurzem Zwillinge bekommen hat. Luiselotte trägt die gemeinsamen Kinder auf den Armen, wohingegen der Vater die Beine seines Klaviers festhält, da er sein Instrument aus der Wohnung bringen lässt. Ludwig beabsichtigt, damit die Wohnung zu verlassen, doch Luiselotte steht ihm mit den Kindern im Weg und sieht ihn irritiert an.

²⁶ Alle Bildrechte liegen laut Urheberrecht bei der jeweiligen Produktionsfirma. Nach §51 des Urheberrechtes ist das Zitieren, dies beinhaltet auch die Wiederveröffentlichung von Bildmaterial, zu wissenschaftlichen Zwecken erlaubt (vgl. http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_51.html [Datum des Zugriffs: 20.1.2012]).

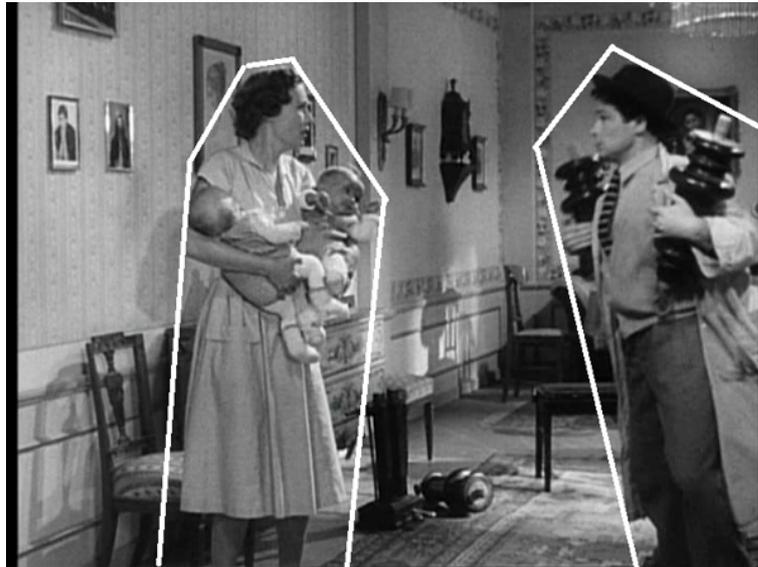


Abbildung 6: Fotogramm 3, Planimetrie [59]

Hinsichtlich der planimetrischen Ausrichtung stellen in Abbildung 6 jeweils Luiselotte und die Kinder sowie Ludwig mit seinen Klavierbeinen eine Einheit dar. Die Lücke zwischen dem Ehepaar scheint auf eine baldige Trennung oder einen großen Abstand hinzudeuten. Luiselotte steht darüber hinaus mit den Kindern im Goldenen Schnitt, wodurch das Bild auf sie fokussiert wird. Das Paar befindet sich auf Augenhöhe, doch Luiselotte nimmt mit den Kindern etwas mehr Bildfläche ein als Ludwig.

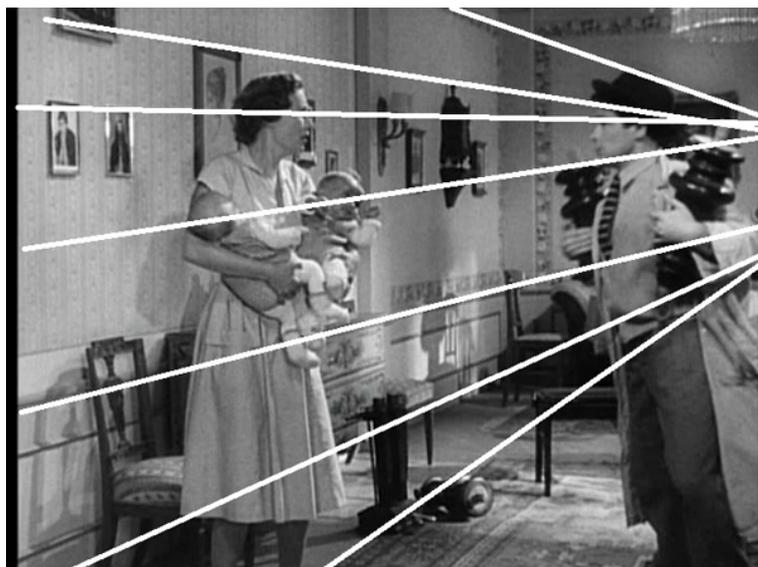


Abbildung 7: Fotogramm 3, Perspektive [60]

Das Bild wird in einer halbtotalen Kameraeinstellung bzw. in einer Normalansicht gezeigt. Der Fluchtpunkt des Raumes befindet sich hinter Ludwig Palfy und liegt

somit außerhalb des Bildes. Die Blickrichtung wird dadurch auf Ludwig gerichtet (vgl. Abbildung 7).

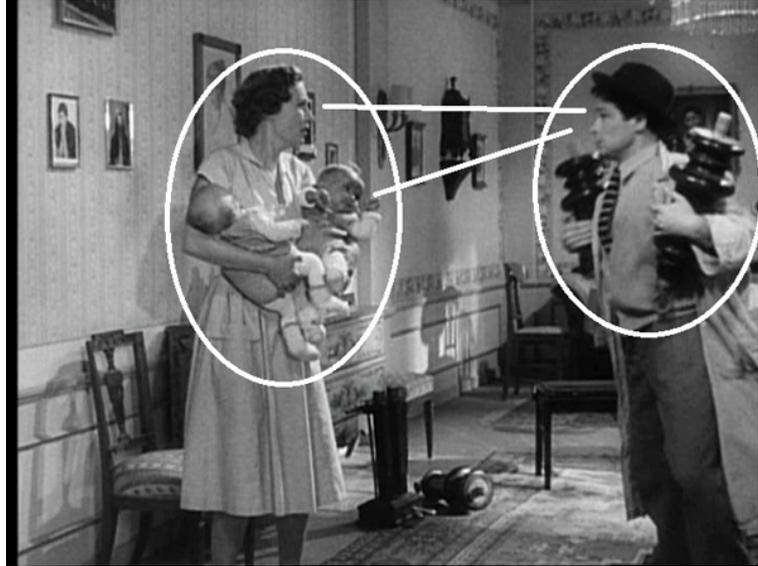


Abbildung 8: Fotogramm 3, szenische Choreografie [61]

Bei der szenischen Choreografie zeigt sich, dass sich Ludwig und Luiselotte spannungsgeladen ansehen. Ludwig will die Wohnung verlassen. Dies zeigt sich dadurch, dass er einen Mantel trägt und eine leicht schräge Körperhaltung einnimmt, als ob er jeden Moment losgehen will. Die Personen werden szenisch als Familie dargestellt, die gerade eine Krise erlebt (vgl. Abbildung 8). [62]

Im abschließenden Schritt erfolgt die ikonologisch-ikonische Interpretation, welche die Ergebnisse aus der bisherigen Analyse, das Kontextwissen und die Analyse aus der Textebene interpretiert. Das Fotogramm 3 ist ganz auf das Ehepaar ausgerichtet mit sich widersprechenden Bedeutungen. Da Luiselotte im Goldenen Schnitt steht, ist die Aufmerksamkeit auf sie ausgerichtet, das heißt, sie bildet den Mittelpunkt und wird von der nächsten Handlung betroffen sein. Da sich hinter Ludwig der Fluchtpunkt befindet, geht die weitere Reaktion bzw. Handlung von ihm aus. Wegen der zunehmenden Schwierigkeiten im Heim durch die Geburt der Kinder will der Vater die Wohnung verlassen, um in Ruhe arbeiten zu können. Die Säuglinge stellen damit ein Krisenpotenzial für die Zweierbeziehung dar. Aufgrund dieser Interpretation lassen sich folgende offene Kodierungen entwickeln: 1. *Männliche Karriere ist wichtiger als Familie*, 2. *Kinder sind Krisenpotenzial für eine Zweierbeziehung*, 3. *Unvereinbarkeit von Familie und Beruf*, 4. *berufstätiger Vater* sowie 5. *fürsorgliche Mutter*. [63]

Nachdem die einzelnen Bilder aus der Schlüsselstelle getrennt analysiert wurden, werden die Ergebnisse im folgenden Schritt unter Einbezug der anderen Bildanalysen und Textanalyse zusammengeführt und interpretiert. Die Fotogramme 1 – 4 weisen darauf hin, dass vor allem der Mann derjenige ist, von dem die Trennung ausgeht, da er sich den häuslichen Problemen entzieht, indem

er die Wohnung verlässt. Diese Interpretation korrespondiert mit dem Monolog des Erzählers. Er berichtet:

"... und als dann die Zwillinge ankamen und Tag und Nacht brüllten [...] schnappte er vollends über, da ließ er die Flügel abholen; in ein Atelier am Kärtner Ring bringen; dass er in seiner künstlerischen Verzweiflung gemietet hatte; seine Frau fand das nicht sehr fidel." [64]

Der Ehemann und Vater ist demnach die Person, die mit der neuen Familiensituation überfordert ist und seine Emotionen nicht unter Kontrolle hat. Die Arbeit liegt im Tätigkeitsfeld des Mannes und wird auf den Bildern in Form des Klaviers oder der Klavierbeine abgebildet. Auf den Fotogrammen ist zu sehen, dass vor allem die Kinder und die damit verbundenen Probleme, aber auch der Vorrang der beruflichen Karriere des Mannes Trennungsgründe darstellen. Die Liebe der Eltern scheint nicht zu reichen, um die neuen Probleme durch die Familiengründung gemeinsam zu bewältigen. Ebenso ist die Liebe des Mannes nicht stark genug, um sich mehr mit der Familie und weniger mit seiner Karriere zu beschäftigen. Damit lässt sich festhalten, dass die Lebensform der Familie und die Vereinbarung von Beruf und Familie starke Belastungen für die Stabilität einer Zweierbeziehung darstellen. Die emotionale Bindung ist ein Stabilisator der Zweierbeziehung, sie gilt als Voraussetzung zu deren Begründung, jedoch kann sie allein die Beziehung nicht auf Dauer stellen. [65]

"Charlie und Louise"

In der Schlüsselstelle 1 in "Charlie und Louise" wird die Trennung der Eltern auf eine andere Weise thematisiert. Der Film beginnt bereits mit der Auseinandersetzung der Eltern und deren jeweiligem Rechtsbeistand darüber, wer besser für die Erziehung der Kinder geeignet wäre. Daher befindet sich auch das Fotogramm 5 noch im Vorspann. Die Trennung erfolgt in einem öffentlichen Raum, nämlich in einem Gerichtsgebäude, was auf dem Fotogramm 8 zu sehen ist. Da beide Elternteile der Meinung sind, ein Anrecht auf die Kinder zu besitzen, argumentieren sie gegen den jeweils anderen. Sie sind in dieser Sequenz abwechselnd mit ihrem Rechtsbeistand zu sehen und berichten außerdem über ihre jeweilige Situation lediglich aus ihrem Blickwinkel. Dann treffen diese Personen aufeinander und der Anwalt des Vaters versucht, eine außergerichtliche Einigung zu erlangen, indem er sich an die Mutter wendet, was jedoch wieder zu einem Streit der beiden Elternteile führt. Danach wird für einige Zeit das Gerichtsgebäude gezeigt, während der Erzähler spricht. Im Folgenden werden die Analyseschritte und deren Ergebnisse am Fotogramm 7 demonstriert. Alle ausgewählten Fotogramme sind in Abbildung 9 dargestellt.



Abbildung 9: Fotogramme 5 bis 8 (v.l.n.r) [66]

Hinsichtlich der vor-ikonografischen Interpretation lässt sich feststellen, dass sich auf dem Fotogramm 7 vier Personen befinden. Eine Person sitzt, eine zweite ist an die Fensterbank gelehnt, und die anderen beiden Personen stehen im Raum. Sie befinden sich in einem Gebäude, aber ein geschlossener Raum ist nicht erkennbar. Die beiden Stehenden tragen einen Anzug, einer grau (links) und einer schwarz (Mitte rechts), und die ans Fenster gelehnte Person hat einen Rock sowie einen Blazer an. Alle drei haben kurze Haare. Längere, zusammengebundene Haare und ebenfalls überwiegend dunkle, seriöse Kleidung zeichnen die sitzende Person aus. Außerdem befindet sich im Hintergrund ein Fenster. [67]

Mit Bezug auf die Analyse des Dialogs lässt sich bei der ikonografischen Interpretation feststellen, dass an dieser Stelle Wolf und Sabine jeweils mit ihren Anwält_innen vor dem Sorgerechtsentscheid gezeigt werden; während der Rechtsbeistand des Mannes versucht, zwischen den Parteien zu vermitteln, sitzt die Vertreterin der Frau schweigend etwas abseits.



Abbildung 10: Fotogramm 7, Planimetrie [68]

In Abbildung 10 zeigt sich hinsichtlich der Planimetrie, dass Wolf und die Anwältin etwas abseits vom Geschehen stehen, aber im Vordergrund, während sich Sabine und der Anwalt im Hintergrund und gleichzeitig im Zentrum des Bildes befinden, wodurch diese zunächst wie eine Einheit wirken. Bei genauerem Betrachten wird jedoch deutlich, dass sie voneinander getrennt sind. Keiner der anwesenden Personen nimmt eine besonders große Fläche des Bildes ein, wobei die Anwält_innen und Sabine einen großen Teil des Bildes ausfüllen, im Gegensatz zu dem allein stehenden und heller erscheinenden Wolf.



Abbildung 11: Fotogramm 7, Perspektive [69]

Wie in Abbildung 11 zu sehen, wurde das Bild in einer halbtotalen Kameraeinstellung mit Frontalansicht aufgenommen, wobei der Fluchtpunkt sehr weit außerhalb des Bildes liegt. Die Blickrichtung erfolgt gemäß dem Fluchtpunkt, wodurch als erstes die Anwälte, dann Sabine und zum Schluss Wolf genauer betrachtet werden.

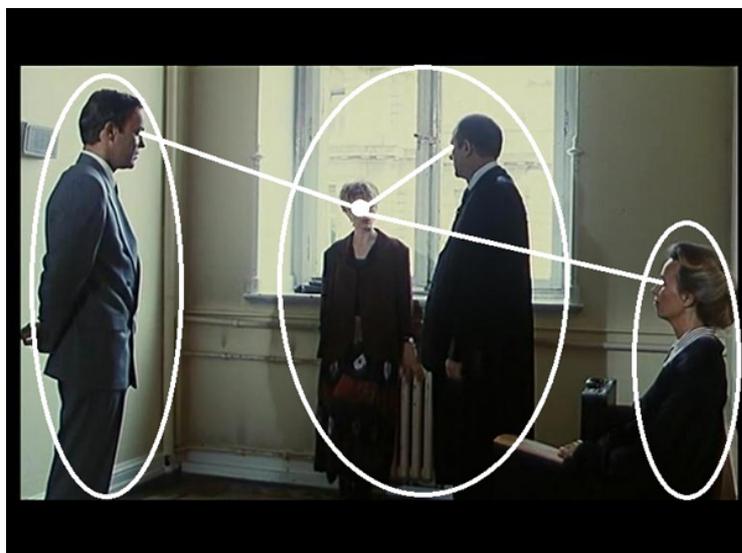


Abbildung 12: Fotogramm 7, szenische Choreografie [70]

Bei der Analyse der szenischen Choreografie wird deutlich, dass alle Blicke auf Sabine gerichtet sind und das Bild durch sie bestimmt wird. Der Anwalt versucht, zwischen Wolf und Sabine zu vermitteln, um eventuell zu einer außergerichtlichen Einigung zu gelangen. Wolf scheint in die szenische Handlung nicht mit eingeschlossen zu werden und steht etwas abseits vom Geschehen. Die Stimmung zwischen Sabine und ihrem Mann ist spannungsgeladen und distanziert, weswegen von einer liebevollen Zweierbeziehung nichts zu spüren ist. Doch beide sehen sich im Recht, weiter für die Kinder zu sorgen. Die Anwältin sitzt schweigend daneben, sie nimmt sich nicht unterstützend ihrer Mandantin an (vgl. Abbildung 12). [71]

Abschließend erfolgt die ikonologisch-ikonische Interpretation. Das Bild ist durch die Blickachsen und die mittige Positionierung auf Sabine ausgerichtet, als würde von ihr eine Lösung oder auch ein Nachgeben erwartet werden, doch beides tritt nicht ein. Ihre Anwältin versucht nicht, auf eine Lösung hinzuarbeiten, sondern hüllt sich in der gesamten Szene gänzlich in Schweigen, während Wolfs Rechtsvertreter eine vermittelnde Position einnimmt. Das Scheitern der Ehe wird deutlich sowie das Problem einer Kompromissfindung, was möglicherweise auch ein Konfliktpotenzial in der Zweierbeziehung dargestellt hat. Des Weiteren erfolgt die Trennung des Paares institutionalisiert in einem öffentlichen Gebäude mithilfe von Rechtsbeiständen. Es kommuniziert demnach nach der Trennung nicht persönlich miteinander, sondern über Außenstehende. Das Problem der Scheidung wird offen aufgegriffen und thematisiert. Das Gerichtsgebäude, wie es auf dem Fotogramm 8 zu sehen ist, wird sehr lange eingeblendet, insgesamt 26 Sekunden (00:01:46 – 00:02:12). Es stellt in diesem Kontext ein visuelles Kollektivsymbol für Scheidung dar. Aus dieser Interpretation lassen sich die offenen Kodierungen 6. *institutionelle Familienauflösung* und 7. *Konfliktlösung wird von der Frau erwartet* bilden. [72]

Darüber hinaus werden in dieser Schlüsselstelle Konfliktpotenziale für eine Zweierbeziehung angedeutet, die zur Trennung führen können. Dazu gehören die Unausgewogenheit von Familie und Karriere sowie die Priorität von Individualität und Selbstverwirklichung. Beide Geschlechter streben – so der Dialog – eine erfolgreiche Berufslaufbahn an, welche sich schwer mit Kindererziehung vereinbaren lässt. Ebenso zeigen beide Elternteile wenig Kompromissbereitschaft in der Zweierbeziehung und im Familienleben. Sie verlangen Unterstützung von ihrer Beziehungsperson, was der jeweils andere aber nicht in dem Maß zu geben bereit ist, da die eigenen Wünsche und Bedürfnisse im Vordergrund stehen. Dennoch war die Gründung einer Familie ein gemeinsamer Wille, welcher aus Liebe zueinander entstanden ist. Die Kinder bleiben trotz der Trennung ein wichtiger Teil im Leben beider Eltern, da diese um das Sorgerecht kämpfen und ihre Kinder nicht ohne Weiteres hergeben wollen. [73]

Vergleich "Das doppelte Lottchen" und "Charlie und Louise"

In den hier beschriebenen Schlüsselstellen wird die Trennung aus Sicht der Eltern dargestellt, die im Film "Das doppelte Lottchen" nur vom Erzähler kommentiert wird, während im Film "Charlie und Louise" Mann und Frau neben einer Begleitstimme selbst zu Wort kommen. Damit wird die Scheidung im 1990er-Jahre-Film offen besprochen und sogar eine Unterstützungsleistung durch Dritte gegeben. Hingegen wird Scheidung im 1950er-Jahre-Film kaum thematisiert, da nur die analysierte Sequenz das Trennungsthema aufgreift. Darüber hinaus ist zu sehen, dass im Film "Charlie und Louise" die Frage nach dem Sorgerecht in einem institutionalisierten Raum in Form eines Gerichtsgebäudes vollzogen wird, im Beisein und mit der Unterstützung von Rechtsbeiständen, während die Trennung im Film "Das doppelte Lottchen" lediglich im privaten Rahmen dargestellt ist. [74]

Der Streit zwischen den Eltern in der Neuverfilmung zeigt, dass es nicht mehr selbstverständlich ist, dass die Mutter für die Erziehung der Kinder zuständig ist, sondern beide Elternteile sich gleichermaßen daran beteiligen wollen. Kinderbetreuung wird vom Mann nicht mehr (nur) als Last, sondern sogar als Recht verstanden, um das es zu kämpfen gilt. Dennoch stellen in beiden Filmen Kinder ein Krisenpotenzial dar, eine Krise, die das Paar trotz Liebe nicht überwinden kann. Besonders im Film "Das doppelte Lottchen" werden die Kinder als Belastung gezeigt, vor allem weil diese den Vater bei seiner Arbeit als Komponist stören. Die Vereinbarkeit von Familie und Beruf scheint also vonseiten des Mannes eines der Hauptprobleme zu sein. Allerdings wird im späteren Film vielmehr das Problem betont, dass die Frau ebenfalls eine Karriere anstrebt, wodurch sie die Familie und Kinder vernachlässigt. So beschwert sich Wolf gegenüber dem Anwalt: "Sie ist eine völlig überforderte Studentin, warum muss sie auch ausgerechnet jetzt ihr Examen machen? Im ersten Lebensjahr brauchen Kinder ihre Mutter am dringendsten, das ist wissenschaftlich erwiesen". Im Vergleich der Filme ist für die Frau nun ihre Selbstverwirklichung wichtiger geworden. Sabine beharrt darauf, dass sie ihr "Examen nicht zurückstellen kann" und trotzdem für die Kinder da ist, während sie ihrem Mann unterstellt, dass er "nicht mal mit sich alleine klarkommt" und sich demnach nicht um die Kinder kümmern sollte. Diese angestrebte Vereinbarung von Beruf und Familie stellt aber eine Belastung sowohl für die Familie als auch für die Zweierbeziehung dar. Denn trotz der fortschreitenden Realisierung der Individualität und der damit einhergehenden größeren Einbindung der Frau in das Erwerbsleben kommt es nicht gleichermaßen zu einer verstärkten familiären Verpflichtung des Mannes. Im Film "Das doppelte Lottchen" steht der Selbstverwirklichungswunsch des Vaters als Komponist der Aufrechterhaltung des Familienverbandes sowie der Zweierbeziehung im Wege. Damit wird proklamiert, dass in den 1950er Jahren eher der Mann, also Ludwig, der Auslöser für die Trennung ist, während sie in den 1990er Jahren vor allem von der Frau, also Sabine, ausgeht. [75]

4.3.2 Vergleichende Analyse Schlüsselstelle 7 "Ende"

Am Ende bieten beide Filme unterschiedliche diskursive Deutungsangebote, besonders in Bezug auf die familiäre Lebensform. Diese wird im letzten Bild besonders gut dargestellt, weshalb es genauer betrachtet wurde. Bei "Das doppelte Lottchen" besteht das Schlussbild aus zwei Einzelbildern, da es sich bei diesen um eine Montage handelt (vgl. Abbildung 13).



Abbildung 13: Montage aus den Fotogrammen 9 und 10 [76]

Auch für die Analyse dieser Fotogramme wurden die Dialoge mit einbezogen. Im Film "Das doppelte Lottchen" feiert die Familie in der Schlussequenz den Geburtstag der Zwillinge. Sie wünschen sich, dass sie wieder eine Familie werden und wollen mit ihren Eltern zusammenleben. Die Eltern sind bestürzt über diesen Wunsch und die Zwillinge verlassen den Raum, damit ihre Eltern reden können. Dies tun sie auch und geben sich als Paar eine zweite Chance. In der nächsten Szene ist die Hochzeit der Eltern zu sehen. Danach zieht die Mutter wieder nach Wien zu Ludwig. Als Letztes ist zu sehen, wie der Vater seine komponierte Kinderoper uraufführt. Seine Familie sieht ihm dabei zu und alle sind glücklich. [77]

Fotogramm 9 "Das doppelte Lottchen"

Vorikonografisch ist auf dem Bild eine Person im Vordergrund seitlich gedreht und bis ungefähr zur Hüfte zu sehen. Sie trägt einen Anzug, hält in der rechten Hand einen langen Stab und sieht nach oben. Vor der Person steht ein Podest mit Notenblättern und im Hintergrund sind Menschen zu sehen, die ein Instrument in der Hand halten. [78]

Im nächsten Schritt, bei der ikonografischen Interpretation, ist zu erkennen, dass es sich bei der Person um Ludwig Palfy handelt. Ludwig wird bei der Arbeit dargestellt. Er steht als Dirigent vor einem Orchester, welches er leitet, und spielt die Kinderoper. Er sieht nach oben, da sich dort seine Familie befindet, die ihm zusieht.



Abbildung 14: Fotogramm 9, Planimetrie [79]

Wie in Abbildung 14 zu sehen ist, ist das Bild planimetrisch auf Ludwig ausgerichtet. Er befindet sich im Goldenen Schnitt und nimmt mit seinem Podest den größten Teil des Bildes ein. Das Bild ist somit ganz auf ihn ausgerichtet.



Abbildung 15: Fotogramm 9, Perspektive [80]

In Abbildung 15 ist eine sog. Vogelperspektive (Aufsicht) zu erkennen, die in einer halbtotalen Kameraeinstellung aufgenommen wurde. Insgesamt gibt es zwei Fluchtpunkte, die außerhalb des Bildes liegen und sich jeweils in der linken und rechten oberen Ecke befinden. Die beiden Fluchtpunkte könnten auf ein Spannungsverhältnis zwischen Familie und Beruf hindeuten, da der eine Fluchtpunkt auf die Richtung der Mutter mit den Kindern hindeutet, während der andere in Richtung des Orchesters verläuft.

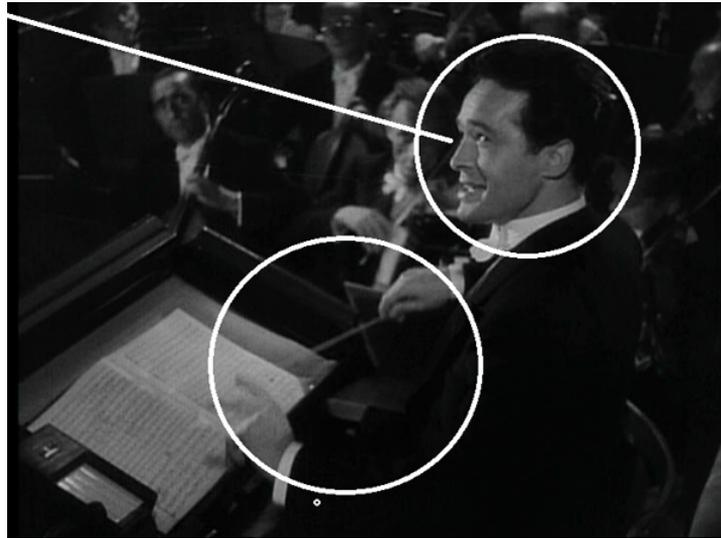


Abbildung 16: Fotogramm 9, szenische Choreografie [81]

Auch die szenische Choreografie konzentriert sich ganz auf Ludwig, und er steht im alleinigen Mittelpunkt des Bildes. Er blickt aber nicht ins Orchester, sondern nach oben, wo sich seine Familie aufhält. Ludwig ist als Dirigent bei der Arbeit dargestellt, da er seinen Taktstock in der Hand hält (vgl. Abbildung 16). [82]

Fotogramm 10 "Das doppelte Lottchen"

Mit der vorikonografischen Interpretation lassen sich auf dem zweiten Schlussbild drei Personen erkennen, die von einer Brüstung oder einem Balkon abgeschirmt werden und deshalb nur bis zur Brust zu sehen sind. Die Personen liegen somit im Mittelfeld des Bildes. Alle Drei heben die rechte Hand, sehen nach unten und haben festliche Kleidung an. Im Hintergrund sind jeweils an den Seiten Vorhänge, eine Tür und zusätzlich noch zwei Lampen zu sehen (vgl. Abbildung 17).



Abbildung 17: Fotogramm 10 [83]

Ikonografisch handelt es sich um Luiselotte, Lotte und Luise. Sie befinden sich in einer Oper, in der Ludwig gerade seine neue Kinderoper uraufführt. Vor Beginn winken sie ihm freudestrahlend zu und sehen zu ihm nach unten. In diesem Moment sieht er zu ihnen hinauf.



Abbildung 18: Fotogramm 10, Planimetrie [84]

In Abbildung 18 ist die Planimetrie dargestellt, wobei Luiselotte und die Zwillinge etwa die Hälfte des Bildes einnehmen. Sie sind schützend von der Umgebung eingebunden, werden als Einheit und damit als Familie wahrgenommen.

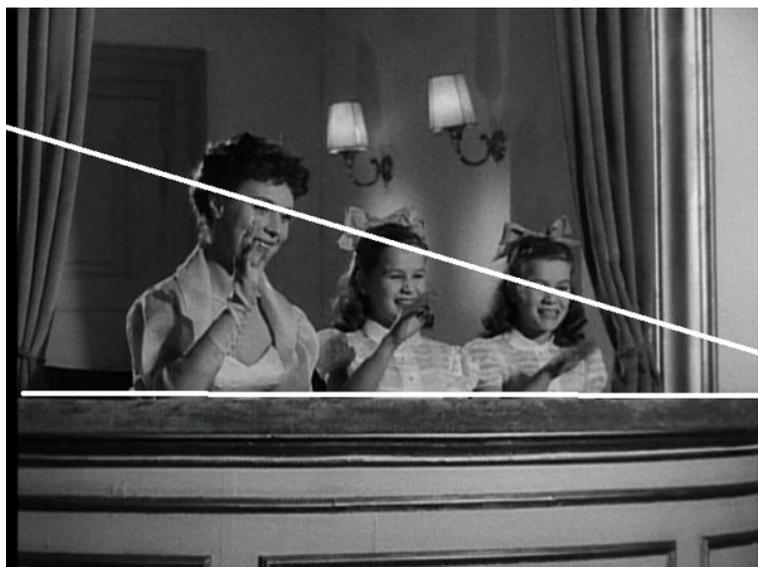


Abbildung 19: Fotogramm 10, Perspektive [85]

Der Fluchtpunkt kann in diesem Bild nicht festgestellt werden, da alle Bildlinien parallel verlaufen. Das Fotogramm ist in einer halbnahen Kameraeinstellung

dargestellt mit einer leichten Untersicht. Die Blickrichtung bleibt auf den dort dargestellten Personen haften (vgl. Abbildung 19).

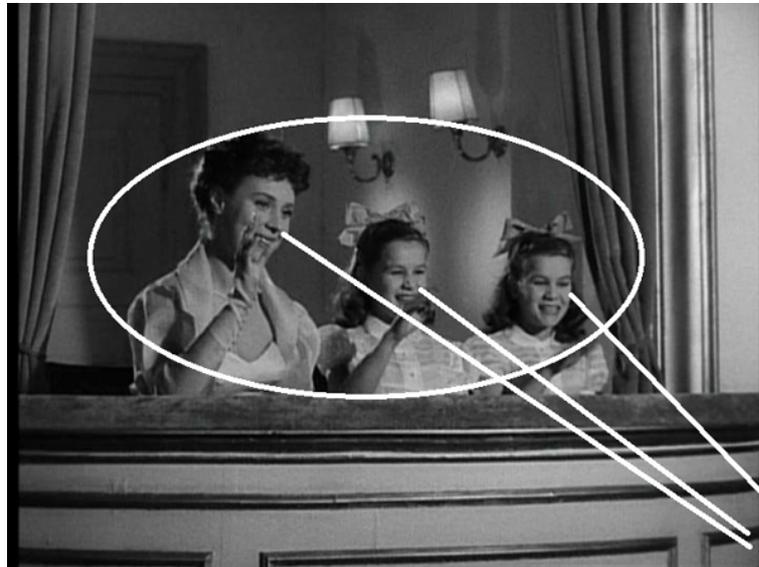


Abbildung 20: Fotogramm 10, szenische Choreografie [86]

Die einzelnen Blicke sind auf den unteren Rand des Bildes gerichtet. In Bezug auf die szenische Choreografie sind Luiselotte und die Mädchen alle ähnlich in Abbildung 20 szenisch dargestellt. Sie haben den gleichen Ausdruck im Gesicht, ein ähnliches Lächeln, eine ähnliche Position und sogar ähnliche Kleidung. Vor allem die Zwillinge sind gleich gekleidet und frisiert, was es kaum möglich macht, die beiden voneinander zu unterscheiden. [87]

Bei der ikonologisch-ikonischen Interpretation lässt sich festhalten: Obwohl die Familie zum Schluss nicht gemeinsam auf einem Bild zu sehen ist, unternehmen sie zum ersten Mal seit langer Zeit etwas Gemeinsames. Der Vater sieht stolz und glücklich zu seiner Familie nach oben, wodurch visuell die Stellung seines Berufs sowie der damit verbundene Erfolg verdeutlicht wird. Seine Frau und die Mädchen sehen stolz zu ihm herunter und winken ihm zu. Sie sehen alle glücklich aus und scheinen mit der Situation zufrieden zu sein, da nun alle zusammen sind. Der Vater wird allein bei der Arbeit dargestellt, was zeigt, dass diese eine hohe Bedeutung für ihn hat. Es ist eine Inszenierung seiner Person als Dirigent eines Orchesters und als Oberhaupt der Familie. In diesem abschließenden Bild wird die Aufgabe des Mannes deutlich sichtbar, die im öffentlichen, berufstätigen Feld liegt. Komplementär wird im zweiten Bild nur die Mutter mit den Kindern dargestellt, was ihre Rolle in der Familie betont. Es ist zu vermuten, dass sie sich um die Kinder kümmert und wahrscheinlich nicht mehr berufstätig ist, was im Film aber keine weitere Erwähnung findet. Da dies die Schlussbilder sind, wird das diskursive Deutungsangebot einer traditionellen Rollenverteilung verstärkt. Dabei erhält der Vater eine höhere Position durch die Erwerbsarbeit: Er ist allein auf einem Bild zu sehen, obwohl er nicht höher (szenisch und planimetrisch) steht. Er wird von seiner Familie für seine Fähigkeiten bewundert. Nach dieser Interpretation können folgende Kodierungen festgehalten werden: 8. *Arbeit des*

Mannes erhält positive Bestätigung und 9, berufstätiger Vater, 10. Familie als Heimat, 11. Mutter ist für Erziehung zuständig, 12. zu einer Familie gehören beide Elternteile, 13. Geschwister leben zusammen sowie 14. heile und glückliche Kernfamilie. [88]

Fotogramm 11 "Charlie und Louise"

Im Film "Charlie und Louise" wird ein anderes Ende deutlich. In der Sequenz 6 haben sich die Eltern dazu entschlossen, dass es besser ist, wenn die Kinder bei der Mutter leben. Daher bringen die Drei Wolf zum Bahnhof und verabschieden sich von ihm. Besonders die Kinder wirken sehr traurig darüber, aber auch Sabine scheint nicht froh über den Abschied zu sein. Kurz nachdem der Zug losgefahren ist, zieht Wolf jedoch die Notbremse und rennt zu seiner Familie zurück. In voller Freude nimmt er seine Kinder in die Arme.



Abbildung 21: Fotogramm 11 "Charlie und Louise" [89]

Vorikonografisch befinden sich auf der Abbildung 21 vier Personen, wovon zwei etwas kleiner sind als die beiden anderen. Die rechte Person hält die zwei kleineren Personen im Arm. Diese Drei sehen auf die links stehende Person, welche das Gesicht von den anderen abwendet. Die kleineren Personen stehen seitlich zur Kamera. Beide haben lange, blonde, zu einem Zopf gebundene Haare. Die größere, rechte Person hat kurzes, braunes, schütteres Haar; die linke hat halblange, blonde Haare und trägt eine rosa Jacke über einem weißen Shirt. Im Hintergrund ist ein Zug im Bahnhof zu sehen. [90]

Daraus folgt, ikonografisch interpretiert, dass Wolf seine Töchter wieder im Arm hält, während alle Drei in Sabines Richtung sehen. Sabine wendet aber den Kopf von ihnen ab.



Abbildung 22: Fotogramm 11 "Charlie und Louise", Planimetrie [91]

In der Planimetrie stellen flächenmäßig alle Personen eine Einheit dar, von der Sabine durch Wolfs Arm allerdings getrennt wird. Dadurch erscheint sie etwas mehr im Hintergrund und ebenso wirkt Louise weniger nah zu dem Vater gehörig als Charlie (vgl. Abbildung 22).



Abbildung 23: Fotogramm 11 "Charlie und Louise", Perspektive [92]

Wie in Abbildung 23 zu erkennen, ist der Fluchtpunkt nicht rekonstruierbar, denn die vertikalen und horizontalen Bildlinien verlaufen je parallel, dadurch entsteht keine Raumperspektive. Das Bild wirkt zweidimensional. Insofern lässt sich das Fotogramm als Darstellung einer "heilen Familie" deuten, die sich auf einem Bahnhof trifft oder verabschiedet. Die Brüchigkeit der Konstruktion ist in der

perspektivischen Ausrichtung nicht sichtbar. Hinsichtlich der Einstellung ist das Fotogramm in einer halbnahen Kameraeinstellung und Normalsicht dargestellt.

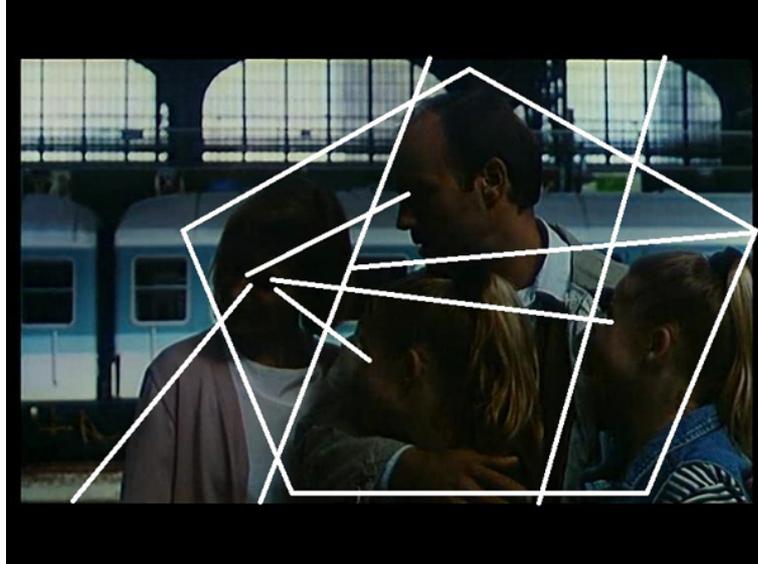


Abbildung 24: Fotogramm 11 "Charlie und Louise", szenische Choreografie [93]

Durch die Analyse der szenischen Choreografie zeigt sich, dass Wolf seine Arme um die Mädchen gelegt hat und alle Drei weiterhin auf Sabine schauen. Die Blickrichtung verläuft zur Mitte des linken Bildrandes hinter Sabine, wodurch diese fokussiert wird. Jedoch wendet sich Sabine von der restlichen Familie ab und scheint keine Verbindung mit ihr einzugehen (vgl. Abbildung 24). [94]

Mit Einbezug aller Ergebnisse wird bei der ikonologisch-ikonischen Interpretation deutlich, dass es keine endgültige Auflösung darüber gibt, ob die Familie zusammengeführt wird, die Eltern wieder ein Paar werden und alle gemeinsam in derselben Stadt leben oder nicht. Die Personen sind im Schlussbild als glückliche und vollständige Familie dargestellt, jedoch wendet sich Sabine leicht ab, indem sie in eine andere Richtung sieht, als ob sie nicht wüsste, ob sie sich der Familie annähern oder entfernen soll. Wie es in Zukunft weitergehen wird und ob es zu einer Wiedervereinigung aller vier Beteiligten kommt, scheint von ihr abzuhängen, sodass die grundlegende Entscheidung in diesem Fall von der Frau getroffen und erwartet wird. Jedoch bleibt das Ende offen. Aus dieser Interpretation lassen sich folgende Kodierungen festlegen: 15. *distanzierte Beziehung zwischen dem getrenntem Paar*, 16. *distanzierte Mutter-Kind-Beziehung*, 17. *Konfliktlösung wird von der Frau erwartet*, 18. *liebevolle Vater-Kind-Beziehung* und 19. *Geschwister leben zusammen*. [95]

4.4 Kategorienbildung

Abschließend werden die Filme vergleichend beschrieben und die zentralen Ergebnisse bezüglich der Lebensform in Kategorien verdichtet. Diese werden am Ende des Abschnitts in einem Kodierparadigma zusammengefasst (vgl. Abbildung 25). In beiden Filmen wird die *traditionelle Kernfamilie* als ideale

Lebensform dargestellt. Im Film "Das doppelte Lottchen" sind die Eltern zusätzlich am Ende verheiratet, wodurch eine Koppelung von Ehe und Elternschaft erfolgt. Die Lebensform des alleinerziehenden Elternteils wird in dem Film so dargestellt, dass sie nur für einen bestimmten Zeitraum in Betracht gezogen werden sollte, sie wird als eine *Übergangslösung* inszeniert und mit negativen Auswirkungen auf die Kinder verbunden. Ludwig wünscht sich im Verlauf des Films eine neue Partnerin und Mutter für seine Tochter und schließlich ist am Ende die Familie wieder vereint, wodurch die Zeit des Alleinerziehens überwunden wurde. *Zu einer Familie gehören beide Eltern*, eine andere Lebensform wird in der Version aus den 1950ern nicht positiv in Bild und Ton gesetzt. Auch im Film "Charlie und Louise" wünschen sich die Kinder, gemeinsam mit den leiblichen Eltern zusammenzuleben. Die Eltern wünschen sich zwar ebenfalls eine "heile Familie", allerdings sehen sie ein erneutes Zusammenleben kritischer, weswegen der Wunsch schwerer zu realisieren scheint. Insgesamt wird aber auch in der Neuverfilmung aus den 1990ern die Lebensform der *traditionellen Kernfamilie* präferiert, obwohl sich bereits zu der Zeit die *Lebensformen* pluralisiert haben, so bestehen im Film zwei "Living-Apart-Together"-Beziehungen. Es ist jedoch auffällig, dass am Ende beider Filme die Zwillinge zusammenbleiben und nicht wieder getrennt werden. Damit kommt die Vorstellung zum Ausdruck, dass Geschwister und speziell Zwillinge zusammen aufwachsen sollten. [96]

In beiden Filmen spielt das Trennungs- und Scheidungsthema eine zentrale Rolle, und es werden dieselben Gründe und Gefahren aufgezeigt: *Überforderung mit den Kindern*, *Streit* und eine *neue Beziehungsperson*. Für den Film "Charlie und Louise" kommt ergänzend hinzu: *Überforderung mit dem Haushalt* und *Unvereinbarkeit von Familie und Beruf* bei beiden Eltern, wodurch *Individualisierung und Selbstverwirklichung der Frau* als neue Krisenpotenziale auftreten. Im 1950er-Jahre-Film ist es nur der Vater, dem seine *männliche Karriere wichtiger als die Familie* zu sein scheint. Der Film legt durch die Thematisierung der Krisenpotenziale "Lösungen" nahe, wie die Zweierbeziehung und die Familie auf Dauer gestellt werden können. Wenn die Eltern es schaffen, *Beruf und Familie zu vereinbaren*, ist ein Krisenpotenzial weniger vorhanden und Familien können sich stabilisieren. Dies trifft ebenso auf Haushalt und Kinder zu: Sind die Eltern damit nicht überfordert und können diese Aufgaben bewältigen, kann dies sowohl die Zweierbeziehung als auch die Familie festigen. Aber auch die *Harmonie* spielt eine wesentliche Rolle für Zweierbeziehungen, da dauerhafter Streit diese ebenfalls zerstört. [97]

Insgesamt werden in beiden Filmen zum einen die Konflikte und Gefahren von Familien aufgezeigt und zum anderen wird der Wunsch nach einer "heilen Familie", verstanden als eine vollständige und harmonisch zusammenlebende Gemeinschaft von Eltern und Kindern, vor allem aus Sicht der Kinder, geäußert. Für dieses Dilemma werden unterschiedliche diskursive Deutungsangebote gezeigt. Im Film "Das doppelte Lottchen" wird die Familie wieder vereint und kann die Krisen überwinden. Dies wird durch die traditionelle Aufgabenverteilung von Mann und Frau ermöglicht. Obwohl die Kinder der Grund für die Familienzusammenführung sind, waren sie ebenfalls die Ursache für die

Trennung. Damit stellen *Kinder* sowohl ein Krisenpotenzial für den Bestand einer Zweierbeziehung dar, zugleich fungieren sie aber auch als Bindeglied. Im Film "Charlie und Louise" bleibt das Ende offen, wobei sich Bild und Text widersprechen: Die Rede des Erzählers lässt darauf schließen, dass es sich um eine "heile und glückliche Familie" handelt, aber das Abschlussbild zeigt die Abwendung der Mutter von dem Vater und den Zwillingen. Es scheint, als könnten die Probleme zwischen den Eltern nicht überwunden werden, obwohl sie ihre Kinder lieben. Damit wird in beiden Filmen gezeigt, dass die Liebe zu den Kindern offenbar nicht ausreicht, damit eine Familie auf Dauer gestellt werden kann. Dies trifft ebenso auf die Liebe zwischen den Eltern zu, obwohl sie Gefühle füreinander zu empfinden scheinen, sind die Eltern kein Paar. Des Weiteren haben sie sich entgegen ihrer Zuneigung füreinander scheiden lassen. Eine Familie kann laut der Analyse der beiden Filme also nur auf Dauer gestellt werden, wenn die *Liebe* die Eltern als Paar vereint, denn sie gilt als Voraussetzung der Zweierbeziehung, doch wenn die Beziehungspersonen ihre Probleme nicht überwinden können, hat dies genauso Auswirkungen auf die Kinder und kann zur Trennung der Familie führen.

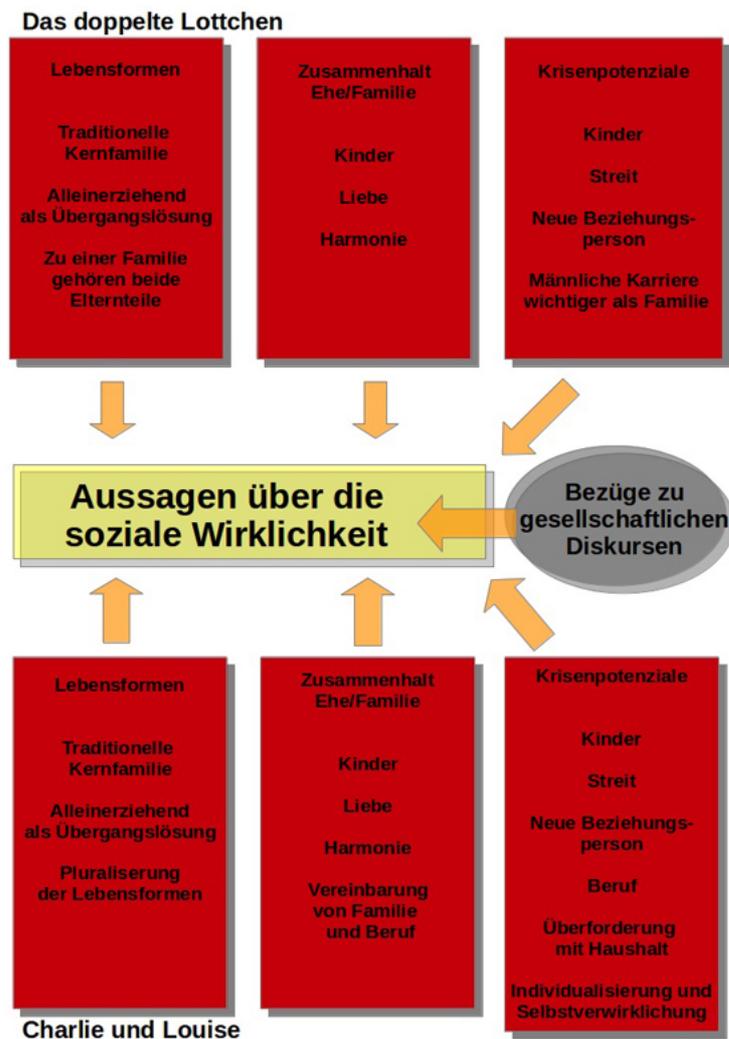


Abbildung 25: Kodierungen der Filme "Das doppelte Lottchen" und "Charlie und Louise" [98]

4.5 Einordnung in zeitgenössische Diskurse, Analyse der Leerstellen

Der abschließende Analyseschritt setzt die diskursiven Deutungsangebote der Filme in Bezug zu den jeweiligen zeitgenössischen Diskursen der 1950er und der 1990er Jahre. Um diese zu erschließen, wurden die Filmrezensionen analysiert, die im Archiv der Filmhochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf" Potsdam recherchiert wurden.²⁷ In diesen Analyseschritt fließt das Kontextwissen über den Wandel von Familienformen ein. Fokussiert wird in der folgenden Darstellung wiederum nur die Kategorie "Lebensform". [99]

Es zeigte sich, dass über den Film "Das doppelte Lottchen", ganz ähnlich wie bei den anderen untersuchten Heimatfilmen des Samples, meist nur kurze Beiträge in den Tageszeitungen erschienen sind. Bemerkenswert ist die, im Gegensatz zu vielen Heimatfilmen, durchgängig positive Reaktion. In der Presse wurde der Film mehrfach als einer der "besten deutschen Nachkriegsfilme" (*Rhein-Neckar Zeitung*, 31.12.1950) gelobt, vor allem dank KÄSTNERs an die Eltern gerichtete Pädagogik: Die Zwillinge "lehren also Mutter, resp. Vater, man kann nicht einfach die Familie halbieren auf Kosten der Kinder" (*Die Neue Zeitung*, 1.11.1951). Das Thema Scheidung wird in den Rezensionen unterschiedlich verhandelt: Wenn der Film etwa als eine "sonnige Sommergeschichte", eine "liebenswürdige nette Geschichte von dem Zwillingpaar" (*Die Welt*, 22.12.1951) bezeichnet und der Anlass ihrer Trennung nicht weiter betrachtet wird, kann von einer Dethematisierung gesprochen werden. Die meisten Rezensent_innen teilen die oben genannte Position, dass die Eltern Verantwortung für ihre Kinder tragen und eine Trennung nicht leichtfertig eingehen sollen. Sie teilen das vom Film unterbreitete Deutungsangebot der "heilen Familie" und verweisen damit auf seinen Charakter als eine akzeptierte kulturelle Leitidee. Nur in einem Beitrag thematisiert eine geschiedene Mutter die Wirkung des Films auf ihre 13-jährige Tochter: Der Film habe "das Wunschbild" (*Neue Zeitung*, 11.02.1951) nach einem Vater wieder aktiviert. Auch wenn die Mutter ihrer Tochter die Gründe für die Scheidung bereits mehrfach erläutert hat, fühlt sie sich unter Druck gesetzt und schuldig. Denn selbst die "Realität eines bösen oder brutalen Vaters" kommt gegen den Wunsch der Tochter nicht an: "es ist der Vater schlechthin, das führende, männliche Element, das unsere Töchter brauchen, ohne es zu wissen." In der verallgemeinernden Formulierung wird eine Scheidung delegitimiert und damit implizit die Leitidee der "heilen Familie" bestärkt. [100]

Die Artikel beschreiben immer wieder die begeisterte Reaktion von Kindern und Eltern auf den Film, der bereits bei der Uraufführung 1950 sechs Millionen Zuschauende erreichte und deshalb Ende 1951 erneut in die Kinos kam und weitere drei Millionen Besucher_innen anlockte. Wohl nicht nur als Effekt der geschickten Vermarktung kann die Identifikationswelle von jungen Mädchen mit den unkonventionellen Zwillingen angesehen werden – Kinderkonfektionen im "Lottchen-Stil" und entsprechende Tapetenmuster für Kinderzimmer²⁸ waren en

27 Alle im Folgenden zitierten Artikel können im Archiv der Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf" eingesehen werden.

28 Vgl. den von National Film herausgegebenen "Werberatschlag" zur Wiederaufnahme des Films "Das doppelte Lottchen" im Jahr 1951, einzusehen im Archiv der Hochschule für Film- und

vogue –, verkörperten die doppelten Lottchens doch eine Leitidee von Mädchen, die nicht nur brav, strebsam und fleißig sind, sondern auch aktiv und selbstbewusst die Familienbelange in die Hand nehmen. Das Beispiel von der Entstehung der "Doppelte-Lottchen"-Mode zeigt auch, wie filmsprachliche Diskursereignisse soziale Praktiken bestimmen können. [101]

Das Zielpublikum, die etwa neun- bis dreizehnjährigen Kinder und ihre Eltern, hat den Krieg und Nachkrieg erlebt, doch davon ist im Film, wie beschrieben, nichts zu sehen. Auch in den Rezensionen bildet dieses Thema eine diskursive Leerstelle. Nur in einem Beitrag fragt der Rezensent, ob es denn derzeit "keine anderen Sorgen in München, wo der Film entstand" (*National-Zeitung*, 10.12.1952) gebe, und verweist auf "Jugendkriminalität", "Besatzungskinder" und verallgemeinernd auf "viele brennende Kinderprobleme". Die im Film verhandelte Scheidung ist für ihn "ein abseits stehendes Thema". So sehr sich die anderen Rezensent_innen mit dem Anliegen der Mädchen identifizieren und ihren Wunsch nach der "heilen Familie" legitimieren, so wenig thematisieren auch sie die reale familiäre Situation im Nachkriegsdeutschland. Sie war für Kinder in hohem Maße durch Verwaisung – im Jahr 1950 bezogen 2,2 Millionen Kinder Waisenrente (vgl. NIEHUSS 1998, S.329) –, aber auch durch Scheidung der Eltern gekennzeichnet. Noch im Jahr 1950 gab es einen "Scheidungsboom" (S.323) der Eheschließungsjahrgänge 1939 bis 1945. Erst danach gingen die Scheidungszahlen deutlich herunter, zugleich waren bereits Anfang der 1950er Jahre die Heiratsziffern deutlich angestiegen (vgl. STATISTISCHES BUNDESAMT 2006, S.40f.). [102]

Vor diesem Hintergrund hatte die Familie eine zentrale Bedeutung für die Individuen (vgl. NIEHUSS 1998, S.322). Der Film entspricht mit seinem Happy End den weitverbreiteten Wünschen nach einer "heilen Familie" und war wohl auch deshalb so erfolgreich. Die Wiederherstellung der zerrütteten Familienordnung erfolgte im Rahmen einer sich restaurierenden traditionellen Geschlechterordnung. Auffällig ist, dass kein Artikel die patriarchale Familienkonstellation mit dem Vater als "Familienoberhaupt Ludwig Palfy", so das Klingelschild zur Wohnung, infrage stellt. [103]

Die Bedeutung des Films als eine kulturelle Leitidee von Familie entschlüsselt sich insbesondere über die Rezensionen anlässlich der Uraufführung des Remakes "Charlie und Louise" gut vierzig Jahre später. Zunächst ist festzustellen, dass das Remake nicht durchgängig positiv aufgenommen wurde. Auch erreichte der Film deutlich weniger Besucher_innen: 1997 hatten ihn knapp 690.000 Personen gesehen. In fast allen Rezensionen wurde "Das doppelte Lottchen" von Josef von BAKY nun als ein "Kinderfilmklassiker" (etwa *Sächsische Zeitung*, 25.2.1994) bezeichnet, der dem Publikum durch die vielen Wiederholungen im Fernsehen bekannt sei. Der "alte[...] Hit im neuen Gewand" (*Frankfurter Rundschau*, 2.1.1994) hat für die meisten Rezensent_innen eine bis heute gültige Grundaussage: "Ein Traum vieler Kinder, die unter der Trennung der Eltern zu leiden haben. Damals wie heute" (a.a.O.). Der Regisseur wehrte

Fernsehen "Konrad Wolf".

sich in mehreren Artikeln gegen die in einer Rezension erfolgte Aussage, er habe KÄSTNER entrümpelt. VILSMAIER betont "am Kästnerischen Geist der Geschichte wurde nichts geändert, auch nicht an seiner Moral" (*Sächsische Zeitung*, 25.2.1994). Der Film drücke damals wie heute für ihn "die Hoffnung aus, denn ich glaube, daß es kein Kind auf der Welt gibt, das nur mit der Mutter oder nur mit dem Vater auskommen will" (*Sächsische Zeitung*, 19./20.2.1994). Mit dieser Aussage wird dem bürgerlichen Familienmodell ein universeller und überzeitlicher Charakter zugeschrieben. Diese Tendenz findet sich in einer Reihe von Beiträgen, wenn es etwa heißt, dass die Geschichte "immer zeitgemäß" (*Sächsische Zeitung*, 25.2.1994) sei. [104]

Neu ist die Thematisierung von Scheidungen als einem in der Gesellschaft weitverbreiteten Problem: "Fast jede dritte Ehe wird geschieden. Der Trend ist steigend, doch die Kinder kommen kaum zu Wort" (*Leipziger Volkszeitung*, 18.2.1994). Die Beiträge schließen an die gesellschaftlichen Diskurse zum Wandel der Familienformen an, der teilweise als "Verfall der Familie" thematisiert wird (vgl. BURKART 2008). Während eine Scheidung in den 1950er Jahren jedoch gesellschaftlich nicht als legitim galt, so auch unsere Analyse von populären Ratgebern aus den 1950er Jahren (vgl. SCHOLZ et al. 2013), sind in den 1990er Jahren Scheidungen zwar nicht erwünscht, jedoch in bestimmten Konstellationen unvermeidlich. VILSMAIER argumentiert in dem bereits zitierten Interview: "Andererseits bin ich der Meinung, daß eine Ehe, die überhaupt nicht mehr funktioniert, auch nicht bloß wegen der Kinder aufrechterhalten werden sollte. Denn letztlich leiden die Kinder mehr unter einer solchen Beziehung als einer Trennung" (*Sächsische Zeitung*, 19./20.2.1994). [105]

Insgesamt ist die Aufnahme des Films weitgehend positiv, nur einige wenige Rezensent_innen besprechen den Film gänzlich negativ als "eine banale Familienzusammenführungssaga" (*Der Tagespiegel*, 11.5.1995). Die meisten Kritiker_innen teilen die Intention des Regisseurs und zitieren sie auch in ihrem Beitrag: Trennungen seien manchmal unvermeidlich, aber der Filmbesuch solle doch Eltern mit Scheidungsabsichten zum Nachdenken bringen, "sich die Sache vielleicht doch noch einmal gut zu überlegen" (*Leipziger Volkszeitung*, 18.2.1994). Der Film sei ein "filmisches Plakat, von dem herab zwei Mädchen ihre Eltern auffordern: Bitte versucht es doch noch einmal miteinander, wir wollen so gern eine Familie sein, denn wir brauchen euch, Vati und Mutti" (*Sächsische Zeitung*, 18.2.1994). [106]

Im Vergleich der Reaktionen auf beide Filme lässt sich feststellen, dass die "heile Familie" das ungebrochene gesellschaftliche Wunschbild ist. Während in den 1950er Jahren jedoch die verbreitete Praxis von Scheidungen eine diskursive Leerstelle darstellt, bildet sie in den 1990er Jahren den Ausgangspunkt für die Thematisierung des Films. Vor dem Hintergrund, dass die Scheidungsziffer auch 1950 hoch war (sie lag bei 6,75 auf 1.000 Ehen und stieg auf 9,23 im Jahr 1995 an²⁹), lässt sich ein grundlegender Wandel der Diskursivierung von Scheidungen

29 Vgl. http://www.sozialpolitik-aktuell.de/tl_files/sozialpolitik-aktuell/Politikfelder/Familienpolitik/Datensammlung/PDF-Dateien/tabVI16.pdf [Datum des Zugriffs: 15.5.2013], vgl. auch BURKART (2008) oder PEUKERT (2008).

feststellen. Der Spielfilm "Charlie und Louise" greift in der Inszenierung der Scheidung auf eine mittlerweile erfolgte Institutionalisierung zurück, die durch das Gericht als eine Art Kollektivsymbol im Sinne LINKs (2006) visualisiert wird. Der Film trägt durch diese Darstellung auch zur Normalisierung von Scheidung bei. Das Ende des Films zeigt, dass beide Eltern für ihre Kinder Verantwortung übernehmen, auch wenn ihre Zweierbeziehung keinen Bestand mehr hat. Dieses diskursive Deutungsangebot korrespondiert mit aktuellen Erziehungsratgebern (vgl. SCHOLZ et al. 2013). Das mit einem "realistischen Fragezeichen" (*Frankfurter Allgemeine*, 21. 2.1994) versehene Happy End lässt offen, ob sich die geschiedenen Eheleute erneut zusammenfinden. Diese Lösung wird insbesondere von den Kindern gewünscht. Zwar ist die Pluralisierung der Lebensform in der Gesellschaft nicht mehr zurückzudrehen, doch bleibt die vollständige Familie die "märchenhafte Utopie vom harmonischen Familienglück" (*EPD Film*, 4/1994). Sie wird in der Gesellschaft auch durch den "Doppelte-Lottchen"-Stoff in seinen unterschiedlichen Fassungen am Leben gehalten. [107]

5. Fazit

Abschließend resümieren wir den Beitrag von Filmanalysen für die (Familien-) Soziologie und gehen auf kritische Aspekte bei der Anwendung der vorgeschlagenen Analyseverfahren ein. [108]

Der vorliegende Artikel hat gezeigt, dass die Analyse von Spielfilmen einen Zugang zu den kulturellen Leitideen von privaten Lebensformen eröffnen kann, deren Untersuchung in der familiensoziologischen Forschung bisher ein Desiderat darstellt. In einer wissenssoziologisch-diskursanalytischen Perspektive wurde untersucht, welche diskursiven Deutungsangebote zwei ausgesprochen populäre Spielfilme dem Publikum offerieren. Die komparative Analyse zeigt einerseits die Kontinuität der Leitidee "heile Familie", die als eine Art Kollektivsymbol verstanden werden kann, jedoch wird auch deutlich, wie sich gesellschaftliche Wissensbestände hinsichtlich des Themas Scheidung verändert haben. Wurde die Scheidung der Eltern in dem Film aus den 1950er Jahren kaum angesprochen, so steht sie im vierzig Jahre später vorgeführten Remake gleich zu Beginn der Handlung, wo sie dann auch ausführlich in ihrem institutionellen Rahmen dargestellt wird. Dem Kollektivsymbol der vollständigen Familie wird das Gericht an die Seite gestellt, wodurch die Normalisierung der Vorstellung von amtlich vollzogenen Trennungen im Bewusstsein der Gesellschaftsmitglieder deutlich wird. Die Wissensvermittlung erfolgte bei beiden Filmen nicht nur über die Filmvorführungen, sondern auch über Filmankündigungen, Filmkritiken, Interviews mit den Filmproduzent_innen etc. [109]

Um einen soziologischen Zugang zu den Wissensformen in den Spielfilmen zu bekommen, stellte sich für uns die Verbindung der wissenssoziologischen Diskursanalyse Reiner KELLERs mit Ralf BOHNSACKs Methode der dokumentarischen Bild- und Videoanalyse als fruchtbar heraus. Die Integration beider Ansätze lieferte uns einen profunden Zugang zu visuellem Material, jedoch zeigten sich auch einige offene Fragen. Stärken und Schwächen des methodischen Vorgehens werden im Folgenden dargestellt. [110]

Bei der konkreten Analyse half uns vor allem die bei BOHNSACK im Mittelpunkt stehende Durchführung von Einzelbildinterpretationen. Durch die klare Gliederung der Interpretationsschritte in die formulierende und die reflektierende Interpretation konnte eine systematische und methodisch kontrollierte Analyse vorgenommen werden. Bei der Auswahl der Einzelbilder stellte es sich jedoch als schwierig heraus, das wissenschaftliche Vorwissen derart zu suspendieren, wie BOHNSACK sich das vorstellt. Zudem nahm es viel Zeit in Anspruch, ausführlich jedes Bild zu beschreiben. Wir entschieden uns deshalb dazu, bei Einzelbildern aus einer Szene nur eine ausführliche vorikonografische Interpretation durchzuführen und die weiteren abzukürzen, weil die Szenerie und Figuren den Interpret_innen bereits bekannt waren – die Beschreibung der Planimetrie, Choreografie und Perspektive wurde weiterhin bei jedem Bild ausführlich vorgenommen. [111]

Die Transkription der Filmdialoge und Sortierung der Sprechereinheiten nach den Regeln der dokumentarischen Textanalyse erwies sich als sehr zeitintensiv, konnte aber dabei helfen, die genaue Wortabfolge ohne Bild oder Ton zu untersuchen. Jedoch ist die Interpretation nach dem Schema dieser Textanalysemethode wenig geeignet, da es sich in Filmen um künstliche Dialoge handelt, die eine bestimmte Funktion in der filmischen Narration haben und dadurch einer anderen Logik der Diskursorganisation folgen als natürliche Gespräche oder Gruppendiskussionen, für welche die dokumentarische Textanalyse vorrangig entwickelt wurde. Generell gilt für die bisherigen Ansätze der Filmanalyse, dass die Ebene der gesprochenen Sprache bisher wenig untersucht wurde (vgl. SCHMIDTKE & SCHRÖDER 2012). [112]

In der Anwendung der dokumentarischen Methode bei der Analyse der Spielfilme fiel uns ganz besonders auf, dass dabei für die Ebene der Narration, die ein zentrales Kennzeichen des Spielfilmes darstellt, nicht derart ausführliche Interpretationsleitlinien bereitgestellt werden. Zwar geht BOHNSACK davon aus, dass nicht nur das einzelne Fotogramm, sondern auch die Narration "ebenso dokumentarisch interpretiert werden" könnte (2009, S.155), gleichwohl erfolgt bei ihm keine Auseinandersetzung mit filmischen Narrationstechniken und dem narrativen Kino insgesamt (vgl. etwa LANGE 2007; MONACO 2012). Für uns jedoch erwies sich die ausführliche Rekonstruktion des Plots einschließlich der Figurenkonstellation als zentral, um die diskursiven Deutungsangebote erschließen zu können. Deshalb zogen wir zusätzlich die Fernseh- und Filmanalyse von Lothar MIKOS (2008) sowie Schriften über die im Filmgenre Heimatfilm üblichen Erzählkonventionen und Bildprogramme hinzu. [113]

In den im Forschungsprojekt durchgeführten Analysen kam es vor, dass einzelne Gruppen entweder die dichte Analyse einer Vielzahl von Fotogrammen oder, im Anschluss an RAAB (2008) ausgehend vom Einzelbild, stärker die Sequenzialität der ausgewählten Schlüsselsequenz in den Vordergrund ihrer Arbeit stellten. Auf beiden Wegen aber konnten valide Ergebnisse und hervorragende Interpretationen geliefert werden. Aufgrund dieser Tatsache und der großen methodischen Herausforderung, die eine Analyse der vielschichtigen Kunstform

des Spielfilmes stellt, plädieren wir für eine flexible Handhabung der vorliegenden Methoden (vgl. auch HIETZGE 2009). [114]

Abschließend sei festgestellt: Die "Pionierarbeit" (HEINZE et al. 2012, S.9) auf dem Gebiet der Filmanalyse lohnt sich, eröffnet sie doch den Zugang zu der in vielen Gesellschaften zentralen Kunstform des Filmes, welche einen erheblichen Beitrag zur kulturellen Fundierung der Ordnung privater Lebensformen leistet. Denn die "filmische Wirklichkeit ist [...] keineswegs eine im fiktiven Raum verbleibende, sondern eine in andere Wirklichkeiten hineinreichende Wirklichkeit" (SCHROER 2007, S.10). Der "Mythos Familie" (ALBERS & GRUNDMANN 2007, S.87) wird gerade durch Kino- und Fernsehfilme immer wieder reproduziert, wenn auch die Filme, wie insbesondere die Analyse von "Charlie & Louise" zeigt, Ambivalenzen des modernen Familienlebens thematisieren (bspw. durch den Wandel der Geschlechterrollen) und dadurch "Perspektivenerweiterungen" (S.88) für die Zuschauenden ermöglichen. Die "Familie im Film" (S.87) und ihren "filmischen Wandel" (a.a.O.) zu untersuchen, stellt demnach eine Möglichkeit dar, den bisher vernachlässigten kulturellen Wandel der privaten Lebensformen soziologisch zu erschließen. [115]

Danksagung

Unser Dank gilt den Teilnehmern und Teilnehmerinnen des einjährigen Forschungsseminars "Liebe, Lebensform und Geschlecht im 'German Heimatfilm'" an der TU Dresden im Studiengang Soziologie, insbesondere Julia PAULUSCH und Kristin BAUM, die an der vorliegenden Filmanalyse mitgearbeitet haben. In der Anwendung der Methode entstanden im Seminar viele anregende Ideen zur besseren Anwendbarkeit und/ oder Erweiterung, die in unseren Artikel eingeflossen sind. Bedanken möchten wir uns auch bei Astrid BALTRUSCHAT, die uns in einem inspirierenden Workshop in die Methode der dokumentarischen Videoanalyse anhand der Filme "Das doppelte Lottchen" und "Charlie und Louise" eingeführt und gemeinsam mit uns erste Interpretationsideen entwickelt hat. Renate GÖTHE, der Leiterin der Pressedokumentation der Hochschulbibliothek der HFF "Konrad Wolf", danken wir sehr herzlich für die Unterstützung bei der Recherche der Rezensionen und anderer Materialien zu den besprochenen Filmen.

Literatur

Albers, Thies & Grundmann, Matthias (2007). Familie im Film – Die Familie im filmischen Wandel. In Markus Schroer (Hrsg.), *Gesellschaft im Film* (S.87-110). Konstanz: UVK.

Barthes, Roland (1990). *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Beindorf, Claudia (2001). *Terror des Idylls. Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaft in Heimatfilm und Landsbygdffilm 1930-1960*. Baden-Baden: Nomos.

Bessen, Ursula (1989). *Trümmer und Träume. Nachkriegszeit und Fünfziger Jahre auf Zelluloid. Eine Dokumentation*. Bochum: Studienverlag Dr. N. Brockmeyer.

[Bohnsack, Ralf](#) (2001). Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation. In Ralf Bohnsack; Iris Nentwig-Gesemann & Arnd-Michael Nohl (Hrsg.), *Die dokumentarische Methode*

- und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung* (S.67-91). Opladen: Leske + Budrich.
- Bohnsack, Ralf (2007). *Rekonstruktive Sozialforschung – Einführung in qualitative Methoden* (6. überarb. und erw. Aufl.). Opladen: Leske + Budrich.
- Bohnsack, Ralf (2009). *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Opladen: Barbara Budrich.
- Breckner, Roswitha (2010). *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografie*. Bielefeld: Transcript.
- Bredow, Wilfried von & Foltin, Hans-Friedrich (1981). *Zwiespältige Zufluchten. Zur Renaissance des Heimatgefühls bis 1964*. Berlin: Dietz.
- Burkart, Günter (2008). *Familiensoziologie*. Konstanz: UVK.
- Carabine, Jean (2001). Unmarried motherhood 1830-1990: A genealogical analysis. In Margaret Wetherell, Stephanie Taylor & Simeon J. Yates (Hrsg.), *Discourse as data. A guide for analysis* (S.267-310). London: Sage.
- Engell, Lorenz (2006). Filmgeschichte als Geschichte der Sinnzirkulation. In Manfred Mai & Rainer Winter (Hrsg.), *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge* (S.48-60). Köln: Herbert von Helmholtz.
- Foucault, Michel (1994). *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/M.: Fischer.
- [Glaser, Barney](#) (1992). *Emergence versus forcing. Basics of grounded theory*. Mill Valley, CA: The Sociology Press.
- Glaser, Barney & Strauss, Anselm L. (1998). *Grounded theory. Strategien qualitativer Forschung*. Bern: Huber.
- Hampfl, Stefan (2010). Videos interpretieren und darstellen. Die dokumentarische Methode. In Michael Corsten, Melanie Krug & Christine Moritz (Hrsg.), *Videographie praktizieren. Herangehensweisen, Möglichkeiten und Grenzen* (S.53-88). Wiesbaden: VS Verlag.
- Heinze, Carsten; Moebius, Stephan & Reicher, Dieter (2012). *Perspektiven der Filmsoziologie*. Konstanz: UVK.
- Hietzge, Maud (2009). Von der Bildinterpretation zur Videographie – nur ein Schritt?. Review Essay: Ralf Bohnsack (2009). *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 11(1), Art. 11, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1001111> [Datum des Zugriffs: 10.8.2012].
- Höfig, Willy (1973). *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag
- Imdahl, Max (1988). *Giotto Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie*. Ikonik. München: Wilhelm Fink.
- Jäger, Margarete & Jäger, Siegfried (2010). Das Netz der Begriffe der KDA. In Siegfried Jäger & Jens Zimmermann (Hrsg.), *Lexikon zur Kritischen Diskursanalyse. Eine Werkzeugkiste* (S.6-23). Münster: Unrast Verlag.
- Jäger, Siegfried (2009). *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Münster: Unrast.
- Jäger, Siegfried (2010). Brisante Themen. In Siegfried Jäger & Jens Zimmermann (Hrsg.), *Lexikon zur Kritischen Diskursanalyse. Eine Werkzeugkiste* (S.34). Münster: Unrast Verlag.
- Kästner, Erich (2006 [1949]). *Das doppelte Lottchen*. Hamburg: Dressler Verlag.
- Kaschuba, Wolfgang (Hrsg.) (1989). *Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder*. Tübingen: Tübinger Verein für Volkskunde.
- Keller, Reiner (2005). *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Programms*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Keller, Reiner (2007). *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden: VS Verlag.
- [Knoblauch, Hubert](#); Baer, Alejandro; Laurier, Eric; Petschke, Sabine & Schnettler, Bernt (2008). Visual analysis. New developments in the interpretative analysis of video and photography. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(3), Art. 14, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803148> [Datum des Zugriffs: 20.2.2009].
- Lange, Sigrid (2007). *Eine Einführung in die Filmwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Lenz, Karl (2009). *Soziologie der Zweierbeziehung. Eine Einführung* (4. Auflage). Wiesbaden: VS Verlag.
- Lenz, Karl (2013). Was ist eine Familie? Konturen eines universalen Familienbegriffs. In Dorothea Christa Krüger, Holger Herma & Anja Schierbaum (Hrsg.), *Familie(n) heute. Entwicklungen, Kontroversen, Prognosen* (S.104-125). Weinheim: Juventa.
- Link, Jürgen (2006). Diskursanalyse unter besonderer Berücksichtigung von Interdiskurs und Kollektivsymbolik. In Reiner Keller, Andreas Hiersland, Werner Schneider & Willy Viehöver (Hrsg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Bd. 1: Theorien und Methoden* (2. erw. Aufl., S.407-430). Wiesbaden: VS Verlag.
- Ludewig, Alexandra (2011). *Screening nostalgia. 100 years of German Heimat Film*. Bielefeld: Transcript.
- Mai, Manfred (2006). Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Ein Verhältnis von Film und Gesellschaft. In Manfred Mai & Rainer Winter (Hrsg.), *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge* (S.24-47). Köln: Herbert von Halem.
- Mai, Manfred & Winter, Rainer (2006). Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film. In Manfred Mai & Rainer Winter (Hrsg.), *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge* (S.7-24). Köln: Herbert von Halem.
- Mikos, Lothar (1994). *Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*. Münster: MAkS.
- Mikos, Lothar (2008). *Film- und Fernsehanalyse* (2. Aufl.). Konstanz: UVK.
- Mikos, Lothar & Hoffmann, Dagmar (Hrsg.) (2010). *Mediensozialisation. Modelle und Ansätze in der Diskussion*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Monaco, James (2012). *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek: Rowohlt.
- Moritz, Christine (2010). Die Feldpartitur. Mikroprozessuale Transkription von Videodaten. In Michael Corsten, Melanie Krug & Christine Moritz (Hrsg.), *Videographie praktizieren. Herangehensweisen, Möglichkeiten und Grenzen* (S.163-193). Wiesbaden: VS Verlag.
- Müller-Dohm, Stefan (1997). Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In [Ronald Hitzler](#) & Anne Honer (Hrsg.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik* (S.81-108). Opladen: Leske + Budrich.
- Niehuss, Merith (1998). Kontinuität und Wandel der Familie in den 50er Jahren. In Axel Schildt & Arnold Sywottek (Hrsg.), *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre* (S.316-334). Bonn: Dietz.
- Panofsky, Erwin (2006). Ikonographie und Ikonologie. In Erwin Panofsky (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell* (S.33-59). Köln: DuMont.
- Peuckert, Rüdiger (2008). *Familienformen im sozialen Wandel*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Przyborski, Aglaja & Wohlrab-Sahr, Monika (2010). *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch* (3. Aufl.). München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Raab, Jürgen (2008). *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen (Erfahrung – Wissen – Imagination)*. Konstanz: UVK.
- [Reichert, Jo](#) (2000). *Die Frohe Botschaft des Fernsehens. Kulturwissenschaftliche Untersuchung medialer Diesseitsreligionen*. Konstanz: UVK.
- Schäfer, Horst (2009). Höhen und Tiefen – Der Kinderfilm in der Bundesrepublik Deutschland in den 1950er-, 1960er- und 1970er-Jahren. In Horst Schäfer & Claudia Wegener (Hrsg.), *Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland* (S.73-111). Konstanz: UVK.
- Schmidtke, Oliver & Schröder, Frank (2012). *Familiales Scheitern. Eine familien- und kultursoziologische Analyse von Stanley Kubricks "The Shining"*. Frankfurt/M.: Campus.
- Scholz, Sylka & Lenz, Karl (2013). Ratgeber erforschen. Eine Wissenssoziologische Diskursanalyse von Ehe-, Beziehungs- und Erziehungsratgebern. In Sylka Scholz, Karl Lenz & Sabine Dreßler (Hrsg.), *In Liebe verbunden. Zweierbeziehung und Elternschaft in populären Ratgebern von den 1950ern bis heute* (S.49-76). Bielefeld: Transcript.

- Scholz, Sylka, Lenz, Karl & Dreßler, Sabine (Hrsg.) (2013). *In Liebe verbunden. Zweierbeziehung und Elternschaft in populären Ratgebern von den 1950ern bis heute*. Bielefeld: Transcript.
- Schroer, Markus (2007). Einleitung: Die Soziologie und der Film. In Markus Schroer (Hrsg.), *Gesellschaft im Film* (S.7-13). Konstanz: UVK.
- Schroer, Markus (2012). Gefilmte Gesellschaft. Beitrag zu einer Soziologie des Visuellen. In Carsten Heinze, Stephan Moebius & Dieter Reicher (Hrsg.), *Perspektiven der Filmsoziologie* (S.15-40). Konstanz: UVK.
- Schwab, Götz (2006). Transana – ein Transkriptions- und Analyseprogramm zur Verarbeitung von Videodaten am Computer. *Gesprächsforschung – Online Zeitschrift zur verbalen Interaktion*, 7, 70-78, <http://www.gespraechsforschung-ozs.de/fileadmin/dateien/heft2006/px-schwab.pdf> [Datum des Zugriffs: 5.6.2013].
- Schwab-Trapp, Michael (2006). Diskurs als soziologisches Konzept. Bausteine für eine soziologisch orientierte Diskursanalyse. In Reiner Keller, Andreas Hierseland, Werner Schneider & Willy Viehöver (Hrsg.), *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band. 1: Theorien und Methoden* (S.263-285). Wiesbaden: VS Verlag.
- Seeßlen, Georg (1989). Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre. In Hilmar Hoffmann & Walter Schobert (Hrsg.), *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962* (S.136-164). Frankfurt/M.: Deutsches Filmmuseum.
- Statistisches Bundesamt (Hrsg.) (2006). *Datenreport 2006. Zahlen und Fakten über die Bundesrepublik Deutschland*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Steiner, Ines & Brecht, Christoph (1990). Der deutsche Heimatfilm – eine kommentierte Auswahl. In Willi Cremer & Ansgar Klein (Hrsg.), *Heimat. Band 2. Lehrpläne, Literatur, Filme* (S.359-525). Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Steinmetz, Rüdiger (2005). *Grundlagen der Filmästhetik. Filme sehen lernen 1. Wie Filme Geschichten erzählen und Gefühle erzeugen*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins Edition.
- Strauss, Anselm L. & [Corbin, Juliet M.](#) (1996). *Grounded Theory: Grundlagen der qualitativen Sozialforschung*. Weinheim: Beltz.
- Strobel, Ricarda (1995). Heimat, Liebe und Glück: Schwarzwaldmädel (1950). In Werner Faulstich & Herrmann Korte (Hrsg.), *Fischer Filmgeschichte. Band 3* (S.148-170). Frankfurt/M.: Fischer.
- Trimborn, Jürgen (1998). *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln: Teiresias Verlag.
- Uka, Walter (2002). Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration? In Faulstich, Werner (Hrsg.), *Die Kultur der fünfziger Jahre* (S.71-89). München: Wilhelm Fink.
- Wagner-Willi, Monika (2005). *Zwischen Vorder- und Hinterbühne. Rituelle Übergangspraxen bei Kindern von der Hofpause zum Unterricht. Eine empirische Analyse in einer Berliner Grundschule*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Woods, David K. & Dempster, Paul G. (2011). Tales from the bleeding edge: The qualitative analysis of complex video data using Transana. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12(1), Art. 17, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101172> [Datum des Zugriffs: 20.5.2013].

Zu den Autorinnen und Autoren

PD Dr. Sylka SCHOLZ ist Privatdozentin am Institut für Soziologie der Technischen Universität Dresden und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Teilprojekt "Transzendenz und Gemeinsinn in privaten Lebensformen" im Sonderforschungsbereich 804 der TU Dresden. Ihre Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind Geschlechtersoziologie, insbesondere Männlichkeitssoziologie, Familiensoziologie und Methoden der qualitativen Sozialforschung.

Kontakt:

PD Dr. Sylka Scholz

TU Dresden
SFB 804, Teilprojekt O
01062 Dresden

E-Mail: sylka.scholz@tu.dresden.de

Michel KUSCHE studiert im Diplomstudiengang Soziologie an der Technischen Universität Dresden. Dort arbeitet er zurzeit als studentische Hilfskraft am Lehrstuhl für Soziologische Theorie, Theoriegeschichte und Kulturosoziologie bei Prof. Dr. Karl-Siegbert REHBERG. Zu seinen wissenschaftlichen Interessengebieten gehören Methoden der Diskursanalyse, politische Soziologie, Arbeitsmarktsoziologie sowie soziale Ungleichheitsforschung.

Kontakt:

Michel Kusche

Königsbrücker Str. 58
01099 Dresden

E-Mail: michel.kusche@mailbox.tu-dresden.de

Nicole SCHERBER ist Studentin an der Technischen Universität Dresden, sie studiert Soziologie im Diplomstudiengang mit Nebenfach Psychologie. Sie arbeitet als studentische Mitarbeiterin in einem Projekt der Bildungsforschung im Zentrum für Qualitätsanalyse der TU Dresden. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind soziale Probleme und Filmsoziologie.

Kontakt:

Nicole Scherber

Hugo-Bürkner-Str. 2B
01219 Dresden

E-Mail: scherber.nicole@yahoo.de

Sandra SCHERBER ist Studentin an der Technischen Universität Dresden und studiert Soziologie im Diplomstudiengang mit Nebenfach Psychologie. Sie arbeitet als studentische Mitarbeiterin in einem Projekt der Bildungsforschung im Zentrum für Qualitätsanalyse der TU Dresden. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind soziale Probleme, Bildungssoziologie und pädagogische Psychologie.

Kontakt:

Sandra Scherber

Kaitzer Str. 49
01187 Dresden

E-Mail: sandra.scherber@freenet.de

David STILLER ist Student an der Technischen Universität Dresden, er studiert Soziologie im Diplomstudiengang mit Nebenfach Sozialpädagogik. Er arbeitet als studentischer Mitarbeiter im Teilprojekt "Transzendenz und Gemeinsinn in privaten Lebensformen" im Sonderforschungsbereich 804 der TU Dresden. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Frauen- und Geschlechterforschung, Queer Studies und Filmsoziologie.

Kontakt:

David Stiller

Rothenburger Straße 5
01099 Dresden

E-Mail: davidstiller@gmx.de

Zitation

Scholz, Sylka; Kusche, Michel; Scherber, Nicole; Scherber, Sandra & Stiller, David (2013). Das Potenzial von Filmanalysen für die (Familien-) Soziologie. Eine methodische Betrachtung anhand der Verfilmungen von "Das doppelte Lottchen" [115 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 15(1), Art. 15, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1401157>.