

READER



HOME AKADEMIE
MEDIENPÄDAGOGISCHE QUALIFIZIERUNG:
FILMGESPRÄCH

WS 2010/11

DOZENTIN

Katja Podzimski, katja.podzimski@hs-merseburg.de, 0176.64 22 10 14

INHALT

1	ZEITFAHRPLAN	6
2	METHODEN DER FILMGESPRÄCHSFÜHRUNG FÜR SPIELFILME	7
2.2.	PLENUMSGESPRÄCH / GESPRÄCH MIT DER GANZEN KLASSE / GRUPPE	7
2.3.	SEQUENZMETHODE.....	8
2.4.	DIE 6-3-5-METHODE	8
2.5.	ASSOZIATIONSMETHODE	9
2.6.	GRUPPENARBEIT / BRAINSTORMING.....	9
2.7.	PODIUMSDISKUSSION / FORUMSDISKUSSION	10
2.8.	BLITZLICHT	11
2.9.	DOPPELKREIS	11
2.10.	VERFASSEN EINER FILMKRITIK.....	11
2.11.	VERGLEICH LITERARISCHE VORLAGE BZW. DREHBUCH UND SPIELFILM	12
2.12.	MODERNISIERUNG EINES FILMS	12
2.13.	STANDBILD	12
2.14.	FILMPLAKAT KREIEREN	12
2.15.	FILMTRAILER ERSTELLEN	13
2.16.	SZENEN OHNE MUSIK.....	13
2.17.	NACHSPIELEN EINZELNER SZENEN	13
2.18.	KREATION EINES WERBETEXTES	13
2.19.	ERSTELLUNG EINER COLLAGE.....	13
2.20.	REZEPTIONSGESCHICHTE.....	13
2.21.	GESTALTUNG DER SCHUL-HOMEPAGE	14
2.22.	EINLADUNG VON FILMEMACHERN	14
3	FILM ALS ERLEBNIS UND ERFAHRUNG.....	14
3.2.	EBENEN UND METHODEN DER FILMARBEIT.....	15
3.3.	VOR DEM FILM	16
3.4.	METHODISCHE VORSCHLÄGE.....	17

3.5.	ASPEKTE DER FILMISCHEN GESTALTUNG	20
4	METHODEN DER FILMAUSWERTUNG	22
4.2.	DISKUSSIONSMETHODEN	22
4.3.	SCHRIFTLICHE AUSWERTUNGSMETHODEN	29
4.4.	SPIELERISCHE UND GESTALTERISCHE METHODEN.....	31
5	FILMARBEIT – FILMANALYSE UND FILMGESPRÄCH	34
5.2.	ANSÄTZE UND METHODEN DER FILMANALYSE	35
5.3.	DAS FILMGESPRÄCH.....	37
5.4.	RESÜMEE.....	43
6	MEDIENPÄDAGOGISCHE ANALYSE	43
6.2.	EMOTIONALE ERLEBNISQUALITÄT	43
6.3.	KOGNITIVE ERLEBNISQUALITÄT	50
6.4.	ÄSTHETISCHE ERLEBNISQUALITÄT.....	50
7	MIT KINDERN INS KINO. EIN LEITFADEN ZUR PRAKTISCHEN FILMARBEIT AN GRUNDSCHULEN	52
7.2.	GELEITWORT: KINDER UND FILM	53
7.3.	VORBEMERKUNGEN.....	54
7.4.	IDEEN UND ANREGUNGEN FÜR DIE PRAXIS (GRUNDSCHULE).....	57
7.5.	LITERATUR, LINKS	76
8	VORSCHLÄGE FÜR DIE ARBEIT MIT KINDERFILMEN IN DER GRUNDSCHULESCHULE.....	80
8.2.	EINLEITUNG.....	80
8.3.	VORSCHLÄGE FÜR DIE ARBEIT MIT KINDERFILMEN IN DER SCHULE.....	81
8.4.	MATERIALANLEITUNGEN UND KOPIERVORLAGEN	85
8.5.	ARBEITSHILFEN ZUM FILM BIBI BLOCKSBERG	93
8.6.	ARBEITSHILFEN ZU ZWEI KLEINE HELDEN (2002).....	99
8.7.	LITERATURVERZEICHNIS	107
9	DIESSEITS DER LEINWAND – FILMGESCHICHTE ALS KINOGESCHICHTE	109
9.2.	DIE 1950ER JAHRE: TRÜMMER UND WIRTSCHAFTSWUNDER.....	118

9.3.	DIE 1960ER JAHRE: DAS ENDE VON "PAPAS KINO"	122
9.4.	DIE 1970ER JAHRE: DER UMBAU DER PALÄSTE	126
9.5.	DIE 1980ER JAHRE: MASSENSTARTS UND BLOCKBUSTER- STRATEGIEN	129
9.6.	DIE 1990ER JAHRE: KONZENTRATIONSPROZESSE.....	132
9.7.	KINO IN DER DDR – EINE KURZE GESCHICHTE DES OSTDEUTSCHEN LICHTSPIELWESENS 1945-1990	138
9.8.	„MEIN KINO“ – ERINNERUNGEN UND VISIONEN. KINOMACHER GEBEN AUSKUNFT	146
10	KLEINER, ABER FEINER AUFSCHWUNG IM OSTEN, UMBAU IM WESTEN	161
11	KRISE DES KINOS "WIR SIND NUR NOCH EINE WERBEMASCHINE FÜR DIE WEITERE AUSWERTUNG"	162
12	FILMBEWUßTSEIN ENTWICKELN. KOMMUNALES KINO	166
12.2.	DIE IDEE DES GEMEINDEKINOS	166
12.3.	KINO UND KULTURPOLITIK HEUTE	167
12.4.	KINOBRANCHE GEGEN STADT-KINO	169
12.5.	DIE GANZ ANDERE LEISTUNG DES KOMMUNALEN KINOS.....	171
12.6.	V. DOKUMENTATIONEN ALS KOMPLEMENTÄRES FILMKUNDLICHES LEISTUNGSANGEBOT	174
12.7.	VI. DAS ALTERNATIVE PROGRAMM IM KOMMUNALEN KINO	175
12.8.	VII. DIE VERÄNDERBARE VERMITTLUNG VON FILM UND KINO	177
13	WIE DER FRÜHE FILM ZUM ERZÄHLKINO WURDE: VOM KOLLEKTIVEN PUBLIKUM ZUM INDIVIDUELLEN ZUSCHAUER	181
13.2.	ALLEGORIEN DES KÖRPERLICHEN SEHENS	183
13.3.	ALS DAS PUBLIKUM DAS GREIFEN VERLERNTE	186
13.4.	DER ZUSCHAUERRAUM ALS KOLLEKTIV	190
13.5.	ZENTRIERUNG DES BLICKS AUF DEM WEG ZUR ERZÄHLUNG	195
13.6.	CHOREOGRAPHIE DER BLICKE IM FRÜHEN DEUTSCHEN FILM	198
13.7.	DIE WARE AUFMERKSAMKEIT	201
14	DIE ERZIEHUNG DES PUBLIKUMS	208

15 DAS AROMA DES KINOS: FILME MIT DER NASE

GESEHEN: VOM GERUCHSFILM UND DÜFTEN UND LÜFTEN

IM KINO	212
15.2. "ODORATED TALKING PICTURES"	212
15.3. HUXLEYS "DUFTORGEL-KINO"	213
15.4. DAS "ODODION".....	214
15.5. "AROMARAMA"	215
15.6. "SMELL-O-VISION"	215
15.7. SENSORAMA-SIMULATOR.....	217
15.8. RUBBELN UND RIECHEN: "ODORAMA"	218
15.9. LE PARFUM DE LA SALLE OBSCURE.....	219
15.10. DICKE LUFT	220
15.11. DIE DÜFTE IM KOPF	221
15.12. TEORIA (NON) OLET.....	224
ANMERKUNGEN	226

Hinweis: Die Kurzform der Einführung auf den letzten Seiten

1 ZEITFAHRPLAN

Art	Tag	Beginn	Ende	Ort	Titel	Inhalt
Seminarblock I	23.10.10	15:15	18:30	Merseburg	Einführung, Vorbereitung Blockseminar, Analyse	Fahrplan, SKW, Blockseminar, Vergabe der Kurzfilme, Vorstrukturierung der Anmoderation Fragepfad, Filmsichtung, Vergabe der Filmgespräche
Seminarblock II	29.10.10	09:00	17:00	Halle	Medienpädagogische Qualifizierung: Filmgespräch	Nach der individuellen und videogestützten Auswertung vorbereiteter Anmoderationen zu Kurzfilmen (praktische Übung) fundiert Klaus Dieter Felsmann theoretisch und gibt allgemeine Hinweise zum Führen von Filmgesprächen.
Seminarblock III	13.11.10	09:00	14:00	Merseburg	Nachbereitung Blockseminar	Auswertung Blockseminar II, Filmsichtung,
Seminarblock IV	N.N.					Auswertung Filmgespräche, Seminauswertung, Dokumentation

2 METHODEN DER FILMGESPRÄCHSFÜHRUNG FÜR SPIELFILME

Im Folgenden werden 21 Methoden, zusammengestellt von Gerhard Teuschner, vorgestellt, die in Verbindung mit Spielfilmen angewandt werden können¹:

2.2. PLENUMSGESPRÄCH / GESPRÄCH MIT DER GANZEN KLASSE / GRUPPE

Die Größe einer Gruppe entscheidet darüber, inwieweit sich der Einzelne einbringen kann. Als ideale Gruppe gilt die Zahl von zwölf Personen. Der Nachteil einer Gruppe mit 20 oder mehr Personen besteht darin, dass meist einige „Dauerredner“ das Thema bestimmen, während der größere Teil der Gruppe schweigt. Appelle an die „Schweiger“ sind nicht nur meist erfolglos, sondern verunsichern diese Gruppenmitglieder noch mehr.

Nach dem Vorführen eines Spielfilmes sollte zunächst etwas Zeit gelassen werden: spontane Reaktionen aufkommen lassen und Fragen sammeln. Erfolgen keine spontanen Äußerungen, sind vorsichtige Impulse zu geben. Nicht fragen „Was bedeutet dieser Film?“, sondern eher „Was sagt Ihnen dieser Film?“ oder „Was fanden Sie interessant?“.

Gut geeignet sind auch Impulse, die als direkte Aufforderung formuliert sind: „Beschreiben Sie bitte Ihre Eindrücke beim Sehen des Films!“. Grundsätzlich gilt, dass Arbeitsaufträge bereits vor der Filmsichtung erteilt werden sollten, damit sich die Schüler bereits mit diesen auseinandersetzen können und entsprechende Lernprozesse nicht erst nach dem Anschauen initiiert werden.

¹ (Die Methoden 1 bis 6 beruhen auf einem Beitrag Friedemann Schuchardts für die LISUM-Broschüre „Gewalttätigkeit. AV-Medien, Materialien, Nutzungshinweise“, S. 71-74; weitere Ideen für die Unterrichtsgestaltung, insbesondere für den Fremdsprachenbereich finden sie u.a. in Jens Hildebrand: *Film: Ratgeber für Lehrer*. Köln 2001, 268ff.; Hinweise zu weiteren sog. Mikro- und Makromethoden, die sich leicht auf den filmbezogenen Unterricht übertragen lassen, enthält Heinz Klippert: *Kommunikationstraining*. Weinheim 2003.)

Die Äußerungen und Fragen der Schüler sind in einem zweiten Durchgang zu strukturieren und zu bündeln. Wichtige Gesprächsergebnisse sollten zudem visualisiert werden (Tafelanschrieb oder Overheadprojektor). Vorteil: Der jeweilige Gesprächsstand wird allen Gruppenmitgliedern ständig vor Augen geführt. Wiederholungen bereits bekannter Argumentationen ließen sich so vermeiden.

2.3. SEQUENZMETHODE

Der Film wird nicht en bloc, sondern in Abschnitten vorgeführt, die jeweils gesondert besprochen werden. Der Spielfilm besteht aus mehreren Szenen und Sequenzen, so dass es keine Schwierigkeiten bereitet, entsprechende Zäsuren zu finden. Diese Methode eignet sich nicht nur für (reine) Informationsmedien wie Dokumentationen sondern auch für Spielfilme. Sie wird bei den Teilnehmern zu Anfang möglicherweise auf Ablehnung stoßen, da es den sonstigen Sehgewohnheiten widerspricht und insbesondere zu einer Illusionsbrechung führt. Sie erleichtert aber die Informationsaufnahme und verschafft einen leichteren Gesamtüberblick.

2.4. DIE 6-3-5-METHODE

Es werden Gruppen von vier bis maximal sechs Personen gebildet. Jeder hat einen DIN-A-4-Bogen mit drei Spalten für Frage, Aussage, Stellungnahme. Jedes Gruppenmitglied schreibt in jede Spalte einen Satz oder Worte. Nach drei bis fünf Minuten wird der Bogen zum rechten Nachbarn gereicht, der entweder die Frage des Vorgängers beantwortet oder aus seiner Sicht neue Bemerkungen zu diesem Film schreibt. Die Weiterentwicklung braucht nicht logisch-systematisch zu sein, sie kann auch rein assoziativ erfolgen.

Nach drei bis fünf Minuten wird wieder gewechselt, und dies – bei sechs Personen – fünfmal. Die 6-3-5-Methode hat den Namen daher, weil sechs Personen je drei Spalten bei fünfmaligem Weiterreichen ausfüllen. Innerhalb einer halben Stunde können von sechs Personen maximal 108 Fragen, Aussagen und Stellungnahmen erarbeitet werden. Jeder Teilnehmer liest nach der halben Stunde die Eintragungen auf dem Blatt vor, mit dem er begann. Diese Vermerke sind Grundlage für das folgende Gespräch. Material ist dafür genügend vorhanden.

Vorteile der Methode:

- große Produktivität und gleichmäßige Beteiligung aller
- kein Gesprächsleiter nötig
- Anwendung bei großen und kleinen Gruppen möglich

Nachteile der Methode:

- nicht schreibgewohnte Teilnehmer sind benachteiligt (u.a. auch Problem der Orthographie)
- Probleme des Leistungsdrucks; jeder möchte am besten sein

2.5. ASSOZIATIONSMETHODE

Diese Methode ist vor allem geeignet, sehr intensiv über subjektive Filmerlebnisse zu sprechen und die individuellen Hintergründe des Erlebens aufzuzeigen. Sie vollzieht sich in drei Stufen:

Nach der Vorführung des Films schreibt jeder auf ein Blatt, was ihm zu diesem Film einfällt. Alle assoziieren fünf bis zehn Minuten frei und schreiben diese Gedanken nieder. Jeder liest seinen kurzen Text vor, und die anderen Teilnehmer machen sich Notizen, zu welchen Assoziationen sie Fragen stellen wollen. Das Gespräch verläuft in der Form, dass die geknüpften Gedanken der Einzelnen hinterfragt werden. Dabei hat es sich als günstig erwiesen, die Assoziationen einer Person hintereinander zu besprechen und erst dann zum nächsten Teilnehmer überzugehen.

Häufiger fällt es den Gruppenmitgliedern schwer, überhaupt zu assoziieren. Stattdessen schreiben sie vermehrt Fragen auf, die bei ihnen der Film aufwarf. Aber auch sie können sinnvoller Gegenstand eines Gesprächs sein.

Vorteile der Methode:

- Die Besprechung geht in der Regel sehr tief
- Die Unterschiedlichkeit des Erlebens wird deutlich
- Jeder wird mit seinen Assoziationen Gegenstand des Gesprächs der Gruppe

Nachteile der Methode:

- Nur anwendbar in Gruppen, die sich gut kennen und in denen ein Klima des gegenseitigen Vertrauens und Akzeptierens herrscht
 - Nur bei einer Gruppe von maximal zwölf Personen anwendbar
 - Für die Besprechung muss genügend Zeit zur Verfügung stehen; deshalb vor allem geeignet für Wochenenden und mehrtägige Freizeiten oder Seminare
- Hinweis: Bei der Assoziationsmethode sollte ein geschäftserfahrenes Gruppenmitglied anwesend sein, das bei zu tiefgehenden Rückfragen eingreift.

2.6. GRUPPENARBEIT / BRAINSTORMING

Diese aus dem angelsächsischen Raum stammende Methode will den Einzelnen stärker engagieren. An Stelle des Plenums tritt die Kleingruppe. Im Anschluss an den Film wird das Plenum in Kleingruppen zu nicht mehr als sechs Personen aufgeteilt (z.B. mit der Abzählmethode oder Spielkarten). Mehrere Gruppen können in verschiedenen Ecken eines Raumes tagen, ggfs. mehrere Räume benutzen. Sie sollen nun zunächst in Form eines

Brainstormings spontan Fragestellungen zum Film äußern. Diese werden ohne Wertung hintereinander von einem Gruppenmitglied notiert.

Nach ca. fünf bis sieben Minuten wird das Brainstorming abgebrochen. Die Gruppe wählt nun aus den genannten Fragen eine aus, die sie zur Einstiegsfrage / Leitfrage bei der Behandlung des Films machen will. Für die Behandlung der Fragestellung sollten zwischen 30 und 45 Minuten Zeit zur Verfügung stehen. Danach treffen sich alle Kleingruppen wieder im Plenum und tauschen die Resultate aus. Günstig ist, wenn jede Gruppe ihre Gesprächsergebnisse stichwortartig auf Rückseiten von Plakaten oder Overheadfolien aufschreibt, damit diese den anderen Gruppen auch visuell präsentiert werden können. Aus jeder Gruppe trägt ein Gruppenmitglied die Gesprächsergebnisse kurz vor. Die anderen Gruppen können Verständnisfragen stellen.

Eine erneute inhaltliche Diskussion hat sich als nicht sinnvoll erwiesen. Ggfs. kann am Schluss nochmals der Film (teilweise) vorgeführt werden. Mögliche Alternative: nach dem Brainstorming und der Festlegung auf eine Frage nochmals im Plenum zusammenkommen, um ggfs. den Wechsel von Gruppenmitgliedern zu ermöglichen, die sich mit der Fragestellung ihrer Gruppe nicht identifizieren können.

Vorteile der Methode:

- alle Gruppenmitglieder sind beteiligt
- die Vielfalt von Ideen und Gedanken kann zum Tragen kommen
- die individuelle Sehweise des Films wird nicht durch die gezielte Fragestellung eines Gruppenleiters gestört

2.7. PODIUMSDISKUSSION / FORUMSDISKUSSION

Vor, nach oder zwischen Medienbeiträgen diskutieren „Fachleute“ (Schüler, die sich mit Hilfe des Lehrers [Materialien etc.] inhaltlich gut auf Ihre Rolle vorbereitet haben) das jeweils angesprochene Thema. Beispiel: Strafvollzug / Resozialisierung: Sozialarbeiter, Gefängnispfarrer, Anstaltsleiter, Psychologe, Inhaftierter, Vollzugsbeamter. Um die Zuhörer nicht zur Passivität zu verurteilen, ist es sinnvoll, das „Podium“ in eine „Forumsdiskussion“ münden zu lassen. Teilnehmer im Saal können nun direkt Rückfragen an das Podium richten.

Die Methode kann wegen ihres Aufwandes (u.a. Vorbereitungszeit) nur bei wichtigen Themen angewendet werden.

2.8. BLITZLICHT

Mit der Blitzlicht-Methode können die Teilnehmer sich zu bestimmten Fragestellungen / Themen spontan äußern, ohne dass sie auf Kritik oder Widerspruch stoßen. Sie werden zu persönlichen Stellungnahmen sowie freiem Sprechen angeregt und sollen derart anstehende Lernprozesse voranbringen.

Förderlich ist es, wenn ein Kreis gebildet wird. Der Gruppenleiter formuliert eine Frage oder gibt einen anderen Impuls, und jeder Schüler nimmt dazu kurz und prägnant (in ein bis zwei Sätzen) Stellung. Statements erfolgen in der Ich-Form und werden nicht kommentiert, hinterfragt etc. Der Gruppenleiter greift nicht lenkend ein. Diskussionen könnten nur erfolgen, nachdem sich alle geäußert haben. Diese Methode lässt sich in allen Unterrichtsphasen einsetzen, z.B. als Einstieg in ein neues Thema, aber ebenso für einen Stundenabschluss.

2.9. DOPPELKREIS

Durch Losverfahren oder Abzählen wird die Gruppe in einen Innen- und einen Außenkreis eingeteilt. Somit hat jeder einen Partner. Vorgegeben wird ein Thema, das den Film betrifft, und über das sich die Schüler austauschen sollen: Einer informiert über seine Gedanken und der andere hört zu, danach werden die Rollen vertauscht. Sehr gut ist es, wenn die Gruppenangehörigen zusammen eine Aufgabe lösen müssen. Dabei sollten Notizen angefertigt werden. Nach einer bestimmten Zeit können alle Schüler des Innenkreises zwei Plätze weitergehen und mit dem neuen Partner andere Gedanken aufgreifen oder existierende vertiefen. Man nähert sich so dem Film bzw. einer bestimmten Thematik, und es wird gleichzeitig das konstruktive Miteinander-Reden sowie das Voneinanderlernen geübt. Die Ergebnisse könnten im Zweier-Dialog auf Folie oder in der Auswertungsphase mit allen auf Plakaten bzw. an der Tafel festgehalten werden.

2.10. VERFASSEN EINER FILMKRITIK

Neben den kommunikations- und handlungsorientierten Methoden lässt natürlich auch stärker schriftlich agieren. Eine Filmkritik mit genauen formalen Vorgaben zu verfassen (z.B. 45 Zeichen pro Zeile und 30 Zeilen insgesamt), verlangt eine kritisch-reflexive Auseinandersetzung mit einem Film und übt zugleich das professionelle Schreiben mit festen Parametern ein.

Die Bestandteile einer Filmkritik müssen natürlich zuvor erläutert werden (u.a. Plot / Thematik, Konflikte, Motive, formale Gestaltung [Filmästhetik: Bildgestaltung, Ton / Musik, Licht, Mis-en-scène, Spannung, Montage], schauspielerische Leistung [Glaubwürdigkeit], Genre, subjektives Empfinden

nach Sichtung). Ebenso sollten vorab gemeinsam Filmkritiken aus verschiedenen Printmedien analysiert und miteinander verglichen werden. In der Auswertung ließe sich die beste Kritik ermitteln und prämiieren.

2.11. VERGLEICH LITERARISCHE VORLAGE BZW. DREHBUCH UND SPIELFILM

Hat der Spielfilm eine (literarische) Grundlage, kann die Umsetzung in das Medium Film thematisiert werden. Das Gleiche gilt für den Vergleich des Drehbuchs mit dem Film; insbesondere Abweichungen (z.B. beim Endschnitt entstanden) können hier behandelt werden. Überdies ließen sich einzelne Szenen umschreiben, die in der Vorlage nicht existieren bzw. anders gestaltet wurden als in der filmischen Umsetzung. So können die Unterschiede der beiden Medien Buch und Film noch einmal explizit deutlich werden.

Original englischsprachige Drehbücher vieler populärer Filme findet man online kostenlos unter <http://script-o-rama.com>. Einzelne Passagen lassen sich in der Regel leicht ins Deutsche übersetzen.

2.12. MODERNISIERUNG EINES FILMS

Die Schüler sollen gemeinsam (evtl. arbeitsteilig in Gruppen) eine moderne Version eines verfilmten Stoffes erstellen, so z.B. eine Shakespeare-Verfilmung in ein Gegenwartsambiente transferieren (Handlung, Sprache, Kostüme, Ausstattung, Musik etc.).

2.13. STANDBILD

Etwa drei bis zehn Teilnehmer erstellen unter Anleitung eines Gruppenleiters ein Standbild zur Grundaussage des Filmes, dessen Thematik bzw. zu einzelnen Motiven oder aufgetretenen Fragen. So kommt es zu einer ersten Auseinandersetzung mit dem Medium, und die Aufmerksamkeit aller Teilnehmer wird fokussiert, da diese miteinbezogen werden und z.B. das Standbild begründet verändern bzw. kommentieren.

2.14. FILMPLAKAT KREIEREN

Die Teilnehmer sollen in Gruppenarbeit ein aussagekräftiges Filmplakat anfertigen, das den Schwerpunkt ihrer Rezeption verdeutlicht. Anschließend sollen sie dieses präsentieren und vom Plenum kommentieren lassen etc.

2.15. FILMTRAILER ERSTELLEN

Mit zwei Videorekordern bzw. einem PC und einem DVD-Laufwerk lässt sich mit überschaubarem Aufwand ein Trailer erstellen. Die Teilnehmer müssen einzelne Bildfolgen auswählen und mit einer neuen Tonspur unterlegen; evtl. kann auch ein Werbetext aufgesprochen werden.

2.16. SZENEN OHNE MUSIK

Um zu verdeutlichen wie groß die Bedeutung des Tons / der Musik in einem Film ist bzw. um die Konzentration ganz auf die Aussagekraft der Bilder zu legen, können einzelne Passagen ohne Ton angesehen werden. Produktionsorientiert arbeitend wäre es möglich, eine ausgewählte Szene mit gegensätzlicher Musik neu zu untermalen, um eine Aussageänderung der Szene zu erzielen und damit den Einfluss von Filmmusik hervorzuheben.

2.17. NACHSPIELEN EINZELNER SZENEN

Man kann die Teilnehmer zentrale Szenen nachspielen lassen, um diese anschließend besser analysieren zu können. Das führt zu einer intensiveren Durchdringung der Materie und fördert ebenfalls die Schüleraktivität.

2.18. KREATION EINES WERBETEXTES

Der Werbetext für einen Spielfilm sollte zwei bis sechs Sätze lang und für die Platzierung in einer Zeitschrift konzipiert sein. Dazu sollen die Teilnehmer Einzelbilder des Films auswählen und dabei die Frage im Auge behalten, welche Erwartungen durch diesen Text beim potentiellen Zuschauer geweckt werden.

2.19. ERSTELLUNG EINER COLLAGE

Die Teilnehmer sollen Collagen zu dem Film unter einer bestimmten Fragestellung erstellen; bestehend aus Filmbildern aus Zeitschriften, dem Internet etc.

2.20. REZEPTIONSGESCHICHTE

Bei (etwas) älteren Filmen bietet es sich an, deren Rezeptionsgeschichte anhand von (Film-) Lexika und des Internets recherchieren zu lassen.

2.21. GESTALTUNG DER SCHUL-HOMEPAGE

Die Schüler können auf der Schul-Homepage eine Unterrichtseinheit / ein Projekt mit filmbezogenen Inhalten dokumentieren oder schlicht ihre Lieblingsfilme vorstellen. Dies kann zu einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit dem Medium Film führen.

2.22. EINLADUNG VON FILMEMACHERN

In einer Filmstadt wie Berlin ist es durchaus möglich, Filmschaffende für die Schule bzw. für eine Veranstaltung im Kino (mit Vorführung des Filmes, an dem sie beteiligt waren) zu gewinnen (Stichwort „Lernort Kino“). Kontakte zu Regisseuren, Drehbuchautoren, Schauspielern, Produzenten etc. lassen sich u.a. über die entsprechenden Filmproduktionsfirmen herstellen.

3 FILM ALS ERLEBNIS UND ERFAHRUNG

Filmarbeit mit Kindern – Möglichkeiten und Methoden²

Am Beispiel des Films „Der Krieg der Knöpfe“ werden von den Autorinnen Möglichkeiten und Methoden der Filmarbeit mit Kinder aufgezeigt. Die hier grundsätzlich angestellten Überlegungen sind auf die Arbeit mit anderen Filmen übertragbar.

Vor 100 Jahren, am 28.12. 1895, luden die Brüder Lumière zu ihrer ersten öffentlichen Filmvorführung ins Grand Café auf dem Boulevard des Capucines in Paris. Einer der kurzen Filmstreifen, die sie dort vorführten, zeigte einen Zug, der, auf die Kamera zurollend, in einen Bahnhof einfährt. Die Menschen im Publikum hielten vor Schreck den Atem an. Sie dachten, daß der Zug gleich über sie hinwegrollen würde. Diese Geschichte ist für uns heute eine amüsante Anekdote aus der Frühzeit des Kinos. Wir lächeln über die mangelnde „Medienkompetenz“ der Menschen damals, die – und sei es vielleicht auch nur für einen Moment lang – die Illusion der „lebenden Bilder“ für Wirklichkeit hielten. Wie hätte es auch anders sein können? Lebende Bilder waren neu, es fehlte die Erfahrung im Umgang mit ihnen. Heute durchziehen die „lebenden Bilder“ unseren Alltag. Sie laufen über die

² *R e g i n e J a b i n u n d B e a t e V ö l c k e r*: In Medienimpulse- Beiträge zur Medienpädagogik/ Österreich, Ausgabe September 1996, Seiten 64 bis 68/ Mehr Info: www.mediamanuel.at

Leinwand, sie flimmern über den Bildschirm. Ein auf uns zurollender Zug im Kino oder im Fernsehen würde niemanden mehr vom Sessel reißen. Der Rückblick auf die Pionierstunden des Kinos führt eines ganz deutlich vor Augen: Die Medien haben unsere Welt und damit auch uns verändert. Deshalb ist es so wichtig, den selbstbestimmten Umgang mit den Medien zu erlernen. Wir sind filmgewohnt, fernsehgewohnt. Doch der selbstbestimmte Umgang mit den Medien, in unserem Fall mit dem Film, entwickelt sich nicht zwangsläufig mit der „Gewöhnung“ an die „medialen Realitäten“. Dazu bedarf es der bewußten Auseinandersetzung mit dem Medium und dem eigenen Filmerleben. Filmarbeit schafft dafür einen Rahmen und leistet so einen wesentlichen Beitrag zur Medienerziehung, die in unserer von Medien bestimmten Welt mehr denn je zu einer pädagogischen Notwendigkeit geworden ist. Gleichzeitig können Filme die pädagogische Praxis ungemein bereichern. Denn Film ist immer auch Erlebnis und Erfahrung. Schaut man sich gemeinsam mit Kindern Filme an, so zeigt sich das ganz deutlich. Kinder leben mit den Heldinnen und Helden mit, sie lachen mit, leiden mit, fiebern mit und sind erleichtert, wenn die Geschichte zu einem guten Ende findet. Nach dem Film tauschen sie ihre Meinungen aus, da werden Szenen nachgespielt, vielleicht die Frisur der Hauptdarstellerin ausprobiert, Fragen gestellt und vieles mehr. Im Gespräch und im Spiel verarbeiten die Kinder ihre Eindrücke. Dieser spezifische Erlebnischarakter des Films ermöglicht ganz vielfältige Anknüpfungspunkte. Wesentlicher Bestandteil der pädagogischen Arbeit mit einem Film ist dabei immer die nachbereitende Phase, die die Kinder mit dem Erlebten nicht alleine läßt, sondern ihnen einen Rahmen schafft für die kreative Auseinandersetzung.

3.2. EBENEN UND METHODEN DER FILMARBEIT

In der Arbeit mit einem Film können unterschiedliche Aspekte im Vordergrund stehen. Der Schwerpunkt kann eher inhaltsorientiert auf den thematischen Bezügen des Films liegen. „Rivalität/Aggression“ bietet sich z.B. als thematischer Bezug bei *„Der Krieg der Knöpfe“* ebenso an wie die Frage nach den Unterschieden von Kindheit heute und vor 30 Jahren. Ein Film wie *„Emil und die Detektive“* kann beispielsweise Ausgangspunkt sein, um sich mit dem Themenbereich „Freundschaft/ Solidarität“ zu beschäftigen. Oder Sie möchten den Kindern einen möglichst offenen Rahmen lassen, um sich mit dem zu beschäftigen, was sie am Film am meisten berührt hat. Methodisch bieten sich hier z.B. Filmgespräche oder Stimmungsbilder an. Das Filmerlebnis kann als Auslöser genommen werden, um eigene Kreativität und Spiele zu entwickeln. Anknüpfungspunkte bieten hier z.B. wichtige Gegenstände oder zentrale Situationen aus der filmischen Geschichte. Oder Sie möchten mit den Kindern primär an gestalterischen Fragen des Mediums arbeiten. Was eine (Film)Geschichte ausmacht, kann man am besten lernen, wenn man, angeregt von

einem Film, selbst eine kleine Geschichte erfindet. Viele Filme der Reihe „Zeitreise durch das Kino“ bieten reizvolle Ansatzpunkte, Kindern ein Stück Filmgeschichte begreifbar zu machen. Ausdrucksmöglichkeiten von Schwarzweißbildern lassen sich nach „*Der Krieg der Knöpfe*“, der in Schwarzweiß gedreht ist, erkunden. „*Die kleinen Strolche*“ inspirieren dazu, Stummfilmszenen nachzuspielen und zu überlegen, was man als Schauspieler machen muß, um auch ohne Worte verstanden zu werden. Diese unterschiedlichen Ebenen sind selbstverständlich nicht scharf voneinander zu trennen. Inhaltliche Fragen und Fragen der Gestaltung hängen eng zusammen. Das eigene Rezeptionserlebnis ist immer Ausgangspunkt und Bestandteil einer jeden Auseinandersetzung mit einem Film. Das spiegelt sich in unseren konkreten methodischen Vorschlägen zur Filmbereitstellung wider. Sie mögen einen Aspekt in den Vordergrund stellen, aber die anderen Ebenen sind immer, mehr oder weniger explizit, präsent. Die Methoden der Filmarbeit reichen vom Filmgespräch über gestalterische bis hin zu spielerischen Formen. Bei der Wahl der Methoden spielt natürlich das Alter der Kinder eine wichtige Rolle. Gerade bei jüngeren Kindern empfehlen sich gestalterische und spielerische Methoden, die ihren eigenen Lernformen eher entsprechen. Dies schließt das Reden über den Film natürlich nicht aus. Im Gegenteil, beim gemeinsamen Spiel oder kreativen Gestalten werden sich Gespräche umso zwangloser ergeben. Weiterhin bestimmen die Größe der Gruppe, der eigene Arbeitsstil und die eigenen Vorlieben die Wahl der Methode. Insofern wollen unsere konkreten Beispiele auch Vorschläge und Anregungen sein, die Sie entsprechend Ihrer pädagogischen Praxis modifizieren.

3.3. VOR DEM FILM

Vor dem Kinoerlebnis steht zuallererst die Auswahl des Films, den Sie mit Ihrer Gruppe oder Klasse sehen wollen. Wenn Sie mit den Kindern an einem bestimmten Thema arbeiten wollen, für das sich ein Film besonders gut eignet, werden Sie die Auswahl treffen. Besteht diese thematische Eingrenzung nicht, dann sollten Sie auf jeden Fall gemeinsam mit den Kindern entscheiden, welchen Film sie sehen wollen. Schon die gemeinsame Auswahl eines Films kann eine wunderbare Einstimmung auf den Filmbesuch sein. Können sich die Kinder nicht auf einen Film einigen, dann muß abgestimmt werden. Das kann mit Stimmzetteln geschehen, auf die jedes Kind seinen Wunschtitel schreibt. Bei kleinen Kindern können den zur Auswahl stehenden Filmen Farben zugeordnet werden. Die Kinder malen dann einen Punkt in der entsprechenden Farbe auf ihren Stimmzettel. Ist die Entscheidung gefallen, muß entschieden werden, welche Aspekte Sie schwerpunktmäßig in der Nachbereitungsphase aufgreifen wollen, welche Methode sich am besten eignet und wie die Kinder auf den Film eingestimmt werden sollen. Optimal wäre natürlich, den Film vorher selbst zu sichten, was jedoch leider oft

nicht möglich ist. Dieser Situation möchten wir mit den ausführlichen Inhaltsbeschreibungen und Besprechungen der Filme soweit als möglich begegnen. Auf jeden Fall empfiehlt es sich, während des Filmbesuchs die Reaktionen der Kinder auf den Film konzentriert zu beobachten. Die Vorbereitung soll die Kinder in eine dem Film angemessene Stimmungslage versetzen. Neugier und Interesse für den Film wecken, ohne schon Inhalte des Films vorwegzunehmen. Die gemeinsame Auswahl kann als Einstimmung schon genügen. Bei „*Der Krieg der Knöpfe*“ wie auch bei anderen Filmklassikern könnten die Kinder vielleicht darüber „stolpern“, daß diese Filme in Schwarzweiß gedreht wurden. Aber Schwarzweißbilder bedeuten keine Einschränkung der Sehlust, bedeuten nicht Eintönigkeit. Das erfahren die Kinder, indem sie selbst Bildmontagen in Schwarz-Grau-Weiß-Tönen gestalten. Als Material bieten sich einfaches weißes Papier, Zeitungspapier und schwarzer Karton an. Die Materialien können gerissen werden. Gemeinsam können die Kinder größere Bilder, etwa ein Wandfries, erstellen. Die Motive können z.B. eine Landschaft zeigen oder verschiedenste Gebäude. Die Montagen erleichtern den Kindern nicht nur den Zugang zur ungewohnten Schwarzweißästhetik, sondern machen auch die Entwicklung der Filmgestaltung – von Schwarzweiß zu Farbe – ein Stück greifbar. Die Schwarzweißmontagen können in der Filmnachbereitung wieder aufgegriffen werden.

3.4. METHODISCHE VORSCHLÄGE

Geschichten erfinden

Um einen bestimmten Themenbereich mit den Kindern zu erarbeiten, kann man eine dafür geeignete Szene aus dem Film herausgreifen und sie von den Kindern mit einer überraschenden Wendung, abweichend vom Film, weitererzählen lassen. In „*Der Krieg der Knöpfe*“ bietet sich z.B. zu den Themenbereichen „Rivalität/Banden/Aggression“ hierfür die Szene an, in der die beiden verfeindeten Kinder-Generäle Lebrac und Aztec zusammen ein verwundetes Kaninchen verarzten. Die Szene muß zunächst noch einmal gemeinsam in Erinnerung gerufen und genau beschrieben werden. Nachdem Lebrac und Aztec gemeinsam das Kaninchen verarztet haben, entsteht ein Moment der Unsicherheit: Sie haben die Feindschaft durchbrochen und befinden sich auf neuem Terrain. Doch die beiden wissen nicht, wie sie mit dieser neuen Situation umgehen könnten, und lassen sich deshalb in die alten Muster der Feindschaft zurückfallen. Mit den Kindern werden nun Möglichkeiten diskutiert, wie an dieser Stelle die Geschichte eine andere Wendung hätte nehmen können. Was hätte passieren müssen, was hätten Lebrac oder Aztec sagen können, damit das Kriegsbeil begraben wird, und die Kinder aus den beiden Dörfern Freunde werden können? Die Kinder können

diese Möglichkeiten auch im Rollenspiel durchprobieren. „Steht“ die Szene, dann wird die Geschichte im Gespräch oder auch im Spiegel weitergesponnen.

Wettkampfspiele

Der Film zeigt, daß der „Krieg“ für die Kinder auch eine Möglichkeit ist, ihre Lust an den eigenen genialen Einfällen, am Kämpfen, am Kräfteressen auszuleben. Diese durchaus auch aggressiven Regungen und Bedürfnisse dürfen nicht grundsätzlich mit Gewalt gleichgesetzt werden. Gewalt bedeutet immer Aggression, aber nicht jede Aggression bedeutet Gewalt. Gewalt verletzt immer die Grenzen des anderen, Aggression nicht zwangsläufig. Die Lust am Kämpfen und Kräfteressen läßt sich auch ausleben, ohne zu prügeln oder Prügel zu beziehen, z.B. in Wettkampfspielen. Grundlegende Bedingung für Wettkampfspiele ist, daß die Grenzen genau abgesteckt werden. D.h., für die Spiele müssen Regeln festgelegt werden, auf deren Einhaltung alle gemeinsam achten. Dazu gehört z.B., daß nicht geschlagen, gekratzt oder gebissen werden darf. Alles, was die Kinder als eine notwendige Regel erachten, muß als „offizielle“ Spielregel „festgeschrieben“ werden. Die Kinder nehmen solche gemeinsam festgelegten Regeln sehr ernst und achten genau auf deren Einhaltung.

Beispiele Zweikampfübungen:

Eine große Gruppe wird dazu in 2 Gruppen geteilt. Die beiden Gruppen stellen sich in zwei Reihen einander zugewandt auf, so daß jedes Kind ein Gegenüber als Mitspieler hat. Ein Kind eines jeden Spielpaares hält die Hände gestreckt vor seinen Körper, das andere Kind versucht nun, seine Arme durch die gespreizten Arme seines Gegenübers durchzuführen, was dieser aber durch schnelles Schließen zu verhindern versucht. Keine leichte Übung. Gelingt es, die Arme des Mitspielers „einzufangen“, wird gewechselt. Wann das Spiel zu Ende ist, bestimmen Sie als Spielleiter/in.

Gruppenspiele

Im Anschluß an die Zweikampfübungen bieten sich **Gruppenspiele** an z.B.:

Ausbrechen:

Untergehakt stehen max. 15 Personen in einem Kreis. Aus diesem Kreis versuchen von der Mitte her 3 weitere Personen auszubrechen. Achtung, alle, Spielleiter/ in und Kinder achten darauf, daß die Spielregeln eingehalten werden!

Ritter und Knappe: Ein Ritter, seine 3 Gefolgsleute und sein Knappe stehen hintereinander, halten sich mit den Händen an den Hüften des Vordermannes fest. Der Ritter ist aber gierig, will noch einen Knappen sein Eigen nennen. Und so versucht er, seinen „Ritterschwanz“ dabei nicht verlierend, noch weitere Knappen von den anderen Rittern zu ergattern. Die wollen das natürlich verhindern. (Die Zahl der „Ritterschaften“ ist unbegrenzt, das Spiel für größere Gruppen gut geeignet.)

„Film-Cluster“ und Filmgespräch

Der Begriff „Cluster“ kommt aus dem Englischen und bedeutet so viel wie „Traube“, „Schwarm“, „Gruppe“. Für einen „Film-Cluster“ nimmt jedes Kind ein Blatt Papier und schreibt den Titel des Films in die Mitte. Um den Titel herum schreibt nun jedes Kind auf, was ihm zu dem Film einfällt. Dabei sollten keine langen Sätze formuliert, sondern möglichst knappe Begriffe bzw. Wörter für die eigenen Gedanken und Empfindungen zu dem Film gefunden werden. Alternativ kann auch ein großes Blatt für alle verwendet werden. Dieses Blatt, auf dem ebenfalls der Filmtitel in der Mitte steht, wird an der Tafel oder einer Wand aufgehängt. Die Kinder schreiben die Begriffe, die ihnen zu dem Film einfallen, auf kleine Zettel, die um den Titel geklebt werden. Die „Cluster“-Methode eignet sich für Kinder ab etwa 8 Jahren. Wichtig bei dieser Methode ist, daß zwischen dem Filmsehen und der Nachbereitung nicht allzuviel Zeit liegt und daß der Film nicht vorher schon diskutiert wurde. Der „Film-Cluster“ gibt den Kindern die Möglichkeit, ihren Eigenen Empfindungen und Gedanken zu dem Film nochmals in Ruhe nachzuspüren. Schon die Wahl der Begriffe, die diese ausdrücken, bedeutet einen wesentlichen Prozeß der Verarbeitung. Die „Film-Cluster“ sind ein produktiver Ausgangspunkt und eine gute Grundlage für ein Gespräch über den Film. Die Kinder betrachten in Ruhe nochmals den gemeinsamen „Cluster“ bzw. stellen ihre eigenen „Cluster“ vor. Anhand der aufgeführten Begriffe oder auch Fragen zu den Begriffen wird sich das Gespräch über den Film entspinnen.

„Film-Cluster“ und Geschichten erfinden

Die Kinder erstellen gemeinsam einen „Film-Cluster“. Die Begriffe, die um den Filmtitel herum aufgeschrieben sind, werden genommen und damit eine neue eigene Geschichte erfunden, in die die Filmerlebnisse und eigene Erfahrungen einfließen.

Stimmungsbild

Stimmungsbilder lassen der Auseinandersetzung mit dem subjektiven Filmerleben breiten Raum. Stimmungsbilder sind in der Regel nicht gegenständlich, sondern die Kinder gestalten mit Formen und Farben die Empfindungen, die der Film in ihnen wachgerufen hat. Wichtig ist, daß nach dem Film nicht zuviel Zeit vergangen sein darf. Bevor sie anfangen, brauchen die Kinder einen Moment der Ruhe, um sich die Erlebniswelt des Films nochmals zu vergegenwärtigen. Sie sollten sie auffordern, an den Film zu denken, vielleicht lassen Sie Musik im Hintergrund laufen. Wesentliche Voraussetzung ist es, eine Atmosphäre herzustellen, die den Kindern vermittelt, daß sie malen dürfen, was sie wollen, daß ihre Bilder, d.h. auch ihre Empfindungen, nicht „zensiert“ werden.

Nachbereitung mit zentralen Gegenständen

Prägnante Situationen oder zentrale Gegenstände aus der fiktiven Filmgeschichte in die konkrete Nachbereitungssituation einzubinden, ist eine äußerst fruchtbare Herangehensweise. Denn auch diese einzelnen Elemente sind mit dem ganzen Filmerleben quasi „aufgeladen“. So ist beispielsweise nach dem Film „*Der Krieg der Knöpfe*“ ein Knopf nicht einfach ein Knopf, sondern angereichert mit den vielfältigen Bedeutungen, die dieser Gegenstand im Film hatte. Es spielt keine Rolle, ob man diese Elemente nimmt, um sich nochmals dem Film zuzuwenden (z.B. Knopfbild), oder ob man sie als Ausgangspunkt nimmt, um mit den Kindern eigene Aktivitäten zu entwickeln. Das Filmerleben schwingt immer mit und wird in der Beschäftigung mit dem Gegenstand oder der Situation mitverarbeitet. Zur Vorbereitung auf das Spiel mit dem Gegenstand gehört im Fall „*Der Krieg der Knöpfe*“ zuallererst die „Jagd“ nach Knöpfen aller Art, in Omas Nähkästchen, an alten Sachen usw. Bei dieser Jagd sollten die Kinder natürlich mitmachen. Vielleicht entsteht unter ihnen sogar ein „Knopfflohmarkt“; der Sammel- und Tauschleidenschaft der Kinder in diesem Alter sind ja kaum Grenzen gesetzt.

Spiele Knopfbilder:

In kleineren Gruppen können Knopfbilder entstehen, z.B. mit dem Dorfmotiv, der Hütte im Wald, zwei „Rittern“ u.a.m. Die Knopfbilder können auch im Anschluß an eines oder mehrere der Spiele mit den Knöpfen gebastelt werden.

Knopftopf (Mannschaftsspiel):

In einen Topf müssen in vorgegebener Zeit möglichst viele Knöpfe hineingeworfen werden, natürlich mit mindestens 3 Meter Abstand.

Ich schenk' Dir einen Knopf:

Jedes Kind sucht sich einen Partner als Mitspieler. Nun wählt jedes Kind für seinen Partner einen passenden Knopf aus. Erst, wenn allen ein Knopf zugeordnet ist, wird das Geheimnis der Knopfcharakteristik gelüftet. Jeder stellt seinem Beschenkten seine Knopfwahl vor. (Welches Bild hat der andere von mir? Warum soll der Knopf zu mir passen?)

3.5. ASPEKTE DER FILMISCHEN GESTALTUNG

Chemogramm

Die Schwarzweißcharakteristik des Films kann in selbstgemachten Chemogrammen wieder aufleben. Chemogramme können unproblematisch bei Tageslicht hergestellt werden, eine Dunkelkammer ist dazu nicht nötig. Sie entstehen, wenn Fotochemie, d.h. Entwickler oder Fixierbad, mit Fotopapier in Kontakt kommt. Die Chemie wird mit einem Pinsel oder einem Wattestäbchen aufgetragen, es entstehen negative oder positive Bilder. Dieser Prozeß verdeutlicht auch, wie Chemikalien auf Fotopapier wirken. Benötigt wird dazu: Fotopapier,

Pinsel, Wattestäbchen, Entwickler, Fixierbad, drei Entwicklungsschalen, drei Bilderzangen. Mit dem Pinsel wird das Fotopapier bemalt. Benutzt man Entwicklerflüssigkeit zum Malen, dann schwärzen sich die gemalten Spuren. Das Fotopapier wird anschließend kurz in eine Schale Wasser gelegt und anschließend im Fixierbad fixiert. Danach wird das Bild gewässert und getrocknet. Den gleichen Vorgang kann man auch mit Fixierbad durchführen. Mit Pinsel oder Wattestäbchen wird das Fotopapier mit Fixierbad bemalt. Die gemalten Spuren sind zunächst nicht zu sehen. Das Bild wird dann kurz in Wasser getaucht und in Entwicklerbad gelegt. Die gemalten Spuren bleiben weiß, während sich die übrige Fläche des Fotopapiers durch den Entwickler schwarz färbt. Danach wird das Bild wieder gewässert und dann getrocknet. Chemogramme lassen sich problemlos mit Kindern ab der 1. Klasse durchführen. Fotochemie ist in ihrer „Gefährlichkeit“ mit den im Haushalt üblichen Spül- und Waschmitteln zu vergleichen. Wie bei diesen können Spritzer unmittelbar auf der Haut gelegentlich allergische Reaktionen hervorrufen. Von daher sollte man darauf achten, daß die Kinder nicht mit den Händen in die Fotochemie greifen, sondern die Zangen verwenden. Sollte doch einmal ein Spritzer auf die Haut oder gar ins Auge geraten sein, dann mit viel klarem Wasser spülen. Reines Wasser, Waschlappen und Handtücher sollten griffbereit liegen. Auf jeden Fall sollten sich die Kinder zum Abschluß die Hände gründlich waschen.

Schwarz-Weiß-Montagen

Familienfotos Das Gestalten von Schwarz- Weiß-Montagen (s. Vorschlag zur Vorbereitung) eignet sich auch zur Filmbereitstellung. Sind im Vorfeld des Films bereits Montagen entstanden, so kann damit weitergearbeitet werden. Die Kinder bringen dazu alte Familienfotos mit, die ja häufig noch schwarzweiß aufgenommen wurden. Die Fotos werden entsprechend dem zu gestaltenden Motiv eingeklebt. So entsteht eine größere Dimensionalität (Vordergrund–Personen, Hintergrund–Landschaft) und ein persönlicher Bezug für die Kinder. Sicher werden sie nun daraus eine Bildgeschichte erfinden können, in die die Filmerlebnisse und eigene Erfahrungen einfließen. Die alten Familienfotos reflektieren nochmals auf der Ebene der Familiengeschichte die historische Dimension, die beispielsweise auch in dem 1961 entstandenen Film „*Der Krieg der Knöpfe*“ steckt. Sie bieten so Anlaß, um mit den Kindern über ihre Kindheit heute im Vergleich zu der im Film gezeigten Situation der Kinder ins Gespräch zu kommen. Noch ein Tip: Unterschiedliche Methoden in der Nachbereitung zu koppeln ist legitim. Es sollte aber darauf geachtet werden, daß nicht zu viele Angebote parallel im Raum bestehen. Regine Jabin, Medienpädagogin; Beate Völcker, Referentin am Medienpädagogischen Zentrum Land Brandenburg. Der vorliegende Artikel ist eine gekürzte Fassung des Textes „Filmarbeit mit Kindern am Beispiel ‚*Der Krieg der Knöpfe*‘“, erschienen in „Praxis Kinderfilm: Zeitreise durch das Kino. Materialien für die

medienpädagogische Arbeit“, herausgegeben vom Medienpädagogischen Zentrum Land Brandenburg MPZ, 1995. Der Artikel ist erstmals erschienen in FWU Magazin Nr. 6/1995. Nachdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Herausgeber.

Hinweis zum Film: DER KRIEG DER KNÖPFE Frankreich 1961, SW, 88 min., Format 35mm und 16mm

Verleih: AKTION FILM ÖSTERREICH

Hinweis zum Materialienheft:

Zu beziehen über das MPZ – Medienpädagogisches Zentrum Land Brandenburg Yorckstraße 2 D-14467 Potsdam

4 METHODEN DER FILMAUSWERTUNG³

Werner Schulz

4.2. DISKUSSIONSMETHODEN

Plenumsdiskussion

Jeder kennt diese gängigste Form der Filmauswertung, und nahezu jeder hat auch schon ihre Nachteile erlebt: Im Anschluss an einen Film stellt der Gruppenleiter eine Frage in den Raum, etwa: 'Was ist für Euch persönlich die zentrale Aussage des Films?' oder: 'Wie fühlt Ihr Euch nach dem Film?' - und dann sind es meistens dieselben, die sich äußern. Der große Rest ist im Augenblick zu sehr 'betroffen', muss das Gesehene zuerst 'für sich selber verarbeiten' oder sieht gar überhaupt keinen Sinn in einer Auswertung, 'weil sowieso jeder etwas anderes im Film gesehen und erlebt hat' ... usw. Je größer die Gruppe, desto unbefriedigender ist das Ergebnis dieser Methode. Wenn es also irgendwie geht, dann probieren Sie doch einmal eine andere Methode aus.

Kleingruppensplitting

Die Teilnehmer der Großgruppe werden nach dem Film aufgefordert, sich in freier Wahl in mehrere Kleingruppen zu je 3 bis max. 4 Teilnehmer aufzuteilen. Die Kleingruppen können in einem Raum bleiben und rücken dann einfach ihre Stühle zusammen. Diese Splittergruppenphase sollte nicht

³ Hrsg.: Fachstelle Medien und Kommunikation, Schrammerstraße 3, 80333 München, www.m-u-k.de, Dezember 2003 / Nachdruck des Artikels mit freundlicher Genehmigung von *medienpraktisch* ISSN 1614-4244 3

länger als 15 Minuten dauern. Es kann von Vorteil sein, keine Frage in die Gruppen zu geben, so dass die Teilnehmer ihre individuellen Eindrücke im Vordergrund behalten und austauschen können. Anschließend werden im Plenum die wichtigsten Gesprächsthemen, Eindrücke und Kontroversen aus den Splittergruppen berichtet und diskutiert. Sie erreichen mit dieser Methode, dass möglichst viele Teilnehmer wenigstens in der Kleingruppe zu Wort kommen und anschließend erfahrungsgemäß auch eher bereit sind, das 'Vorgedachte' im großen Plenum zu äußern.

Brainstorming

Die Methode des Brainstormings lässt sich auf verschiedene Arten durchführen. Grundsätzlich aber gilt, dass im Anschluss an einen Film keine Kommentierung oder Diskussion stattfindet, sondern jeder Teilnehmer für sich alleine spontan und ohne längeres Überlegen frei assoziieren soll. Sie brauchen dafür genügend Papier, Schreibzeug und Klebeband oder wenigstens eine große Tafel.

Variante A:

Auf bereitgelegtem DIN-A5-Papier schreibt jeder Teilnehmer einen Eindruck oder Gedanken, eine These oder Frage, die ihm spontan einfällt oder ihn beschäftigt. Jeder kann so viele Zettel beschriften, wie er will, aber jeweils nur eine Aussage pro Blatt, so knapp wie möglich formuliert oder am besten in einem Wort zusammengefasst. Je nach Gruppe sind hierfür meist 5 Minuten ausreichend. Die Karten werden anschließend von den Teilnehmern selbst auf dem Boden nebeneinander gelegt, und zwar so, dass durch verwandte und gleichbedeutende Inhalte abgrenzbare Zettelgruppen entstehen (Kategorien). Die Häufungen bestimmter Aussagen ergeben einen guten Einstieg in die Diskussion über die 'Botschaft' oder die 'Wirkung' des Films. Es sind aber auch sehr oft die 'Außenseiter-Statements', die nirgends einzuordnen sind, besonders aufschlussreich.

Variante B:

Die Gruppe wird in Kleingruppen zu je 6 Personen aufgeteilt. Die Teilnehmer sitzen im Kreis, und jeder hat ein leeres DIN A 4-Blatt vor sich. Jeder soll nun spontan eine Assoziation zum Gesehenen aufschreiben (Fragestellung, These, Eindruck). Danach schiebt jeder seinen Zettel in die Mitte des Tisches und liest die dort befindlichen Aussagen der anderen Teilnehmer. Findet er dort etwas,

das ihn anregt zur Ergänzung oder zum Widerspruch, so setzt er diese Anregung darunter. Dann kommt das Blatt wieder in die Mitte usw. 5 Nach etwa 20 Minuten wird das Brainstorming beendet und die Gruppen diskutieren die einzelnen Aussagen oder die zu Tage getretenen Kontroversen.

Variante C:

Diese Form der 'nonverbalen Diskussion' lässt sich auch an der Tafel oder an großen Wandzeitungen durchführen. Dazu kann der Gruppenleiter auch schon vorher einige treffende und provozierende Aussagen vorbereiten und als Ausgangsbasis auf die Tafel/Wandzeitung schreiben.

Variante D:

Die Teilnehmer sitzen in kleinen Gruppen zu je 6 Personen im Kreis. Auf dem Tisch in der Mitte hat der Gruppenleiter einen Stapel leerer Blätter im Postkartenformat gelegt, zusammen mit einem Klammerhefter oder Klebeband. Der weitere Vorgang ist dann ähnlich wie in Variante B, nur dass jede Ergänzungsäußerung auf einem einzelnen Blatt steht und dann an eine andere angeheftet wird.

Sequenzmethode

Der Film wird an bestimmten, vorher ausgewählten Stellen (nicht mehr als zweimal) angehalten, und die Teilnehmer machen sich z.B. zu folgenden Fragen Gedanken: - Was habe ich bisher gesehen? - Was fehlt mir bis jetzt noch? - Will ich, dass es weitergeht, und wenn ja, wie? Greift man speziell die Frage nach dem Ende des Filmes heraus, so bietet sich - je nach Zielgruppe - die Weitererzählung auch in Form von malerischem und zeichnerischem Ausdruck an; genauso auch Overhead- Zeichnungen, selbst gemachte Diaserien (Maldias), kleine Theaterszenen, Hörspiele oder auch Videofilmsequenzen.

Hinweis: Oft lassen sich kurze Filmsequenzen brauchbar in die inhaltliche und thematische Arbeit einbauen. Insbesondere auch durch kurze Spielfilmszenen lassen sich z.B. bestimmte Handlungsmuster, Kommunikationsprobleme oder ähnliches plastisch darstellen. Es lässt sich auch - etwas aufwendig, aber sehr wirkungsvoll - mit der Parallelprojektion von Filmsequenzen arbeiten: z.B. zwei Filmszenen aus verschiedenen Filmen auf einer Leinwand, oder eine Filmszene und ein Dia zusammen (etwa zum Thema: Hunger und Rüstung; Frau - Mann, Rollenverhältnis; Generationsprobleme etc.).

Fishbowl

Im Anschluss an den Film setzen sich die Teilnehmer in einen Kreis, in dessen Mitte sich ein kleiner Kreis mit etwa 5 Stühlen befindet. Der Gruppenleiter formuliert eine Einstiegsfrage, entlang der über den Film diskutiert werden soll, und die ersten drei Teilnehmer, die darüber miteinander reden wollen, setzen sich in den Innenkreis. Zwei Stühle bleiben dort zunächst leer. Der Außenkreis verfolgt die Diskussion der Dreiergruppe und jeder, der irgendwann mitdiskutieren oder widersprechen will, hat die Möglichkeit, sich auf einen der freien Stühle nach innen zu setzen und in die Diskussion einzugreifen. Andererseits können Teilnehmer aus dem Innenkreis ihren Platz für andere frei machen und sich wieder nach außen setzen. Diese Methode empfiehlt sich insbesondere bei sehr 'hitzigen' Themen und in Gruppen, die gerne wild durcheinander reden. Die Diskussionsdauer sollte 30 Minuten nicht überschreiten.

Kugellagerdiskussion

Nach dem Ende des Films teilt sich die Gruppe in zwei Hälften. Die eine Hälfte bildet einen inneren, die andere einen äußeren Kreis, so dass sich jeweils zwei Teilnehmer gegenüber sitzen. Die Paare können nun zu einer bestimmten Fragestellung diskutieren oder einfach ihre Eindrücke vom Film austauschen. Nach ca. 5 Minuten dreht sich einer der Kreise um einen Stuhl weiter. Nun haben sich neue Paare gebildet, die wiederum ca. 5 Minuten - eventuell zu einer zweiten Frage - miteinander reden. Das Ganze sollte man nicht mehr als 3 bis 4 Mal durchführen.

Programmplanergespräch

Im Anschluss an den Film werden die Teilnehmer in kleine Gruppen aufgeteilt und übernehmen die Funktion von Programmplanern (ARD oder ZDF, Jugendfilmclubprogramm, Jugendhausfilmprogramm, Freizeit- oder Schullandheimprogramm etc.). Die Teilnehmer sollen in der Diskussion entscheiden, ob und warum der gezeigte Film ins Programm aufgenommen werden soll oder nicht (ins Erste, Zweite oder Dritte Programm? Sendezeit? Altersfreigabe? u. ä.). Die Ergebnisse der Gruppen werden als Empfehlung- oder Beschlusspapier mit Begründungen ausformuliert und im Plenum anschließend vorgestellt und diskutiert. Zeit für die Gruppenarbeit: 20 - 30 Minuten.

Was wäre, wenn ...

Im Anschluss an den Film werden Karten ausgeteilt, die mit der Frage 'Was wäre wenn ...' beginnen. Die Teilnehmer sollen diese Fragen vervollständigen, indem sie auf den Film Bezug nehmen und dabei nach möglichen inhaltlichen Veränderungen oder Auswegen fragen (z.B. 'Was wäre, wenn ... der Angeklagte noch nicht volljährig wäre?'). Die Fragen können auch eine Übertragung von Filmrollen auf einzelne Zuschauer beinhalten (z.B. 'Was wäre, wenn ... du selbst der Angeklagte wärst?'). Die ausgefüllten Karten werden eingesammelt und jeder Teilnehmer zieht eine Frage, liest sie vor und beantwortet sie entweder selbst oder fordert gezielt einen anderen Teilnehmer auf, die Frage zu beantworten. Wenn dieser 8 seine Antwort gegeben hat, kann die Gruppe diese Äußerung diskutieren. *Variante:* Um die Diskussion von vornherein inhaltlich zu strukturieren und abzukürzen, kann der Leiter auch bereits so viele Fragen ausformuliert haben, wie Teilnehmer in der Gruppe sind.

Fernsehdiskussion: 'Experten im Studio'

Nach dem gemeinsamen Ansehen eines Films oder als Abschluss einer Arbeitseinheit, in der ein Film oder das Medium Fernsehen eine zentrale Rolle spielt, teilt der Gruppenleiter den Teilnehmern mit, dass sich zu einer bestimmten Uhrzeit ein Fernsehteam angesagt hat und eine Live-Diskussion über das Filmthema aufnehmen will. Er teilt der Gruppe weiterhin mit, dass das Fernsehen einige Experten für diese Sendung mitbringt. An Freiwillige aus der Gruppe werden nun diese Expertenrollen verteilt (nicht mehr als 6). Der Rest der Gruppe spielt die Gäste im Studio. Außerdem gibt es einen Moderator, der möglichst redegewandt und mit einiger Autorität versehen sein sollte, um Redezeiten einzuhalten und keine reine Klamauk-Sendung zu machen. Die Experten erhalten ihre Rollen und haben vor der 'Sendung' mindestens 10 Minuten Zeit, um sich in ihre Rolle hineinzudenken. Die Rollen sind natürlich je nach Inhalt des Films verschieden, sollten aber ihrer Beschreibung nach mit einigem Sachwissen ausgestattet und vor allem jedem in der Gruppe ein Begriff sein, z.B.: - Vertreter der Kirchen - Schauspieler (Filmstar) - Kinobesitzer - Fernseh-Intendant - Kultusminister Das Szenario einer solchen 'Sendung' ist beliebig ausbaufähig, so dass auch alle Teilnehmer eine Rolle übernehmen können. Besonders bei Freizeiten und Seminaren über mehrere Tage ist eine derartige Auswertung lohnend und lustig. Zusätzliche

Rollen könnten dann sein: - Beleuchter - Toningenieur (mit Tonbandgerät) und - Tonassistent (mit Mikrofonangel für Zuschauerfragen) - Studio-Regie - Kameramann (mit Video- Kamera oder Kameraatrappe) - Kamera-Assistent (führt die Kamera und den Kameramann auf einem stabilen Teewagen, Einkaufswagen o. ä.) - Zuschauer, die aufgrund verschiedener Rollen Familienvater, Erzieherin ...) vorüberlegte Fragen an die Experten richten - Grafiker (die Grafiken, Cartoons und Bilder für die Experten auf Overheadfolie oder beschriftbaren Dias vorbereiten und zwischendurch einspielen) - usw. Natürlich erhält das Ganze einen besonderen Reiz, wenn die gesamte 'Sendung' auf Video aufgezeichnet und hinterher gemeinsam angesehen werden kann. Aber auch ohne Video ist diese Sache interessant und spannend, sofern man genügend Wert darauf legt, dass alle Teilnehmer beteiligt sind, eine gewisse, gern auch - parodistische 'Realitätsnähe' gewahrt wird und vor allem genügend Zeit zur Verfügung steht. Dass dieses Spiel nicht nur für Kinder und Jugendliche interessant ist, sondern auch Erwachsenen Spaß macht, hat sich schon des Öfteren bewiesen.

Filmtitel erfinden

Diese Methode eignet sich insbesondere sehr gut für die Auswertung von Kurz- und Zeichentrickfilmen. Bevor der Film gezeigt wird, erhält die Gruppe den Auftrag, im Anschluss an den Film in kleinen Gruppen zu jeweils 3 - 4 Personen einen Titel für den Film zu finden. Dafür bekommen die Gruppen 15 -20 Minuten Zeit. Die gefundenen Titel werden an die Tafel geschrieben und die einzelnen Gruppen oder Teilnehmer erklären die Bedeutung und die Entstehung ihres Titels. Eventuell können die Kleingruppen aufgefordert werden, sich auf einen Titel zu einigen. Vorsicht: Der Gruppenleiter muss natürlich sehr darauf achten, dass er den Filmtitel nicht vorher verrät. Also: auf den Vorspann und die Filmschachtel achten!

Variante:

Die Teilnehmer erhalten den Auftrag, für einen Film, den sie gesehen haben und dessen Titel sie kennen, einen neuen Titel zu erfinden. Diese Methode eröffnet sehr schnell Diskussionen über die zentrale Aussage eines Filmes und macht gleichzeitig deutlich, wie viele 'zentrale Aussagen' ein Film durch die verschiedenen Wahrnehmungen der Gruppenmitglieder haben kann.

Blitzlicht

Im Anschluss an den Film setzt sich die Gruppe in einem Kreis zusammen. Reihum hat nun jeder die Gelegenheit, seine persönlichen Eindrücke, Stellungnahme und Kritik zu äußern. Dabei darf er von niemandem unterbrochen, kommentiert oder kritisiert werden. Erst wenn alle reihum geredet haben (niemanden zwingen!), wird die Diskussion im Plenum eröffnet. Man vermeidet so, dass ein kleiner Kreis von Schnell- und Vielrednern die Diskussion sofort an sich reißt und in eine eingeeengte Richtung lenkt, während zurückhaltende Teilnehmer überhaupt nicht zu Wort kommen.

Bildkartei aus Filmbildern

In allen Fernsehprogramm- und Videozeitschriften befinden sich Bilder und Filmplakate von bekannten Kino und Fernsehfilmen. Aus diesen Photographien lässt sich leicht eine Bildkartei erstellen, indem man die Motive ausschneidet und auf schwarzen Karton im Format DIN A5 klebt. Dabei kann die ganze Gruppe natürlich schon mithelfen. Die methodische Arbeit mit einer solchen Kartei ist äußerst variationsreich. Hier nur zwei Beispiele:

Beispiel A (Lieblingsfilme):

Wir alle haben bestimmte Filme gern, andere weniger. Dabei lässt sich vielleicht eine Artverwandtschaft der Filme feststellen, die wir immer wieder gerne ansehen. Um dies in der Gruppe herauszufinden, legen Sie die Bildkarten offen in zufälliger Reihenfolge auf Tischen aus. Die Teilnehmer werden nun aufgefordert, sich je ein Bild herauszusuchen, das sie besonders anspricht, oder hinter dem sie einen Film vermuten, den sie gerne sehen würden. Wenn sich jeder ein Bild herausgesucht hat, können Sie entweder die Teilnehmer auffordern, ihr Bild der Gruppe vorzustellen und zu erklären, was sie mit dem Bild, Film, Schauspieler, Titel verbinden, oder die Teilnehmer bitten, sich im Raum zu bewegen, dabei ihr eigenes Bild mit denen der übrigen Gruppe zu vergleichen und sich dann zwei Bild-Partner zu suchen. Die Partnerwahl soll bewusst subjektiv sein. Es gilt, zwei andere Filmbilder zu finden, deren Aussage irgendwie verwandt zu sein scheint: also ähnliche Filmgeschichten, Stimmungen, Schauspieler, Action, Spaß. Die Dreiergruppen, die sich dann gebildet haben, ziehen sich in eine Ecke des Raumes zurück und erhalten 15 Minuten Zeit, sich über ihre Filme zu unterhalten. Danach trifft sich wieder die Gesamtgruppe und wertet die gefundenen Gemeinsamkeiten - oder auch Unterschiede - aus.

Beispiel B (Fernsehgewohnheiten):

Die Gruppe wird in Kleingruppen zu je 3 - 4 Personen aufgeteilt. Dann werden die Gruppen aufgefordert, sich aus den bereit liegenden Bildkarten ein 3 - 4stündiges 'Lieblingsfernsehprogramm' zusammenzustellen. Der Gruppenleiter kann die Fernsehzeit genauer eingrenzen, also z.B. Sonntag von 14 - 18 Uhr oder Samstag von 22 - 2 Uhr. Wenn die Gruppen mit den angebotenen Bildkarten nicht zufrieden sind, dann können sie weitere Filme hinzunehmen, indem sie einfach Titel und Spieldauer auf ein leeres Blatt schreiben. Die fertigen Programme werden dann auf Papierbögen aufgeklebt und an den Wänden ausgehängt. Anschließend trifft sich die Gruppe im Plenum zur Auswertung des Spiels. Leitfragen in der Plenumsdiskussion können sein: - Sind die Programme, die wir entworfen haben, realistisch oder 'schöngefärbt'? - Welche Bedürfnisse werden durch unsere Programme befriedigt/nicht befriedigt? - Was machen wir tatsächlich, wenn uns das Fernsehprogramm nicht gefällt? (Dauernd umschalten; auch Uninteressantes anschauen; Video einschalten; oder abschalten?)

4.3. SCHRIFTLICHE AUSWERTUNGSMETHODEN

Briefe an die Darsteller

Nach einem gemeinsam gesehenen Film werden die Zuschauer aufgefordert, an einen Filmdarsteller ihrer Wahl einen 'Brief' oder eine vorbereitete 'Ansichtskarte' (Liebe ... , ich bin der Ansicht, dass Dein Film ...) zu schreiben. Wer will, kann auch den Regisseur oder Autor des Films anschreiben. Je nach Gruppe, kann man den Inhalt der Briefe völlig den einzelnen überlassen oder auf bestimmte Themen eingrenzen (Konfliktverhalten, Rollenverhalten, schauspielerische Überzeugungskraft ...). Dabei müssen sich die Teilnehmer entscheiden, ob sie die Schauspieler in ihrer Rolle (also z.B. 'Lieber Alexis Sorbas ... ') oder als Darsteller, (also z.B. 'Lieber Anthony Quinn ...') anschreiben wollen. Beides ist möglich, ergibt aber unterschiedliche Briefe. Der Gruppenleiter sollte sich unbedingt schon vorher im klaren sein, wie er mit dem eventuell auftretenden Wunsch umgeht, die Briefe und Karten auch tatsächlich abzusenden.

Das Utopie-Spiel

'Wie wird das denn im Jahr 2086 sein?' ist die Frage, die dem Utopiespiel zugrunde liegt. Sie lässt sich auf sehr viele Inhalte beziehen, und sie lässt sich auf verschiedene Weise bearbeiten, d.h. nicht nur schriftlich (kurze Geschichten, Aufsätze, Fernsehprogrammmentwürfe, Kinoprogramme, usw.), sondern auch sehr gut zeichnerisch, gestalterisch und in Form von kleinen gespielten Szenen oder Hörspielen. Die Ausgangsfrage kann sich auf den Inhalt oder auf eine besondere Fragestellung aus einem 13 Film beziehen (Entwicklung der Natur, der Moral, des Sozialverhaltens der Menschen ...) oder aber - im Blick auf die augenblickliche Entwicklung oder Medien - auf das Fernseh- und Filmkonsumverhalten oder Freizeitverhalten der Menschen allgemein.

Rollenbewerbung

Der Gruppenleiter fordert die Teilnehmer auf, sich folgende Situation vorzustellen: Der eben gezeigte Film soll noch einmal neu gedreht werden und die Rollen werden neu besetzt. Die Teilnehmer der Gruppe erhalten die einmalige Gelegenheit, sich für bestimmte Rollen aus dem Film zu bewerben und es winkt ein ansehnliches Honorar. Die Teilnehmer sollen nun an den Produzenten des Films ein Bewerbungsschreiben richten, in dem sie sich und ihre Fähigkeiten anpreisen und eventuelle Änderungen, Verstärkungen, Zusätze oder Weglassungen für die Rolle vorschlagen.

Variation:

Freiwillige aus der Gruppe melden sich für bestimmte Filmrollen, und die übrige Gruppe spielt die Auswahljury des Produzenten. Dabei sollen die Rollenbewerber durch Vorspielen und Vorsprechen bestimmter Filmszenen ihre Qualität beweisen.

Wenn ich ein Filmstar wäre ...

Der Gruppenleiter fordert die Teilnehmer im Anschluss an den Film auf, einen der folgenden Sätze zu ergänzen: 'Wenn ich in dem Film eine Rolle haben könnte, dann diejenige des/der ... weil ... ' 'Wenn es in dem Film eine Rolle gibt, für die ich mich nie hergeben würde, dann ist es die Rolle des/der ... weil

Diese Methode lässt sich in kleinen Gruppen (nicht mehr als 6 Teilnehmer) auch im Gespräch miteinander anwenden, setzt dann aber einen hohen Grad an 14 Offenheit unter den Teilnehmern voraus. Im übrigen lässt

sich natürlich auch jeweils die schriftliche Form und ein Gespräch hinterher miteinander verbinden. Die Methode ermöglicht eine intensive Auseinandersetzung mit den Problemkreisen 'Rollen und Rollenidentifikation', aber auch über die Bedeutung von Filmhelden und Bösewichten für die Aussage des Films. Denkbar wären dann etwa folgende Fragen: -'Wodurch wird die Rolle des Helden so attraktiv?' - 'Welche Funktion hat die Rolle des Bösewichtes für die Aussage des Films?' - 'Sind meine Bewertungen der Darsteller in Gut und Böse statisch oder ergeben sich im Verlauf des Films Verschiebungen und wodurch?' - 'Welche Verbindung gibt es zwischen mir persönlich und den Rollen, die mir liegen bzw. die ich ablehne?'

Die (Film-) Hitliste (Nach: 'Das Prioritätenspiel' von Ulrich Baer)

Diese Methode kann sich sowohl auf einen gemeinsam gesehenen Film beziehen, als auch auf die persönlichen 'Hits' der Teilnehmer beim Film- und Fernsehkonsum. Der Gruppenleiter stellt Aussagen, die einen bestimmten Film charakterisieren oder - allgemeiner - Filmgenres, Kinofilmtitle, Titel (oder Genres) von Fernsehsendungen, berühmte Schauspieler oder Regisseure oder ähnliches in einer Liste untereinander. Jeder Teilnehmer erhält die Fotokopie einer solchen Liste und soll seine eigene Einschätzung durch Bewertung der Aussagen oder Nennungen (10 = ganz wichtig, 1 = ganz unwichtig) zusammenstellen (jede Zahl darf nur einmal gewertet werden). Natürlich kann die Liste auch gemeinsam aus Vorschlägen der Gruppe zusammengestellt werden. Der Gruppenleiter kann jetzt auf einer vorbereiteten Wandzeitung oder an der Tafel die Hit- Plätze in eine Grafik eintragen. Er sammelt dazu die unteren anonymen - Stimmabschnitte ein und addiert die Punktezahl zu den Bewertungen der einzelnen Aussagen. Sie sollten bei dieser Methode vor allem für die Auswertung genügend Zeit übrig haben (nicht unter 30 Minuten). Dabei ist es auch wichtig, dass Sie über die Methode selbst reden, denn viele Teilnehmer fühlen sich durch die Vorgabe der Aussagen und des Bewertungsschemas (jede Punktezahl nur einmal) vielleicht etwas manipuliert.

4.4. SPIELERISCHE UND GESTALTERISCHE METHODEN

'Standfoto' (Werbeplakat)

Nach einem gezeigten Film wird die Gruppe in kleine Gruppen (max. 5 Teilnehmer) aufgeteilt und aufgefordert, als Gruppe mit ihren körperlichen

Ausdrucksmöglichkeiten ein Werbeplakat für den Film darzustellen (Plakate sprechen nicht!). Zeit für die Experimentierphase der Kleingruppen etwa 10 bis 15 Minuten. Danach werden die einzelnen Standfotos der verschiedenen Kleingruppen dem Plenum vorgeführt, anschließend erklärt und evtl. diskutiert. Mit Hilfe einer Polaroid- oder Digitalkamera können die einzelnen Gruppenfotos festgehalten und aufgehängt werden, vielleicht auch noch einmal korrigiert und verändert werden.

Werbeplakat

Die Gruppe erhält den Auftrag, ein Werbeplakat für den gesehenen Film zu gestalten (evtl. in 2er- oder 3er-Gruppen). Material sind große Plakate, Farbe, Stifte und alte Zeitschriften für Collagen oder Collagenteile des Plakates. Die fertigen Produkte werden ausgestellt und besprochen.

(Anti-) Werbekampagne

Der Spielleiter stellt Interessengruppen vor, die in einer Werbekampagne für oder gegen den Film Stellung beziehen und Werbung oder Anti-Werbung betreiben sollen. Jeweils 3 bis 4 Gruppenmitglieder sollen sich zu einer solchen 'Interessengruppe' zusammenfinden. Interessengruppen könnten sein: - Filmverlag - Filmautorenverband - Kinobesitzer - jugendliche Kinofans - Lehrer - Kirchenvertreter - Parteienvertreter - Elterninitiative Die Medien, mit deren Hilfe die Kampagne betrieben wird, sollten möglichst vielfältig sein, denn die einzelnen Interessengruppen sollen anschließend in einem Meinungsforum ihre Sichtweise vor dem Plenum darstellen. Denkbare Medien wären: - fiktiver Fernsehspot (evtl. per Video) - Hörfunkwerbung (auf Tonbandkassette) - Kinovorfilm (gespielt oder auf Video) - Plakate - Wandzeitung - Ausstellung - Flugblätter - Unterschriftenliste - Song - Moritat Die Vorbereitung eines solchen Kampagneelements sollte nicht unter zu hohem Zeitdruck stehen. Rechnen Sie mit mindestens 1 bis 1 1/2 Stunden plus die Zeit für die Darstellung und Diskussion der Ergebnisse. Diese Methode ist besonders geeignet für Seminare, Freizeiten, Jugendgruppenabende.

Pantomime

Die Gruppe sitzt im Kreis. Jeder Teilnehmer denkt sich einen bekannten Filmschauspieler oder eine bekannte Filmfigur (Donald Duck, Lassie ...) aus

und stellt diesen pantomimisch, ohne zu sprechen also, dar. Die übrige 17 Gruppe muss erraten, um wen es sich handelt, Evtl. kann die Gruppe in zwei Hälften aufgeteilt werden, die um Punkte für jeden erratenen Darsteller kämpfen.

Hörbilder

Die Teilnehmer liegen auf dem Rücken in einem Kreis am Boden. Sie schließen die Augen. Einige Minuten der Ruhe dienen dazu, sich vollkommen zu entspannen, ruhig und bewusst zu atmen und sich vollkommen auf das Hören zu konzentrieren. Der Gruppenleiter schaltet dann den Projektor (besser, weil ohne Störgeräusche, ist ein Videogerät oder eine Kassettenaufnahme des Filmtons) ein und lässt den Film 5 bis 10 Minuten ohne Bild laufen. Die Stelle des Films, die sich hierfür besonders eignet, hat der Gruppenleiter vorher ausgesucht. Wenn der Ton abgeschaltet ist, bleiben die Teilnehmer noch einige Minuten mit geschlossenen Augen und ohne zu reden liegen. Danach fordert der Gruppenleiter die Gruppe auf, langsam in einen Kreis zusammenzurücken und ihre Eindrücke und 'inneren Bilder' oder 'Hörbilder' zu beschreiben. Der vorgespielte Filmtone kann aus einem Film stammen, den die Teilnehmer noch nicht kennen und dessen Handlung und Schauplatz sie dann im Gespräch rekonstruieren können. Es kann aber auch eine Passage aus einem vorher gesehenen Film verwendet werden, um die akustischen Bausteine des Filmes genauer zu analysieren. *Hinweis:* Sie benötigen einen Raum, der ohne starke Nebengeräusche ist (Straße, andere Gruppe). Außerdem ist es wichtig, dass die Teilnehmer sich wirklich ausstrecken und entspannen können. Auf einem Stuhl ist das nicht möglich.

Collage

Die Methode der Collage ist genauso bekannt wie bewährt. Auch in Bezug auf gesehene Filme kann die Collage nicht nur für Kinder und Jugendliche ein Ausdrucksmittel sein, um Eindrücke und Gedanken sichtbar zu machen, sie einander mitzuteilen und zu verarbeiten. - Collagen zum Thema Film lassen sich insbesondere aus alten Programm und Videozeitschriften gut herstellen.

Filmplastik - oder 'Das Szenenbild im Schuhkarton'

Die Teilnehmer gestalten bestimmte Situationen, Assoziationen oder Beziehungen zwischen Menschen, die in einem Zusammenhang mit dem

gezeigten Film stehen. Als Material dazu kann alles dienen, womit Plastiken und kleine Szenenbilder hergestellt werden können. Besonders leicht und phantasievoll lässt sich mit bunter Knetmasse und mit bunten Pfeifenreinigern modellieren. Zur Vereinheitlichung der Arbeiten kann jedem Teilnehmer ein aufgeschnittener Schuhkarton als seine 'Schaubühne' gegeben werden. Oder die fertigen Plastiken werden auf Karton aufgeklebt und jeweils mit einem Titelschild, das die Szenerie benennt, versehen. - Aus der Gesamtheit der entstandenen Arbeiten lässt sich eine interessante kleine Ausstellung arrangieren.

Write-on-Slides (Diaserie)

'Write-on-slides' sind fertige Dias, die mit Kugelschreiber oder Filzstift beschriftet und sofort projiziert werden können. Aus den Eindrücken und Meinungen zu einem Film können so kleine Diaserien entstehen, die aus Skizzen, Strichmännchengeschichten oder ähnlichem bestehen. Natürlich kann auch Text auf die Dias geschrieben werden. Schließlich kann die Serie mit Musik vom Kassettenrekorder unterlegt werden. Die beschriftbaren Dias sind im Format 4 x 4 cm im Fachhandel erhältlich.

5 FILMARBEIT – FILMANALYSE UND FILMGESPRÄCH⁴

Film ist eine komplexe Erscheinung voller Widersprüchlichkeit, und seine theoretische Reflexion verlangt daher eine dialektische Sicht. Wust benennt drei Prinzipien, die dem Verständnis von Filmanalyse zugrunde liegen: Erstens, dass keine universelle Methode existiere, um Filme zu analysieren, zweitens, dass die Analysetätigkeit endlos sei, weil sie immer noch weiterführbar ist, drittens, dass sie Kenntnisse der Geschichte nötig mache⁴³ (sowohl der des Films als auch der der gewählten Beispiele). Diese Aussagen beinhalten sowohl die Relativität, die Begrenztheit und die Prozessbezogenheit – und damit auch die Historizität – film-analytischer Untersuchungen und Erkenntnisse.

⁴ Auszüge aus: Nossek, Grit: Rezeptive Filmarbeit mit Jugendlichen – Dargestellt am Beispiel des Filmes »Das Experiment«, Februar 2004 (Magisterarbeit an der TU Dresden, Fakultät Erziehungswissenschaften)

Der analytische Zugang zu einem Film ist davon abhängig, welcher sozialen Praxis er dienen soll, welchen theoretischen Aspekt er favorisiert, im Rahmen welcher Forschungstendenzen er erfolgt usw. Trotz der Vielfalt der Interessen und der unterschiedlichen Gesichtswinkel und Betrachtungsweisen geht es bei allen analytischen Bestrebungen stets um die Dialektik von Struktur und Funktion, von künstlerischer Gestaltung und ästhetischer Wirkung. Die Grundlage jeder Analyse bestünde demnach aus drei Basistechniken: Beschreibung, Interpretation und Bewertung. Bei jeder Filmanalyse muss man beschreiben, interpretieren und bewerten, gleichgültig welchem Aspekt oder Teilaspekt man sich zuwendet. Ein zentrales Problem besteht allerdings darin, dass sich die drei Vorgehensweisen schwer voneinander trennen lassen. Dem Muster der traditionellen hermeneutischen Untersuchung folgend, bedingen und durchdringen sie sich eher gegenseitig, so dass sich mehrere Wege gleichzeitig und im Wechselprozess vollziehen. Beschreibung, Interpretation und Bewertung geschehen sozusagen zugleich, und sie vermischen sich entsprechend miteinander.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Film hatte lange Zeit und noch heute Mühe, eine gegenstands- und verarbeitungsangemessene Filmanalyse zu entwickeln. Die Ursache dieser Mühseligkeit Filme mediengerecht zu rezipieren, ist in der stark subjektiven Wahrnehmung und Selektion eines Filmes durch den Rezipienten zu suchen, was wiederum ursächlich mehr oder minder in der kurzen Verweildauer der Filmbetrachtung, in der Häufung der filmischen Eindrücke, in den formalen Aspekten von Filmen (Montagen, Kameraeinstellungen usw.) und im möglichen Identifikationsangebot begründet ist. Überdies besitzen Filme nicht nur „materiale Eigenschaften als Werk, sie treten auch in einen Kommunikationsprozess ein“⁴⁴; sie finden ihre Erfüllung nicht in sich selbst, sondern indem sie angeschaut werden. Filme entstehen also im Kopf der Zuschauer, während eines Interaktionsprozesses.

5.2. ANSÄTZE UND METHODEN DER FILMANALYSE

Die Filmanalyse stellt sich zur Aufgabe, folgende Fragestellung zu untersuchen: Mit welchen filmischen Gestaltungsmitteln werden bestimmte Effekte erzielt, die beim Zuschauer gewisse Wirkungen hervorrufen? Sie soll demzufolge die Struktur der Filme als auch ihre Wirkung untersuchen, um die Bedeutungsmenge eines Filmes entschlüsseln zu können. Es gibt verschiedenste Handhabungen, Filme zu untersuchen, je nach wissenschaftlicher Fragestellung und Disziplin. Die beiden grundsätzlichen Verfahren der Filmanalyse sind zum einen die empirisch-sozialwissenschaftliche Methode und zum anderen der hermeneutische Zugang zu Filmen.⁴⁵ Erstere, die so genannte Inhaltsanalyse, sucht nach strukturellen Merkmalen im Film, indem sie diese in objektivierbarer, d.h. in quantifizierbarer Form ermittelt. Inhaltsanalysen werden vor allem im „sozial- und

publizistikwissenschaftlichen Bereich“, auf dem Gebiet der Literatur, aber auch in „kunst- und kommunikationswissenschaftlichen Ansätzen“⁴⁶ durchgeführt, in denen es sich beispielsweise um das Ermitteln der Häufigkeiten von bestimmten Merkmalen als ein zusammenfassendes Strukturelement handelt. Hierbei wird zum Teil die ästhetische Struktur des einzelnen Produkts vernachlässigt. Ein Beispiel ist die ideologiekritische Inhaltsanalyse (zur Theorie, siehe Kapitel 1.5 Die 1960er und 1970er Jahre) der „Darstellung von Randgruppen [...] in den Medien.“⁴⁷ Dabei ist die „engagierte Parteilichkeit“⁴⁶ oder die maßgeblich bewusste Degradierung beispielsweise so genannter sozialer Außenseiter, krimineller Jugendlicher etc. aus-schlaggebender als die ästhetische Qualität.

Der zweite Zugang zu Filmen ist der oben erwähnte hermeneutische Weg. Filme werden als Texte verstanden und der Theorie und Praxis der Textanalyse folgend untersucht, um „Bedeutungsebenen und Sinnpotentiale“⁴⁸ aufzudecken.

Der Weg der Filmanalyse führte zunächst zur wissenschaftlichen Analyse, welche sich durch die Mikrobetrachtung des Filmes, einer objektiven Itemisierung auszeichnete; d.h. die Anfertigung eines akribischen Protokolls bzw. die Beschreibung aller filmischen Einstellungen beinhaltete. Diese wissenschaftliche Analyse ist pädagogisch kaum brauchbar, weil sie alle Momente des Filmerlebens ausblendet und die Interaktionen zwischen Publikum und Film unbeachtet lässt. Hinzu kommen Voraussetzungen der Filmwirkung und Filmerfassung, wie die „soziale Situation der Rezipienten, die Eingestimmtheit eines in sich mannigfach vernetzten Publikums auf das Filmereignis auf der Leinwand“⁴⁹, die ebenso wenig in der wissenschaftlichen Filmanalyse Beachtung fanden und (zum Teil auch in heutigen Analysen noch nicht⁵⁰) finden (vgl. Stahlecker, M. (1999): Steven Spielbergs „Schindlers Liste“. Eine Filmanalyse. Aachen).

Für die Praxis der Filmanalyse hat sich – neben den aus der Produktionspraxis etablierten Techniken wie Kameraeinstellung, Perspektive, Einstellungsgröße – das System zur Bezeichnung von Sequenzen etabliert. Doch auch dieses Vorgehen trennt eben die wissenschaftliche Filmanalyse von den pädagogischen Interessen (zum Beispiel das Filmerleben während der Filmrezeption im Kino). Denn – so die Pädagogen – das Kino sei nicht „weltenthoben, sondern Bestandteil jugendlicher Alltagskultur [...]“⁵¹. Beide Filmanalysen waren filmzentriert und nahmen die Zuschauer kaum in den Blick.

Gesucht wurde eine Filmbetrachtung, die nach Ursachen der alltäglichen Filmrezeption (insbesondere) Jugendlicher sucht, sie sollte sich die Frage des WARUM und WAS stellen. Warum schauen Jugendliche Filme (insbesondere im Fernsehen, Kino, Video), was nehmen sie wahr und was fasziniert sie daran? Die Untersuchung der Verbindung zwischen den Filminhalten und ihrer formalen Darstellung mit der Wahrnehmung durch den Rezipienten ist es, die bei den

(Medien-)Pädagogen Interesse und Begeisterung weckt. Der Zusammenhang zwischen dem Wahrnehmen, Verarbeiten (im Sinne von: ... zu bestehenden realen und filmischen Erfahrungen ergänzen) und Speichern realer und filmischer Erlebnisse im Gedächtnis sowie deren Erforschung, darin und in der Anerkennung der Faszinationskraft von Filmen besonders auf Jugendliche liegt ein zentraler Ansatzpunkt der pädagogischen Filmanalyse.

Es geht also darum in der Analyse die Prozesse des „Filmverstehens“ und des „Filmerlebens“⁵² herauszuarbeiten, neben der Produktion auch die Rezeption einzubeziehen. Ich bin der Ansicht, dass ein Filmverständnis und somit eine Kompetenz bei Jugendlichen errungen werden kann, wenn sowohl die Machart eines Filmes (Kameraperspektiven, Montage, Musikverwendung) als auch der Inhalt bzw. Wirkung gemeinsam mit Jugendlichen untersucht und reflektiert werden.

Das die Elemente der Filmanalyse aufgreifende, anschließende Filmgespräch sollte zwei Ziele verfolgen; zum einen sollte es Jugendlichen die Möglichkeit geben, klärende Gespräche in Bezug auf Betroffenheit, Angsterlebnisse, ungeklärte Gefühlszustände, Situationen der Verwirrung usw. zu führen, zum anderen kann das Filmgespräch ergänzend zur Filmanalyse das Wissen über die film-interne Ästhetik, Machart (Einstellungsgrößen, Kamerapositionen, Schnittfrequenzen usw.) und das Verfahren der Filmproduktion bei Jugendlichen erweitern und vertiefen und somit insgesamt zur Beurteilung von Filmen beitragen. „In diesem Sinne hätte dann die Filmanalyse im Filmgespräch eine wichtige Funktion zu erfüllen.“⁵³

5.3. DAS FILMGESPRÄCH

Die traditionell bekannteste und auch heute noch am weitesten verbreitete Methode beim Umgang mit Film dürfte das klassische Filmgespräch sein. Hierbei wird in Zusammenarbeit mit Jugendlichen versucht, den Film in Gesprächen zu analysieren bzw. sich in kognitiven und emotionalen Verarbeitungsprozessen – mit dem Medium der Sprache – auseinander zu setzen und diese zu verdeutlichen. Die explizite Sprachverwendung stellt wiederum eine Einschränkung dar, weil die audiovisuelle Wahrnehmung über die logischen Gesetzmäßigkeiten von Sprache hinausgeht. Der Film ist eher mit den Prozessen zu vergleichen, „die für Träume, Riten und Mythen, [...] für die bildende Kunst typisch sind.“⁵⁴ Der Film und seine Wirkung auf den Rezipienten ist deshalb in großen Teilen nicht nur mit rein sprachlichen Mitteln zu erschließen.

Dennoch ist festzuhalten, dass jedes Erlebnis, das einen Menschen beschäftigt, nach außen drängt. Je stärker das (Film-) Erlebnis ist, desto größer ist der Wunsch, sich mitzuteilen und in Gesprächen das Erlebnis bzw. das Erlebte zum

Ausdruck zu bringen, sich auszutauschen. Vielleicht ein Grund für das gemeinsame Kino- und Filmerlebnis jugendlicher Cliques. Das pädagogisch geleitete Filmgespräch soll unter anderem dem Ziel eines Gedankenaustausches dienen.

Im Folgenden werden neben den konventionell sprachlich ausgerichteten Methoden einige Beispiele für anders akzentuierte Ansätze vorgestellt. Dabei wird deutlich, dass Mischformen von sprachlichen, handlungsbezogenen und gestalterischen Techniken denkbar sind, die sowohl film- als auch rezeptionsbezogene Zugangsweisen ermöglichen. Im Vordergrund steht der eher kreative Umgang mit dem Filmmaterial. Aber auch die ersten Schritte zu einer mehr analytischen Annäherung an das Medium Film werden angeregt.

Es werden Ideen zur Verarbeitung von Filmen dargestellt, wobei verschiedenste Herangehensweisen an das Medium Film aufgezeigt und kurz erläutert werden. Im 4. Kapitel ‚Entwicklung eines Konzeptes zur Filmarbeit mit Jugendlichen‘ werden die folgenden Herangehensweisen aufgegriffen und in die medienpädagogische Arbeit einfließen.

Übungen zum Einstieg

Die folgenden Übungen zielen darauf ab, nach dem ersten Sehen eines Filmes den Jugendlichen eine Basis zu geben⁵⁵, sich über erste Eindrücke, über unmittelbare (sowohl kognitive als auch emotionale) Verarbeitungsweisen auszutauschen und Impulse für eine weitergehende Beschäftigung mit dem Filmmaterial zu geben bzw. aufzunehmen (im Folgenden vgl. Brinkmöller-Becker, H., 1997, S. 82 ff.). Die Ausführungen Brinkmöllers sind für diese Arbeit zu umfangreich, aus diesem Grund beschränke ich mich auf ausgewählte für mein Konzept „Filmarbeit mit Jugendlichen“ (siehe Kapitel 4.) relevante Beispiele.

a) Methode 66

Hierbei fassen sechs Personen jeweils sechs Minuten erste Eindrücke des Filmes zusammen und entwickeln weitergehende Fragestellungen.

b) Brainstorming

Die Jugendlichen reagieren spontan auf den Film oder auf bestimmte Problemstellungen, die mit dem Film zu tun haben, wobei jegliche Kritik oder Bewertung der Reaktion ausgeschlossen ist. Das Plenum hält alle Äußerungen, die – unabhängig von Logik und Vernunft – als bereichernd angesehen werden, fest.

c) Assoziationsmethode

Auf Kärtchen oder ähnliches werden Assoziationen formuliert und für alle Beteiligten sichtbar festhalten. Im Anschluss werden die fixierten Punkte sortiert bzw. nach Prinzipien geordnet.

d) Blitzlicht

Diese Methode beinhaltet eine kurze Stellungnahme der Rezipienten unmittelbar nach dem Film, wobei sich jeder Jugendliche der Reihe nach in ein oder zwei

Sätzen zum Film äußert. Eine Bezugnahme auf Vorredner etwa in kommentierender Form ist ausgeschlossen.

e) Clustering

Ein bestimmter filmbezogener Begriff wird vorgegeben und zu einem Ideen-Netz aufgefächert, das die unterschiedlichsten Bezüge zu dem Begriff aufweist. Die Vorgabe kann ein thematischer Schwerpunkt, eine Filmfigur sein, deren Geschichte, Beziehungen, Motive, Emotionen, Handlungen in Stichwörtern, die einen bestimmten Zusammenhang ergeben, verdeutlicht werden können.



Form eines Clusters

Verständnissichernde Übungen

Die folgenden Übungen dienen der gemeinsamen Vergewisserung des Verständnisses inhaltlicher Zusammenhänge des gesehenen Filmes.

a) Nacherzählen

Die bloße Wiedergabe von inhaltlichen Zusammenhängen kann bzw. soll zu einer Auseinandersetzung über unterschiedliche Sichtweisen und Interpretationsmöglichkeiten der Jugendlichen mit dem Gesehenen führen.

b) Reporter-Bericht

Ein/ mehrere Jugendlicher/e schlüpft in die Rolle eines (Zeitungs-/Rundfunk-/ Fernseh-)Reporters und berichten über einzelne Filmsequenzen, die beispielsweise einen besonders dramatischen Kern haben. In Form einer Live-reportage beschreibt und kommentiert er/ sie das Geschehen, das was zu sehen und zu hören ist.

c) Filmprotokoll

Mit Hilfe eines Videorekorders oder DVD-Players verfassen Jugendliche ein Protokoll einer Filmsequenz, in variablem Umfang. Das Protokoll kann eine Reihe von Beschreibungen der Handlung, des Bildes, des Tones etc. beinhalten.

d) Szenenübersicht

Die Szenenübersicht ist eine Sonderform des Filmprotokolls, bei der nicht jede Einstellung festgehalten, sondern der gesamte Film in Szenen untergliedert wird. Somit können Handlungsabläufe oder auch dramaturgische Gestaltungen (Spannungsaufbau, -abbau, Konfliktaufbau, -lösung, Zeit- und Ortssprünge usw.) dargestellt und verdeutlicht werden.

e) Identifikation

Jugendliche versetzen sich in die Lage einer gewählten Filmfigur, schlüpfen in deren Rolle und erzählen, kommentieren, mündlich oder auch schriftlich bestimmte Filmszenen aus Sicht der Betroffenen. Neben der subjektiven Darstellung der äußeren Handlung sind vor allem innere Monologe über Bewertung und Einschätzung der Handlung sowohl der eigenen Rolle als auch die der anderen Figuren von Bedeutung.

Übungen zur Filmdramaturgie

Diese Übungen haben das Ziel, bei Jugendlichen das Gespür für dramatisches Handeln, für dramaturgische Zusammenhänge im Film u.v.m. zu wecken.

a) Filmfigur-Treffen

Hierbei sollen bestimmte dramatische Höhepunkte, besonders dialogische Situationen des Films nachgespielt werden, indem einige Jugendliche den jeweiligen Typus mit den charakteristischen Eigenschaften der imitierten Figur, ihrer Sprechweise, Mimik und Gestik etc. darstellen sollen.

b) Soziogramm

In einer Grafik sollen die Personenkonstellationen (beispielsweise ihre Beziehungen zueinander) verdeutlicht werden.

c) Spannungskurve

Jugendliche zeichnen eine Spannungskurve (horizontale Achse entspricht der Dauer des Filmes, die vertikale markiert in einer Prozentzahl den Grad der Spannung) zur Veranschaulichung der Spannungsdramaturgie des Filmes.

Überreifende sprachliche, spielerische und gestalterische Übungen

a) Schlüsselmethode

Eine Schlüsselszene wird noch einmal kommentarlos präsentiert und dient als Auslöser für spontane Reaktionen. Wirkungsvoller als eine Szene kann auch ein zuvor zusammengestellter Trailer mit gezielt ausgewählten Szenen und Einstellungen sein.

b) Interview

Jugendliche interviewen sich mit Hilfe von Kassettenrecorder o.ä. zu bestimmten Eindrücken (Szenen, Personen, Konflikten; Montage, Kameraeinstellungen ...) gegenseitig.

c) Sequenzmethode

Der Film wird nach der Kinovorstellung noch einmal in überschaubaren Abschnitten mit Unterbrechungen vorgeführt, sodass die Gelegenheit zu einem kurzen Austausch gegeben wird.

d) „Was wäre, wenn ?“

Hierbei steht das Aufstellen von Hypothesen zu alternativen Handlungssträngen des Films im Mittelpunkt. Daran schließen sich Überlegungen an, welche

Handlungsstränge im Sinne der Filmaussage wahrscheinlicher, überzeugender oder auch interessanter wären.

e) Vor-Film/ Nach-Film

Die Vorgeschichte des Films wird entwickelt, ähnlich lässt sich auch eine Geschichte erfinden, die nach dem Abspann erfolgen kann (als Vorbild könnte Kurt Tucholskys Gedicht „Danach“ dienen). Auch wäre es möglich Genrevergleiche anzustellen, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten bzw. Genrespezifika herauszufinden. Das Gedicht ‚Danach‘ von Kurt Tucholsky beschreibt in humorvoller Art, was nach dem Abspann eines typischen Filmes der 1920er Jahre passiert.

56

Danach

Es wird nach einem happy end
im Film jewöhnlich abjebledt.
Man sieht bloß noch in ihre Lippen
den Helden seinen Schnurrbart stüppen –
da hat sie nu den Schentelmen.
Na, un denn -?

Denn jehn die beeden brav ins Bett.
Na ja ... diß is ja auch janz nett.
A manchmal möcht man doch jern wissen:
Wat tun se, wenn se sich nich kissn?
Die könn ja doch nich imma penn...!
Na, un denn -?

Denn säuselt im Kamin der Wind.
Denn kricht det junge Paar 'n Kind.
Denn kocht sie Milch. Die Milch looft üba.
Denn macht er Krach. Denn weent sie drüba.
Denn wolln sich beede jänzlich trenn...
Na, un denn -?

Denn is det Kind nich uffn Damm.
Denn bleihm die beeden doch zesamm.
Denn quäl'n se sich noch manche Jahre.
Er will noch wat mit blonde Haare:
vorn doof und hinten minoren...
Na, un denn -?

Denn sind se alt. Der Sohn haut ab.
Der Olle macht nu ooch bald schlapp.
Vajessen Kuß und Schnurrbartzeit –
Ach, Menschenskind, wie liecht det weit!
Wie der noch scharf uff Muttern war,
det is schon beinah nich mehr wahr!
Der olle Mann denkt so zurück:
wat hat er nu von seinen Jlück?

Die Ehe war zum größten Teile
vabrühte Milch un Langeweile.
Und darum wird beim happy end
im Film jewöhnlich abjebndt.

Kurt Tucholski, 1930

f) Filmkritik

Für unterschiedliche Medien verfassen Jugendliche eine Filmrezension (Informationen über den Film, Vergleich zu anderen Filmen, Bewertungen etc.), wobei die Merkmale der Textsorte bekannt sein sollten.

g) Schlüsselbilder

Jugendliche reproduzieren per Foto, als Collage oder mit dem Computer Schlüsselszenen einschließlich dazugehöriger Protagonisten, wichtiger Orte, mit dazugehörigem Text.

h) Filme aus Film

Hier bilden bestimmte Sequenzen (Personen, Konflikte, Handlungsorte etc.) die Grundlage für die Erstellung eines anderen Filmes. Wobei Fachkräfte beispielsweise für Schnitttechniken Hilfestellungen leisten sollten.

i) Inszenierung

Filmszenen bilden die Grundlage für eine Inszenierung innerhalb der Gruppe, es werden Szenen nachgespielt, variiert, verfremdet, erfunden, erweitert. Der Kreativität kann freien Lauf gelassen werden, alle umsetzbaren Ideen werden verwendet.

j) Inspirationsquelle Film

Der Film dient als Anregung für eine nicht-filmische Gestaltung: Jugendliche malen Bilder, erstellen eine Plastik, fotografieren.

k) Video zum Film, Filmplakat, Collage

Der Film oder einige Sequenzen des Filmes dienen als Inspiration zur Erstellung eines eigenen Videos, wobei der Inhalt des Videos nicht am Filmbeispiel anhaften sollte. Auch die Erstellung eines Werbeplakats für den gesehenen Film wäre eine weitere gestalterische Variante. Die Anfertigung einer Bild-Text-Collage zum Film ist ebenso eine Form des Themas aufgreifens und -vertiefens.

Alle genannten Ideen zur Verarbeitung von Filmen können in der Jugend-Film-Arbeit eingesetzt werden, um Jugendliche zu ermuntern sich mit dem Medium Film in vertiefender Form auseinander zu setzen und damit eine Filmkompetenz zu erlangen. In welcher Form diese Ideen beispielsweise umgesetzt werden könnten, soll im Kapitel 4 beleuchtet und deutlich gemacht werden.

5.4. RESÜMEE

Es gibt verschiedenste Ansätze Filme zu analysieren, einerseits in theoretischer und abstrakter Form, auf die Inhaltsebene bezogene Betrachtungen, auf filmtechnische Merkmale beschränkende Untersuchungen und vieles mehr. Die vorgestellten Übungen sind nur ein geringer Teil, um sich mit dem Inhalt eines Filmes in Zusammenarbeit mit Medienpädagogen und Jugendlichen auseinander zu setzen. (Medien-)Pädagogen ist hier der Phantasie keine Grenze gesetzt, Jugendlichen den Weg einer kompetenten Filmbildung zu ebnen. Sicher ist eine Kombination von film- bzw. produktionstechnischen Analysen und der inhaltlichen Auseinandersetzung wünschenswert, denn nur dann ist eine so genannte, viel gepriesene Film- und demzufolge auch Medienkompetenz bei Jugendlichen annähernd erreichbar.

Im nächsten Abschnitt wird der Film „Das Experiment“ analysiert. Zunächst wird eine Übersicht gegeben, auf der aufbauend filmtechnische Mittel dargelegt und untersucht werden. Das eigens dafür angefertigte Filmprotokoll (siehe Anhang) ist in detaillierter Form erstellt worden und lässt die Mehrdimensionalität, seine Machart und den Handlungsablauf des Filmes erkennen.

6 MEDIENPÄDAGOGISCHE ANALYSE⁵

Der Analyse des Filmes „Das Experiment“ folgt die Einschätzung des Filmes hinsichtlich der besonderen medienpädagogischen Beurteilung für Jugendliche.

6.2. EMOTIONALE ERLEBNISQUALITÄT

a) Betroffenheit und Identifikation

Die Grundannahme ist, dass sich Jugendliche in erster Linie mit den positiven Protagonisten, beispielsweise mit Stars, Idolen und Ikonen des populären Kinos, identifizieren. Wie bekannt ist, produziert die Filmbranche verschiedenste Idole, die sich einander häufig sehr schnell ablösen.

Im Film „Das Experiment“ werden die Problemstellungen Gewalt, Herrschaft und Macht thematisiert und angesprochen, welche Jugendlichen im Alltag (Gewalt in der Familie, in den Peergroups, in der Schule, im Beruf/ Studium etc.) widerfahren können und die sie nicht zuletzt aus den Medien kennen. Diese Thematiken werden durch die Darsteller des Filmes in exzellenter Schauspielkunst übermittelt.

⁵ Auszüge aus: Nossek, Grit: Rezeptive Filmarbeit mit Jugendlichen – Dargestellt am Beispiel des Filmes »Das Experiment«, Februar 2004 (Magisterarbeit an der TU Dresden, Fakultät Erziehungswissenschaften)

Identifikationsfiguren im Film⁶ „Das Experiment“ sind der Hauptdarsteller Tarek als Initiator der Gefangenen, die Figur Berus als Kopf der Wärter, Dora und Dr. Grimm als ruhige Gegenpole der Story und Steinhoff, der verlässliche Mithäftling des Hauptakteurs. An dieser Stelle ist auch eine mögliche Identifikation mit dem „Täter“ Berus zu bedenken, denkbare Identifikationsmotive wären hier Selbstbehauptung, Identifikation mit dem Aggressor, Selbst-Durchsetzung u.v.m.. Obwohl die Hauptdarsteller im Großen und Ganzen älter als die jugendlichen Zuschauer – bei einem hypothetischen Altersdurchschnitt von 16 Jahren (der Empfehlung der FSK) bis ca. 28 Jahren (eigene Festlegung der Verfasserin ⁶⁵) – sind, so können sich Jugendliche (in der oben eingegrenzten Altersspanne) dennoch aufgrund der Story und des greifbar dargestellten Geschehens mit den Akteuren identifizieren.

Tarek, der grundsätzlich einen positiven Impetus hat, welcher, wenn man es genau nimmt, nicht durchweg positiv ist, wendet im Film zunächst Gewalt an und provoziert verbal und physisch, insbesondere weil er eine journalistisch interessante Story schreiben will. Seine Gewaltanwendung ist im weiteren Film vorrangig aus der Verteidigung heraus, er agiert großteils aus der Gegenwehr und wird dafür stets bestraft. Die Figur Tarek ist im Film das Gegenstück zur eher negativ besetzten Figur Berus. Der Wärter entwickelt sich, durch die Befähigung Macht ausüben zu können, zu einem negativen Identifikationsobjekt für den Zuschauer. Seine zentrale Figur wächst vom „stillen Mitläufer“ zum „Anführer“ der Wärtergruppe. Die Tatsache seiner Wandlung zu einem Menschen, der die gewonnene Macht einsetzt, wenn er provoziert wird, ist für Jugendliche überwiegend nach-vollziehbar.

Die eher zurückhaltenden Figuren unter den Gefangenen Schütte und Steinhoff sind ausschließlich positiv zu bewerten und sind als Identifikationsfiguren bevorzugt. Beide erscheinen als „gute Freunde“ bzw. „freundliche Menschen“ und sind damit vertrauenswürdig. Die einfache zurückhaltende Art können beiden zugute gehalten werden. Deshalb bin ich der Ansicht, dass auch Mädchen in diesen beiden Charakteren eine Identifikationsmöglichkeit haben. Die Figur Dora, die ein deutliches Identifikationsangebot für Mädchen ist, ist im Filmzusammenhang eher schwach einzuschätzen und wird meines Erachtens vielmehr als dramaturgisches bzw. entlastendes Moment verstanden.

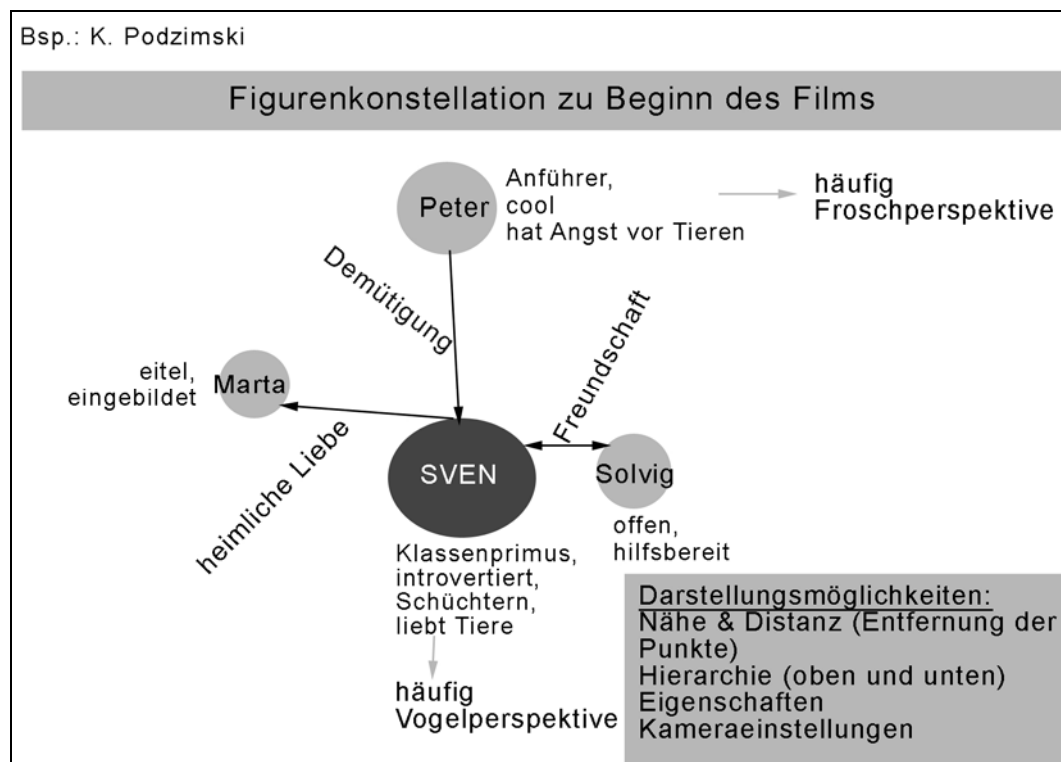
Die Filmfiguren werden dem Zuschauer nahe gebracht, so dass er im gleichen Moment Angst empfindet wie die Filmfigur, weil er – in einen Kommunikationsprozess getreten – mit ihr mitfühlt. Die Folgen der Gewalthandlung, die im Film stets gnadenlos sichtbar werden, sind für Jugendliche

⁶ K.P.: es folgen hier Figurenbeschreibung hinsichtlich der möglichen Identifikationsmotive (hervorstechende Charaktereigenschaften) und eine Darstellung der Figurenkonstellation (Beziehungen untereinander)

umfangreich erkennbar und nachvollziehbar. Klassische Konventionen des Filmes (Kameraführung, Perspektiven, Geräusche, Musik etc.) können in ihrem Arrangement Angst, Spannung, Erregung usw. erzeugen. Der Faktor Angst, der sich aus Grundstimmungen, aus dem Mit- bzw. Gegeneinander der Beteiligten entwickelt, wird im Gegensatz zu einzelnen Gewaltszenen, die eher szenisch der Dramaturgie zugeordnet werden, intensiver. „Ein „guter“ Film lässt [...] Zuschauer [...] nicht in Ruhe, er veranlasst, kognitiv und emotional aktiv zu werden [...]“⁶⁶

Um ein genauere Vorstellung der Figurenkonstellation zu bekommen, die eine mögliche Identifikation mit den Darstellern zulässt, werde ich die Kontroverse zwischen den Figuren Tarek und Berus im Folgenden näher untersuchen. Ein zentraler Konflikt des Filmes besteht in der Auseinandersetzung zwischen Tarek und Berus. Die ersten Begegnungen beginnen zunächst harmlos, doch die Aggressionen beider steigern sich zunehmend und eskalieren schließlich. Dieser ansteigende Konflikt hängt auch mit der Entwicklung der Figur des Wärter Berus zusammen. Anfangs wird er als unscheinbarer, sehr korrekt handelnder Mensch gezeigt, der eigentlich als Angestellter für eine Luftfahrtgesellschaft tätig ist. Er selbst beschreibt⁷ sich als akkuraten Menschen, der in familiärer Hinsicht ein „... guter Vater!“ ist.

Haupt- und Nebenfiguren können in Form eines Clusters gut dargestellt werden.



⁷ entspricht auch der aus dem Literaturunterricht bekannten Methode, Textstellen zu sammeln, die etwas über den Charakter bestimmter Figuren aussagen (Selbst- und Fremdbeschreibungen, Rückschlüsse aus Aussagen)

In seiner Rolle als Wärter hält er sich erst zurück und gewinnt sowohl bei den Wärtern als auch gegenüber den Gefangenen im weiteren Verlauf an Einfluss. Dies zeigt sich an der Veränderung seines Äußeren und seiner Haltung; die gelackten Haare, die geschwellte Brust und die zitternde Hand als Zeichen seiner Befriedigung für die erlangte Macht über die Gefangenen. So unterbreitet Berus – nach einer Gefangenenrevolte – den Vorschlag, die Kontrolle derer durch Erniedrigung zu erlangen. Die Wärter nehmen diesen Vorschlag an und merken schnell, dass sie mit der Taktik der Erniedrigung Macht und Herrschaft über die Gefangenen gewinnen; besonders Tarek bekommt dies zu spüren. Seine Provokationen veranlassen die Wärter - im Besonderen Berus - ihn zur Disziplin zu zwingen.

Der Höhepunkt in diesem Konflikt zeigt sich in dem nächtlichen Übergriff der Wärter auf Tarek. Stark alkoholisiert entführen sie ihn in einen nicht kameraüberwachten dunklen Raum und demütigen ihn auf brutalste Weise. Dem gefesselten und völlig wehrlosen Tarek werden die Haare abrasiert und als Gipfel der Demütigung urinieren einige Wärter auf den am Boden liegenden. Durch den kahlgeschorenen Kopf wirkt Tarek verletzlich, erniedrigt und gedemütigt sowie seiner Individualität beraubt. Während des Übergriffes hält sich Berus erst diskret und überlegen im Hintergrund, beginnt aber als Erster mit der Rasur und bedroht Tarek erstmals direkt. Die Bedrohung Tareks wird durch das kalte grüne Licht, durch aggressive Musik sowie durch eine Nahaufnahme seiner panisch aufgerissenen Augen dargestellt. Die Überlegenheit Berus` wird durch die Froschperspektive der Kameraeinstellung gekennzeichnet.

Beim Urinieren der Wärter über Tarek ist die gesamte Gruppe im Bild erkennbar, was deren Übermacht und Stärke zeigt. Die ansteigende Erniedrigung wird durch lauter werdende Musik und höhere Töne untermalt. Die Profilansicht beider Kontrahenten (Tarek und Berus) am Ende dieser Szene symbolisiert den offenen Konflikt und die zunehmende Eskalation. Die Wärter versuchen, Tarek zum Abbruch des Experimentes zu nötigen, aber er lässt sich nicht bezwingen und kehrt zur Gruppe zurück. Die Wissenschaftler erfahren keine Details des Übergriffes, da Tarek schweigt. Somit bleibt das Handeln der Wärter ungestraft.

Berus, der seine Machtposition mehr und mehr ausnutzt, provoziert neben Tarek auch andere Gefangene, so z.B. Schütte (Nr. 82).

Bei einem weiteren Vorfall versucht Tarek dem Mithäftling zu helfen, hält sich aber in letzter Sekunde zurück. Berus sieht darin sofort die nächste Gelegenheit, sich für Tareks Provokationen zu rächen. Er und zwei seiner „Kollegen“ denken sich für Tarek eine besonders herabwürdigende Strafe aus – nackt auf dem Boden kniend muss er mit seinem Kittel und mit bloßen Händen die Toilette putzen.

Den Zuschauern wird die Demütigung Tareks durch eine Kamera gezeigt, die sich in gleicher Höhe mit ihm befindet. Im Vordergrund sind die bedrohlich wirkenden Stiefel der Wärter, im Hintergrund ist der nackte verletzte Tarek zu sehen.

Während der Säuberung sind Tarek – aus der Vogelperspektive, klein und hilflos – und die Wärter – aus der Froschperspektive, groß und überlegen – in einem engen Raum dargestellt. Aufgrund des dreckigen Kittels, den Tarek wieder tragen muss, wird er von Berus aus der Gruppe ausgeschlossen und darf als Einziger keinen Besuch empfangen. Die Ausgrenzung und Bloßstellung wird durch eine Großaufnahme, die das Zellengitter in den Vordergrund stellt, deutlich. Eine nachfolgende Vogelperspektive zeigt ihn erneut klein und weinend in der Ecke hockend. Dadurch wird Tareks verzweifelte Situation klar hervorgehoben.

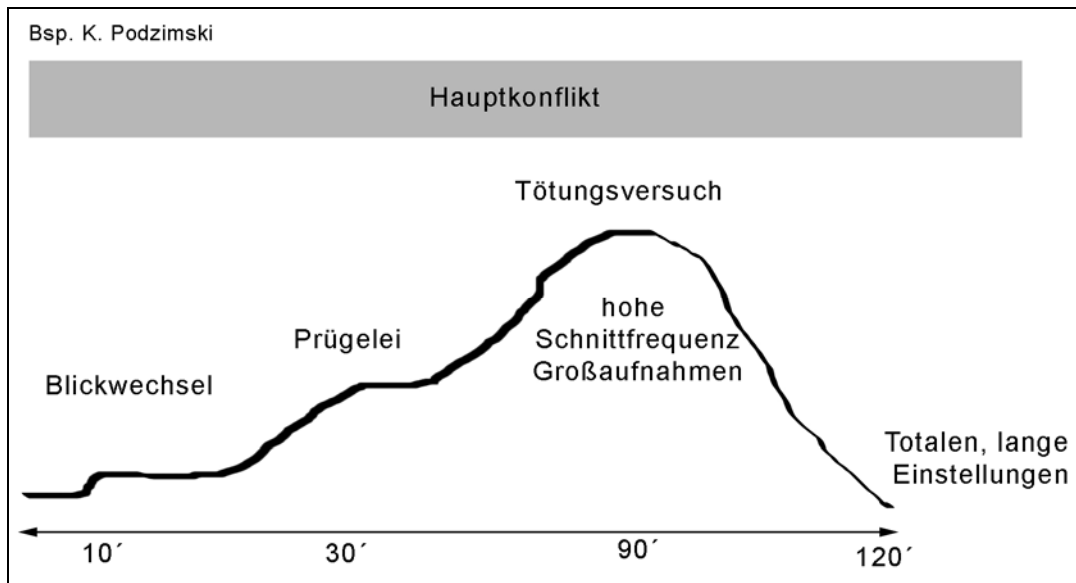
Der Konflikt zwischen Tarek und Berus wird nun offensichtlich ausgetragen und findet seinen Höhepunkt im abschließenden Kampf der beiden. Berus provoziert Tarek zunächst mit anzüglichen Bemerkungen über Dora, und lässt ihn anschließend in die Black Box sperren. Die Situation im Gefängnis eskaliert, aber Tarek und den anderen Gefangenen gelingt die Flucht. Das Ende des Filmes gipfelt im brutalen Kampf zwischen allen Beteiligten, im Besonderen zwischen Berus und Tarek.

Die Dramatik des Kampfes ums Überleben wird den Zuschauern durch eine sehr schnelle Kameraführung und harte Schnitte bewusst. Die Darstellung der physischen Gewalt steigert sich bis zum Tötungsversuch Berus` an Tarek, der jedoch scheitert. In dieser Situation werden beide abwechselnd in Nahaufnahme mit entsetzten Gesichtern gezeigt. Auffällig ist in dieser Szene die lange Kameraeinstellung, die nicht nur den Schockmoment der Figuren zeigt, sondern bei den Zuschauern auch Fassungslosigkeit, Betroffenheit und Verwirrung hinterlässt. Die Tragik seines Handelns scheint Berus plötzlich klar zu werden, was sich in den Worten „Du hast damit angefangen“ widerspiegelt. Darin werden die fehlende Differenzierung zwischen Realität und Experiment, die Hilflosigkeit und das abgegebene Verantwortungsgefühl sichtbar.

Der Konflikt zwischen Tarek und Berus hat sich drastisch gesteigert und endet in einer Ausnahmesituation, mit welcher die Zuschauer nicht rechnen.

An dieser Konfliktbeschreibung wird deutlich, dass es viele Situationen gibt, die auch in annähernder Form im Alltag Jugendlicher eintreten können, sie betreffen machen können und sie berühren. Bedrohungen, Einschüchterungen, Hierarchiebildungen, psychische und physische Übergriffe usw. in der Realität und in der Fiktion begegnen Jugendlichen persönlich oder in ihrem Umfeld mehr oder minder alltäglich. Aus diesem Grund kann man davon ausgehen, dass sie Situationen des Filmes in vergleichbarer Form kennen und einschätzen können. Aufgrund der Erfahrungen und/ oder Erlebnisse der Rezipienten, können Situationen, Konstellationen und/ oder Darsteller des Filmes Betroffenheit auslösen und Jugendliche faszinieren. Identifikationsprozesse sind des Weiteren möglich, da in diesem Film gegenwärtige Problembereiche Jugendlicher angesprochen und in filmischer Form umgesetzt werden, nicht zuletzt können Parallelen zum aktuell brisanten Thema ‚Gewalt in der Schule‘ gezogen werden.

Hierzu könnten Dramaturgiekurven angelegt werden.



b) Psychische Belastung durch bestimmte Inhalte

Die zentralen Kriterien Macht und Herrschaft, die unter anderem Voraussetzungen für die Ausübung von – sowohl personaler als auch struktureller – Gewalt darstellen, sind Hauptbestandteile des Filmes „Das Experiment“. Auf diese Elemente soll zunächst kurz theoretisch eingegangen werden. „Unter Macht ist in Anlehnung an Max Weber (1964) die Chance einer Person, Gruppe oder Institution zu verstehen, die eigenen Interessen gegen die Interessen anderer Personen, Gruppen oder Institutionen, selbst gegen deren Widerstand durchzusetzen.“⁶⁷ Die Möglichkeit, eigene Macht auszuüben, wird durch den Besitz oder den Zugang zu Machtmitteln gegeben. Dies verschafft und erhöht die Überlegenheit gegenüber Anderen. Im Film ist dies deutlich an der Ausrüstung der Wärter (Gummiknüppel, Handschellen, feste Stiefel, Uniform) und der schutzlosen Kleidung der Häftlinge (Kittel, keine Unterwäsche, Badelatschen) zu erkennen. Die Art der zur Verfügung gestellten Machtmittel im Film bestimmen die Reichweite und Effektivität der Machtausübung. Gegenüber Macht ist die Ausübung von Herrschaft institutionalisiert, und führt in einer Gesellschaft zu einer Differenzierung zwischen Herrschende und Beherrschte. „Herrschaft ist institutionalisierte, normativ gesicherte Machtausübung, das heißt sie kann ohne Macht nicht existieren. Wohl aber kann Macht ohne Herrschaft existieren: [...]“⁶⁸

Machtelemente wie Überlegenheit, Einfluss, Führung und Gehorsam, Überordnung und Unterordnung sowie Autorität sind in allen Bereichen des sozialen Lebens festzustellen, wie es auch im Film ersichtlich wird. „Die Möglichkeit der Gewaltausübung beruht in jedem Fall auf Macht. Die ungleiche Verteilung von Machtmitteln, die einer Seite ‚Überlegenheit‘ gegenüber der anderen verschafft, begründet erst die Chance, Gewalt anzuwenden. [...] Jemand kann Macht

besitzen, ohne faktisch Gewalt auszuüben; er hat aber die Chance, dies zu tun.“

Wenn Machtmittel zum Schaden anderer verwendet werden, wandelt sich das Machtverhältnis in ein Gewaltverhältnis. Machtverhältnisse beinhalten also immer ein Gewaltpotential. Je nach individueller Disposition und Fähigkeiten ergibt sich die Macht eines Individuums, durch körperliche, verbale und intellektuelle Überlegenheit bzw. durch die kurzfristige Verfügbarkeit und Effektivität von Machtmitteln. Im Film ist dies beispielsweise anhand des Waffenbesitzes sowie der Droh- und Druckmittel zu sehen. Die gewaltvolle Durchsetzung eigener Bedürfnisse ist in erster Linie an personale Zusammensetzung oder räumlich-zeitliche Gegebenheiten gebunden. Eine Veränderung dieser Komponenten führt (wie im Film: die Befreiung der Gefangenen) zu einer Umkehrung dieses Machtverhältnisses. Bei der Demonstration von Überlegenheit schlägt das Machtverhältnis in ein Gewaltverhältnis um, da der Betroffene in jedem Fall physisch oder psychisch geschädigt wird. Im Film setzt dieser Wendepunkt ein, als den Gefangenen die Betten entzogen werden, und sie nackt am Boden hockend gedemütigt werden. Die Möglichkeiten der Betroffenen sich gegen Gewaltanwendungen wie Sanktionsandrohungen, physische und psychische Sanktionen sowie Repressionen zu wehren, sind beschränkt, solange sie nur als einzelne und nicht in der Gruppe auftreten. Im Film erkennen die Wärter die Gefahr der Solidarität schnell und verhindern deshalb den Zusammenhalt unter den Häftlingen, indem alle aufgrund des Vergehens eines Einzelnen bestraft werden.

Ein weiteres Beispiel für die psychische Belastung – die mit der Verschmelzung von Fiktion und Realität bei (jüngeren) Jugendlichen einhergeht – ist die Szene als die Wärter über Tarek urinieren, dies könnte als äußerst unangenehm empfunden werden. Im Nachhinein (Nacharbeit) kann diese demütigende Situation mit Hintergrundinformationen entschärft und das Erbst- Sein darüber beruhigt werden. So handelte es sich um einen „Trick“, indem nicht Urin sondern Apfelsaft verwendet wurde.

Die oben theoretisch erläuterten zentralen Elemente des Filmes *Macht* und *Herrschaft* könnten meiner Meinung nach, einen anregenden Ausgangspunkt für die medienpädagogische Filmarbeit mit Jugendlichen schaffen. Ich bin der Auffassung, dass Jugendliche ab 16 Jahren – mit pädagogischer Unterstützung – durch den Film psychisch keine unüberwindbaren Belastungen erfahren. Sie sind film-theoretisch und in ihren Lebenserfahrungen so weit gefestigt, dass sie den Inhalt und die Tragweite des Filmes erfassen, begreifen und verarbeiten können. Demzufolge sollte weniger über Verbote als vielmehr über Gespräche eine filmkritische Haltung bei Jugendlichen erreicht werden.

6.3. KOGNITIVE ERLEBNISQUALITÄT

Im Verlauf der Mediensozialisation erlernt der jugendliche Zuschauer filmische Konventionen (Kameraeinstellungen, -perspektiven, Montage, Licht, Musik) und ist in der Lage diese zu deuten (Großaufnahme von Gesichtern signalisieren zum Beispiel Emotionalität, Freude, Trauer, Betroffenheit). Für Jugendliche sind der Handlungsablauf und die Personenkonstellation des Filmes „Das Experiment“ aufgrund ihrer Medienerfahrung offenkundig und verständlich, die Story folgt insgesamt einer chronologischen Abfolge. Die wenigen Rückblenden und Traumsequenzen verwirren nicht, sondern erklären Hintergründe des Filmes und sind ein entlastendes Moment. Die inneren Entwicklungen der Figuren sind nachvollziehbar und realitätsnah dargestellt, so dass Jugendliche den Film interessiert und fasziniert aufnehmen. Mit pädagogischer Unterstützung (Vor- und Nachbereitung des Films) kann diese anfängliche Begeisterung weiter geformt werden und zu einer entsprechend aufgeklärten Filmkompetenz erweitert und gefestigt werden. Beispielsweise könnte zuvor das Originalexperiment erläutert werden, um die Aufmerksamkeit noch zu verstärken und eventuell zu lenken, um in der Nacharbeitsphase die Themen des Filmes Herrschaft, Macht, Rollenverhalten usw. vertiefen zu können.

6.4. ÄSTHETISCHE ERLEBNISQUALITÄT

Es sind die spezifischen filmischen Darstellungsmittel, die die Zuschauer während der Rezeption eines Filmes an das Geschehen auf der Leinwand binden. Mit diesen formalen, stilistischen Mitteln werden Zuschauer vor allem emotional durch die Erzählung geführt, sie werden in verschiedenste Stimmungen versetzt, ihre Aufmerksamkeit wird auf spezifische Aspekte im Filmbild gelenkt, ohne dass ihnen das immer bewusst wäre. Denn gerade die formalen und stilistischen Möglichkeiten bewegter Bilder machen die Erlebnisqualität eines Filmes aus.

Der Film als Werk besitzt folglich nicht nur materiale Eigenschaften, er tritt auch in einen Kommunikationsprozess ein, wenn er gesehen bzw. vorgeführt wird. „Sie [Filme, Ergänzung der Verfasserin] finden ihre Erfüllung nicht in sich selbst, sondern indem sie angeschaut werden.“⁷⁰ Das bedeutet auch, dass Erfahrungen, Erlebnisse und Wissen der Rezipienten den Sehprozess und die Verarbeitung des Filmes beeinflussen. Die Rezeption und Aneignung eines Filmes ist ebenfalls davon abhängig, wie »gut« ein Film ist, d.h. wie hoch seine ästhetische Qualität vom Zuschauer beurteilt wird. Ein Film, der Jugendliche ansprechen soll, muss ihren Sehgewohnheiten entsprechen und keine geringen filmästhetischen Ansprüche erfüllen. So sollten Filme eine sehr durchdachte und den jugendlichen Interessen äquivalente Story beinhalten, die nicht zuletzt mit Spezialeffekten,

temporeichen Filmabschnitten und zur Identifikation geeigneten Protagonisten arrangiert wird.

Der Film „Das Experiment“ entspricht grundsätzlich den Sehgewohnheiten Jugendlicher, er bietet sowohl Action, Tempo und Spannung als auch inhaltlich glaubwürdige Themen, die durch zum Teil bekannte Darsteller emotional authentisch dargestellt werden. Insbesondere die Machart des Filmes zeichnet sich durch Extravaganz, typische Elemente der Kameraführung (Vogel- und Froschperspektive) und durch den weniger vertrauten, aber sehr effektiv eingesetzten Handkamerategebrauch aus (vgl. Kapitel 3.2 Analyse und Technik der Filmsprache).



Festzuhalten bleibt, dass Filme keine abgeschlossene Bedeutung beinhalten, die Zuschauer oder analysierende Wissenschaftler „objektiv“ freilegen können, sondern sich ihre Bedeutung erst in der Rezeption und der Aneignung durch den Zuschauer entfaltet. „Die Wirkung eines Filmes kann man als ein Angebot von Bedeutungen, Zeichen, Gefühlsanregungen und Identifikationsmöglichkeiten begreifen, aus dem die Zuschauer ihr Filmerlebnis zusammensetzen und die sie zur Deutung ihrer Lebenswelt nutzen.“⁷¹ Ein »guter« Film lässt uns als Zuschauer nicht mehr los, er veranlasst uns, kognitiv und emotional aktiv zu werden, er gönnt uns auch mal Ruhepausen, aber am Ende des Films gibt er uns das Gefühl, zum Filmerlebnis unseren Anteil beigetragen zu haben.

Fußnoten:

⁴³ Wust, P. (1993): Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess. Berlin, S. 19 ff.

⁴⁴ Mikos, L. (2003): Zur Rolle ästhetischer Strukturen in der Filmanalyse. In: Ehrenspeck, Y./ Schäfer, B. (Hg.) (2003): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Opladen, S. 135.

⁴⁵ Schäfer, H./ Schoor, I. (2002): Konzept zur Filmsprache und Filmanalyse in der Medienpädagogik, S. 1-2.

⁴⁶ Ebd. a.a.O. S. 2.

⁴⁷ Ebd. a.a.O. S. 2.

⁴⁸ Ebd. a.a.O. S. 2.

⁴⁹ Baacke, D./ Schäfer, H./ Vollbrecht, R. (1994): Treffpunkt Kino. Daten und Materialien zum Verhältnis von Jugend und Kino. Weinheim, München, S. 175.

⁵⁰ An dieser Stelle muss beachtet werden, dass nicht jede Filmanalyse dem Ziel folgt, medienpädagogisch förderlich und erkenntnisreich in Bezug auf das Filmerleben zu sein.

⁵¹ Baacke, D./ Schäfer, H./ Vollbrecht, R. (1994): Treffpunkt Kino. Daten und Materialien zum Verhältnis von Jugend und Kino. Weinheim, München, S. 177.

⁵² Mikos, L. (2003): Zur Rolle ästhetischer Strukturen in der Filmanalyse. In: Ehrenspeck, Y./ Schäfer, B. (Hg.) (2003): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Opladen, S. 135.

⁵³ Baacke, D./ Schäfer, H./ Vollbrecht, R. (1994): Treffpunkt Kino. Daten und Materialien zum Verhältnis von Jugend und Kino. Weinheim, München, S. 178.

⁵⁴ Brinkmüller-Becker, H. (Hg.) (1997): Die Fundgrube für Medienerziehung in der Sekundarstufe I und II. Berlin, S. 81.

55 Ich bin der Ansicht, dass dieser pädagogische Anstoß oft gar nicht unbedingt nötig sein wird, da Jugendliche ganz klar in der Lage sind – nach einem für sie relevanten, faszinierenden, spannenden etc. Film – sich zu äußern und vor allem sich austauschen zu wollen. Was nicht zuletzt darin begründet ist, dass der Großteil der Jugendlichen generell den Kino-/Filmbesuch als geselliges, unterhaltendes Gruppenereignis zelebriert. (vgl. Baacke, D./Schäfer, H./Vollbrecht, R. 1994, S. 103.) Dennoch ist eine medienpädagogisch begleitende Veranstaltung, die Jugendliche in Ihrer Filmbildung unterstützt und zum Erreichen von Medienkompetenz beiträgt, sinnvoll.

56 Abb. aus Gerold-Tucholsky, M./ Raddatz, F. J. (Hg.) (1995): Kurt Tucholsky, Gesammelte Werke. Hamburg, S. 78.

65 Mit ca. 28 Jahren ist das Studium größtenteils beendet und der Berufseinstieg vollzogen, eine eigene Familie wird gegründet etc. – aus diesem Grund habe ich für meinen Entwurf diese Variable Grenze gesetzt.

66 Mikos, L. (2003): Zur Rolle ästhetischer Strukturen in der Filmanalyse. In: Ehrenspeck, Y./ Schäffer, B. (Hg.) (2003): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Opladen, S. 143.

67 Theunert, H. (1987): Gewalt in den Medien – Gewalt in der Realität. Gesellschaftliche Zusammenhänge und pädagogisches Handeln. Opladen, S. 62.

68 Ebd. a.a.O. S. 63.

69 Ebd. a.a.O. S. 64.

70 Mikos, L. (2003): Zur Rolle ästhetischer Strukturen in der Filmanalyse. In: Ehrenspeck, Y./ Schäffer, B. (Hg.) (2003): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Opladen, S. 135.

71 Mikos, L. (2003): Zur Rolle ästhetischer Strukturen in der Filmanalyse. In: Ehrenspeck, Y./ Schäffer, B. (Hg.) (2003): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Opladen, S. 142.

7 MIT KINDERN INS KINO. EIN LEITFADEN ZUR PRAKTISCHEN FILMARBEIT AN GRUNDSCHULEN ⁸

Vorbereitung, Filmbesuch, Nachbereitung, Filmgespräch, Analyse

8 Hrsg.: Stiftung MedienKompetenz Forum Südwest c/o LMK Rheinland-Pfalz, Stiftung Lesen, Fachautor: Jens Schillinger, Medienwissenschaftler, Mainz, weitere Materialien/Arbeitsblätter unter www.mkfs.de (Infopool: Schule, Materialien)

7.2. GELEITWORT: KINDER UND FILM

Ein Geleitwort zur Medienpädagogik von Professor Dr. Stefan Aufenanger
(Johannes-Gutenberg-Universität Mainz)

Beobachtet man Kinder im Kino, dann fallen ihre Konzentration und ihre emotionalen Reaktionen auf das Geschehen auf. Sie tauchen in die Filmhandlung ein, identifizieren sich mit den Charakteren oder lachen und weinen. Dadurch, dass der Kinofilm eine abgeschlossene Handlung darstellt, fällt es ihnen leicht, von diesem Erleben wieder Abstand zu nehmen. Ein Kinofilm stellt also ein besonderes Erlebnis nicht nur für Kinder, sondern auch für Erwachsene dar. Filme sind ein wichtiger Bestandteil des Alltags von Kindern und Jugendlichen. Im Prozess des Aufwachsens haben sie verschiedene Funktionen. So geschieht der Aufbau einer eigenen Selbst- und Weltansicht heute (auch) in Auseinandersetzung mit Filmen. Des Weiteren können Filme bei der Bewältigung des Alltags hilfreich sein: Sie bieten unterschiedliche Sicht- und Handlungsweisen in Bezug auf Fragen und Probleme aus dem Alltag Heranwachsender. Filme präsentieren Vorbilder wie Negativbeispiele, ermöglichen Identifikation oder Abgrenzung. Außerdem können sie ungewohnte Perspektiven oder Handlungsmuster zeigen und so zur Überprüfung, Veränderung oder Erweiterung vorhandener Sichtweisen beitragen. Die ersten Begegnungen mit Filmen finden meistens in der Familie durch das Fernsehen statt. Auch wenn Eltern nicht bewusst „Medienerziehung“ betreiben, leben sie einen bestimmten Umgang mit Film und Fernsehen vor, an dem Kinder sich orientieren. Pädagogisch ist es daher sinnvoll, in der Familie bewusste Entscheidungen darüber zu treffen, welche Medien wie genutzt werden. Darüber hinaus sollten Heranwachsende die Gelegenheit haben, auch in der Schule schon früh verschiedene Arten des Umgangs mit Filmen kennen zu lernen. Dazu gehört auch die analytische Betrachtung von Filmhandlung und Filmsprache. Die Fähigkeit, Filme zu verstehen, wird neben der Lese- und Schreibfähigkeit häufig als eine dritte Kulturtechnik betrachtet. Umso überraschender ist es, dass in Schulen diese Fähigkeit gegenwärtig noch sehr wenig gefördert wird. Zwar gibt es eine steigende Anzahl an Initiativen und Projekten, deren Ziel die Förderung von Filmkompetenz ist, sie richten sich jedoch meistens an ältere Kinder und

Jugendliche. Dabei kann und sollte auch in der Altersgruppe ab dem frühen Grundschulalter das Verständnis von Filmen gezielt gefördert werden – ist doch das „Lesen-Können“ von Bildmedien sowohl Ziel als auch Voraussetzung der Ausbildung von Medienkompetenz. Bewegte Bilder sind zu einem Leitmedium unserer Gesellschaft geworden. Daher muss die Entwicklung von Medienkompetenz bei Kindern von Anfang ein grundlegendes Bildungsziel sein. Im Hinblick auf Film sind dafür allerdings zielgruppenspezifische Angebote erforderlich, da jüngere Kinder Filme emotional und erlebnisorientiert wahrnehmen. Sie sind kaum in der Lage, eine analytische Distanz zum Film einzunehmen. Deshalb ist es sinnvoll, das Filmerleben in dieser Zielgruppe zum Ausgangspunkt filmpädagogischer Arbeit zu machen. Anknüpfend an die jeweiligen Filmeindrücke können Kinder zur Auseinandersetzung mit der Filmhandlung und den Charakteristika der Figuren angeregt werden. Die filmpädagogische Herausforderung besteht darin, die Kinder entlang ihrer entwicklungspezifischen Möglichkeiten und Grenzen hierbei zu fördern. Grundsätzlich sollten Filme nicht nur Gegenstand der Analyse sein. Kinder nutzen Filme zur Auseinandersetzung mit persönlich bedeutsamen Themen, sie dienen als „Fenster zur Welt“ und – genau wie Erwachsenen auch – zur Unterhaltung und Entspannung. Wünschenswert sind also filmpädagogische Angebote, die sowohl zur Förderung der kindlichen Wahrnehmungs- und Verstehensfähigkeiten beitragen als auch Räume für Filmfaszination und Filmerleben eröffnen. Die vorliegende Publikation möchte dazu Anregungen geben und zeigt auf, wie dieser Weg pädagogisch sinnvoll gegangen werden kann.

7.3. VORBEMERKUNGEN

Dieser Leitfaden enthält viele Anregungen und Übungsbeispiele, die als konkret einsetzbare Module für die Filmarbeit konzipiert wurden. Er verfolgt jedoch nicht den Anspruch der Vollständigkeit. Vielmehr versteht er sich als Anstoß, um zu eigenen Ideen und Konzepten einer solchen Filmarbeit zu gelangen. Als Richtschnur können dabei zwei wesentliche Fragen gelten:

1. Welche Bedürfnisse haben die Kinder in Bezug auf das Medium Film?

2. Welche Anforderungen stellt das Medium Film an die Kinder?

Wenn Sie diese bei Ihren praktischen Übungen berücksichtigen, kann kaum etwas schief gehen, da sie immer an den Kindern selbst orientiert sind. Zum

einen ermöglicht ein Film Ihnen über seine thematischen Inhalte die für die Kinder momentan wichtigen und brennenden Fragen ihres Heranwachsens zu bearbeiten. Film dient hierbei als Vehikel zum Erkennen der kindlichen Bedürfnisse und Problemstellungen. Zum anderen ist das Medium Film selbst eines der wesentlichen Themen dieser kindlichen Umwelt, das es zu behandeln gilt. Der praktische Teil des Leitfadens gliedert die Filmarbeit in drei Phasen. Die entsprechenden Kapitel bieten jeweils einführende Informationen und praktische Übungen für den Einsatz ab den ersten Grundschuljahren. Ergänzend zu den Übungen finden Sie konkrete Arbeitsblätter zum Download unter www.mkfs.de (Infopool: Schule, Materialien).

1. Phase: Vorbereitung

Die erste Phase dient der Annäherung an die Medienerfahrungen der Kinder allgemein sowie an das Medium Film und seine Themen speziell. Sie ist die Vorbereitung des Kinobesuchs.

2. Phase: Kinobesuch

Der zentrale Punkt dieser Phase ist der Kinobesuch mit der Gruppe. Hier ist neben organisatorischem Geschick auch eine hohe Aufmerksamkeit der PädagogInnen im Kinosaal gefragt.

3. Phase: Nachbereitung und Filmgespräch

Die Nachbereitung stellt das Filmerleben und die Seherfahrungen der Kinder in den Mittelpunkt. Dabei wird gezielt auch an Übungen und Ergebnisse der Vorbereitungsphase angeknüpft.

Die Filmauswahl (Grundschule)

Zum einen kann das aktuelle Kinoprogramm Anlass der medienpädagogischen Arbeit sein: Kinder sehen mit ihren Familien aktuelle Filme oder kommen über breite Werbung mit den Filmfiguren und -inhalten in Berührung – unabhängig davon, ob ein Film tatsächlich besonders gut für Kinder geeignet ist. Diesen Umstand können Sie bewusst aufgreifen, um den Kindern eine angemessene Er- und Verarbeitung der Filme zu ermöglichen. Zum andern können Sie das Medium Film nutzen, um gezielt aktuelle Entwicklungsthemen der Kinder aufzugreifen und die Kinder in deren Aufarbeitung zu unterstützen. Dies sind z. B. Groß werden/Selbständig werden, Provozieren/ Grenzen ausloten, Freundschaft/Gruppe, Zusammengehörigkeit/ Anerkennung in der Familie, Konkurrenz (z. B. Geschwister), Abgrenzung gegenüber anderen u. ä. Bei der Auswahl der Filme sollten sie darauf achten, dass solche Themen im

Vordergrund stehen und die Filmhandlung die Erfahrungswelt von Kindern widerspiegelt. Um die Filme für Ihre konkrete Filmarbeit auszuwählen, sollten Sie sich, wenn möglich, einige Kinderfilme vorab ansehen. Oder Sie beschaffen sich möglichst viele Informationen aus Kino- und Filmzeitschriften sowie dem Internet (Hinweise dazu s. S. 19/20). Treffen Sie eine Auswahl von ca. drei Filmen die Ihnen – auf der einen oder anderen oben genannten Ebene – zur Auseinandersetzung mit dem Medium sinnvoll erscheinen. Wenn Sie mit den Kindern gezielt ein bestimmtes Thema bearbeiten möchten, müssen Sie festlegen, welcher Film sich dafür eignet. Wenn es allgemeiner um die kindliche Erfahrungswelt oder um das aktuelle Kinoangebot geht, entscheiden Sie zusammen mit den Kindern, welcher Film gesehen wird.

Filmwerbung (Grundschule)

Vor allem bei Kinderfilmen werden die potenziellen Zuschauer im Vorfeld durch Werbestrategien in den unterschiedlichsten Feldern angesprochenen, z. B. durch Plastikfiguren des Films an der Kasse von Fastfoodrestaurants, Abziehbilder der Filmhelden auf Kornflakes-Packungen und Werbeartikel in Kinderzeitschriften. Seien Sie sich dieser Phänomene bewusst und stehen Sie ihnen kritisch gegenüber! Nutzen Sie aber auch das Potential all dieser Werbeelemente, die sonst fast ungefiltert auf die Kinder einströmen. Werbe- und Verkaufsstrategien liefern vielfältiges Material das kreativ in die medienpädagogische Arbeit eingebracht werden kann.

Der Kinobesuch (Grundschule)

Sprechen Sie frühzeitig mit einem Kino vor Ort über die Möglichkeit von Sondervorführungen im Rahmen Ihres Filmprojektes, wenn Sie mit Ihrer Gruppe nicht die regulären Nachmittagsvorstellungen besuchen möchten/ können oder sich z. B. einen älteren Film zeigen lassen möchten. Viele Kinos bieten auch von sich aus Vormittagsvorstellungen von Kinderfilmen an – oft verbunden mit einer Kinoführung und einem Blick hinter die „Kulissen“. Achtung: Hier kommen Kosten auf Sie bzw. die Familien Ihrer Kinder zu.

Elternarbeit (Grundschule)

Eine gelungene Mediensozialisation kann nur mit Unterstützung der Eltern stattfinden. Treten Sie frühzeitig an die Eltern Ihrer Kinder heran, um sie für eine bewusste Medienerziehung zu sensibilisieren. Selbstverständlich bedarf es auch für den Kinobesuch mit der Klasse der Einverständniserklärung der Eltern. Außerdem können Eltern Sie als zusätzliche Begleitpersonen bei dem

Kinobesuch unterstützen. Führen Sie daher möglichst frühzeitig einen Elternabend zu Ihrem Projekt „Filmarbeit mit Kindern“ durch (s. auch Seiten 9-10)

7.4. IDEEN UND ANREGUNGEN FÜR DIE PRAXIS (GRUNDSCHULE)

1. Phase: VORBEREITUNG (Grundschule)

Sprechen Sie anschließend mit den Kindern ausführlich über ihre Seh- und Mediengewohnheiten: Welche Medien gibt es im Haushalt, welche in den Kinderzimmern? Welche dürfen selbständig genutzt werden? Wie nutzen sie die Kinder, wie die anderen Familienmitglieder? Was sehen die Kinder im Fernsehen/ Video oder DVD, welche Filme kennen sie? Wie sehen sie Filme: alleine, mit Geschwistern, Eltern/Großeltern, bei Freunden? Reden die Kinder mit jemandem über die Filme, ihre Gefühle und Filmerlebnisse? Vergleichen Sie die Informationen mit Ihrer Tabelle: Wo lagen Sie richtig, wo müssen Sie ggf. korrigieren? Möglicherweise gibt Ihnen dieser Vergleich einen anderen Blick auf manche Kinder oder auch Hinweise auf Verhaltensweisen, die auf Medienkonsum zurückgeführt werden können, oder auch im Gegenteil gerade nicht. Ergänzen Sie die Tabelle auch um Zusatzinformationen, die Ihnen wichtig sind. Erstellen Sie zunächst ein Bild über die Verfasstheit Ihrer Gruppe: □□□ Welche Medienerfahrungen sind bei den einzelnen Kindern vorhanden? □□□ Welche Themen spielen für die Kinder zurzeit eine wichtige Rolle? □□□ Welche Filme und Figuren beschäftigen die Kinder derzeit? Machen Sie dazu einen kleinen „Test“ mit sich selbst: Sicher haben Sie durch Beobachtungen beim Spiel und allgemeinen Verhalten sowie durch Erzählungen der Kinder eine Einschätzung darüber, mit welchen Medien die Kinder sich beschäftigen und wie ihr Medienkonsum ist. Tragen Sie Ihre Einschätzungen in eine Tabelle ein, z. B.:

Medienerfahrung/ Kindername	TV/Video	Film/Kino	Computerspiele	Buch/ Zeitschrift	CD, Hörkassette
Marcel	4Std Tag	noch nie	mehrmals Woche	selten	Täglich abends
Sonja	mehrmals Woche	gar nicht	Täglich 2 Std.		
Dimitri	1Std	1x Jahr		Täglich/ auch vorgelesen	

Praktische Übungen (Grundschule)

Aktuelle Filmvorlieben So finden Sie spielerisch heraus, welche Filme bei jüngeren Grundschulkindern momentan gerade Thema sind: Bitten Sie die Kinder Gegenstände mitzubringen, die etwas mit Filmen und deren Figuren und Geschichten zu tun haben. Wichtig dabei ist, dass alles „ganz geheim“ ablaufen muss! Denn die anderen Kinder sollen nicht wissen, was man mitgebracht hat. Haben Sie alle Gegenstände in ihrer geheimen Schatztruhe gesammelt, machen Sie mit den Kindern ein Spiel, in dem sie sich untereinander die Gegenstände zuordnen sollen. Während der Zuordnung lassen Sie die Kinder erzählen, wem ihrer Meinung nach der Gegenstand gehört, aus welchem Film er wohl sein könnte und ob sie sich auch für diesen Film interessieren. Informieren Sie sich über diese Filme und machen Sie sich ein Bild über Form und Inhalt der erzählten Geschichte. Was genau interessiert und fasziniert die Kinder daran? Option: Die Kinder erfinden anhand der Gegenstände eine eigene Geschichte. Diese kann, aber muss nicht in Bezug zu den besprochenen Filmen stehen.

Bilderbuchkino Ein bewährtes Medium, mit dem die Kinder sich an die Bildwelt eines Films annähern können, ist das zwischen Buch und Film angesiedelte Bilderbuchkino. Fertige Bilderbuchkinos gibt es zu vielen Bilderbüchern und können bei Bildstellen, Medienzentren, Büchereien etc. ausgeliehen werden. Ein Bilderbuchkino können Sie aber auch gut mit den Kindern selbst herstellen. Lesen Sie ein ausgewähltes Buch mit den Kindern zusammen. Überlegen Sie anschließend gemeinsam, welche Figuren und Ortsbeschreibungen im Buch vorkommen und auch, was darüber hinaus noch alles zu dieser imaginären Welt dazu gehören könnte. Dann malen die Kinder die ihnen wichtigen Figuren, Szenen, Landschaften etc. der im Buch beschriebene Welt. Durch das Malen nehmen die Kinder die Visualisierung der Geschichte durch einen Film vorweg und nehmen somit die Rolle von Zuhörer, Zuschauer und Regisseur ihrer eigenen Geschichte ein. Wenn Sie die entstandenen Bilder als Dias abfotografieren und an die Wand projizieren, entsteht das persönliche „Bilderbuchkino“ Ihrer Gruppe. Dazu können die Kinder wiederum ihre eigene Geschichte erzählen, die sich durchaus von der Ursprungsgeschichte unterscheiden kann. 7

Daumenkino Das menschliche Auge kann nur bis zu 20 Einzelbildern pro Sekunde wahrnehmen. Danach sehen wir eine Bildfolge als Bewegungsablauf.

Dieser Effekt lässt sich sehr gut am Prinzip des Daumenkinos erfahren. Bauen Sie mit den Kindern zusammen ein eigenes Daumenkino: Die Kinder zeichnen z. B. Strichmännchen, die sich in ihrer Bewegung jeweils nur wenig unterscheiden, z. B. eine Figur, deren Position auf jedem Bild ein bisschen verschoben ist. Die Bilder werden auf gleichgroßen Karton geklebt und in der richtigen Reihenfolge an der Stirnseite zusammen geheftet. Schnell durchgeblättert ergibt sich eine fließende Bewegung – wie im Film.

Film und Buch Wenn es sich bei dem geplanten Kinofilm um eine Kinderbuchverfilmung handelt, lesen Sie vorher mit den Kindern zusammen das entsprechende Buch. So lernen sie einerseits die Charaktere der Geschichte und die Grundzüge der Handlung kennen. Andererseits ermöglicht es den Kindern das Lernen und Erfahren im Medienverbund. Bei dem anschließenden intermedialen Vergleich, sind dabei vor allem eventuell auftretende Unterschiede in der Abfolge der Ereignisse, in der Darstellung der Charaktere oder ein ganz anderes Ende der Geschichte von Bedeutung. Diese lassen sich in der dritten Phase, der Nachbereitung, herausarbeiten. Aber auch wenn es sich z. B. um einen Tierfilm o. ä. ohne Buchvorlage handelt, können Sie sich mit den entsprechenden Sachbüchern dem Thema nähern, z. B. vorab etwas über Lebensweise und Verhalten der Tiere erfahren, um nach dem Kinobesuch vergleichen zu können, wie lebensrecht Situationen geschildert wurden oder um herauszufinden, welche Funktion die Tiere im Film hatten (z. B. Informationen über das Leben der Tiere zu vermitteln oder die, menschliche Charaktere darzustellen) etc.

Grundbegriffe der Filmanalyse

Erarbeiten Sie in der Vorbereitungsphase mit den Kindern auch verschiedene Aspekte von Film zu Bildwirkungen, Farbdramaturgie, Ton/ Filmmusik etc. Diese kleine Einführung in die „Filmanalyse“ hilft Ihnen und den Kindern bei der Nachbereitung des Films. Einige wichtige Aspekte finden Sie im Glossar (s. S. 17/18) Der Einstieg in die Bildsprache sollte an konkreten – ggf. den Kindern bekannten – Beispielen erfolgen (Filmausschnitte, Filmbilder, auch Comics). Bei der Auswahl geeigneten Materials helfen Ihnen Medienzentren und Bildstellen.

Thema Ton

Die Kinder sehen sich zuhause (oder mit Ihnen zusammen in der Schule) einen kurzen Film, bzw. einige Minuten im Fernsehen einmal ohne Ton an.

Anschließend sollen sie beschreiben, worum es ihrer Meinung nach in dem Film/dem Ausschnitt geht. Verstehen sie die Handlung noch? Können sie die Atmosphäre des Films oder einzelner Szenen beschreiben? Erkennt man vorher, ob etwas Spannendes oder Lustiges passiert? Lassen Sie die Kinder ihr Erleben/Empfinden beim Sehen mit Ton und ohne Ton beschreiben. Was können die Kinder daraus zur Bedeutung des Tons beim Film ableiten?

Sehgewohnheiten

Versuchen Sie, den Blick der Kinder für Details und das genaue Hinschauen zu schärfen: Decken Sie ein großformatiges Bild (z. B. von einem Fotokalender, einem Plakat mit bekanntem bzw. wieder erkennbarem Motiv) mit größeren Papierschnipseln ab. Diese werden nach und nach weggenommen. Bei jedem neu entstandenen Ausschnitt raten die Kinder den Bildinhalt.

Filmmontage

Besorgen Sie sich Bildmaterial des für das Kinoerlebnis ausgesuchten Films (z. B. Werbeanzeigen, Filmplakate und Szenenfotos aus Zeitschriften und dem Internet). Achten Sie dabei darauf, dass es sich um unterschiedliche Situationen handelt und Kinder die Aktivitäten der Figuren leicht unterscheiden können. Sie benötigen etwa 12 unterschiedliche Situationen aus dem Film. Ordnen Sie das Bildmaterial in drei gleiche Teile, deren Bilder untereinander zusammenpassen. Teilen Sie die Kinder in drei Gruppen den Bildern zu. Jede Gruppe erhält eine Wandzeitung (z. B. Tapetenrolle), sowie Stifte und Bastelsachen. Die Kinder beschreiben zunächst, was auf den einzelnen Bildern zu sehen ist und überlegen sich, was da möglicherweise gerade passiert. Anschließend sollen die Kinder die Bilder auf der Wandzeitung zu einer Geschichte zusammensetzen. Ergänzend können sie malen, kleben, basteln ... alles ist erlaubt! Wenn die Geschichten fertig sind, werden die „Kunstwerke“ aufgehängt, und die Gruppen stellen sie sich gegenseitig vor. Gemeinsam wird überlegt, ob die drei unterschiedlichen Geschichten zusammen eine größere Geschichte ergeben könnten. So lernen die Kinder, Körperhaltungen und Gesten der Figuren in Bezug auf ihre dramaturgische Bedeutung hin zu verstehen und ihre eigenen Geschichten auf der Basis der Filmbilder zu konstruieren. Darüber hinaus beginnen Sie damit auch eine erste Auseinandersetzung mit der Montage- und Schnitttechnik des Films.

„Lochkamera“

Nehmen Sie starke DIN A4-Kartons und schneiden Sie jeweils in die Mitte ein Loch mit ca. 3 cm Durchmesser. Mit Hilfe dieses Fensters können die Kinder mit Ausschnitten experimentieren und Perspektiven begreifen: Sie betrachten durch ihre „Objektive“ Personen, Dinge, Landschaften mit verschiedenen Abständen und aus unterschiedlichen Perspektiven: nah und weit, von Oben, von Unten und kommentieren die jeweils veränderte Wirkung. Erarbeiten Sie sich gemeinsam Erklärungen für das jeweilige Phänomen.

Farbgefühle

Assoziieren Sie mit den Kindern zu den Stimmungen, die unterschiedliche Farben hervorrufen: Warm = Rottöne, Kalt = Blautöne. Grau/Schwarz = unheimlich/Bedrohung etc. Auf filmische Wirkung bezogen, kann das Farbempfinden am besten nachvollzogen werden, wenn Sie mit Farben auf Overheadfolien arbeiten – oder Folien, die Sie ins Gegenlicht ans Fenster hängen. Lassen Sie die Kinder „Farbgefühle“ malen, in denen sie versuchen, Freude, Zuneigung, Wut, Trauer etc. nur mit Farben auszudrücken.

Was passiert in einem Kino?

Bauen Sie mit einem Overheadprojektor selbst ein Kino! Lassen Sie die Kinder in Arbeitsgruppen Figuren und Situationen aus einem ihnen bekannten Film auf mehrere Folien malen. Anschließend setzen sich die Kinder wie im Kinosaal vor den Projektor mit Blick zur Leinwand. Klären Sie gemeinsam anhand der Projektion der Folien, wie eine Filmprojektion im Kino funktioniert. Wenn die Kinder schon einmal im Theater waren, arbeiten Sie auch den Unterschied zwischen einer Theatervorführung und einer Filmvorführung heraus.

Wie sieht ein Kino aus?

Lassen Sie die Kinder ihre Vorstellungen von einem Kino (vom Eingang bis zur Leinwand) malen oder in einen Schuhkarton hineinbasteln und sich gegenseitig erklären. Was gehört alles zu einem Kino dazu? Diese Kunstwerke können in der Phase der Nachbereitung dazu verwendet werden, mit den Kindern den gemeinsamen Kinobesuch nochmals vor dem geistigen Auge durchzugehen. War alles vorhanden, was auf den Zeichnungen ist? Muss etwas in den gebastelten Kinos dazugemalt oder ergänzt werden?

Exkurs Elternarbeit

Ziel eines Elternabends sollte es sein, grundsätzliche Informationen zum Thema Mediensozialisation zu vermitteln, die Eltern zur gezielten Förderung der Wahrnehmungs- und Verstehensfähigkeiten ihrer Kinder anzuregen – und die Unterstützung Ihres Filmprojektes zu erreichen. Informationen zu den Themen Mediensozialisation und entwicklungspsychologische Grundlagen der Filmwahrnehmung finden Sie in der im Anhang aufgeführten Literatur. Ein Informationsblatt für Eltern zum Thema Mediensozialisation und Kinobesuch finden Sie zum Download unter www.mkfs.de (Infopool: Schule, Materialien).

Elternabend Thema 1: Projektinformation

Informieren Sie die Eltern zunächst über das geplante Projekt und stellen Sie Ziele, Konzept und Ablauf dar. Sie sollten dabei die Filme, die Sie mit den Kindern ansehen wollen und deren Hintergründe bereits kennen, um eventuell auch kritische Fragen der Eltern adäquat aufnehmen zu können. Je sicherer Sie sich Ihrer Sache sind, desto konstruktiver wird ein solcher Elternabend verlaufen! Sprechen Sie mit den Eltern auch über die Kinoerfahrungen ihrer Kinder und über mögliche Befürchtungen im Zusammenhang mit dem Projekt. Möglicherweise haben Eltern Widerstände gegen Ihr Angebot und befürchten, dass der eigene Medienumgang in Frage gestellt oder abgewertet wird. Wichtig ist es, den Eltern nicht moralisierend zu begegnen. Betonen Sie stattdessen die Chancen einer aktiven Begleitung der eigenen Kinder: Bei der Auseinandersetzung mit der jeweiligen Art der kindlichen Mediennutzung können Eltern viel über ihre Kinder erfahren und sie in ihren Entwicklungsschritten unterstützen.

Elternabend Thema 2: Mediensozialisation

Geben Sie den Eltern Informationen zur Mediensozialisation, sowie ihrer eigenen Bedeutung innerhalb dieses Prozesses: Die ersten Begegnungen mit Medien finden in der Regel in der Familie statt. Auch wenn Eltern nicht bewusst „Medienerziehung“ betreiben, leben sie einen bestimmten Umgang mit Medien vor, an dem Heranwachsende sich orientieren. Die Art der familiären Mediennutzung wird von Heranwachsenden häufig übernommen. Regen Sie die Eltern in dem Zusammenhang zum inhaltlichen Austausch über

die eigene Mediensozialisation und Medienerziehung an. Zum Einstieg können Sie nachstehenden Partnerfragebogen nutzen. Laden Sie dazu ein, den eigenen Medienumgang zu reflektieren, indem Sie ein Gespräch über die eigenen Medienerfahrungen und Mediengewohnheiten in den Herkunftsfamilien initiieren.

Funktionen von Filmen im Sozialisationsprozess:

- Soziale Funktion Aufhänger für das Gespräch über sich selbst Vehikel für die Verständigung zwischen Geschlechtern und Generationen
- Material für den Aufbau eines Welt- und Selbstbildes Kennen lernen anderer Menschen und Sichtweisen Auseinandersetzen mit der eigenen Identität durch Abgrenzung und durch Identifikation Überprüfen, Verändern und Erweitern eigener Sichtweisen
- Angebot verschiedener Handlungsweisen für Probleme aus dem Alltag
- „Spiegelung“ persönlicher Erfahrungen
- Möglichkeit des „Probierens“
- Beitrag zur „Lebensbewältigung“ durch persönlich bedeutsame Auseinandersetzung
- Folie für die Auseinandersetzung mit Entwicklungsaufgaben

Tipp: Partnerinterview: Die eigene Filmbiographie

- Welches war der erste Film, den Sie im Kino gesehen haben?
- Wie haben Sie Ihren ersten Kinobesuch in Erinnerung? Was war gut? Was war unerfreulich? Was hat Sie überrascht? Was haben Sie vermisst?
- Gibt es einen Kinofilm, der Ihnen besonders in Erinnerung geblieben ist? Z. B. weil er Sie sehr bewegt, fasziniert oder geängstigt hat oder weil er Ihnen in einer bestimmten Situation geholfen hat?
- Welche Filmfiguren haben Sie besonders beeindruckt? Als Kind Als Jugendliche(r) Als Erwachsene(r)
- Was macht(e) für Sie den Reiz eines Kinobesuchs aus? Als Kind Als Jugendliche(r) Als Erwachsene(r)
- Ihre persönlichen Top 3: Welches sind die drei wichtigsten Kinofilme für Sie?

Elternabend Thema 3 Filmwahrnehmung (Grundschule)

In einem Informationsblock erfahren die Eltern, wie Kinder in einem bestimmten Alter Filme wahrnehmen, wie die entwicklungs- und kognitionspsychologischen Grundlagen aussehen. Den Eltern sollten hier Fördermöglichkeiten aufgezeigt werden. Ein Beispiel, das sich leicht vermitteln

lässt: Jüngeren Kindern fällt es häufig noch schwer, die Filmhandlung im Zusammenhang zu betrachten. Ihre Aufmerksamkeit richtet sich eher auf einzelne Szenen oder Figuren. Hier können Eltern anknüpfen: Wenn das Kind Episoden aus einem Film erwähnt, können Eltern z. B. fragen, wie die Handlung im Anschluss an die erzählte Episode weiterging. Eltern erfahren auf diese Weise, was die eigenen Kinder noch nicht verstehen und fördern die Verstehensfähigkeit der Kinder durch gemeinsame Beschäftigung mit der Filmhandlung. Allerdings sind Filme für Kinder nicht nur „Objekte des Verstehens“, sondern sie sind auch Unterhaltung, Spaß, Fenster zur Welt und Stoff für die Auseinandersetzung mit eigenen Themen. Ermuntern Sie daher die Eltern auch, ihren Kindern eigene Formen des Filmerlebens zuzugestehen, auch wenn diese auf den ersten Blick nicht „pädagogisch wertvoll“ erscheinen. Geben Sie den Eltern ggf. abschließend eine Anregung zur Selbstreflexion über die häuslichen Mediengewohnheiten mit nach Hause, für die Sie im Vorfeld eine Sammlung von Leitfragen erstellt haben. Themen der Fragestellungen können sein:

- Anlässe, den Fernseher einzuschalten (automatisch beim Nachhausekommen, nur zu bestimmten Sendungen etc.),
- Nutzungsverhalten (Fernsehen nebenbei, Essen vorm Fernseher, Regeln/Uhrzeiten etc. für Kinder ...),
- Dauer der Nutzung von TV/Radio/ Computer/Buch/Zeitung,
- Nutzungsentscheidungen für die verschiedenen Medien,
- gemeinsame Medien- bzw. TV-Nutzung,
- Kommunikationsverhalten bzgl. Medien-/TV-Nutzung bzw. Inhalten
- Zufriedenheit mit der eigenen Mediennutzung.

Entwicklung des kindlichen Denkens (nach Piaget) Stufe 2: ca. 2 bis 7 Jahre	Medienumgang auf Stufe 2
<ul style="list-style-type: none"> ■ egozentrische Weltsicht: Schwierigkeit, sich eine Situation aus der Sicht eines Anderen vorzustellen ■ Erlernen konkreter Konzepte, die noch nicht unabhängig von der eigenen Person angewendet werden können ■ Das Denken ist von Anschauungen abhängig ■ Zentrierung des Denkens: Es kann nur ein 	<ul style="list-style-type: none"> ■ Wahrnehmung auffälliger Gestaltungsmerkmale: Bewegung, Kontrast, Veränderung ■ Behalten markanter Figuren und überraschender Ereignisse ■ Verständnis über die Existenz verschiedener Sichtweisen ■ Unfähigkeit, mehrere Perspektiven gleichzeitig zu betrachten

„Wahrnehmungsgesichtspunkt“ zur gleichen Zeit betrachtet werden	<ul style="list-style-type: none"> ■ Unfähigkeit, die Handlung vollständig wiederzugeben
Entwicklung des kindlichen Denkens (nach Piaget) Stufe 3: 7 bis 12 Jahre	Medienumgang auf Stufe 3
<ul style="list-style-type: none"> ■ Vorstellung der „Objektkonstanz“: Eine Sache kann gleich bleiben, auch wenn sich ihr Aussehen verändert ■ Fähigkeit, Objekte zu Klassen zu gruppieren und Relationen zu bilden ■ Erlernen von Klassifikationssystemen (Bsp. „Spiel der 20 Fragen“ - Frage nach Kategorien und nicht direkt nach dem gesuchten Gegenstand) ■ Fähigkeit, geistige Operationen auszuführen 	<ul style="list-style-type: none"> ■ Ab dem siebten Lebensjahr Verständnis darüber, dass sich verschiedene Perspektiven aufeinander beziehen lassen ■ Betrachtung einzelner Elemente im Zusammenhang ■ inhaltliche Rekonstruktion der Handlung ■ Ab dem zehnten Lebensjahr Nachdenken über die Verschränkung verschiedener Perspektiven ■ Reflexion von Perspektiven unter übergeordneten Gesichtspunkten („Was können Herr Taschenbier und das Sams dafür tun, dass sie gut miteinander auskommen?“)

2. Phase: DER KINOBESUCH (Grundschule)

Wenn Sie das Kino, in dem Sie mit Ihrer Klasse den Film sehen werden, noch nicht kennen, kann ein Vorabbesuch sinnvoll sein, besonders, wenn es ein großer Kinokomplex ist. Sehen Sie sich das Foyer und die Eingangshalle an und informieren Sie sich, welche Filme parallel zu Ihrem Kinobesuch laufen. Denn Sie werden dort auch auf Filmwerbung stoßen, die für Kinder unter Umständen gar nicht geeignet ist. Möglicherweise laufen Filme, deren Figuren Kindern bei ihrem Besuch auch dann erschrecken können, wenn sie lediglich auf Filmplakaten oder als Pappaufsteller im Foyer zu sehen sind. Das gleiche gilt für die kostenlos dort ausliegenden Filminformationen. Sie werden diese Dinge nicht verhindern können, sollten aber im Kino entsprechend sensibel sein für die Reaktionen der Kinder. Am Tag des gemeinsamen Besuches können Sie das Personal bitten, den einen oder anderen Pappkameraden für ein paar Minuten umzudrehen. Aber das ist nicht immer möglich. Also: auf die Kinder und ihre Reaktionen achten. Sehen Sie sich auch den Kinosaal an, in dem Ihr Film laufen wird: Die Stimmung bei Kindern in einem sehr großen, beeindruckenden und vielleicht auch etwas einschüchternden Kinosaal ist eine

andere als in einem kleineren, überschaubaren Saal. Klären Sie auch, ob es möglich – und überhaupt nötig – ist, Sitzerrhöhungen für die Kinder auszuleihen und ob eine Kinoführung im Anschluss an den Film möglich ist. Fragen Sie außerdem nach, ob Sie den Kinosaal noch ca. eine halbe Stunde direkt im Anschluss an den Film für ein erstes Filmgespräch nutzen dürfen.

Praktische Übungen (Grundschule)

Das Kino als Erlebnisort

Sprechen Sie kurz vor dem Kinobesuch mit den Kindern nochmals über das nahende Kinoerlebnis. Kinder, die schon Kinoerfahrung haben, erzählen, welche Ereignisse, Atmosphäre sie damit verbinden, was ihnen am Kino gefällt, was ihnen möglicherweise Angst macht. Thematisieren Sie den Unterschied zum Fernsehen, z. B. die annähernde Dunkelheit während der Vorführung. Wie beschreiben die Kinder selbst die Atmosphäre? Fragen Sie die Kinder nochmals konkret nach ihren letzten Kinoerlebnissen und ihren Lieblingsfilmen.

Erstes Filmgespräch (Grundschule)

Wenn es im Kino möglich ist, können sie bereits unmittelbar nach der Vorstellung mit der Filmarbeit beginnen. Setzen Sie sich – ggf. nach einer kleinen Bewegungspause – mit den Kindern im Kreis. Meist ist zwischen Bestuhlung und Leinwand genügend Platz und die meisten Kinos sind mit Teppichboden ausgelegt, so dass Sie keine Kissen o. ä. benötigen. Lassen Sie alle Kinder äußern, was ihnen gefallen hat und was nicht. Befragen Sie die Kinder dazu, an was sie sich in Bezug auf den Film erinnern: Figuren, Handlungsverlauf, Themen etc. Versuchen Sie gemeinsam, die Geschichte zu rekonstruieren. Wenn möglich, nehmen Sie Szenenbilder für die Rekonstruktion der Handlung zur Hilfe. Das spontane Nachmalen besonders prägnanter Bilder oder das Nachspielen zentraler ggf. auch beängstigender Szenen im direkten Nachgang zum Film kann darüber hinaus einiges von der Spannung lösen, die sich bei jedem Filmerlebnis vor allem bei jüngeren Grundschulkindern aufbaut.

Exkurs Filmerleben (Grundschule)

Achten Sie während des Films immer wieder auf die Reaktionen der Kinder: Braucht ein Kind Zuwendung/Nähe bei Angst machenden Szenen, oder weil es in der Dunkelheit des Kinos unheimlich ist? Verlassen vermehrt Kinder den

Kinosaal, weil die Spannung zu hoch ist, sie aufgrund der Länge des Films unruhig werden oder zur Toilette müssen? Dass Film kein neutraler Transporter der unterschiedlichsten Geschichten und damit der verschiedensten Thematiken des Alltags ist, sollten Sie sich hier immer wieder vor Augen halten. Stellen Sie sich und die Begleitpersonen darauf ein, dass es im Kino die Möglichkeit der körperlichen Nähe zu Erwachsenen geben muss und u. U. außerhalb des Kinosaals eine Anlaufstelle für die Kinder zu Verfügung steht. Die Mechanismen eines Films können sowohl beabsichtige emotionale Wirkung entfalten wie auch nicht beabsichtigte. Dass Kinder sich als Zuschauer etwa mit einer Figur identifizieren sollen, die gerade in eine Kiste verpackt, einsam und allein durch die dunklen Wellen des tobenden Meeres treibt, gehört mit zur Erzählstrategie des Films. Daher wird im Zuschauer, im Kind, genau dieses – eher beklemmende, angstvolle – Gefühl durch filmische Mechanismen erzeugt. Ohne diese Wirkung würde der Film in diesem Moment nicht funktionieren. Es ist also normal, dass sich Zuschauer im Kino mit den positiven wie negativen Gefühlen der Figur identifizieren. Es kann jedoch auch passieren, dass Kinder gar nicht so auf den Film reagieren, wie sich die Filmemacher das wünschen! Plötzlich durch Zauberkraft verschwindende Figuren können auf Kinder ebenso unheimlich wirken, wie das Aussehen einer allzu künstlich dargestellten Figur, die eigentlich sehr lustig und aufheiternd sein soll. Kinder haben noch nicht gelernt, dass so etwas im Film jederzeit möglich sein kann und können sich durch diese Irritationen durchaus unwohl fühlen. 13

Grundlegend gilt für die Verarbeitung des Kinoerlebnisses:

(Grundschule)

- Lassen Sie die Kinder ihre Themen einbringen – auch wenn Sie selbst das eine oder andere in Bezug auf den Film für weniger relevant halten.
- Lassen Sie den Kindern Zeit, ihre Gedanken zu artikulieren und Antworten mit ihren eigenen Worten zu formulieren.
- Achten Sie bei Fragen zum Film auf präzise, den Kinder verständliche Formulierungen
- Beachten Sie unterschiedliche Kommunikationsebenen und -fähigkeiten in den Kindergruppen und wählen Sie den methodischen Schwerpunkt

entsprechend: z. B. mehr auf der sprachlichen Ebene, mehr über Körperausdruck, stärker gestalterisch, spielerisch etc.

3. Phase: NACHBEREITUNG UND FILMGESPRÄCH (Grundschule)

Die Auseinandersetzung mit dem Film/dem Kinoerlebnis wird erfahrungsgemäß mit etwas zeitlichem Abstand intensiver – nachdem das Erlebnis sich zunächst einmal setzen und seine Wirkung entfalten konnte. Sicher wird eine Flut von Eindrücken schon am Abend nach der Filmsichtung auf die Eltern einströmen – umso wichtiger, dass diese mit dem Projekt vertraut sind. Das gemeinsame Filmerlebnis wird die Kinder noch einige Zeit beschäftigen und auch nach einigen Tagen plötzlich und scheinbar unerwartet eine große Rolle im Spiel der Kinder einnehmen. Oft entwickeln die Kinder erst mit dem nötigen Abstand ein Gefühl für das Geschehene und haben dann auch gezielte Fragen zu den Figuren und der Handlung. Sie sollten die Kinder das Tempo dieser Auseinandersetzung mit dem Medium soweit wie möglich bestimmen lassen. Greifen Sie immer wieder den Faden auf und versuchen Sie immer neue Varianten der Annäherung an die Themen des Films und das Medium selbst.

Praktische Übungen (Grundschule)

Eigene Geschichte und Filmgeschichte

Sehen Sie sich mit den Kindern die „Film“-Geschichten an, die sie in der Vorbereitungsphase selbst entworfen und ausgedacht haben. Rufen sie sich und den Kindern die wesentlichen Punkte nochmals in Erinnerung und sprechen Sie gemeinsam über den Unterschied zum nun gesehenen Film. Was war anders? Welche Geschichte war besser – die eigene oder die des Films. Und vor allem: warum war welche besser?

Was ich gesehen habe ...

Die Kinder erhalten die Aufgabe aufzuschreiben, wovon der Film handelt, den sie gesehen haben. Sie sollen sich dazu vorstellen, sie erzählen es einem Freund/einer Freundin, den Eltern oder Geschwistern zuhause.

Filmbilder

Zeigen Sie den Kindern noch mal die Szenenbilder und Filmmotive, die Sie für die „Filmmontage“ verwendet haben: Jedes Kind entscheidet sich für ein Bild, von dem es glaubt, dass es den jetzt bekannten Film am besten beschreibt und

begründet seine Auswahl. Ebenso wird begründet, warum ggf. andere Bilder den Film nicht gut wiedergeben. Nutzen Sie die Szenenbilder dann, um gemeinsam die Filmhandlung zu rekonstruieren. So können Sie nachvollziehen, was vom Film verstanden wurde und alle Kinder für weitere Übungen nochmals auf den gleichen Stand bringen. Wenn es sich um eine Literaturverfilmung handelt, lesen Sie mit den Kindern zu einzelnen Szenen und Handlungsabläufen auch passende Stellen aus dem Buch.

Die Themen des Films und die Themen der Kinder

Die Kinder malen Bilder zu ihren „Schlüsselszenen“ und stellen sie den anderen vor. Das können Szenen sein, die sie besonders lustig fanden, aber auch solche, in denen etwas Ausschlaggebendes passierte oder die sie unangenehm fanden. Die Kinder sollen zunächst erzählen, was ihnen an der Szene wichtig ist. Dann spielen sie die Szene in kleinen Gruppen nach und versuchen zu beschreiben, wie sie sich selbst beim Spielen gefühlt haben. Anschließend wird die Szene mit vertauschten Rollen gespielt (z. B. der „Filmheld“ spielt die Rolle des „Unterlegenen“ und umgekehrt). Wie fühlt die gespielte Situation sich jetzt für die Kinder an? Versuchen Sie gemeinsam mit den Kindern den Perspektivwechsel herzuleiten und zu ergründen, woher die Wahrnehmungsunterschiede kommen.

Stellspiel zu Einstellungsperspektiven und Kamerapositionen

Sprechen Sie mit den Kindern über die Dinge, die den Figuren im Film passiert sind und darüber, wie das denn auf der Leinwand ausgesehen hat. Wo standen die Figuren, als sie sich zum ersten Mal begegnet sind? Verteilen Sie die Rollen der Filmhelden an die Kinder und lassen Sie diese sich so stellen, wie sie die Figuren im Film in Erinnerung haben. War einer weiter weg, muss er kleiner erscheinen, also kniet er sich im Spiel hin damit er kleiner ist! Wie hat das gewirkt, als der Held plötzlich ganz nah war, so dass nur sein Kopf zu sehen war? Mit dieser Übung können Sie die im Vorfeld erarbeiteten Grundbegriffe der Filmanalyse erinnern und den Kindern ein Gefühl für die Wirkungsweise des aktuellen Films vermitteln. Option: Nehmen Sie die Rollenspiele per Videokamera oder digitaler Fotokamera auf und führen Sie die Aufnahmen direkt im Anschluss vor. So können die Kinder mit den erlernten Kriterien die Wirkung ihres eigenen Spiels nachvollziehen und wiederum mit den Filmszenen vergleichen.

Film und Buch

Wenn es sich um eine Literaturverfilmung handelt, finden Sie gemeinsam heraus, wo/wie die Geschichten sich unterscheiden, z. B. ob Personen oder Szenen unterschiedlich dargestellt werden, ob bestimmte Dinge im Film nicht vorkommen oder zusätzlich vorkommen, ob der Ablauf der Handlung verändert ist etc. Welche Geschichte gefällt den Kindern besser? In welchem Medium gefallen ihnen welche Figuren besser?

Was wäre, wenn ...?

Überlegen Sie gemeinsam mit den Kindern, welche zentrale Szenen des Films sind, an denen Entscheidungen getroffen werden oder Dinge passieren, die der Filmhandlung eine entscheidende Richtung geben. Fanden die Kinder die jeweiligen Wendungen gut? Hätten sie sich einen anderen Handlungsverlauf oder andere Reaktionen der Filmfiguren gewünscht? Im Rollenspiel haben die Kinder die Möglichkeit, die Filmhandlung „richtig“ zu stellen. Überlegen sie dann auch gemeinsam weiter, was diese Veränderung für den Rest der Geschichte bedeutet. Die eigene Version der Filmgeschichte kann als Drehbuch aufgeschrieben werden, mit Informationen zur Handlung, dem passenden Dialog und „Regieanweisungen“ für die Szenen. Daraus kann ein kleines Theaterstück, ein Puppenspiel oder auch ein eigener Film entstehen (s. auch Eigener Film – fortgeschritten, S. 15). 15

Farbwahrnehmung

Ermutigen sie die Kinder, ihre Bilder zum Film mit Wasserfarben, Plakafarben o. ä. zu malen. Was meinen sie, welche Farben am besten zu ihrem Bild passen? Sprechen Sie über die Aussage der Bilder und die dazugehörige Szene im Film. Können sich die Kinder an die Filmfarben erinnern? Drücken die von ihnen gewählten Farben ihrer Meinung nach das Gefühl aus, das sie bei der Szene im Kino hatten?

Eigener Film - fortgeschritten

Im Rahmen einer Projektwoche kann ein kleiner Film von der Idee bis zur Premiere selbst produziert werden. Wichtig hierbei ist, dass jedes Kind eine feste Aufgabe zugewiesen bekommt. In diesem Prozess lernen die Kinder den organisatorischen Ablauf und die Hintergründe einer Filmproduktion (s. auch Abriss S. 19). In dem Zusammenhang kann auch versucht werden, sich an die Leitfragen zu Dimensionen der Filmwirkung heranzutasten.

Filmmusik

Fragen Sie die Kinder auch, ob sie sich an die Musik und die Geräusche im Film erinnern können. Rufen Sie nochmals geeignete Szenen in Erinnerung, in denen die Musik besonders stark Stimmungen wie Freude, Spannung o. ä. ausdrückt. Können die Kinder beschreiben, wie sie die Musik in den Momenten empfanden?

Eigener „Film“ – Einsteiger

Bitte Sie die Kinder, am Tag nach dem Kinobesuch Dinge von zuhause mitzubringen, die sie an den Film (Figuren, Situationen, Gegenstände etc.) erinnern – das kann ein Stofftier sein, ein Haushaltegegenstand, ein Bild, ein Kleidungsstück ... Die Kinder erläutern den Bezug ihres mitgebrachten Gegenstands zum Film, erinnern sich gemeinsam, in welcher Szene er vorkam und erzählen, was sie mit dieser Szene verbinden/was ihnen daran wichtig war. Anschließend wird mit allen Gegenständen eine eigene Geschichte erfunden. Schreiben Sie die Geschichte auf und lassen Sie die Kinder Bilder dazu malen. So haben die Kinder ihren eigenen Kinofilm entwickelt.

Perspektivenwechsel

Die Kinder können die Geschichte oder einzelne Szenen auch aus verschiedenen Blickwinkeln nacherzählen oder aufschreiben. Dazu versetzen sie sich in unterschiedliche Filmrollen. Das müssen nicht immer die Hauptdarsteller sein. Viel spannender ist vielleicht die Sichtweise eines Tieres, das am Rande vorkommt, die eines Geschwisters der Hauptperson oder auch eines Fahrrads, das durch eine Hauptperson benutzt wird.

Und was kommt jetzt ...?

Rekonstruieren Sie mit den Kindern zusammen das Ende des Films. Fragen Sie gezielt nach den letzten Vorgängen der Filmhandlung. Haben die Helden ihr Ziel erreicht? Gibt es Fragen, Situationen die offen bleiben? Überlegen Sie mit den Kindern, was ihrer Meinung jetzt noch passiert – nachdem der Film bereits zu Ende ist. Hätten sich die Kinder generell ein anderes Ende gewünscht und wie sollte das aussehen? Thematisieren Sie mit den Kindern, welche eigenen Wünsche sich dahinter möglicherweise verbergen.

Chance, die Wahrnehmungs- und Verstehensfähigkeiten der Kinder zu fördern

In den ersten Grundschuljahren sind Kinder häufig noch nicht in der Lage, die Filmhandlung im Zusammenhang zu erfassen. Sie nehmen Filme eher episodisch wahr und rekonstruieren die Handlung anhand auffälliger Personen

oder Szenen. Auch die gleichzeitige Betrachtung verschiedener Perspektiven fällt Kindern in diesem Alter noch schwer. Medienpädagogisch ist es sinnvoll, die Kinder zur Erweiterung ihrer Wahrnehmungs- und Verstehensfähigkeit anzuregen. Dabei sollte allerdings darauf geachtet werden, dass die Kinder nur im Rahmen ihrer gegenwärtigen kognitiven Möglichkeiten herausgefordert werden, um Frustrationserlebnisse zu vermeiden. Die Kinder sollten also „abgeholt“ werden. Berücksichtigen Sie aber, dass es auch innerhalb eines Jahrgangs schon erhebliche Unterschiede in der Mediensozialisation und damit in der Wahrnehmungsfähigkeit und den medialen Erfahrungen gibt.

Methodischer Tipp: Nutzen Sie die Eindrücke der Kinder als Ausgangspunkt einer gemeinsamen Handlungsrekonstruktion – z. B. gemalte Bilder oder Szenenfotos gemeinsam in die richtige Reihenfolge bringen. Regen Sie die Kinder anhand der von ihnen geschilderten Szenen zur Übernahme verschiedener Perspektiven an: Was meinst Du, wie es Person „x“ in dieser Situation ging? Wie hat „y“ sich wohl gefühlt, als ...? Wie hättest Du Dich gefühlt, wenn Du „z“ gewesen wärst?

Exkurs Filmgespräch

Mit geleiteten Gesprächen über den Film können Sie ganz direkt etwas über die Filmwahrnehmung der Kinder und ihre aktuellen Themen erfahren – und einzelne Aspekte anschließend durch spielerische und kreative Auseinandersetzung vertiefen und aufarbeiten.

Die Chance, etwas über die Kinder zu erfahren

Jüngere Kinder nehmen Filme eher emotional und erlebnisorientiert wahr. In den Filmgesprächen sollte an das kindliche Filmerleben angeknüpft werden, d. h. die Kinder sollten Raum bekommen, ihre Eindrücke, Filmerfahrungen und Themen zu äußern. Aus medienpädagogischer Perspektive gibt es dabei kein „Richtig“ oder „Falsch“. Die Filmerlebnisse der Kinder können einen Eindruck darüber vermitteln, mit welchen Themen die Kinder sich gerade beschäftigen, welche Fragen ihnen wichtig sind, was ihnen Angst macht und was sie fasziniert.

Methodischer Tipp: Beginnen Sie die Filmgespräche mit einem offenen Impuls: Wie fandest Du es im Kino? Wie war der Film für Dich? Was fandest Du am besten? Woran Erinnerst Du Dich? Geben Sie offene Arbeitsaufträge dazu: Male ein Bild zu dem Film.

Die Chance, Kinder bei der Auseinandersetzung mit „ihren“ Themen zu begleiten

Kinder nehmen Filme „thematisch voreingenommen“ wahr. Sie achten besonders auf Themen, die in ihrer Entwicklung gerade wichtig sind. Bei Kindern sind das z. B. Themen wie „groß werden“, „eine eigene Identität entwickeln“. In den Filmgesprächen können solche Themen aufgegriffen und Kinder bei ihrer Bearbeitung unterstützt werden.

Methodischer Tipp: Greifen Sie Themen zunächst anhand der Filmfiguren auf: Welche Figur hat Dir besonders gefallen? Welche gar nicht? Welche Figur würdest Du gerne einmal spielen? Was für „Typen“ sind die Hauptfiguren eigentlich? Welche Eigenschaften und Charakterzüge haben sie? Zeigen Sie dazu nach Möglichkeit Bilder der Figuren. Regen Sie anschließend zur Auseinandersetzung mit solchen Themen im eigenen Leben an: Hast Du Gemeinsamkeiten mit der Hauptfigur? Was ist an Dir ganz anders? Kennst Du jemanden, der so ist, wie ...? Wärest Du gerne mal ...? Wie hättest Du in dieser Situation reagiert? Dafür eignet sich auch ein spielerischer Rahmen, es können z. B. verschiedene Strategien im Umgang mit einer Konfliktsituation im Rollenspiel ausprobiert werden.

GLOSSAR Kurze Daten zur Filmgeschichte (Grundschule)

1839 wurde die Fotografie erfunden.

1878 entstand die erste Reihenfotografie, die bei schnellem Ansehen bewegt wirkt (Bsp. Daumenkino).

1895 erfolgte die erste öffentliche Filmvorführung durch die Gebrüder Lumière, die den „Kinematographen“ erfanden.

1927 wurde der erste Tonfilm (The Jazz Singer) produziert, wobei der Ton auf Schallplatte parallel zum Film abgespielt wurde.

1935 wurde der erste „echte“ Farbfilm (Becky Sharp) in den Kinos gezeigt.

1977 wird zum ersten Mal ein Film (Star Wars) unter Computereinsatz produziert.

1995 kam der erste komplett Computergenerierte Film (Toy Story) in die Kinos.

Abriss zur Entstehung eines Films (Grundschule)

1. Jede Filmproduktion, in Hollywood oder in der Schule beginnt mit einer **Idee**.

2. Damit sich ein möglicher Produzent etwas unter der Idee vorstellen kann, muss ein **Exposé** verfasst, d.h. die Idee auf wenigen Seiten zusammenfasst werden.

3. Mit diesem Exposé sucht man nach **Produzenten**, die man von der Filmidee überzeugen kann. Der Produzent oder die Produzenten kommen für die gesamten Herstellungskosten eines Films auf, daher prüfen sie die Chancen der Idee auf einen erfolgreichen Film sehr genau. Denn nur, wenn der Film nachher viele zahlende Zuschauer im Kino hat, können sie ihre Investition zurückbekommen.

4. Ist ein Produzent gefunden, wird die Idee ausgearbeitet und in ein **Drehbuch** umgesetzt.

5. Vor Beginn der eigentlichen Produktion muss einiges organisiert werden: genaue **Kosten** für das Filmprojekt berechnen (evtl. müssen noch weitere Geldgeber gefunden werden), einen **Regisseur**/eine **Regisseurin** und einen **Kameramann**/eine **Kamerafrau** engagieren, sowie natürlich geeignete **Schauspieler** und **Schauspielerinnen** finden.

6. Bei langen Filmen wird nach der Vorlage zusammen mit Regisseur und Kameramann ein **Storyboard** gezeichnet, das darstellt, wie bestimmte Szenen nachher im Film aussehen sollen.

7. Schließlich müssen die passenden **Drehorte** gefunden, ggf. **Kulissen** gebaut, **Requisiten** besorgt und **Kostüme** hergestellt werden.

8. Um die Abläufe im Blick zu haben, wird ein **Drehplan** erstellt. Außerdem müssen ggf. notwendige **Lizenzen** und **Drehgenehmigungen** eingeholt werden.

9. Erst jetzt kann es mit den eigentlichen **Dreharbeiten** beginnen, bei denen es dann heißt: „Ruhe bitte – Klappe, die erste!“. Viele Szenen und Einstellungen werden mehrmals gedreht, um anschließend die beste aussuchen zu können.

10. Immer bildet den Abschluss die **Nachbearbeitung**: Dabei werden die gedrehten Szenen passend geschnitten und zum endgültigen Film zusammengesetzt, Spezialeffekte mit dem Computer eingefügt, Ton und Musik unterlegt – und manchmal müssen Szenen nachträglich neu gesprochen werden.

Grundbegriffe der Filmanalyse (Grundschule)

Einstellungen bezeichnen den Ausschnitt, der in einem Filmbild gezeigt wird, z. B.: *Weit*: Personen in weiter Umgebung/Landschaft *Total*: zeigt Person/en in ihrer direkten Umgebung; gibt Gesamtüberblick über das, was passiert und den Ort des Geschehens *Halbnab*: Personen ab Körpermitte mit Hintergrund; zeigt die Handlung von Personen *Nab*: v. a. Gesichter; zeigt Gefühle und Stimmungen der Personen *Detail*: Teil eines Gesichts oder Gegenstands, z. B. ein besonderes, charakteristisches Merkmal

Kameraperspektive bezeichnet den Winkel, aus dem ein Objekt aufgenommen wird und ruft sehr unterschiedliche Wirkungen hervor: *Normalperspektive*: Kamera ist gerade gerichtet, auf Augenhöhe mit der Person, diese wirkt neutral *Froschperspektive*: Kamera guckt von unten auf die Person, lässt sie größer, mächtiger, auch bedrohlicher erscheinen *Vogelperspektive*: Kamera guckt von oben auf die Person, lässt sie kleiner erscheinen, auch unbedeutender, hilfloser

Kamerabewegungen Durch Kamerabewegungen entstehen Handlungen, es wird ein Raum-Zeitgefühl vermittelt. *Fahrt*: der Kamerastandpunkt verändert sich, die Kamera bewegt sich von A nach B, entweder von einem Objekt weg, darauf zu (Zu-/Wegfahrt) oder parallel mit ihm (Parallelfahrt) *Schwenk*: Die Kamera bleibt an einem Ort stehen und „schaut“ hinter dem bewegten Objekt her. *Subjektive Kamera*: die Kamera übernimmt den Blickwinkel der Person und vermittelt dem Zuschauer das Gefühl, Teil des Geschehens zu sein.

Ton Der Ton ist ein wichtiges Gestaltungsmittel. Er setzt sich aus Sprache (Originalton oder Synchronisation), Musik (erzeugt eine gewünschte Stimmung) und Geräuschen (die „Atmosphäre“ beschreibt den Filmraum außerhalb des sichtbaren Bilds) zusammen.

Leitfragen zu Wirkungsdimensionen eines Films (Grundschule)

Was passiert im Film? (Filmrealität)

Wie/wo/warum/durch wen ist der Film entstanden? (Bedingungsrealität)

Worauf bezieht sich der Film? Wie stellt er dies dar? (Bezugsrealität)

Wie wird/wurde der Film aufgenommen? (Wirkungsrealität)

7.5. LITERATUR, LINKS

Landesinstitut für Schule und Medien, Brandenburg (LISUM Bbg) (Hg.) 14974 Ludwigsfelde-Struveshof Praxis Kinderfilm: HELDEN WIE DU Materialien für die pädagogische Arbeit, 2005 Die Publikation stellt ausgewählte Filme methodisch vor (z. B. Hodder rettet die Welt, Abenteuer mit dem Maulwurf, Kiriku und die Zauberin, Davids wundersame Welt u. a.)

Richard Platt: Film und Kino Geschichte, Technik, Stars Gerstenberg Verlag, Hildesheim 1992, 64 S., € 12,90, ab 10 Reihe Sehen – Staunen – Wissen Die spannende Geschichte der Filmtechnik und des Kinos kann mit etwas Begleitung auch schon von jüngeren Kindern angesehen und gelesen werden.

Sonja Reiter: Kino – Wie die Bilder laufen lernen Kinderleicht Wissen Verlag, Regensburg 2004, 28 S., € 1,99, ab 5 Reihe Benny Blu Benny Blu erforscht mit dem Leser, was hinter den Kulissen eines Kinos passiert. Er zeigt, was zur Filmvorführung nötig ist und wie Popcorn gemacht wird. Mit Rätseln, Suchspielen und Mitmach-Tipps.

Agnès Vandewièle: Kino Was Kinder erfahren und verstehen wollen Fleurus Verlag, Köln 2003, 28 S., € 7,90, ab 7 Reihe Wissen mit Pfiff Ein faszinierender Blick hinter die Kulissen der Traumfabriken und auf die Geschichte ihrer Entstehung. Mit Informationen und Erläuterung von Grundbegriffen zur Filmproduktion.

Beate Völcker: Kinderfilm UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2005, 254 S., € 19,90 Praxisorientierte Abhandlung über den Kinderfilm (Definition, was macht einen Film bei Kindern erfolgreich, Stoffentwicklung etc.).

Beate Völcker/Regine Jabin: Bilder erzählen Geschichten, Film-Bildsprache mit Kindern entdecken Vorschläge für die medienpädagogische Arbeit in der Grundschule In: Zeitschrift Medien-Impulse, Heft Nr. 21 September 1997, S. 99 – 105 und **Film als Erlebnis und Erfahrung Filmarbeit mit Kindern – Möglichkeiten und Methoden** In: Zeitschrift Medien-Impulse, Heft Nr. 17, September 1996, S. 64 – 68 Beide Artikel als Download unter www.mediamanual.at/mediamanual/themen/impuls05.php

Fachliteratur Medienpädagogik (Grundschule)

Dieter Baacke: Die 6-12jährigen. Einführung in die Probleme des Kindesalters Beltz Verlag, Weinheim 2. Auflage, 2001, 437 S., € 19,90

Jürgen Barthelmes: Funktionen von Medien im Prozess des Heranwachsens In: Media Perspektiven, Heft 2/2001, S. 84 - 89

Klaus-Dieter Felsmann: „Über Film und Jugend zu reden ist eben modern geworden ...“ Erziehung zu mehr Filmkompetenz In: Medien + Erziehung, Jahrgang 48, Heft 2/2004, S. 51 - 54

Ingrid Paus-Haase: Zur Bedeutung von Medienhelden in Kindergarten, Peer-Groups und Kinderfreundschaften Eine Untersuchung zum Umgang von Vorschulkindern mit Mediensymbolik im lebensweltlichen Zusammenhang In: Rundfunk und Fernsehen, Jahrgang 47, Heft 1/1999, S. 5 - 24

Jan-Uwe Rogge: „Das find‘ ich total spannend, eh!“ Stichworte zum Filmerleben von Kindern In: Grundschule, Heft 7-8/1991, S. 28 - 31

Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest: KIM-Studie 2006 Basisuntersuchung zum Medienumgang 6- bis 13- Jähriger in Deutschland Stuttgart, 2007, Bezug: www.mpfs.de 20

Zeitschriften

epd – Film Die Filmzeitschrift des Evangelischen Pressedienstes. Ausgezeichnet mit dem Preis der deutschen Filmkritik. Erscheint einmal im Monat. www.epd-film.de

Filmdienst Der Katholische Filmdienst gibt eine der wichtigsten Filmkritikzeitschriften heraus. Erscheint zweimal im Monat. www.filmdienst.de

JuLit Fachzeitschrift zur Kinder- und Jugendliteratur, herausgegeben vom Arbeitskreis für Jugendliteratur. Heft 2/2005 hat Literaturverfilmungen zum Thema. www.jugendliteratur.org

Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz (KJK) Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich mit Filmkritiken sowie auch praktischen Anregungen zur Arbeit mit Film. www.kjk-muenchen.de

Medienimpulse – Beiträge zur Medienpädagogik Vierteljahresschrift aus Österreich mit dem Schwerpunkt Medienerziehung. www.mediamanual.at

medien + erziehung (merz) Die „Zeitschrift für Medienpädagogik“ wird herausgegeben vom JFF – Institut für Medienpädagogik in Forschung und Praxis. www.merz-zeitschrift.de

medienconcret Magazin für die Pädagogische Praxis, unregelmäßig herausgegeben vom JFC Medienzentrum Köln www.medienconcret.de

Schnitt – Das Filmmagazin Die auflagenstärkste deutsche Fachzeitschrift in Deutschland erscheint viermal im Jahr. www.schnitt.de

Links

www.bjf.info Bundesverband Jugend und Film e.V. Vorstellung von aktuellen Projekten und Publikationen; Clubfilmothek

www.deutsches-filminstitut.de Film-, Bild- und Textarchiv, umfangreiche Linkliste zu Archiven und Film- und Fernsehstudien

www.evangelische-medienzentralen.de Arbeitsgemeinschaft der evangelischen Medienzentralen

www.film-kultur.de Das Institut für Kino und Filmkultur bietet pädagogisches Begleitmaterial zu vielen Kinofilmen sowie Fortbildungen an.

www.filmportal.de Die Datenbank des Filmportals ist auf den deutschen Film spezialisiert.

www.filmwerk.de Katholisches Filmwerk

www.fwu.de Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, unabhängige Beratung zu allen pädagogischen und technischen Fragen

www.imdb.de Die International-Movie-Database bietet Darstellerlisten und Hintergrundinfos zu fast allen aktuellen wie älteren, deutschen wie internationalen Filmen.

www.jff.de Institut für Medienpädagogik in Forschung und Praxis, befasst sich mit dem Medienumgang der heranwachsenden Generation.

www.kinderfilm-online.de Förderverein deutscher Kinderfilm e.V., stellt aktuelle Kinderfilme vor und weist auf interessante Tagungen und Veranstaltungen im Kinderfilm-Bereich hin.

www.kinofenster.de Aktuelle Datenbank mit Filmbesprechungen, filmpädagogischem Online-Angebot, Hinweise auf Unterrichtsmaterialien, Fortbildungsveranstaltungen und Adressen rund um Film, auch Adressen von Kinos.

www.kommunale-kinos.de Adressen der kommunalen Kinobetreiber

www.spio.de Seite der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) mit Altersfreigaben und Begründungen.

www.vdfkino.de Auf der Internetseite des Verbands der Filmverleiher finden Sie alle Kinobetriebe in Deutschland, Starttermine aller anlaufenden Filme, Altersfreigaben, Prädikate etc.

www.visionkino.de Netzwerk für Film und Medienkompetenz, initiiert und koordiniert u. a. die Schulkinowochen in den Bundesländern. 3

Stiftung Lesen Römerwall 40 55131 Mainz Tel. 06131 - 288 90 - 0 Fax 06131 - 230 333 www.stiftunglesen.de www.ideenforumschule.de

Stiftung Medienkompetenz Forum Südwest c/o LMK Rheinland-Pfalz, Turmstraße 10 67059 Ludwigshafen Tel. 0621 - 5202 - 271 Fax 0621 - 5202 - 279 www.mkfs.de

8 VORSCHLÄGE FÜR DIE ARBEIT MIT KINDERFILMEN IN DER GRUNDSCHULESCHULE⁹

8.2. EINLEITUNG

Warum lohnt es sich, Spielfilme in der Schule einzusetzen?

Neben Fernsehen und Computer stellt der Film mit seinem speziellen Erlebnischarakter einen wichtigen Bestandteil kultureller Sozialisation von Kindern und Jugendlichen dar. Kinderkino bietet für Kinder eine Fülle von Geschichten und Inhalten, die differenzierte Antworten auf die Fragen der Kinder geben. Gute Kinderfilme lassen Raum für Kinderträume und Kindersehnsüchte. Sie erfüllen das kindliche Bedürfnis nach Spaß, Abenteuer, Fantastischem und Märchenhaftem ebenso wie nach Lebens- und Wirklichkeitserklärung. Sie stärken das Selbstbewusstsein der Kinder, indem sie die Kinder ernst nehmen. Kino ist ein Ort der „großen Gefühle“; dort dürfen Gefühle gezeigt und ausgelebt werden. Kino bedeutet auch „Verzauberung auf Zeit“. Wenn es stimmt, dass der Sinn von Pädagogik insbesondere darin besteht, das Kind da abzuholen, wo es gerade steht, dann erfüllt das Kinderkino in besonderem Maße diese Funktion; denn das Kinderkino ist vor allem für Kinder da, und Kinderfilme bieten den Kindern eine Fülle von Geschichten und eine Bandbreite an Inhalten, die mannigfaltige Antworten auf ihre neugierigen Fragen nach Welterklärung und Lebenssinn geben. Im Mittelpunkt des Kinderkinos steht der Film, der Kinderfilm. Die meisten dieser Filme beziehen ihre Geschichten auf die Lebenssituation oder Lebensthemen von Kindern. Pädagogisch bedeutet demnach: Mit Hilfe des Mediums Film wird ein Kind abgeholt und für geraume Weile ein Stück begleitet, ohne dass Pädagogik direkt greifen bzw. der Pädagoge eingreifen muss, denn Filme haben als Kunstwerke, als Medium in ihrer Wirksamkeit etwas Authentisches und werden von Kindern in der Regel autonom verarbeitet.

Was ist ein guter Kinderfilm?

„Jeder für Kinder verständliche, ihrem Alter entsprechende, für ihre Entwicklung förderliche

und sie interessierende Film ist auch ein guter Kinderfilm.“

Gute Kinderfilme sind Produktionen,

- in denen die Kinder ihre eigene Welt erkennen und ihren Träumen und Sehnsüchten nachhängen können,
- die sie für die Freuden und Leiden anderer Menschen sensibilisieren,
- die zeigen, wie Konflikte entstehen und wie man sie lösen kann,
- die ihnen Mut machen, Utopien zu entwerfen,
- die ihre Geschichten ohne „pädagogischen Zeigefinger“ erzählen
- die ein Bewusstsein für Qualität entwickeln und kommerzielle Manipulation

durchsichtig machen,

- die behutsam, aber wahrheitsgemäß mit den Realitäten des Lebens bekannt machen; dazu zählen z. B. Filme, die über die Trennung von Eltern erzählen und Geschichten, in denen Krankheit und Tod nicht ausgespart werden,

⁹ Amt für audiovisuelle Medien, Autonome Provinz Bozen-Südtirol

- die die Kinder als Person mit ihren Gefühlen und Gedanken ernst nehmen, die aber nicht auf das künftige Erwachsenensein hindrillen.

Aufgaben und Ziele der Filmarbeit in der Schule

Mit der Arbeit am und mit dem Film wollen wir Kindern und Jugendlichen

- Hilfen geben, sich im Wahrnehmungsdschungel der heutigen Zeit zurechtzufinden, d.h. unterscheiden zu lernen zwischen vordergründiger Unterhaltung und anspruchsvollen Filmen;

Zugänge zu unterschiedlichsten Themen ermöglichen;

- Bei ihnen mit Literaturverfilmungen Interesse am Buch wecken;
- Alternative zum passiven Konsum bieten, z. B. durch den kreativen Umgang mit
- Filmen und filmbegleitenden Mitmachaktionen;
- Identifikationsmöglichkeiten vorstellen

8.3. VORSCHLÄGE FÜR DIE ARBEIT MIT KINDERFILMEN IN DER SCHULE

Filmgespräche führen

Die klassische Methode der Filmerziehung ist das Filmgespräch. Mithilfe der Einreißzettel (bzw. **Eintrittskarten**), die vor der Filmvorführung verteilt wurden, soll jeder Zuseher auf die Frage „Wie hat mir der Film gefallen?“ ohne langes Nachdenken diesen Zettel an der für ihn zutreffenden Stelle einreißen. Der/die Lehrer/in oder ein/eine Schüler/in sortiert die Einreißzettel und erhält eine erste Grobmeinung der Gruppe über den Film. Aus den Fragen nach der Begründung, ob der Film gefallen/nicht gefallen hat, entsteht sehr rasch eine rege Filmdiskussion. Interessant ist auch der Vergleich zwischen der spontanen Meinung nach dem Film und der (oft geänderten) Ansicht nach einem intensiven Filmgespräch.

Bewegungsspiele

Ziel dieser Methode ist es erstmal Bewegung ins junge Publikum zu bringen, nachdem sie so lange gesessen sind.

Bsp: Alle aufstehen und Platz wechseln

- die gerne ins Kino gehen
- die gerne Fernsehen gucken
- denen der Film gut gefallen hat
- die jetzt müde sind

oder Beispiele für Aussagen, die etwas mit dem Film zu tun haben:

Alle aufstehen und Platz wechseln, die

- schon einmal ein Tier gerettet haben
- gerne Schokolade mögen
- auch schon mal mit Vater oder Mutter eine Auseinandersetzung hatten
- die Wissen, wo Kanada liegt
- usw.

Die 6 – 3 – 5 Methode

Verwandt mit dem Brainstorming ist die 6-3-5 Methode. Sie bedeutet in Worten übersetzt: Sechs Teilnehmer bzw. Teilnehmerinnen schreiben jeweils drei Ideen in fünf Minuten auf. Alle Mitglieder einer sechsköpfigen Arbeitsgruppe notieren auf vorbereiteten Formblättern Assoziationen zu einer (oder mehreren) Impulsfrage(n). Die beschriebenen Blätter werden zu einem vom vorgegebenen Zeitpunkt im Uhrzeigersinn weitergegeben, sodass nun die Möglichkeit besteht, sich von den Assoziationen der anderen inspirieren zu lassen und

ggf. wiederum schriftlich Bezug zu nehmen. Die 6-3-5 Methode kann beliebig variiert werden. Beispielsweise können jeweils vier Schüler in drei Minuten drei Ideen produzieren (4-3-3). Zur Vorbereitung eines Filmgesprächs bietet es sich an, das Formblatt wie folgt zu strukturieren:

Frage zum Film Aussage Stellungnahme

Im verabredeten Zeitraum haben die Schülerinnen und Schüler nun Gelegenheit, Fragen, Aussagen und Stellungnahmen zum Film in die Tagelle einzutragen. Anschließend werden die Blätter weitergegeben. Nun können Antworten auf Fragen gegeben, Stellungnahmen zu bereits gemachten Aussagen oder Fragen zu Stellungnahmen an der entsprechenden Stelle in der Tabelle ergänzt werden. Nach vier Durchgängen (bei Vierergruppen) liest jeder Schüler bzw. jede Schülerin sein Blatt dem Plenum vor.

Filminhalt erfassen

Die W-Fragen sind geeignet, um sich dem Handlungsrahmen systematisch anzunähern.

Wo spielt die Handlung?

Wer ist beteiligt?

Was passiert?

Wie passiert es?

Warum passiert es?

Wann passiert es?

Welche Folgen hat das Geschehen?

Filmquiz

Die Lehrperson hat verschiedene inhaltliche Fragen zum Film vorbereitet. Sie teilt die Klasse in mehrere Mannschaften. An der Tafel (oder Overhead) befindet sich eine Zahlenmatrix. Hinter den Zahlen verbergen sich die Fragen. Der Zahlenwert gibt sowohl den Schwierigkeitsgrad (20 = leicht, 100 = schwer) als auch die Punktezahl an, die eine Mannschaft im Falle einer richtigen Antwort erhält. Die erste Mannschaft darf sich nun eine Frage aussuchen. Wird sie richtig beantwortet, geht der entsprechende Wert auf das eigene Punktekonto über. Bei einer falschen Antwort wird die Frage an die nächste Mannschaft weitergeleitet, die dann die Möglichkeit hat, zusätzliche Punkte zu gewinnen.

20 20 20 20 20

40 40 40 40 40

60 60 60 60 60

80 80 80 80 80

100 100 100 100 100

Alternativ können die Schülerinnen und Schüler an der Erstellung des Quiz beteiligt werden. Sie überlegen sich in kleinen Gruppen Fragen zum gesehenen Film und stellen sie sich gegenseitig in einem Wettbewerbskontext.

Fragetopf

Von der/dem Lehrer/in werden allgemeine oder spezielle Fragen zum Film auf schmale Streifen/Zettel (siehe Kopiervorlage S. 8) geschrieben. Jeder Teilnehmer zieht eine Frage und beantwortet sie nach kurzer Bedenkzeit .

Kopiervorlage Fragetopf

- Welches Thema behandelt der Film?
- An welche Textstelle (an welchen Satz) erinnerst du dich noch?
- In welcher Haut einer Filmfigur möchtest du am ehesten stecken?
- Welche Rolle ist eine hervorragende Besetzung/Fehlbesetzung?
- Welche Stellen des Films empfindest du als übertrieben?
- Was ist in diesem Film unglaubwürdig?
- Welche Gefühle weckt/vermittelt der Film?
- Hast du an einer Stelle im Film gelacht? An welcher?
- Was hat dich geärgert?
- Welche Konflikte werden dargestellt – wie werden sie gelöst?
- Hast du noch die Filmmusik im Ohr? Erinnerst du dich an Stellen, die durch Musik oder Geräusche besonders an Wirkung gewonnen haben?
- An welche Szene oder Einstellung in diesem Film erinnerst du dich ganz spontan?
- Wie könntest du den Film in einem Satz zusammenfassen?
- Wo war der Film langweilig?
- Was hat der Film mit uns zu tun?

Was will uns der Film sagen?

Der Aufgabenwürfel

Diese Methode knüpft am traditionellen Würfelspiel an. Es lässt sich sehr gut in kleinen Gruppen spielen. Jedem Würfelbild ist eine Frage bzw. Aufgabe zugeordnet.

1 = Eine Szene des Films in einem Satz zusammenfassen

2 = Eine Szene, Filmfigur oder Landschaft skizzieren, die anderen müssen die Szene erraten

3 = Eine Filmfigur verbal beschreiben, die anderen müssen die Figur erraten

4 = Einen Dialogabschnitt/0-Ton im Film zitieren, die anderen müssen die Stelle im Film erraten

5 = Geräusche aus dem Film nachahmen

6 = Figuren und Gegenstände pantomimisch darstellen

Die Schülerinnen und Schüler würfeln reihum und lösen die gewürfelte Aufgabe vor dem Plenum.

1, 2 oder 3

Ähnlich der Fernsehsendung „1, 2 oder 3“ werden Felder markiert.

Der/die Quizleiter/in gibt auf jede Frage drei Antworten zu Auswahl. Beispiel:

Wo leben die Eisbären? Am Nordpol Feld 1 (rotes Feld)

In Afrika Feld 2 (gelbes Feld)

Am Südpol Feld 3 (grünes Feld)

Auf ein Signal müssen die Kinder auf dem entsprechenden Feld Platz nehmen. Wer auf dem richtigen Feld steht, erhält eine Spielmarke. Am Ende können die Spielmarken gezählt werden.

Malen

Kinder drücken sich gerne aus, indem sie über das, was sie gesehen haben, etwas malen. Sie können dabei in aller Ruhe die Eindrücke des Films noch einmal auf sich wirken lassen. Das Angebot, Filmerfahrungen durch Malen aufzuarbeiten, enthält zugleich die Möglichkeit, dass sich Gespräche ungezwungen entwickeln. Das Filmgespräch ergibt sich

10 dann von ganz allein. Kinder kommen oft erst mehrere Tage später wieder auf den Film zu sprechen oder können erst dann artikulieren, was sie berührt.

Rollen- und Theaterspiel

Das Rollenspiel oder Theaterspiel ist ein Angebot zur Nachbereitung, das von den Kindern nach dem Film gerne angenommen wird. Im Spiel können sie die Figuren oder Personen, mit denen sie sich identifiziert haben, imitieren oder neue Akzente setzen, indem sie die Rollen nach ihren Vorstellungen verändern oder das ausleben, was ihnen wichtig ist. Zentrale Themen des Films wie Freundschaft, Angst, Konflikte mit den Erwachsenen, Fantasiewelten etc. können im Theater- und Rollenspiel von den Kindern aufgegriffen werden.

Filmsprache analysieren

Filmsprachliche Mittel, wie beispielsweise die Musik oder auch einzelne Einstellungen der Kamera, Überblendtechniken etc. können den Kindern vor dem Film ebenfalls begreif- und erlebbar gemacht werden. Viele DVDs enthalten reichlich Bonusmaterial. Da das Amt für audiovisuelle Medien immer mehrere Kopien einer DVD im Verleih hat, besteht die Möglichkeit, sich den Film bereits vorher zu besorgen.

Je nach Konzeption der einzelnen DVDs ist es möglich, den Anfang eines Films nur über die Bilder oder den Ton bzw. die Musik zu präsentieren. Die Kinder hören z. B. nur die Musik des Films, die sie auf sich wirken lassen können, indem sie die Augen schließen. Welche Bilder kommen ihnen in den Kopf? Wo könnte der Film spielen und worum könnte es gehen.

Zeigt man im Anschluss nur die Bilder ohne Ton, werden die Kinder staunen, welchen Anteil die Musik beim Empfinden von filmischen Bildern hat. Auch einzelne Sequenzen und Einstellungen des Films können ausgewählt, vorgeführt und eingefroren werden. Wie wirkt es, wenn jemand von oben gefilmt wird und aus der Vogelperspektive ganz klein zu sehen ist und wie, wenn er von unten aufgenommen übergroß da steht?

Mediale Angebote

Medienpraktische Angebote im Anschluss an den Film machen die Welt der Bilder durchschaubarer, ohne sie dabei zu entzaubern. Dazu gehört als fester Bestandteil optisches Spielzeug aus der Vorgeschichte des Films.

Daumenkinos, Wunderräder und das Streifenkino sind aus den Nachbereitungsangeboten nicht wegzudenken. Das Basteln der Spielzeuge bietet sich als Nachbereitung zu einem Film an, um gemeinsam zu erkunden, wie „Film“ nun eigentlich funktioniert. Die vorbereiteten Kopiervorlagen machen das Nachbasteln einfach. Wenn der zeitliche Rahmen es erlaubt, sollten die Kinder aber auch eigene Ideen entwickeln und umsetzen können.

8.4. MATERIALANLEITUNGEN UND KOPIERVORLAGEN

Als „Grundausrüstung“ für das Basteln der optischen Spielzeuge benötigt man: Schere, Kleber, Bleistift, Farb- oder Filzstifte, Zirkel, Lineal.

Die Wunderscheibe

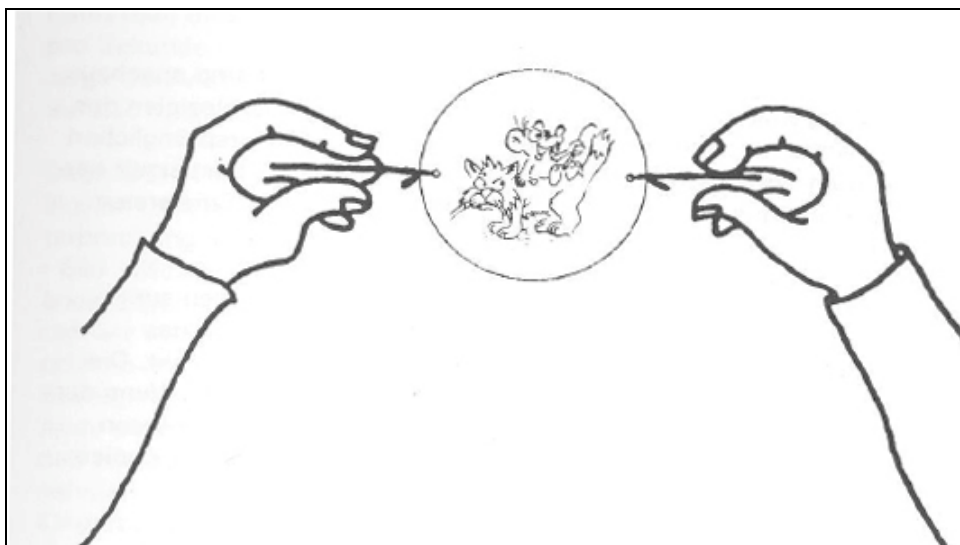
Das älteste optische Spielzeug- die Wunderscheibe oder Thaumatrope – wurde 1825 von J.A. Paris und W.H. Fitton in England konstruiert. Zwei Seiten einer Scheibe zeigen jeweils Teile eines Bildes. Dreht man die Scheibe genügend schnell an aufgezwickelten Fäden, die dann straff gespannt werden, so verbinden sich die beiden Teile des Bildes im Auge zu einem Gesamteindruck. Diese Erscheinung ist noch keine eigentliche Bewegung, sondern hier werden zwei unabhängige Einzelbilder als Ganzes gesehen. Dieser optische Effekt beruht auf der oben beschriebenen Nachbildwirkung. Das erste Bild prägt sich auf unserer Netzhaut ein und wirkt nach, obwohl wir schon das zweite Bild sehen. Beide Bilder überlagern sich und verschmelzen so zu einem Bild.

Zusätzliche Arbeitsmaterialien:

- ein Stück Pappe
- Schnur (ca. 20 – 30 cm)

Nun kann es losgehen!

1. Die Vorder- und Rückseite der Wunderscheibe (Kopiervorlage) kopieren und ausschneiden.
2. Erste Motivseite auf ein Stück Pappe kleben und ausschneiden.
3. Nun die zweite Motivseite Kopf stehend auf die Rückseite der Wunderscheibe kleben.
4. Die markierten Punkte rechts und links durchstechen (bei beiden Motivseiten).
5. Durch die ausgestochenen Löcher rechts und links ein Stück Schnur ziehen und mit einem Knoten befestigen.
6. Natürlich kann das Motiv noch bunt ausgemalt werden.



Kopiervorlage für die Wunderscheibe

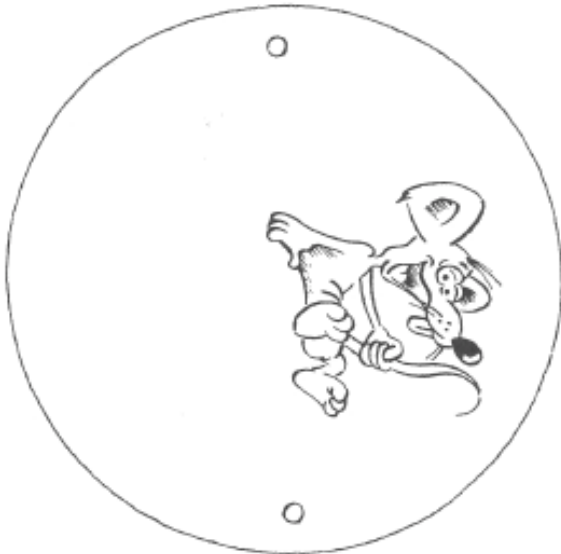
Kreis 1
zeigt das fertige Wunderscheibemotiv,
wie es beim schnellen Drehen erscheint.



Kreis 2
zeigt die Vorderseite der Wunderscheibe.



Kreis 3
zeigt die Rückseite der Wunderscheibe.



Wie kann man eine eigene Wunderscheibe basteln?

Zusätzliche Arbeitsmaterialien:

- ein Stück Pappe, Schnur (ca. 20 – 30 cm), Zeichenpapier

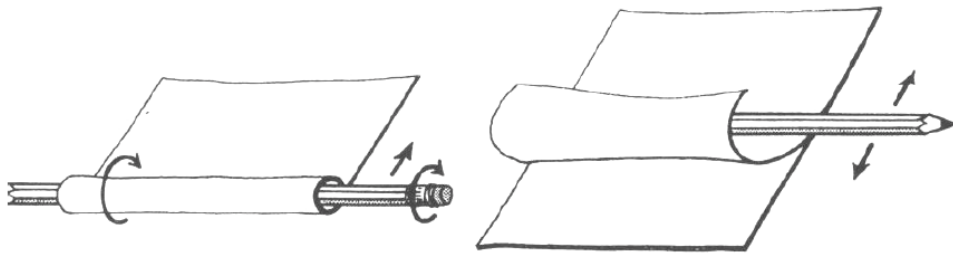
- 1.** Mit einem Zirkel drei gleich große Kreise auf das Zeichenpapier aufzeichnen (Durchmesser ca. 8 – 10 cm). Hat man keinen Zirkel zur Hand, kann man auch eine große Tasse umdrehen und ihren Rand 3 x abzeichnen.
- 2.** Nun muss man sich ein Motiv für die fertige Wunderscheibe ausdenken, also für das Bild, das beim Drehen der Wunderscheibe zu sehen sein soll. Das Motiv für die fertige Wunderscheibe zeigt demnach sowohl Vorder- als auch Rückseite der Wunderscheibe. Dieses fertige Wunderscheibenmotiv zeichnet man auf Kreis 1.
- 3.** Nun heftet man den Entwurf an eine Fensterscheibe oder, falls verfügbar, auf einen Lichttisch und überlegt, wie das Motiv auf Kreis 2 und Kreis 3 (die Vorder- und Rückseite der Wunderscheibe) aufgesplittet übertragen werden soll. Die einzelnen Teile des Motivs lassen sich gut vom Entwurf durchpausen.
- 4.** Wer Lust und Laune hat, kann die beiden Seiten des Motivs mit kräftigen Farben kolorieren.
- 5.** Nachdem Kreis 2 und 3 ausgeschnitten worden sind, Kreis 2 auf eine Pappe kleben und abermals ausschneiden.
- 6.** Auf der Durchmesserlinie rechts und links etwa 1 cm vom Rand Löcher durchstechen zur Befestigung der Schnur.
- 7.** Zum Schluss Kreis 3 kopfstehend (!) auf der Rückseite von Kreis 2 zunächst provisorisch befestigen und durch Drehen ausprobieren, ob die Teile gut zusammenpassen.
- 8.** Passen die Teile exakt aufeinander, Kreis 3 gut festkleben und links und rechts durch die Löcher eine Schnur ziehen (auf jeder Seite ca. 12-15 cm lang). Fertig ist die eigene Wunderscheibe!

Das Streifenkino

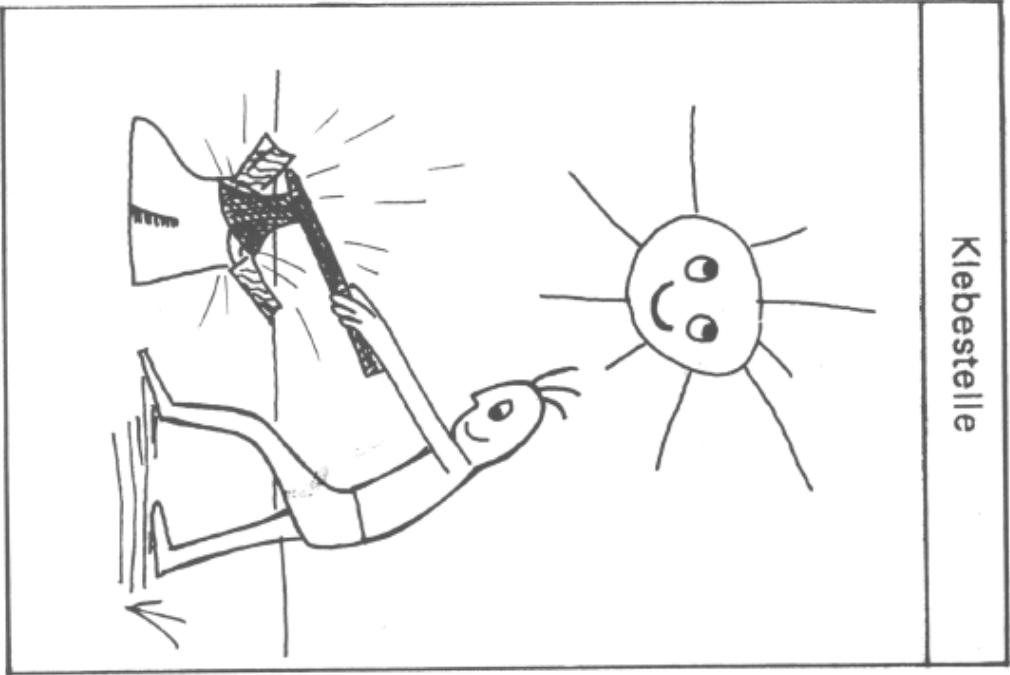
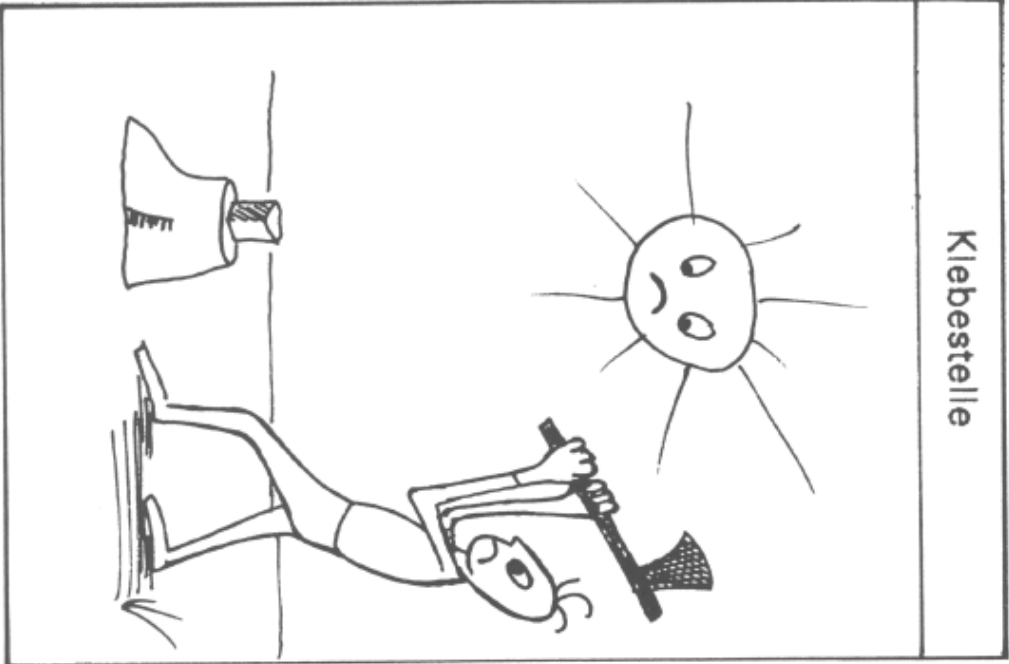
Das Streifenkino ist die einfachste Form, eine Bewegung darzustellen. Bei diesem optischen Spielzeug wird die Illusion einer Bewegung mit nur zwei Phasenbildern erzeugt.

Basteln des Streifenkinos nach Kopiervorlage

Am schnellsten lässt sich das Streifenkino nach unserer Kopiervorlage herstellen. Die zwei Bilderphasen kopieren, ausschneiden und an der eingezeichneten Klebestelle Bild 1 auf Bild 2 kleben. Verleiht man den Phasenbildern kräftige Farben (die Phasenbilder müssen natürlich identisch ausgemalt werden), dann ist die Bewegung noch wirkungsvoller. Wenn man nun das obere Blatt auf einen Bleistift rollt und damit das eingerollte Blatt rasch hoch- und runterbewegt, dann ist die Bewegung perfekt, und der Mann zerhackt sein Holz.



Aus einem Blatt Papier werden zwei gleich große längliche Streifen geschnitten. Sie sollten etwa so breit wie ein halber Bleistift sein. Die Streifen kleben wir an der oberen schmalen Kante übereinander. Auf die untere Hälfte des unteren Papierstreifens wird das ausgedachte Motiv gemalt. Befestigt man die Streifen an einer Fensterscheibe, kann das Motiv auf den oberen Streifen durchgepaust werden, wobei eine kleine Veränderung des Motivs vorgenommen werden muss: Der Bildteil, der sich bewegen soll, muss in einer anderen Position gezeichnet werden (z.B. der auf dem unteren Bild geschlossene Schnabel eines Vogels wird auf dem oberen Bild geöffnet gezeichnet). Das Ganze kann mit satten Farben ausgemalt werden. Rollt man nun das obere Bild wieder auf einen Bleistift und bewegt es rasch hoch und runter, dann wird die Bewegung sichtbar. Das Streifenkino veranschaulicht den oben beschriebenen stroboskopischen Effekt, auf dem neben der Trägheit des Auges (Nachbildwirkung) die Illusion der Bewegungswahrnehmung beruht.



Das Daumenkino

Das Daumenkino gehört zu den bekanntesten optischen Spielzeugen und kann recht schnell selbst gebastelt werden. Beim Daumenkino lässt man zu einem Büchlein geheftete Phasenzeichnungen zwischen Daumen und Zeigefinger „abschnurren“. Auch hier verschmelzen die Phasenzeichnungen in der Wahrnehmung zu einer Bewegung.

Basteln des Daumenkinos nach Kopiervorlage

Zusätzliche Arbeitsmaterialien:

- ein Bürohefter

1. Die Kopiervorlage sollte auf mindestens 100 Gramm starkes, besser noch auf 120 Gramm starkes Papier kopiert werden. Die kopierten Phasenzeichnungen sauber (!) ausschneiden. Das ist sehr wichtig, da das Abblättern bei ungeraden Kanten schlecht funktioniert.
2. Die Phasenzeichnungen nach der Nummerierung sortieren und über die Kante, an der abgeblättert wird, gerade klopfen.
3. Zum Schluss den Stapel an der gegenüberliegenden Seite mit Heftklammern zusammenheften.

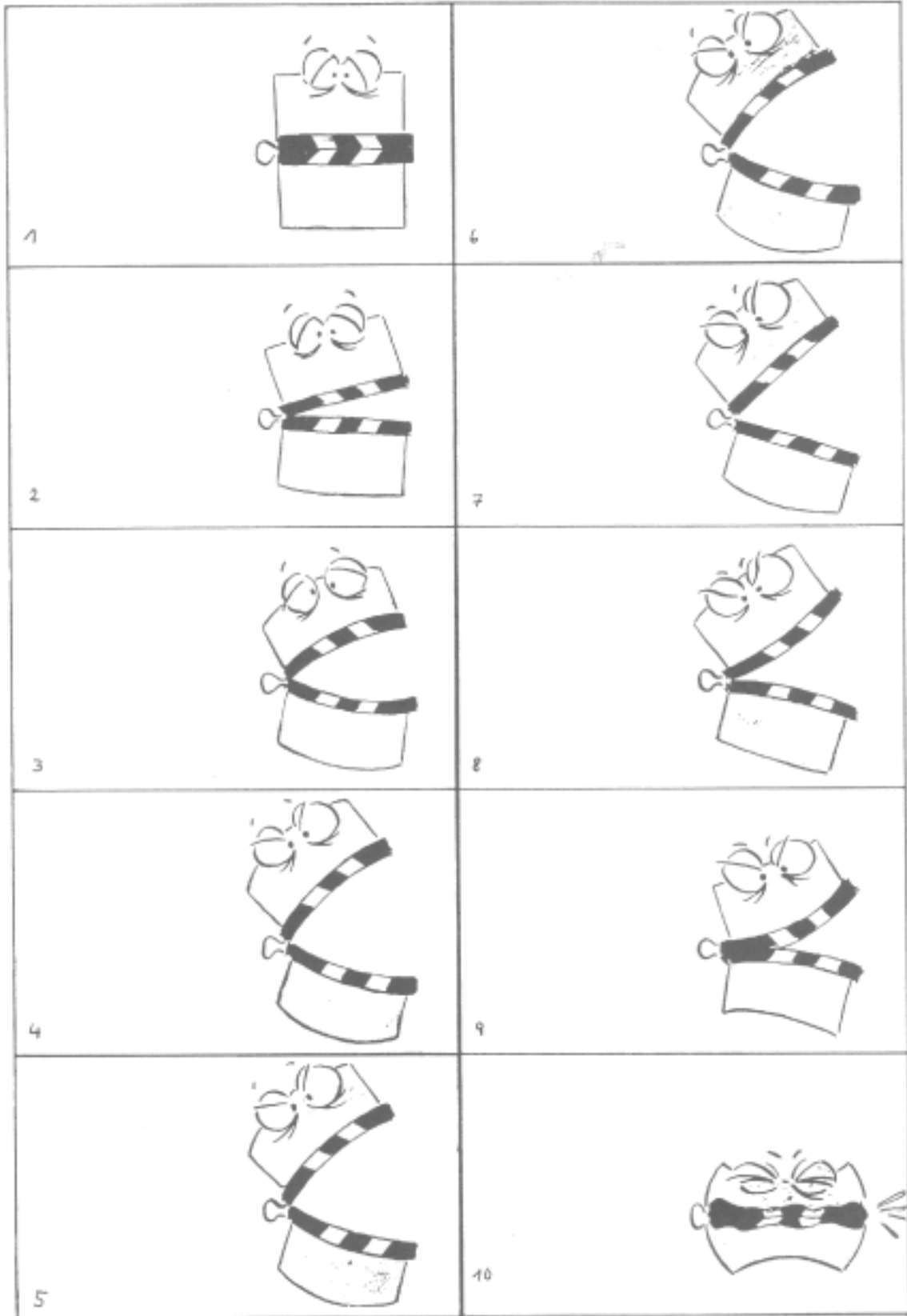
Kopiervorlage für das Daumenkino „Filmklappe“ auf den folgenden beiden Seiten.

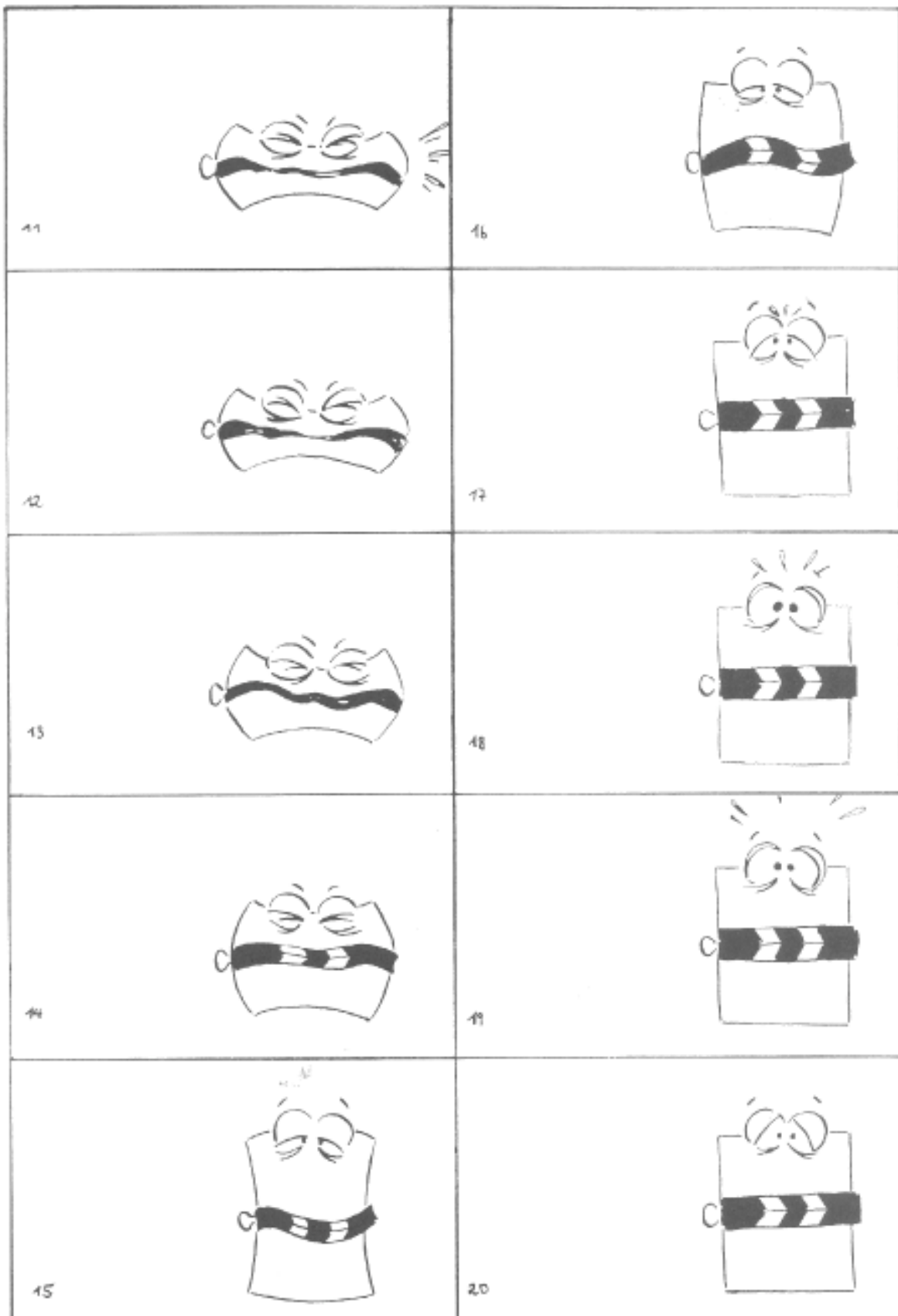
Ein Daumenkino selbst gemacht

Zusätzliche Materialien:

- Zeichenpapier - Oder: Man verwendet Notizblöcke, die an einer Seite gummiert sind. Dies erspart das Ausschneiden und Zusammenheften der Blätter. - Eine große Büroklammer - Ein Bürohefter

1. Zuerst bereitet man sich aus Zeichenpapier ca. 20 gleich große Blätter vor (ein Blatt hat etwa halbe Postkartengröße). Die Anzahl der Blätter kann auch geringer sein. Bei einem einfachen Motiv erreicht man schon mit 16 Bildern eine relativ bruchlose Bewegung. Aber je mehr Phasen man zeichnet, desto fließender und runder ist natürlich der Bewegungsablauf.
2. Nun geht es ans Überlegen. Eine kleine Geschichte, die man gut in Bewegungsphasen zerlegen kann, muss her. Ganz toll wirken Geschichten, die eine Verwandlung von Figuren darstellen.
3. Die erste und die letzte Phase sowie die Phase in der Mitte sollte man zuerst malen. So ist der Rahmen für den Bewegungsablauf abgesteckt. Als nächstes die Zwischenphasen zeichnen. Die Zeichnung muß sich am äußersten rechten Rand befinden. Sie sollte möglichst kontrastreich sein und auf ablenkende Kleinigkeiten verzichten. Die machen das Bild unruhig und müssten bis zum Schluss in der Handlung erscheinen, was sehr mühevoll ist.
4. Sind die Phasenzeichnungen fertig, fügt man die blätter in Reihenfolge mit einer Büro- oder Wäscheklammer provisorisch zusammen, um den Lauf der Geschichte zu kontrollieren. Gibt es Sprünge, kann man nun ganz unkompliziert Seiten auswechseln oder noch Phasen einfügen, um den Ablauf der Bewegung kontinuierlich zu gestalten.
5. Ist man mit dem Ergebnis zufrieden, klopft man die Blätter über der Abblätternkante gerade und heftet sie an der gegenüberliegenden Seite mit dem Hefter zusammen.





8.5. ARBEITSHILFEN ZUM FILM BIBI BLOCKSBERG

Bibi Blocksberg (2002), Genre: Spielfilm, Produktion: Deutschland, 2002, Regie: Hermine Huntgeburth, Drehbuch: Elfie Donnelly, Kamera: Martin Langer, Musik: Biber Gullatz

Altersempfehlung: ab 6 Jahren

FSK: frei ohne Altersbeschränkung

Spieldauer: 102 Minuten, Farbe

Stichworte: Fantastischer Film, Literaturverfilmung

Synopsis:

Nicht nur in Neustadt ist die Freude groß, als die kleine Hexe Bibi Blocksberg mit ihrem Regenzauber zwei Kinder vor dem scheinbar sicheren Feuertod rettet. Als Belohnung soll ihr von der Oberhexe Walpurgia eine Kristallkugel verliehen werden, welche sie vorzeitig zu einem vollwertigen Mitglied der Hexengesellschaft macht. Während Mutterhexe Barbara mächtig stolz auf ihre Tochter ist, hält der beruflich gestresste Vater nur sehr wenig von den übersinnlichen Eskapaden seiner Familie. Dennoch fliegen Mutter und Tochter mit ihren Besen zur feierlichen Zeremonie auf den Blocksberg. Dort kommt es zum Eklat: Die intrigante und neidische Hexe Rabia gönnt der Junghexe die hohe Ehre nicht. Sie schwört, erst zu ruhen, wenn sie Bibi die kostbare Kugel wieder abgejagt hat. Fortan macht sie Familie Blocksberg das Leben zur Hölle - bis Mutter und Tochter der Hexerei abschwören... "Hier stimmen die Zutaten: fantasievolle Tricktechnik, imposante Kulisse und sensationelle Schauspieler. Bravourös bietet Jungstar Sidonie von Krosigk der routinierten Corinna Harfouch die Stirn. Ein rundum gelungener Zauberspaß." (TV-Movie 02/2002) "Ereignisreiche Verfilmung des erfolgreichen Kinderbuch- und Hörspiel-Klassikers." (TVMovie 02/2002) Auszeichnungen:

Ausgezeichnet mit dem Deutschen Jugendvideopreis 2003. Der erfolgreichste deutsche Film des Jahres 2002

Zum Inhalt:

Themen, Konflikte, Lösungen

Ziel des folgenden Abschnitts ist eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den Themen des Films. Leitfragen betreffen, wie mit dem Thema umgegangen wird, welche Konflikte sich daraus im Laufe der Geschichte ergeben und welche Lösungsvorschläge angeboten werden. Für eine Besprechung wichtig ist auch die Perspektive (oder die Perspektiven), aus denen der Film seine Themen bearbeitet. Welche Vorannahmen sind bereits enthalten in dieser Darstellung? Wird nur ein einziger Aspekt des Problems aufgegriffen oder wird es vielfältig und facettenreich dargestellt? Das Interessante eines Films ist schließlich, mit Dingen konfrontiert zu werden, die man so noch nicht gesehen hat. Filme sind Angebote zur Auseinandersetzung mit sich selbst und mit der Welt. Denn in ein Nachdenken über den Film fließen auch immer eigene Gedanken, eigene Werte und Normen, eigene Vorerfahrungen ein. Kann ich mit dem Thema etwas anfangen? Berührt der Film? Oder lässt er eher kalt? Scheinen mir die angebotenen Lösungen plausibel zu sein? Aus welcher Sicht kenne ich das Thema? Diese Fragen können eine Basis bieten für ein Filmgespräch mit den Schülern. Einige Themen des Films werden nun näher betrachtet. Versucht wird, diese in ihrer Entwicklung während der Geschichte wiederzugeben. Anregungen für Fragen finden sie weiter unten.

Selbstbewusstsein und sich selbst treu bleiben

Darf man jemanden zwingen, sich zu verändern? Ist es richtig, sein Leben zu ändern, weil sich andere daran stören? Im Film stellen sich diese Fragen, als

Bernhard von seinem Chef unter Druck gesetzt wird: seine Frau und seine Tochter müssen mit dem Hexen aufhören. Bernhard ist hin- und hergerissen. Einerseits liebt er seine Familie und akzeptiert sie, so wie sie ist, andererseits fürchtet er um seinen Arbeitsplatz, und damit auch die Überlebensgrundlage für seine Familie. Um Bernhard zu helfen, beschließen Bibi und Barbara, abzuschwören. Nachdem aber der Druck auf Bernhard auch von der böswilligen Rabia verursacht wurde, können die Blocksbergs nach Rabias Verbannung ins Moor wieder Hexen werden. Deutlich wird in der Szene, in der Barbara Blocksberg ihre Zaubergegenstände abgibt und verbrennt, wie weh ihr dies tut und wie sie eigentlich gegen ihre Überzeugung handelt. Bibis Freundinnen aber halten sie davon ab, sich selbst auch zu verraten. Der Film bietet mit diesem Thema die Möglichkeit, über notwendige Anpassung einerseits, andererseits aber auch Toleranz und Akzeptanz zu reden.

Freundschaft

Im Mittelpunkt der Geschichte steht weiterhin Bibis und Florians Freundschaft. Florian wünscht sich so sehr, mehr von seiner Mutter zu erfahren, und erhofft sich die nötige Hilfe von Bibis Zauberkegel. Doch anstatt sie zu fragen, stiehlt er sie heimlich. Der Vertrauensbruch kommt durch einen unglücklichen Zufall ans Licht - Bibi will nichts mehr mit Florian zu tun haben. Es folgt eine Zeit, in der die beiden sich zwar sehen, aber eigentlich nicht miteinander reden wollen. Bis beiden deutlich wird, dass Florian die Kugel nicht aus Böswilligkeit mitgenommen hat. Wie ein Streit entsteht, obwohl im Grunde niemand dem anderen schaden wollte, dürfte jeder schon einmal erfahren haben. In diesem Fall ist es vor allem die Ehrlichkeit und somit das Vertrauen, das verletzt wurde. Dass auch durch Gesten und Blicke ein Streit wieder aus der Welt geschafft werden kann, wie es hier dargestellt wird, kann natürlich sein... aber welche anderen Möglichkeiten gibt es, zu verzeihen und einen Konflikt zu lösen?

Familie

Florian lebt nur mit seinem Vater zusammen. Seine Mutter hat die beiden vor langer Zeit verlassen – an einem Freitag. Über Bilder versucht er, etwas über seine Mutter zu erfahren. Als Bibi dann schließlich ihre Zauberkegel bekommen hat, versuchen die beiden, diese zur Suche zu benutzen. Am Ende des Films schließlich kommt Florians Vater von seiner Tournee (er ist Trompeter) zurück – und "bringt seine Mutter mit". Mit dieser möchte Florian schließlich ein Jahr nach Amerika ziehen. Der Film versucht hier zwar, das Thema "unvollständige Familie" zu behandeln, aber die Lösung des Problems überzeugt nicht. Sobald die Mutter wieder da ist, gibt es keine Anzeichen von Wut oder Enttäuschung – seine Familie einfach so zu verlassen kann schließlich auch als Vertrauensbruch gewertet werden. Hier sollte die ehrliche Frage gestellt werden, ob eine Familie so leicht wieder zueinander finden kann.

Zur Gestaltung

Narrative Form

Anders als in der inhaltlichen Diskussion der Themen soll es im Folgenden um die Analyse der Struktur des Films gehen. Ziel ist jedoch nicht, den Film zu "zerreden" oder zu "zerstückeln". Die Analyse beschäftigt sich vor allem mit der Dramaturgie des Films. Grob gesagt antwortet sie auf die Frage, worum es eigentlich geht. Lernziel sollte es sein, dass die Schüler gemeinsam die zentralen Szenen (u.a. die Wendepunkte) des Films erarbeiten und ihre Ergebnisse begründen können. Was ist Ziel der Protagonisten? Warum werden die Protagonisten zum Handeln "gezwungen"? Welche Szenen geben der Handlung eine vollkommen andere Wendung? Mit dem letzten Punkt hängt auch die Frage zusammen, wie Spannung erzeugt wird. Die Analyse stellt in diesem Sinne ein Hilfsmittel dar zum Verständnis des Films und seiner Geschichte.

Zwei weitere Vorschläge:

Interessant kann nach der "Entdeckung" der Wendepunkte auch die Frage nach Alternativen sein: Wie wäre die Geschichte weitergegangen, wenn an dieser Stelle etwas anderes passiert wäre? Das erworbene Wissen um Dramaturgie, Erzählerperspektive und Spannungsaufbau kann schließlich von

den Schülern überprüft werden, indem sie selbst zu Autoren werden: Ermuntern Sie die Schüler, selbst den Stift in die Hand zu nehmen, Personen auf dem Blatt Papier zum Leben zu erwecken und sie Abenteuer bestehen zu lassen! Wer keine Lust zum Schreiben hat, kann seine Geschichte auch erzählen.

Dramaturgie und plot points

Eine gängige (westliche) Form des Drehbuchs Schreibens basiert auf einer Dreiteilung der Geschichte in Einleitung, Hauptteil und Schluss. Die Szenen, die die Übergänge von einem Teil zum nächsten markieren, werden als "plot points" bezeichnet. Hier erfährt die Geschichte ihre wichtigsten Wendungen. Manche Autoren ergänzen diese zwei plot points noch um den sogenannten "zentralen Punkt". Dieser liegt zumeist ziemlich genau in der Mitte des Films und markiert die Szene, in der das Hauptthema, der Konflikt dargestellt wird, der ab dort bestimmend für die Handlung sein wird. Literaturtipp: Syd Field (1991): Das Handbuch zum Drehbuch. Frankfurt/ Main: Zweitausendeins

Plot point I:

Rabia lässt bei der Zeremonie absichtlich die Zauberkegel fallen, die Bibi erhalten soll, denn Rabia ist strikt dagegen, der noch viel zu jungen Hexe schon soviel Verantwortung zu übertragen. Doch ihre Rechnung geht nicht auf: als Strafe muss sie Bibi ihre eigene Kugel überlassen. In einer der folgenden Szenen wird klar, weshalb diese für Rabia so wichtig ist: in ihr ist eine gestohlene Zauberformel gespeichert, die sie unbedingt wieder haben muss.

Plot point II:

Bibi Blocksberg und ihre Mutter Barbara Blocksberg werden nicht zuletzt von Vater/ Ehemann Bernhard unter Druck gesetzt und sollen der Hexerei abschwören. Barbara verbrennt auch tatsächlich ihr Zauberbuch wie ihren Besen Baldrian und wirft ihre Zauberkegel in ein Lavabecken. Doch Bibi weigert sich im letzten Moment. Kurz zuvor enträtselte sie zusammen mit zwei ihrer Freundinnen das Geheimnis von Rabia Kugel: die gestohlene Formel!

Visuelle Gestaltung

Filme sind eine Kombination aus Sprache, Musik, Geräuschen und vor allem Bildern. Niemand würde bezweifeln, dass ein geschriebener Text Informationen übermittelt. Mit Bildern dagegen scheint das anders zu sein. Bilder werden oft nur als Hintergrund wahrgenommen, aber nicht als eigene Sprache – Bildsprache eben – mit eigener Bedeutung. Dieser Abschnitt wirft einen Blick auf die visuelle Gestaltung des Films. Dazu können die Inszenierung, die Lichtstimmung, die Kameraperspektiven, das Szenenbild und die Kostüme gehören. Lernziel der Auseinandersetzung mit diesen Elementen ist es, die eigene Sprache des Films bewusst werden zu lassen. Es gilt, auch Bilder lesen zu lernen. Was erzählen uns die Bilder? Welche Informationen bekommen wir, noch bevor irgendeine der Filmfiguren überhaupt zu sprechen beginnt? Dies klingt nun sehr sachlich und analytisch. Dagegen muss natürlich auch die ästhetische Erfahrung Beachtung finden. Filme werden beim Sehen eben nicht nur bewusst zergliedert. Auch ein Genießen der Bilder soll möglich werden. Die Bildanalyse soll nicht mehr sein als ein Werkzeug dafür, aber auch nicht weniger. Sie soll ein "Gefühl" vermitteln für Farben, Perspektiven und Rhythmus. Abschließend wird noch darauf hingewiesen, wie sehr auch die Wahrnehmung von Bildern von Vorerfahrungen abhängig ist. Manche Dinge werden erst bewusst, wenn man weiß, dass es sie gibt. Das ist die Brücke zwischen Analyse und ästhetischem Erleben. Ermutigen Sie die Schüler zum Zeichnen! So wird gelernt, wie man auch mit Bildern sprechen kann. Wer will, kann eine Art Comic anfertigen. Filmemacher arbeiten auch sehr oft mit Storyboards, die Comics sehr ähnlich sind. Darin sind dann bereits Entwicklungen und Perspektivwechsel enthalten. Eigene Filme drehen bietet natürlich die optimale Übung... Wenn Sie die Arbeitsaufgaben erschweren wollen, können Sie auch festlegen, wie die Bilder gestaltet werden sollen (aber keine inhaltliche Einschränkung!): fordern Sie dazu auf, mit ungewöhnlichen Blickwinkeln zu arbeiten, nur warme oder nur kalte Farben zu verwenden, etc.

Und: Lassen Sie danach den Künstler sein Werk vorstellen, ihm vielleicht sogar auch einen Titel geben.

Ein paar Anmerkungen...

zu Licht, Schatten und Szenenbild

Die Beleuchtung spiegelt die Atmosphäre der jeweiligen Szene wieder. Auffällig ist hier vor allem der Kontrast zwischen dem Haus der Blocksbergs, das fast immer in sehr warmen Farben gezeigt wird. Beispielhaft ist diesbezüglich die Feier zu Beginn des Films, als Bibi in sonnendurchtränkten Bildern die Ehrennadel der Stadt überreicht wird. Auch das Gartenhaus, in das Bibi mit Florian einzieht, wird dominiert von Orange- und Gelbtönen. Florians Zuhause wird farblich ebenso dargestellt. Was die Räume angeht, so ist es ein großer offener Raum. Die Szene, in der Barbara und Bibi in der Küche der Blocksbergs sitzen und beschließen, der Hexerei abzuschwören dagegen ist nur sehr dunkel beleuchtet und blaues kaltes Licht scheint durch die Fenster. Gegenpol zum freundlichen Blocksberg-Haus ist das Schloss Rabias: das Licht hier ist ausschließlich blau und grau. Zudem ist ihr Schloss verwinkelt und unübersichtlich. Dass dort auch Falltüren in den Boden eingelassen sind, verwundert nicht. Auf den überfüllten, großem Tischen steht allerlei Krimskrams, vor allem die Glasflaschen mit giftgrünem Inhalt erinnern an ein Chemielabor. Blau-schwarz sind ebenfalls die Hauptfarben bei den Szenen auf dem Blocksberg. Seltsame Hexenrituale finden nun mal nicht bei hellem Sonnenschein statt... Unterstrichen wird die gruselige Stimmung durch flackernde Feuer und lange Schatten. Der Blocksberg ist übrigens ein reiner Studiobau: gedreht wurde in einer Filmhalle der Bavaria Filmstudios in München.

zu Special Effects – "Baldrian" und "Kartoffelbrei"

Um Bibi und Barbara Blocksberg auf dem Besen fliegen zu lassen, wurde ein bewegliches Gerüst gebaut, auf den der Besenstil (mit richtigem Sitz!) montiert wurde. Die Szenen werden vor einer (gift)grünen Leinwand (dem sogenannten Green Screen), bzw. in einem Raum mit lauter grünen Wänden gedreht. Bei der Nachbearbeitung am Computer wird das Gerüst digital wieder "entfernt" und der grüne Hintergrund durch die Luftaufnahmen ersetzt, die dafür zuvor von einem anderen Filmteam gedreht wurden. Da der Grünton des Green Screen nicht in diesen Aufnahmen vorkommt, kann er ohne weiteres ersetzt werden. Mit ähnlichem Verfahren wurde auch die Szene gedreht, in der Rabia von den Schlosszinnen gestürzt wird und anschließend - vom Wasser des Springbrunnens getragen - in der Luft zu schweben scheint. – Das Streifenhörnchen Nicht alle Szenen, in denen Rabia als Streifenhörnchen auftaucht, wurden auch mit einem echten Streifenhörnchen gedreht. In manchen Szenen wurde ein Modell verwendet, das in England gebaut wurde.

Anregungen für die Filmbesprechung

Wichtig bei diesem Film scheint vor allem zu sein, dass Bibi Blocksberg keine "neue" und unbekannte Figur für die meisten Kinder sein wird. Viele Kinder haben schon viele Stunden mit ihr verbracht und viele Abenteuer (immer und immer wieder) mit ihr erlebt. Daher ist die Bibi, die sie im Kino gesehen haben, vermutlich für sie kein unbeschriebenes Blatt mehr, sondern hat bereits eine lange Geschichte. Da die "geistige Mutter" von Bibi, Elfie Donnelly, ebenfalls das Drehbuch geschrieben hat, kann man davon ausgehen, dass die Figur in ihrem Charakter nicht für den Film umgewandelt wurde und die Filmfigur zu der Hörspiel-Figur "passt". Die Kinder sind hier also auf jeden Fall die Experten! Lassen Sie sich über Bibi belehren! – Wer ist Bibi Blocksberg eigentlich? Wie kann man sie beschreiben? (Die Antworten können sich ruhig auch auf Hörspiel-Vorerfahrungen beziehen. Interessant ist dann nur die Frage, ob und wie die Beschreibungen auch auf die Bibi im Film zutreffen.) – Wie haben die Kinder sich Bibi vor dem Film vorgestellt? Ihr Haus? Den Blocksberg? Ihre Eltern?

Fragen zum Film selbst

- Warum streiten sich Bibi und Florian?
- Wie lösen sie ihren Streit wieder?
- Wie wird Rabia von den anderen Hexen für ihren Diebstahl bestraft?
- Welches war die gruseligste Szene im Film? Warum?
- Woran erkennt man, dass Bibi eine gute Hexe ist und Rabia eine böse? - Welche Rollen haben die Männer im Film?
- Was ist eigentlich der Grund, aus dem heraus Rabia Bibi das Leben schwer macht?
- Wodurch wird Rabias Plan aufgedeckt?
- Angenommen, Florians Vater würde alleine zurückkommen. Wäre das dann ein schlechtes Ende für Florian/ für den Film?
- Welches andere Ende wäre für Florian vorstellbar?
- Wie sieht das Haus aus, in dem Bibi Blocksberg wohnt?
- Wo wohnt Rabia?

Fragen zur eigenen Sicht auf die im Film behandelten Themen

- Welche Möglichkeiten gibt es, einen Streit zu lösen?
- Ist es nachvollziehbar, dass Florian so gut mit seiner Mutter auskommt, nachdem die beiden sich eigentlich kaum kennen und nachdem sie Florian so im Stich gelassen hat?
- Bibi und ihre Mutter werden dazu gezwungen, abzuschwören. Ist es richtig, sein Leben für andere aufzugeben und nicht mehr so zu leben, wie es einem gefällt (weil andere etwas dagegen haben)? Warum oder wann? Wann nicht?

Anregungen zur spielerischen und kreativen Auseinandersetzung mit den Themen des Films

Themen für Bilder/ Zeichnungen könnten sein:

- Bibi, wie man sie sich vor dem Film vorgestellt hat
- ein "klassisches" Hexenhaus - die Zeremonie auf dem Blocksberg
- die Szene, die einem am besten gefallen hat im Film
- eine gute Hexe neben einer bösen Hexe Bilderfolge (wie ein Comic/ Storyboard)
- der Flug zum Blocksberg vom Start bis zur Landung
- die Zeremonie mit der Übergabe der Zauberkugel an Bibi

Materialien Wissenswertes...

...über die "Karriere" der Bibi Blocksberg: Vom Hörspiel zum Film

Elfie Donnelly hat das Drehbuch zum Kinofilm geschrieben. Doch dies war nicht ihre erste Zusammenarbeit mit der jungen Hexe: Donnelly ist auch deren geistige Mutter und verhalf ihr seit 1980 zu einer Karriere als Hörspielfigur. Eine andere berühmte Erfindung der Autorin ist der sprechende Elefant "Benjamin Blümchen", der ebenfalls im fiktiven Neustadt lebt. Eine Folge der Hörspielreihe lässt die Protagonisten der beiden Serien sogar aufeinander treffen. Aus der Serie sind bis heute mehr als 70 Folgen entstanden, zusätzlich der Ableger ("Spin- Off") "Bibi und Tina" mit mehr als 30 Folgen, in dem Bibis Abenteuer auf einem Pferdehof erzählt werden. Nach Benjamin Blümchen erhielt 1997 auch Bibi Blocksberg ihre eigene Zeichentrickserie, von der 14 Folgen produziert wurden.

...über den geschichtlichen Hintergrund

- "Historische" Hexen "

Hexe (althochdeutsch hagzissa, ein sich auf [Grenz-]Zäunen aufhaltendes dämonisches Wesen) (...) Im europäischen Mittelalter hielt man Hexen für Dienerinnen des Teufels. Dafür, dass sie nach vertraglichen Vereinbarungen dem Teufel dienten, erhielten sie angeblich bestimmte Fähigkeiten, vor allem die Macht, Krankheiten zu verursachen, zu heilen oder sie von einer Person

auf eine andere zu übertragen. Sie sollten Unwetter hervorrufen, Männer impotent und Frauen unfruchtbar werden lassen und Missernten sowie Unfruchtbarkeit bei Tieren heraufbeschwören können. Man hielt sie für fähig, Liebe mit Hilfe spezieller Tränke wachzurufen, aber auch mit Amuletten und Zaubersprüchen zu zerstören. Sie konnten einer Person Schaden zufügen oder sogar ihren Tod bewirken, wenn sie den so genannten bösen Blick einsetzten oder Nadeln in ein Wachsmo­dell des Opfers stachen. Ferner glaubte man, sie könnten sich unsichtbar machen und würden auf Besen fliegen. Ihnen wurde auch nachgesagt, dass sie die Zukunft vorhersagen, unbelebte Gegenstände beleben, die Toten wieder beleben, Geister beschwören und sich und andere in Tiere verwandeln können, insbesondere in Katzen und Wölfe (siehe Werwolf). In Märchen und Sagen erscheinen sie häufig als rothaarig, bucklig, dürr, mit Hakennase und Kopftuch, Stock und Katze (siehe Hexe).“ (aus: Microsoft Encarta Professional 2002) Bereinigt von den düsteren Elementen lassen sich auch in "Bibi Blocksberg" die genannten Elemente wiederfinden:

- Mutter-He­xe Barbara stellt heilende Salben her, überlegt sogar einmal, damit ihren Lebensunterhalt zu verdienen, falls ihr Mann Bernhard seine Arbeit verliert
- die Zauberkugeln besitzen die Macht, in die Vergangenheit oder Zukunft zu sehen
- Rabia kann sich in Tiere verwandeln
- und natürlich fliegen sie alle auf Besen

Das Aussehen variiert jedoch von Hexe zu Hexe. Alte Hexen bei der Zauberkugel-Zeremonie entsprechen dem oben beschriebenen Bild, die jungen Hexen dagegen legen durchaus Wert auf Aussehen und sind modebewusst (rote Haarsträhnen...). Anzumerken ist weiter, dass es auch eine feministische Sicht auf die Hexenverfolgung gibt, die betont, vor allem weise Frauen seien als Hexen bezeichnet worden und konnten somit getötet werden.

- "Hexen" heute

"In einigen nichtwestlichen Gesellschaften haben Hexen oder Hexer, auch Schamanen oder Schamaninnen genannt, eine gesicherte und unangefochtene Stellung in der Gemeinschaft inne, so etwa bei den meisten Ethnien des zirkumpolaren Raumes. Es wird angenommen, dass sie ihre Macht von Geistern erhalten, die von der Gemeinschaft verehrt oder zumindest gefürchtet werden. Personen, die Zugang zu der Geisterwelt haben sollen, werden mit Ehrfurcht oder Furcht angesehen. Der Voodoo auf Haïti und in anderen lateinamerikanischen Ländern kann als eine Form der Hexerei betrachtet werden. In Afrika ist Hexerei ein weit verbreitetes Phänomen. In der Republik Südafrika ist seit Mitte der neunziger Jahre ein regelrechter Hexenwahn entstanden, der dazu geführt hat, dass bereits mehrere Hundert Menschen als Hexer und Hexen verbrannt wurden. In den ländlichen Regionen im Osten Indiens werden seit Jahrhunderten Dians genannte Frauen verfolgt, die aufgrund ihrer übersinnlichen Fähigkeiten für Krankheiten, Tod oder Streitigkeiten verantwortlich gemacht werden. Bei diesen Hexenverfolgungen werden meist auch die nächsten Verwandten der vermeintlichen Hexen ermordet. Seit Mitte der neunziger Jahre haben diese Verfolgungen noch einmal zugenommen, da so genannte Hexen-Doktoren nun verstärkt den allgemeinen Hexenwahn schüren. Aufgrund der schlechten medizinischen Versorgung in der Region, also mangels Alternativen, wendet sich die Bevölkerung an diese Heiler, die bei einem Versagen ihrer Heilkünste die Dians für ihre Fehler verantwortlich machen." (aus: Microsoft Encarta Professional 2002)

- "Walpurgisnacht"/ "(Heilige) Walburga"

"Die als Walpurgisnacht bekannte Nacht vor dem 1. Mai war früher das heidnische Fest des Sommeranfangs. Das Fest wurde mit Hexerei in Verbindung gebracht. Dem Volksglauben nach versammelten sich die Hexen während der Walpurgisnacht und feierten ihre Zusammenkunft mit dem Teufel.

Ein tatsächlicher Zusammenhang zwischen der heiligen Walburga und der Walpurgisnacht ist nicht bezeugt." (aus: Microsoft Encarta Professional 2002)

Filme mit ähnlicher Thematik, ergänzende Filme, Referenzen

Harry Potter
Hexen Hexen (Anmerkung: umstritten, ob geeignet für Kinder!)
Eine Hexe in unserer Familie
Die kleine Hexe

Internetquellen

Das Presseheft des Filmverleihs ist als download über die Seite www.dreharbeiten.de erhältlich. Neben oben abgedruckter Inhaltsangabe sind ausführlichere Angaben zu Stab und Besetzung enthalten. Homepage zum Film: www.bibiblocksbergfilm.de (Inhaltsangabe, Trailer, Bilder) Quellenangabe Bundesverband für Jugend und Film

8.6. ARBEITSHILFEN ZU ZWEI KLEINE HELDEN (2002)

Genre: **Spielfilm**
Produktion: Schweden, 2002
Originaltitel: Bäst i Sverige
Regie: Ulf Malmros
Drehbuch: Peter Birro
Kamera: Mats Olofson
Musik: Johan Söderqvist
Altersempfehlung: **ab 8 Jahren**
FSK: frei ohne Altersbeschränkung
Spieldauer: **87 Minuten, Farbe**
Stichworte: Ausländische Mitbürger, Familie, Fremde Kulturen, Freundschaft, Integration

Synopsis

Der 10-jährige Marcello hat es nicht leicht. Sein Vater möchte aus ihm einen Profifußballer machen, doch Marcello schießt meistens am Tor vorbei. Seine Mutter wünscht sich, dass aus ihrem Kind ein Priester wird und steckt Marcello vorsorglich schon einmal in den Kirchenchor. Doch Marcello kann auch nicht singen. Sein Traum ist es, hoch über die Dächer seiner Heimatstadt zu fliegen. Wäre da nur nicht seine Höhenangst. Marcello ist ratlos und wendet sich an Jesus, und sofort schickt der Himmel Hilfe: Fatima, eine neue, muslimische Mitschülerin. Mit ihr ändert sich alles. Fatima ist selbstbewusst und eine großartige Fußballerin. Aber auch Fatima hat Probleme. Ihre älteren Brüder wollen ihr das Fußballspielen verbieten. Doch zusammen lassen sich die beiden kleinen Helden jetzt nicht mehr unterkriegen... "In seinem dritten langen Film erzählt der schwedische Regisseur Ulf Malmros abwechslungsreich und heiter von zwei Kindern, die auf unterschiedliche Art Außenseiter sind und sich gegenseitig ermutigen, ihre Schwächen zu besiegen." (Reinhard Kleber, Filmecho 52/2003) "... ein ganz und gar poetischer Film: die Geschichte von großen Träumen ziemlich kleiner Helden." (Stuttgarter Nachrichten online)
Auszeichnungen: Zwei kleine Helden gewann Filmpreise bei Festivals rund um die Welt.

Thematische und filmische Aspekte¹⁰:

Integration und kulturelle Vielfalt, kulturelle Identität im Migrationsprozess von Kindern und Jugendlichen, multi-kulturelle Sozialisierung, interkulturelle

¹⁰ Arbeitshilfen des Bundesverbands Jugend und Film

Pädagogik - derzeitige Schlagworte auf Konferenzen und Seminaren, in Vorträgen und Statements.

Demographische Analysen weisen darauf hin, dass z.B. laut einer UNO-Studie die Bevölkerungszahl in Deutschland von heute 82 Millionen ohne Einwanderungen auf knapp 59 Millionen im Jahr 2050 zurückgehen wird. Ähnlich sieht es in den anderen europäischen Ländern aus. Zuwanderung ist notwendig. Das Medium Film ist für Kinder und Jugendliche ein unserem heutigen Alltag ein Mittel, um Einblicke in nicht selbst Erlebtes zu erhalten, baut damit auch Anschauungen und Haltungen bei der jungen Generation auf. Die aktive Auseinandersetzung mit dem Gesehenen hilft, geläufige Vorurteile und Unsicherheiten mit Fremdem zu überwinden.

Filmgeschichten für Kinder reflektieren auch die aktuelle gesellschaftliche Situation, in der Kinder Migration erleben. Fragen nach der eigentlichen Identität, geprägt durch die Herkunftskultur, durch Musik, Mode, Sport entstehen. Wie geht eine interkulturelle Gesellschaft miteinander um; auf welcher Basis? Stichworte sind hier: die allgemein anerkannten Menschenrechte, Respekt, Toleranz, Gewaltfreiheit, Verständnis und Regeln für das gemeinsame Miteinander - ein offener Dialog der Kulturen.

Wie entwickeln Kinder von Migranten ihr Bewusstsein von Heimat und Herkunft? Wie wirken sich ihre Einstellungen in dem Land, in der Gesellschaft aus, in dem sie zukünftig leben werden? Ulf Malmros' dritter Spielfilm (nach u.a. „Ein toller Sommer“) ist eine gelungene, sehr fröhliche und hoffnungsvolle Geschichte. Sie erzählt den jungen Zuschauern von Alltagskonflikten, die sie auch kennen, ohne dass sie gleich mit der Besonderheit der Migration konfrontiert sind:

- die Eltern haben bestimmte Vorstellungen von der Zukunft ihrer Kinder und versuchen sie, den Kindern aufzudrücken;
- von den Eltern so akzeptiert zu werden, wie man ist; sie als ehrlich und liebevoll zu erleben;
- der Umgang mit Geschwistern;
- in der Schule anerkannt zu werden;

Marcello wünscht sich sehnsüchtig einen Freund und findet Fatima. Er beobachtet für ihn Befremdliches im Verhalten zwischen Fatima und ihren größeren Brüdern. Er lernt eine andere Kultur kennen. Mit Fatima als Freundin kommt er gegen den brutalen Mitschüler Oscar an und entdeckt, dass dieser eigentlich ein armes Würstchen ist, sich genauso wie er, nicht anerkannt fühlt und dieses Gefühl gewalttätig mit seinen zwei Kumpanen auslebt. Marcello überwindet seine Ängste und erfüllt sich seinen Traum - den Traum vom Fliegen. Er spürt die erste Liebe.

„Zwei kleine Helden“ ist flüssig, leicht und heiter erzählt. In den ersten zehn Minuten lernen die Zuschauer Marcello und seine intakte Familie kennen. Sein Zuhause wird gezeigt; in sein Zimmer können wir Blicke werfen. Marcello ist in Stockholm geboren und sein italienischer Vater lebte schon als Baby in Schweden. Doch in dieser Familie spürt man deutlich die Affinität zu Italien. Die Mutter liebt alles Mediterrane. Sie verehrt den Papst, auch wenn sein Bild in der Küche mal vor lauter Temperament mit Soße bekleckert wird. Sie ist eine sehr fromme Frau und schickt ihren Sohn in den Kirchenchor. Zwischen ihr und ihrem Sohn ist eine innige Verbindung, obwohl Marcello das Singen gehörig nervt.

Zu seiner kleinen und sehr klugen Schwester Sophia, bei der er sich gerne als Lehrer aufspielt, hat er ebenfalls ein herzliches Verhältnis. Marcello kann näher. Er ist ein guter Schüler, vor allem in Mathematik. Er ist nicht auf den Mund gefallen. Doch wenn ihn seine Alpträume einholen, ruft er nach der „Mama“. Er fühlt sich oft einsam, lässt sich von seinem Mitschüler Oscar drangsalieren (für den Zuschauer ein brutaler Einstieg in den Film: Marcello hängt mit den Beinen nach oben im Fußballtor. Oscar schießt mit dem Ball auf

ihn, beschimpft ihn) und meint, in allem der Schlechteste zu sein - der nutzloseste Mensch auf Erden.

Sein Vater will endlich „einen Mann aus ihm machen“. So wie Maradona soll er spielen können und Profi werden. Marcellos Spielerfahrungen enden aber immer in einer Pleite. Er sucht noch nach dem, was er möchte. Er weiß aber eines ganz genau. Er braucht dringend einen Freund, mit dem er seine Sorgen und Wünsche teilen kann. Zwar hat er das Glück, mit einem „lebendigen“ Jesus sprechen zu können, der ihm Ratschläge gibt oder auch mal ein Wunder geschehen lässt. Doch ihm fehlt ein wirklicher Gefährte. Alles das wird gleichrangig realistisch, mit der Kamera immer auf den Protagonisten gerichtet, erzählt. Marcellos Alpträume erlebt der Zuschauer ebenso wahrhaft mit und erfährt erst in der nächsten Szene die Auflösung. Eine problematische Machart für jüngere Kinder, Marcellos Wirklichkeit und Traum zu unterscheiden.

Die zügige Erzählweise wird nur einmal kurz angehalten (Schuss - Gegenschuss zwischen Sophia und Marcello) und umso schneller (Zeitraffereffekt) weiter erzählt, wenn Marcello endlich herausbekommt, was er werden will.

Fatimas Familie wird in wesentlich kürzeren Szenen vorgestellt. Wir erfahren von ihrem Schicksal durch die Gespräche zwischen Marcello und Fatima. Ihre Brüder sind stereotyp angelegt - die „Beschützer der kleinen Schwester“, die die neue Sprache nur gebrochen sprechen. Fatimas Vater ist durch den Rollstuhl in seinem Lebensstil eingeschränkt. Die Mutter hat eine Bombenangriff in ihrem Heimatland Libanon nicht überlebt. Auf die Frage Marcellos, wer der „alte Mann“ auf dem Bild an der Wand ist (Jassir Arafat), entgegnet Fatima, sie weiß es nicht so genau, ein Schauspieler oder ein Verwandter, den der Vater mag. Fatima ist selbstbewusst und eigenständig. Sie will sich schnell integrieren, kann schwedisch perfekt.

Gängige Popmusik untermalt, vor allem in den Zwischenschnitten auf Stadt- und Landschaftsbilder, den Fortgang der Filmgeschichte. Sinnlich und einfühlsam sind die ersten Begegnungen zwischen Fatima und Marcello inszeniert. Marcello beobachtet den Einzug Fatimas Familie mit einigem Abstand. Fatimas und seine Blicke treffen sich; erstes Interesse aneinander keimt auf. Am nächsten Tag in der Schule wird der Blickkontakt fortgesetzt und auf dem Nachhauseweg beginnt ein nonverbales Zwiegespräch zwischen den beiden, jeder auf einer Straßenseite, das in einem spaßigen Gag für die Filmzuschauer endet und somit die heitere Grundstimmung des Films beibehält.

Ebenso die Episode im Speisesaal: Marcello und Fatima können sich nicht an einen Tisch setzen. Die beiden verstehen sich ohne Worte, finden für ihre Freundschaft trotz Widrigkeiten (Kontrolle der Brüder) immer wieder eine Lösung und haben Spaß.

„Zwei kleine Helden“ ist in den Hauptrollen mit anerkannten schwedischen Schauspielern (Michael Nyqvist als Vater, Anna Pettersson als Mutter) und spielfreudigen Laiendarstellern (Ariel Petsonk, 11 Jahre, als Marcello und Zamand Hägg, 12 Jahre, als Fatima) besetzt.

Der Film ist auf vielen Festivals (CIFEJ Award Montreal 2003, Lübeck 2002, Stuttgart 2003) von begeisterten Kinderjuries mit Preisen geehrt worden und war ein Publikumsrenner in schwedischen Kinos - ein gut gespieltes, temporeiches und unterhaltsames Feel- Good-Movie, mit viel Witz und Sympathie. Ein anrührendes Filmende, ob nun realistisch möglich oder nicht, ein richtiges Happy End!, hat Drehbuchautor Peter Birro mit dem Regisseur für seine zwei kleinen Filmhelden erdacht: Marcello fliegt mit dem Paragleiter über die Dächer seines Wohnviertels und ruft allen zu „Seht her zu mir! Ich bin der Beste von ganz Schweden!“ Seine Familie und seine Freundin erwidern dies mit „Mein Sohn!“, „Mein Bruder!“, „Mein Freund!“

Filmvorbereitung

Marcellos eigene Welt ist vom ständigen Wechsel zwischen Fantasie und Wirklichkeit geprägt. Spielpädagogische Ansätze der Filmbegleitung sind eine adäquate Methode, der leichten und kindgerechten Machart des Films zu entsprechen. Der Film ist besonders für Kinder von 8 bis 10 Jahren geeignet.

Spielvorschläge

WHERE IS WHERE? (ab Klasse 2)

Auf eine Weltkarte werden die Heimatländer aller anwesenden Kinder gesucht und gefunden. Kinder bringen Bilder und Souvenirs aus ihrer Heimat mit, erzählen Episoden von ihrer Familie. Wo liegt Schweden? Wo liegt der Libanon? Aus diesen beiden Ländern stellen die Veranstalter ebenfalls Fotos, Bücher und Gegenstände zum Betrachten zur Verfügung. Eine kleine kulinarische Überraschung (Tee, Gebäck/ Knäcke) rundet das Angebot ab - eine visuelle und sinnliche Einstimmung auf das Thema. In diese Einführung können auch bekannte Personen (Papst, Jesus, Maradona, Arafat) des nachfolgenden Films mit Bildern und Büchern vorgestellt werden.

FAMILIEN-KLICK (ab Klasse 1)

Die anwesenden Kinder haben traditionelle Kleidung an bzw. können sich aus einem Fundus von Stoffen, Handschuhen, Gürteln und Hüten anders kleiden. Mit einer Polaroid werden „Familienfotos“ aufgenommen: ein Kind stellt sich vor den Fotografen und bestimmt seine Familienrolle, ein nächstes Kind kommt dazu und stellt sich als „Vater“?, „Tante“? o.a. vor, bis die „Familie“ komplett erscheint. Das Foto wird gemacht. So entstehen verschiedene Familienporträts, die von allen Anwesenden betrachtet werden können. Ein Gespräch entwickelt sich: Welchen Eindruck machen die „Familienfotos“? (harmonisch, zerstritten, mehr Kinder als normal, ernst schauend, „Da fehlt ein Mitglied, warum?“, usw.)

BEGEGNUNGEN (ab Klasse 1)

Alle Kinder verteilen sich im Raum. Musik wird angespielt und die Kinder bewegen sich durch den Raum ohne sich gegenseitig zu berühren oder anzuschauen. Auf ein Signal (Musikstopp) bleiben sie an der Stelle in freeze stehen und bekommen Begegnungs- Aufgaben:

- so viele wie möglich freundlich begrüßen
- aneinander vorbei gehen, ohne sich zu berühren, aber mit den Augen „Guten Tag“ sagen
- nonverbal einander verschmähnen
- sich traurig verabschieden
- lange einander anschauen, bis man den anderen nicht mehr sieht usw.

Eine *Variante* ist, vor dem Spiel die Kindergruppe, z.B. durch zwei Farbbänder (blau-gelb = Schweden, rotgrün-weiß = Libanon) beim Eintritt als „besondere Eintrittskarte“ zu teilen und die Begegnungsmöglichkeiten auf einen Zettel auslösen zu lassen, die gespielt werden sollen.

TYPISCH! (ab Klasse 3)

Was ist eigentlich typisch Junge - typisch Mädchen? Auf Packpapier legen sich jeweils ein Junge und ein Mädchen in Seitenlage (Beine in Bewegungshaltung) hin. Eine Kontur wird gezogen und die Silhouette ausgeschnitten. In diese Figur werden charakteristische Merkmale für Junge bzw. Mädchen geschrieben. Können schon national unterschiedliche Vorstellungen ausgemacht werden? Die Papierfiguren werden je an eine Seite des Raumes geklebt. Bei einer Zuschauergruppe von mehr als 20 können natürlich mehrere „Geschlechterfiguren“ entstehen.

Filmnachbereitung

Nach dem Film werden filmische Mittel hinterfragt und die Geschichte der Freundschaft aufgegriffen.

Spielvorschläge

ALPTRÄUME- ÄNGSTE BESIEGEN (ab Klasse 3)

Die Traumerlebnisse von Marcello werden zusammen getragen:

- Flucht vor der „Oscar- Bande“ im Hubschrauber
- heimlicher Treff von Marcello und Fatima; Liebeserklärung
- Tagträume = Jesusgespräche/ Wunder = der Geldregen aus der Zimmerdecke
- Absturz vom Dach mit dem Gleiter im Anzug, Marcellos Testament

Jeder Traum bekommt auf einem DIN-A2-Blatt ein Symbol, ein Wiedererkennungszeichen, z.B. ein Hubschrauber für die erste Traumsequenz, ein Herz für die zweite etc. Die mitspielenden Kinder entscheiden selbst. Die Symbolblätter werden im Raum verteilt und die Kinder wählen, begleitet von Musik bis zum Musikstopp, aus, welchen Traum sie besonders beeindruckend fanden. Dazu stellen sie sich an das jeweilige Blatt. Jede „Traumgruppe“ erzählt, was sie am Traum wichtig fand, welchen Grund es für Marcello gab, diesen Traum zu haben und wie er aufgelöst wurde. (Meistens fällt er mit einem Ruf nach seiner Mama aus dem Bett.) Eigene Träume der Kinder fließen in das Gespräch mit ein.

Eventuell, wenn die Kinder Spaß daran haben, kann ein Traum nachgespielt werden, z.B. Marcellos Gespräche mit Jesus.

BILDER ERZÄHLEN VON DER FREUNDSCHAFT (ab Klasse 2)

Die 24 Filmbilder auf der Internetseite: www.2kleinehelden.de werden abgespeichert und für das nächste Bildspiel verwandt. Entsprechend der Spielpersonen (ca. 5 Kinder pro Gruppe) muss Bildmaterial vorhanden sein.:

Stellt Euch die Fotos so zusammen, dass Ihr von den Freunden Fatima und Marcello erzählen könnt. Es müssen nicht alle Bilder in Eurer Geschichte vorkommen, nur die, die Ihr für wichtig haltet!

Überlegt bei jedem Foto, in welcher Situation ist es aufgenommen worden?

Was und wer ist zu sehen?

Was passierte davor und danach?

Gebt Eurer Bildgeschichte eine Überschrift!

DU SOLLST MEIN FILMHELD SEIN... (ab Klasse 4)

Auf einem großen Packpapierbogen steht jeweils in der Mitte FATIMA, MARCELLO und OSCAR. In drei Gruppen werden alle Charakterzüge zusammen getragen und auf die Bögen geschrieben, die die drei Kinderhelden (Held-Antiheld) auszeichnen. Fünf Eigenschaften werden nach gemeinsamer Beratung in der Gruppe unterstrichen und nach einem kurzen Vortrag vor den anderen zwei Gruppen „verteidigt“. Gemeinsam wird diskutiert, wem ich als Filmheld begegnen möchte und wie ich dann reagieren und handeln würde (Problematik Action-Held / Was ist für mich in Wirklichkeit ein Held?).

Arbeitsmaterialien:

Dicke Filzstifte, Bleistifte, Packpapierbögen, Scheren, div. Bildmaterial vom Film, Persönlichkeiten, Ländern, Weltkarte, Kiste mit Stoffen, Hüten etc., Tesaband, farbige Stoffbänder, Polaroidkamera und –Film, Popmusik und Abspielgerät, Kulinarisches.

Arbeitshilfe des MPZ Brandenburg Filmarbeit

„Zwei kleine Helden“ zeigt uns einen Ausschnitt aus dem Leben des fantasievollen und mit reichlich Selbstzweifeln behafteten Marcello. Der Film schildert seine mühselige und viel Mut erfordernde Auseinandersetzung mit

sich selbst und seiner Umwelt. Außerdem macht er sehr deutlich, wie schwierig es ist, eigene Wünsche zu erkennen und dann auch in die Tat umzusetzen. Dazu gehören viel Mut, Durchsetzungsvermögen und Selbstvertrauen. Diese Eigenschaften sind jedoch nicht einfach da, sie müssen langsam entwickelt werden. Die Nachbereitung soll auch dem Filmpublikum Gelegenheit geben, etwas intensiver an der Entwicklung dieser Eigenschaften zu arbeiten, stellen sie doch in der aktuellen Gegenwart wichtige Kompetenzen dar. Auch den Fragen, welche Rolle dabei ein Freund oder eine Freundin spielen kann und was Freundschaft überhaupt ist und kann, widmet sich die Nachbereitung. Die Wünsche, Lebensträume und -ängste, Interessen, Stärken und Schwächen der Filmfiguren werden in der vertiefenden Arbeit ebenfalls aufgegriffen und geben Anlass, über eigene Ängste und deren Überwindung sowie über eigene Träume und Wünsche nachzudenken.

Vorschläge zur Einstimmung

Raumatmosphäre. Anmoderation.

Besondere Eintrittskarte: Fatima hilft Marcello, indem sie ihn immer wieder motiviert, über seine Wünsche, Ängste und Lebensziele nachzudenken. Für sich selbst stellt Fatima fest: „Ich werd mal so wie Marcos Allbäck!“ Anknüpfend an das fantastische Filmende erhalten die Kinder Falzvorlagen für einen Papierflieger (S. 11).

Auf jedem Papierflieger gilt es, folgenden Satz zu ergänzen:

Ich werd mal so wie, weil

Die Falzvorlagen werden zur weiteren Verwendung mit in den Unterricht genommen.

Raumatmosphäre

Die Kinder betreten den Saal und müssen sich dabei an einem starken Wind vorbeikämpfen (Windmaschine oder starker Ventilator), sie hören Sturmgeräusche. Der Wind soll das bewegte Leben Marcellos darstellen. Die Schüler(innen) können „im Sturm“ ein bisschen nachvollziehen, dass Kraft und Selbstbewusstsein nötig sind, wenn man nicht wie ein Blatt im Wind hin- und hergetrieben werden will.

Anmoderation

Im Kinosaal werden die Kinder aufgefordert, sich zu nachfolgenden Äußerungen, welche gut sichtbar für alle an die Wand geheftet wurden, in Beziehung zu setzen, indem sie bereitliegende Klebepunkte neben den Satz kleben, mit dem sie sich am besten identifizieren können:

- Ich bin immer und überall der/die Beste.
- Ich wünschte, es gäbe etwas, in dem ich gut bin.
- Ich bin in manchem schon ganz gut, in anderem nicht so.

Variante

Es bietet sich an, klassenweise vorzugehen, wenn die Übung für ein späteres vertiefendes Gespräch im Klassenverband weitergenutzt werden soll. In diesem Fall wird jede angemeldete Klasse ein Aussagenblatt im DIN-A-2 Format vorbereitet, das Lehrerin oder der Lehrer nach dem Kinobesuch mit in die Schule nehmen kann. Die Kinder haben sich mit Hilfe der Klebepunkte für eine Aussage entschieden. Diese Aktion wird nun beendet und während der Moderation ausgewertet.

- An welcher Aussage haften die meisten Klebepunkte?
- Gibt es wirklich Kinder, die glauben, nichts richtig gut zu können?
- Lassen sich solche negativen Selbsteinschätzungen gegebenenfalls durch Mitschüler(innen) korrigieren oder widerlegen?
- Gibt es andererseits Kinder, die sich für „Überflieger“ halten, also meinen, stets und überall der oder die Beste zu sein?

Nach dieser Reflexion bieten sich als Überleitung zum Film Fragen an, die die Kinder dazu anregen, über ihr Empfinden bei dem starken Wind nachzudenken, den sie Eingang gespürt haben:

- War es einfach, gegen den starken Wind anzugehen?
- Welche Symbolik steckt hinter dem Wind?
- Traut ihr euch im richtigen Leben auch mal „gegen den Wind“, also gegen Widerstände zu kämpfen?
- Steht ihr mit beiden Beinen fest auf dem Boden und meistert schwierige Situationen oder trudelt ihr wie ein Blatt im Wind hin und her?
- Lasst ihr euch alles gefallen wie Marcello?

Zu Beginn des Films führt die Kamera das Publikum in eine Schulsporthalle; offen sichtlich ist gerade eine Sportstunde zu Ende gegangen. Dort befindet sich Marcel einer äußerst unangenehmen Situation. Von seinem ärgsten Widersacher und de Freunden kopfunter in ein Tor gehängt, wird er mit einem Fußball beschossen beschimpft und dann allein gelassen. Dem völlig wehrlosen Marcello bleibt nichts anderes übrig, als zappelnd um Hilfe zu rufen:

„Das tut weh! Lasst mich runter! Lasst mich nicht allein! Was hab ich euch getan? Ich wünschte, es gäbe etwas, in dem ich gut bin!“

Diese Sätze werden dem Publikum vorgetragen, ohne jedoch die erste Filmszene zu verraten, und anschließend wird gefragt:

- Von wem könnten solche Klagen kommen - und in welcher Situation?
- Welche Bilder tauchen bei derartigen Hilferufen in euch auf?
- Kommen euch diese Worte bekannt vor?
- Hat jemand von euch schon mal ähnliche Sätze gerufen?
- Bei welcher Gelegenheit?
- Welches Gefühl hattet ihr dabei?

Nun werden nochmals die gleichen Fragen gestellt, bezogen allerdings auf die gänzlich anderen Äußerungen Oscars, die seine Machtposition gegenüber Marcello verdeutlichen:

„Halt's Maul! Du Versager! Du spielst ja Fußball wie ein Mädchen! Du bist fällig nach der Schule! Ein Pisser bist du!“

Während der Anmoderation werden die Kinder aufgefordert, sich mit beiden Positionen auseinander zu setzen. Zusätzlich kann man auf eine dritte Position zu sprechen kommen, die erst im späteren Filmverlauf an Bedeutung gewinnt: die Position eines echten Freundes! Fragen dazu:

- Gibt es noch eine andere Position?
- Wie würde sich ein(e) Freund(in) verhalten?
- Was würde ein(e) Freund(in) in einem solch scheinbar aussichtslosen Moment tun?
- Habt ihr euch selbst schon einmal in vergleichbaren Situationen als Freund(in) erwiesen?

Abmoderation

Die Abmoderation geht darauf ein, welche Fähigkeiten in Marcello stecken und welche Qualitäten er im Verlauf der Handlung hinzugewonnen hat. Was meinen die Kinder?

Dann erfolgt die Überleitung zur besonderen Eintrittskarte, der Falzvorlage für einen Papierflieger. Der Sinn der Satzergänzung wird erläutert und einzelne Kinder werden angesprochen:

- Wie haben sie den Satz ergänzt?
- Vielleicht wissen sie ja schon, was und wie sie einmal werden möchten?

Zum Abschluss wird ein bereits vorgefertigter Papierflieger symbolisch auf die Reise geschickt.

Das Gefühl zu fliegen - Bewegungsspiel

Um den jungen Zuschauer(inne)n nach dem Film eine Denkpause zu gönnen, reisen sie mit dieser Aufgabe ins Reich der Fantasie! Die Kinder sitzen im Kreis und werden aufgefordert, die Augen zu schließen und sich in die Euphorie und das Glück hineinzusetzen, die Marcello bei seinem Flug empfindet. Sie selbst sind jetzt Marcello und gleiten über die Stadt. Sobald sie Marcellos Gefühle nachempfinden können, sollen sie sich langsam von ihrem Platz erheben, ihre Schwingen ausbreiten und durch den Saal „fliegen“.

Die eigenen Stärken - Gespräch und Spiel

Diese Übung knüpft an die völlig mutlose Aussage Marcellos zu Filmbeginn an: „Ich wünschte, es gäbe etwas, in dem ich gut bin!“ Die folgenden Fragen werden an die Schüler(innen) gerichtet:

- Was zeichnet jede(n) einzelne(n) von euch aus?
- Welche Stärken auf welchen Gebieten habt ihr?

Jedes Kind wird aufgefordert, eine Sache über sich zu erzählen, in der es gut ist! Dabei darf ruhig ausgeschmückt werden. Die Kinder dürfen genauso fantasieren wie Marcello an einigen Stellen im Film. Damit die Übung in Fluss gerät, könnte die Spielleitung selbst mit einem unglaublich fantastischen Beispiel vorangehen.

- Was lässt sich nach dieser intensiven Übung festhalten?
- Hat eins der Kinder wirklich keine positiven Anlagen oder Begabungen an sich selbst entdeckt?
- Worin könnten die Ursachen liegen?

Variante

Oft scheint es Schüler(innen) leichter zu fallen, zunächst etwas Negatives und vermeintlich Schlechtes an sich oder anderen zu entdecken. Dieser Tendenz wird entgegengearbeitet, wenn die Aufgabe als Partnerübung durchgeführt wird. In diesem Fall könnten zwei Freundinnen bzw. Freunde sich gegenseitig einschätzen und herauszufinden versuchen, welche Qualitäten in der bzw. dem anderen stecken.

Variante

„Guck mal, was ich alles kann!“, ruft Fatima Marcello glücklich zu, als sie auf dem Fußballplatz üben und Marcello an seinem vermeintlichen Unvermögen gerade wieder einmal verzweifelt. In einem Bewegungsspiel zeigen die Schülerinnen und Schüler, was alles in ihnen steckt. Die Kinder stehen im Kreis. Eine Eigenschaft soll pantomimisch gezeigt werden. Die Kinder denken sich nun etwas Besonderes aus, was sie gut können. Alles ist erlaubt, es muss sich in diesem Spiel durchaus nicht nur um handwerkliche Begabungen handeln, sondern es darf auch um Eigenschaften, Gefühle und andere Dinge gehen.

Nacheinander stellen die Kinder jeweils einzeln und ohne zu sprechen ihre besondere Begabung dar, während ihre Mitschüler(innen) raten, um was es sich dabei handelt.

Figurenporträts Gruppenarbeit

Für jede der acht Hauptfiguren wird ein DIN-A-2-Blatt vorbereitet: Marcello, Fatima, Sophia, Vater Guiseppo, Mutter Gunilla, Oscar, Fatimas Brüder, Fatimas Vater. Die Schüler(innen) erhalten die Aufgabe, die Figuren auf diesem Blatt zu beschreiben. Dabei sind unterschiedliche Mittel möglich:

Collage, Skizze, malen oder mit Worten beschreiben.

Entsprechende Materialien werden zur Verfügung gestellt.

Diese Aufgabe wird in Gruppenarbeit bearbeitet. Die Klasse bzw. Gruppe wird in acht Arbeitsgruppen aufgeteilt. Nun muss sich jede Gruppe entscheiden, welche Figur sie bearbeiten will, und die Gruppen untereinander müssen klären, welche Gruppe mit welcher Figur arbeitet. Absprachen, Auseinandersetzung und Konfliktlösung werden so mittrainiert. Für die

Herstellung ihrer Filmfiguren sollten die Kinder Zeit haben. Sind die Filmfiguren fertig, werden sie in Augenhöhe der Kinder gut sichtbar für alle auf eine Wäscheleine gehängt. Die Blätter dürfen nicht zu eng hängen. Nun folgt ein Gespräch zu den folgenden Fragen:

- Wer ist am Ende des Films glücklich? Nach dieser Frage werden die Kinder aufgefordert, sich schnell für eine Figur zu entscheiden und zu ihr zu laufen. o Warum ist sie/er am Ende des Films glücklich?
- Gibt es Figuren im Film, die am Ende nicht glücklich sind? Die Kinder wechseln schnell ihre Position.
- Was könnten die Gründe dafür sein?
- Wer von den Kindern ist über das Filmende glücklich?
- Warum? Warum nicht?

Kontlikte lösen - Rollenspiel

Nachdem die Kinder ausreichend Zeit hatten, sich mit den einzelnen Figuren auseinander zu setzen, sollten in einer kleinen Übung aus dem Bereich des darstellenden Spiels - gekoppelt mit dem Erfahrungsschatz der Kinder - Werte wie Toleranz, Mut, Rücksichtnahme, Ehrlichkeit und Freundschaft thematisiert werden. Die Schüler(innen) werden aufgefordert, sich an den Anfang des Films, an die ausweglose Situation in der Sporthalle, zu erinnern.

Dazu werden folgende Fragen gestellt:

- Was glaubt ihr: Würde Marcello auch jetzt noch in eine solche Situation geraten?
- Wenn ja, wie würde er sich nun verhalten?

Die Schüler(innen) bekommen die Aufgabe, sich ein Rollenspiel zu dieser Situation auszudenken. Dazu ist es möglich, die Kinder in Arbeitsgruppen aufzuteilen, so dass ungefähr vier bis fünf Spieler(innen) zusammenarbeiten.

Vorbilder - Papierflieger

In dieser Übung, bei der die besondere Eintrittskarte in Gestalt des Papierfliegers zum Einsatz kommt, geht es um die Auseinandersetzung mit der eigenen Persönlichkeit. Den Kindern wird ausreichend Zeit eingeräumt. Es kann vorteilhaft sein, Arbeitsgruppen zu bilden, in denen die Schüler(innen) ihre Gedanken austauschen und gegenseitig beurteilen können. Folgende Fragen stehen im Mittelpunkt der Diskussion: o Wie möchte ich einmal werden?

- Gibt es Vorbilder, denen ich nacheifern möchte?
- Weshalb möchte ich so sein wie... ?

Der unvollständige Satz auf dem Rücken des Papierfliegers wird nun von jeder Schülerin und jedem Schüler ergänzt. Im Anschluss daran lassen sich die Flieger mit Bunt oder Filzstiften noch individuell gestalten. Krönender Abschluss wäre sicher, wenn die Klasse all ihre Papierflieger zusammen in den Himmel segeln lassen könnte.

8.7. LITERATURVERZEICHNIS

Barg, Werner/ Niesyto, Horst/ Schmolling, Jan (Hrsg.): Jugend : Film : Kultur. Grundlagen und Praxishilfen für die Filmbildung. München 2006

Eberle, Annette: Filmschule. Anregungen, Methoden, Beispiele. Frankfurt am Main 1998

Strobel, Hans: Erlebnis Kinderkino. Theorie und Praxis der Kinderfilmarbeit. München 2001

Ehlers, Ulrich/ Hütte, Vera: Kino in der Schule. Bundesverband Jugend und Film e.V. (Hrsg). Frankfurt am Main 1998

Medienpädagogisches Zentrum Land Brandenburg (Hrsg.): Praxis Kinderfilm. Zeitreise durch das Kino. Potsdam 1995

Weyer, Maria: Mut und Magie. Mit dem Kino mobil unterwegs – dorthin, wo die Kinder sind. Bundesverband Jugend und Film e.V. (Hrsg). Frankfurt am Main 2003

Oberlechner, Helmar: Methoden und Vorschläge zur Aufarbeitung von Filmerlebnissen

9 DIESSEITS DER LEINWAND – FILMGESCHICHTE ALS KINOGESCHICHTE¹¹



Fluchtpunkt Leinwand: ein klassischer Kinosaal , Quelle: [DIF](#)

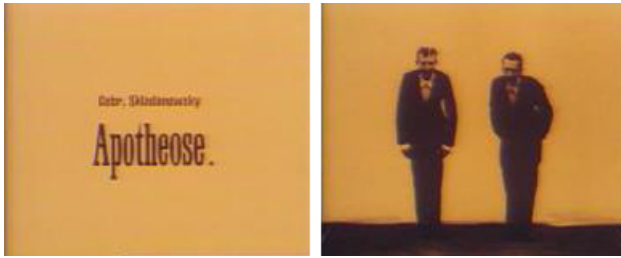
Die Geschichte des Films ist nicht nur eine Geschichte von Stars und Studios – sie handelt nicht allein von Filmschaffenden, ihren Werken und den jeweiligen historischen Kontexten. Von den Anfängen bis heute ist die Filmerfahrung in besonderer Weise an die Erfahrung des Kinos gebunden, an Bauten, Foyers, Säle, Sitzordnungen, Technik und die Gegenwart des Publikums. Filmgeschichte ist auch Kinogeschichte, und die Erinnerung an Filme blickt immer wieder in jene Räume zurück, in denen wir den Filmen begegneten.

Das erste Löschen des Saallichts

Das Kino feierte 2005 seinen 110. Geburtstag. Am 1. November 1895 fand im Berliner Wintergarten, einer seit 1888 bestehenden Varieté-Bühne in der Nähe des Bahnhofs Friedrichstraße, eine Vorführung elektrisch bewegter Bilder statt. Mit Hilfe seines Doppelprojektors "Bioskop" zeigte Max Skladanowsky "Lebende Photographien" als Schlussnummer des Varieté-Programms. 15 Minuten dauert die Vorführung und präsentierte u.a. Abteilungen wie "Italienischer Bauerntanz", "Acrobatisches Potpourri" und "Das boxende Känguruh". "Irritiert soll das Premierenpublikum auf das Löschen des Saallichtes reagiert haben", so der Filmhistoriker Wolfgang Jacobsen, "aber jede einzelne Szene entpuppt sich dann als 'Attraktion' einer geschickt komponierten, der Varieté-Dramaturgie

¹¹ Quelle: filmportal

verpflichteten Programmfolge, die in der Apotheose ihrer 'Macher' gipfelt, der Verbeugung der Brüder Skladanowsky."



Quelle: www.wochenschau-archiv.de

Max und Emil Skladanowsky in ihrer "Apotheose" des Wintergartenprogramms aus dem Jahre 1895

Weniger der Inhalt als vielmehr die neue Erlebnisform selbst, die Kino-Erfahrung, wurde zur Attraktion. "Lehrreich und amüsant ist auch die Schlußnummer des Programms, das 'Bioscop'", ist am 5.11.1895 im "Berliner Lokal-Anzeiger" zu lesen: "Nur das Zittern der einzelnen Figuren erinnert an die Zusammensetzung aus vielen kleinen durch Electricität rasch bewegten Bildchen." Im Gegensatz zum Bioscop der Brüder Max und Emil Skladanowsky sollte sich der "Cinématographe", mit dem die Brüder Louis und Auguste Lumière in Paris am 28. Dezember 1895 erstmals öffentlich eine Reihe kurzer Filme präsentieren, als ausgereifter und zukunftssträchtiger erweisen. 1896 begann der Siegeszug des "Cinematograph" in Deutschland, noch im gleichen Jahr eröffnete der Filmpionier Oskar Messter seinen Projektionssaal Biorama in den Berliner Wilhelmshallen. Doch die Zeit für den Erfolg der ortsfesten Kinos war noch nicht gekommen – erst zehn Jahre später erlebte das Kino als Kientopp oder Kintopp eine wahre Gründungskonjunktur.

Kinopaläste, Rowdys und weiblicher Blick

In den 1910er Jahren – 1913 wurden allein in Berlin bereits 206 Kinos gezählt – begann man größeren Wert auf Komfort und Luxus zu legen. "Spektakuläre Kinopaläste wie das Marmorhaus in Berlin", betont die Filmhistorikerin Sabine Hake, "galten als richtungsweisend für diese Entwicklung. In der Regel lagen diese neuen Kinos in den Stadtzentren, an großen Durchgangsstraßen und im Umkreis von Bahnhöfen und Einkaufsmeilen, und somit versorgten sie so unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen wie Arbeiter, Angestellte und Frauen aus der Mittelschicht bis hin zu Jugendlichen, Handwerkern und Arbeitslosen." Die Kinogeschichte wird gerade am Beispiel der unterschiedlichen Publikumsteile interessant: Jugendliche beispielsweise sollen Mitte der 1910er Jahre nicht selten durch "Rüpeleien halbwüchsiger Burschen" sowie durch die "Spottsucht" dieser "Rowdys" aufgefallen sein, wie 1915 in "Der Kinematograph" beklagt wird.

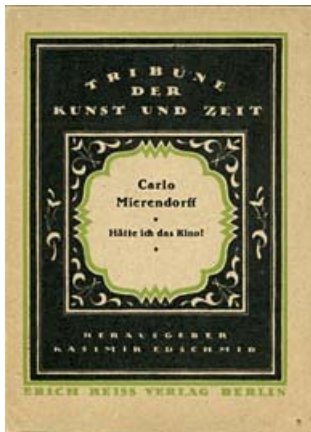


Das UFA-Theater in der Berliner Turmstraße um 1925 , Quelle: DIF

Die Filmhistorikerin und -theoretikerin Heide Schlüpmann hat eindrucksvolle Studien zur Perspektive des weiblichen Publikums im frühen Kino vorgelegt. Dabei spielt auch das Verhältnis zwischen Film und Frauenbewegung eine Rolle, deren Aufbruchphase Ende des 19. Jahrhunderts mit der Entstehungszeit des Kinos zusammenfällt. Der Gang ins Kino bedeutete für Frauen am Beginn des 20. Jahrhunderts eine neue Freiheit – nicht nur, weil das Kino einen für sie ohne Begleitung aufzusuchenden öffentlichen Ort bedeutete, sondern auch durch die dort mögliche intime Körpernähe jenseits der von Männern dominierten Ehe- und Familien-Ordnungen. "Die ersten Erzählfilme", erläutert Heide Schlüpmann, "spiegeln beides: das Interesse der Frauen an Öffentlichkeit und den Reiz der Intimität des Kinoraums. Sie erzählen Geschichten aus der Welt der Dienstmädchen, der Mütter und Ehefrauen, der Prostituierten und Kokotten (...) und schließlich Geschichten, in denen nicht nur inhaltlich, sondern auch in der Form die patriarchale Moral außer Kraft gesetzt wird."

Kampf um die Wirkung

So rasant das Kino, das auch durch die Wochenschauen ein Fenster zur Welt wurde, seinen festen Platz im öffentlichen Leben eroberte, so umstritten war es auch. "Die Reaktion der bildungsbürgerlichen Öffentlichkeit war rigide", kommentiert der Filmhistoriker Jörg Schweinitz die aufkommende Bewegung der sogenannten Kinoreformer: "Bereits 1907 macht eine Kommission Hamburger Lehrer auf moralische und gesundheitliche Gefahren aufmerksam. Es folgen Initiativgruppen (z.B. der von Hermann Häfker 1909 in Dresden gegründete Verein 'Wort und Bild'), die den Kampf gegen die 'Kinoseuche' in zahlreichen deutschen Großstädten führen."



Titelblatt von Carlo Mierendorffs Schrift "Hätte ich das Kino!", Quelle: Carlo Mierendorff: "Hätte ich das Kino!", Berlin: Erich Reiss Verlag 1920

Im Gegensatz zur Haltung der Kinoreformer priesen hingegen andere Stimmen Film und Kino als Fortschritt und Chance. Victor Klemperer betonte schon 1911, "jene Kunstandacht und jener heilige Ernst, den das Publikum hier teils mitbringt, teils ungewollt findet, dürften quantitativ wie qualitativ den Weihestimmungen des gegenwärtigen Theaters überlegen sein". Und Carlo Mierendorffs 1920 erschienene Schrift "Hätte ich das Kino" widersprach mit Verve und Leidenschaft den Anfeindungen der bürgerlichen Reformbewegung. Mierendorff feierte das Kino als "die wildeste Erscheinung" und den elementarsten "Durchbruch des Triebhaften". Doch ganz gleich, wie man zum viel diskutierten Kintopp stehen mochte: Die kulturpessimistische Angst und der erbitterte Kampf der Kinoreformer, die – wie z.B. Dr. Albert Hellwig – eine strenge, reichseinheitliche Filmzensur forderten, zeigen deutlich, mit welcher Macht das Kino zu einer immer bedeutsameren, Massen mobilisierenden Institution anwuchs. 1920 boten in Deutschland 3.422 Kinos ihr Programm an, 1930 waren es über 5.000. Die jährlichen Besucherzahlen stiegen bis 1928 auf 353 Millionen an. Nicht zuletzt die wirtschaftliche Krise ließ sie bis 1932 (238 Millionen) wieder sinken, bevor ab 1933 – das Kino wurde in Nazideutschland zur zentralen Unterhaltungs- und Propagandastätte – die Zahlen wieder kontinuierlich und mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs 1939 sprunghaft anstiegen. Im Jahr 1944 wurden über eine Milliarde Kinobesucher gezählt (Hans Helmut Prinzler: Chronik des deutschen Films 1895-1994, S.156)



Der erste abendfüllende Ufa-Spielfilm in Agfacolor: Aribert Wäscher, Carl Kuhlmann, Marika Röck (v.l.n.r.) in "Frauen sind doch bessere Diplomaten",
Quelle: [Murnau-Stiftung](#), [DIF](#)

Wechsel und Brüche der Kinogeschichte

Seit seiner Entstehungsphase hat das Kino weitreichende Veränderungen erfahren. Dazu gehören z.B. die Einführung des Tonfilms Ende der 1920er Jahre und der in Deutschland vergleichsweise spät durch die Ufa realisierte Farbfilm: Obschon der Technicolor-Farbfilm in Hollywood bereits seit Mitte der 1930er Jahre erste Erfolge feiern konnte, wurde mit "Frauen sind doch bessere Diplomaten" der erste abendfüllende Ufa-Spielfilm in Agfacolor erst 1941 uraufgeführt. Inzwischen war die Bedeutung des Kinos nicht nur unbestritten – und bestärkt durch die künstlerischen und internationalen Erfolge des deutschen Films der Weimarer Republik – gestiegen: In Nazideutschland wuchs das Kino gar zu einer entscheidenden, staatlich gelenkten Institution. Für den selbsternannten "Filmminister" Goebbels war der Film eines "der wichtigsten Führungsmittel des Volkes". Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 wurde der Kinobetrieb trotz der Zerstörung vieler Lichtspielhäuser schon früh wieder aufgenommen, und auch für die Umerziehung der Deutschen nach der Zerschlagung Nazideutschlands war das Kino ein entscheidender Ort. Aus 2.125 Lichtspieltheatern im Jahr 1945 wurden binnen zehn Jahren insgesamt 7.662 – allein 6.239 davon in der Bundesrepublik. Die audiovisuelle Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit, Aufbrüche und Fluchtbewegungen in naheliegende und entfernte Filmwelten bestätigten erneut den Stellenwert des Kinos.



Der Phoebus Palast in der Spielzeit 1949/50, Quelle: DIF

Mit der Teilung Deutschlands setzte sich deutsche Kinogeschichte in zwei unterschiedlichen Kapiteln fort, in Ost und West, um erst nach 1989 wieder zu einer zu werden. Dass jedoch weder diese "eine Geschichte" noch alle vorangegangenen denkbar sind ohne die Vielzahl individueller, heterogener und durchaus widersprüchlicher Kinoerfahrungen, gehört zum Wesen des Kinos. Die Unterschiede der jeweiligen persönlichen Kinoerlebnisse hängen nicht nur mit den unterschiedlichen Arten der Filmtheater zusammen, deren jeweilige Raum- und Ereignisinszenierung – vom Stadtteil- über das Autokino bis hin zum Multiplex – die Erfahrung des Films prägen. Die Idee des Kinos selbst hat mit Differenz zu tun.

Ein Raum für Gegensätze

Seit jeher ist das Kino ein Raum der Vielfalt und Widersprüche: Ein Ort, in dem Massen zusammenkommen, um im Dunkel eines öffentlichen Raums als versammelte Individuen jeweils sehr private Erfahrungen zu machen. François Truffaut hat seine frühe Kinofaszination – die "Verheißung von Vergnügen, eine Vorstellung von Steigerung, die der Bewegung des Lebens zuwiderläuft" – als Überwindung von Distanz und als Verlust der Gemeinschaft beschrieben: "Ich verspürte ein großes Verlangen, in die Filme einzudringen, und das gelang mir, indem ich immer näher an die Leinwand heranrückte und so den Zuschauerraum hinter mir versinken ließ."



Medien-Fabrik Zeisehallen, Hamburg-Ottensen, Quelle: Anna Brenken: "Medienfabrik Zeisehallen", Hamburg: Ellert und Richter 1993

Es scheint, als sei das Besondere, das Faszinierende des Kinos eng daran gekoppelt, dass hier eben nur zum Teil von einem "öffentlichen Raum" gesprochen werden kann. "Der exzeptionelle Charakter des Kinos", hat Heide Schlüpmann betont, "besteht in der Mischung von Öffentlichkeit und privatem und intimen Raum – von einer anderen Art 'Theater' und einer anderen Art 'Häuslichkeit'". Mit dem Betreten des Kinos beginnt die je eigene Erfahrung des Besuchers und der Besucherin. Und mit jedem Löschen des Saallichtes setzen sich zahllose private

und doch in der Gemeinschaft erfahrene Kinogeschichten fort, ohne die die Geschichte des Kino nicht erzählt werden kann.

2) Kino in der BRD – Ein Streifzug durch die Kinogeschichte von den 1950er Jahren bis heute



Quelle: Genuine Scooter Company, www.genuinescooters.com
Das Aegi in Hannover im Jahr 1953

Am 24. Mai des Jahres 1949 trat das "Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland" in Kraft, gut elf Wochen später, am 14. August, fanden die Wahlen zum ersten Deutschen Bundestag statt, aus denen Konrad Adenauer als erster Bundeskanzler hervorging. Vier Jahre lagen das Ende des Zweiten Weltkriegs und die Zerschlagung Nazideutschlands zurück, und in dieser Zeit hatten sich allein in Westdeutschland bereits wieder über 3.300 Kinos etabliert – in den nächsten zehn Jahren sollte sich die Zahl auf mehr als das Doppelte erhöhen. Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung blühte auch das Kinogeschäft; von Beginn an war die Geschichte der Bundesrepublik auch eine Kinogeschichte.



Quelle: DIF
Foyer des Düsseldorfer Kinos Studio in den 1960er Jahren

Vom Kinoboom zum Abschied von "Papas Kino"

Die Entwicklung der westdeutschen Kinos in den 1950er Jahren kann als Weg vom Trümmerkino zum Kinoboom des Wirtschaftswunders beschrieben werden. In dieser Zeit wurden Filmtheater zu ertragreichen Investitionsobjekten: Eines der

schillerndsten Beispiele für den Kino-Aufschwung sollte die Eröffnung des von den Architekten Hans Klüppelberg und Gerd Lichtenhahn entworfenen Aegi in Hannover am 12. März 1953 bedeuten. Auch seiner Architektur wegen als das "modernste Kino in Europa" gefeiert, konnte das Aegi mit 1.450 Plätzen sowie einer Raucherloge aufwarten und präsentierte vor der abendlichen Filmvorführung ein einstündiges Variétéprogramm.

Nicht zuletzt durch die wachsende Verbreitung des Fernsehens zeichnete sich jedoch schon zum Ende der 1950er Jahre eine Krise ab, und die 1960er Jahre lassen sich in mehr als einem Sinne als das Ende von "Papas Kino" zusammenfassen. Nicht nur der drastische Rückgang der Besucherzahlen zeugte davon: Auch das berühmte "Oberhausener Manifest", mit dem 26 junge Filmemacher 1962 während der VIII. Westdeutschen Kurzfilmtage ihre Vision eines "neuen deutschen Films" formulierten, demonstrierte nachdrücklich das Ende einer Ära. "Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films", heißt es in der Erklärung, "entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden."



Quelle: DIF

Nach dem Umbau der Paläste: ein typischer "Kinocenter"-Saal der 1970er

"Kinocenter", Programmkinos und Blockbuster-Tempel

Eine Folge der Krise war der Umbau der Paläste in den 1970er Jahren. Zwei gegensätzliche Bewegungen zeichneten diese Periode aus: Einerseits wurden die ehemals großen Kinosäle nun zusehends in kleinere "Schachtelkinos" zersplittert, die als "Kinocenter" neue Wirtschaftlichkeit mit Wohnzimmercharme versprachen. Andererseits erlebte das Jahrzehnt auch neue Anstrengungen der etablierten Filmkunsttheater sowie das Aufblühen der Kommunalen Kinos und der Programmkinos. Am 31. Oktober 1970 wurde mit dem Abaton in Hamburg das erste Programmkino eröffnet – ein Filmtheater, das sich nicht am aktuellen Verleihangebot orientierte.

Die 1980er Jahre bestätigten und verstärkten mit Massenstarts und Blockbuster-Strategien eine bereits in den 1970er Jahren deutliche Entwicklung: Blockbuster-Filme mobilisierten die Massen, neue Kinotechnik war gefragt, und das Zielpublikum wurde immer jünger. Begleitet wurde diese Zeit der Großprojekte durch den Triumph der Video-Industrie; am Ende des Jahrzehnts verfügten bereits fast 50 Prozent der bundesdeutschen Haushalte über einen Videorecorder.



Quelle: DIF

Der Modell-Entwurf eines Ufa-Multiplexes

Vom Multiplex zum "Heim-Kino"?

Neue Konzentrationsprozesse prägten die 1990er Jahre. Nachdem das Hollywood-Kino das Filmangebot in Deutschland und Europa schon seit Jahrzehnten dominiert hatte, betraf die Internationalisierung nun auch die Filmtheater selbst. Am 10. Oktober 1990 wurde in Hürth bei Köln durch den US-amerikanischen Kinoketten-Konzern United Cinemas International (UCI) das erste der modernen Multiplex-Kinos eröffnet und damit der Siegeszug der Multiplexe eingeleitet, der die gesamte Kinolandschaft prägen sollte. Eine Woche zuvor, am 3. Oktober, war die Deutsche Demokratische Republik offiziell der Bundesrepublik Deutschland beigetreten und damit die Wiedervereinigung besiegelt. Von nun an wurde aus zwei nationalen Kinogeschichten Deutschlands wieder eine – wenn sich auch die Unterschiede zwischen alten und neuen Bundesländern ebenso in den Kinostrukturen widerspiegeln.

Es wird abzuwarten bleiben, ob die Zukunft des Kinos noch mit Filmstreifen und -projektoren zu tun hat oder mit digitalen Datenströmen; ob Leinwände vor Hunderten von Zuschauerinnen und Zuschauern den Erlebnisort Kino weiter als Raum zwischen Öffentlichkeit und Intimität bestimmen werden, oder ob sich das Prinzip des Home Entertainment, des privaten "Heim-Kinos", noch stärker durchsetzen wird. Schon jetzt liegt der Jahresumsatz durch den Verleih und Verkauf von Videos und DVDs in der Bundesrepublik deutlich höher als der Umsatz der Kinos. Fest steht allerdings, dass es keineswegs die Zeit sein wird, die über die Zukunft des Kinos entscheidet, sondern sein Publikum – seine Besucherinnen und Besucher, die den Fortbestand des Kinos ebenso sichern wie in Frage stellen können.

9.2. DIE 1950ER JAHRE: TRÜMMER UND WIRTSCHAFTSWUNDER

"Wiederaufbau" hieß das Schlagwort in den ersten Jahren nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, und auch für die Kinobranche war dies wortwörtlich zu nehmen. Nur rund 1.000 Lichtspieltheater, viele von ihnen in der wenig zerstörten Provinz, spielten Ende 1945, häufig in provisorisch hergerichteten Gebäuden. Wer ein Kino betreiben wollte, brauchte eine Lizenz von den Militärbehörden, brauchte Bezugsscheine für Eisen, Holz und Leim. Weil Heizmittel knapp waren, brachten Zuschauer Briketts mit, um sich die Wochenschauen der Alliierten und – je nach Zone – hauptsächlich Hollywood-Filme, britische oder französische Produktionen in Originalfassung mit deutschen Untertiteln anzusehen; außerdem liefen auf den Leinwänden von "Trizonesien" sogenannte Reprisen, deutsche Filme, die vor 1945 entstanden waren und die die Zensur der Militärbehörden passiert hatten.

Das von den Alliierten bestimmte Kinoprogramm diente auch Zwecken der Umerziehung, der re-education: Den Filmbildern von der Befreiung der Konzentrationslager sollten sich möglichst viele Deutsche aussetzen, weshalb der Nachweis des Kinobesuchs mancherorts an die Ausgabe der Lebensmittelkarte gekoppelt war.



Quelle: [DIF](#)

An der Außenfront des Luitpold-Theaters: Werbung zur Wiederaufführung von "Das indische Grabmal" (1937)

Trümmerkino und Heimatfilme

Kinos in Trümmern / Trümmerkino: Den Filmen, die wie z.B. Peter Lorres Regiedebüt "[Der Verlorene](#)" (1951) das aktuelle Leben in den zerstörten Städten schilderten und die jüngste Vergangenheit reflektierten, war wenig bis gar kein Erfolg beschieden – das hungernde Publikum verlangte Ablenkung von den Existenzsorgen und der eigenen Vergangenheit. Deshalb nahm das Unterhaltungsangebot beträchtlich zu, auch weil nach der Währungsreform 1948 der bundesdeutsche Markt für die amerikanischen Verleiher lukrativ wurde. Bereits

1950 hatten knapp 4.000 Kinos geöffnet (was dem Vorkriegsstand entsprach) und zogen Besuchermassen an: 487 Millionen Bundesdeutsche gingen in jenem Jahr ins Kino. Mangels Alternativen in der Freizeitgestaltung und fehlender Mobilität erhielt das "Kino an der Ecke" seinen festen Platz im Wochenablauf der Familie mit Kindervorstellung, Jugendvorstellung, Hauptprogramm und Spätvorstellung.

Hatten bis 1950 die US-Filme die Leinwände dominiert und durch ihren Realismus das Publikum bisweilen auch schockiert, gelang der damals so genannten "Neuen deutschen Filmproduktion" 1950 ein entscheidender Durchbruch: "Schwarzwaldmädel" und in seinem Gefolge "Grün ist die Heide" (1951) erwiesen sich als derart überragende Kassenerfolge, dass sie eine ganze Welle von Heimatfilmen auslösten, in denen die drängenden bundesdeutschen Probleme (z.B. Integration von Flüchtlingen und Kriegsheimkehrern, vater- oder mutterlose Kinder, Armut der Mittelschicht, Ausgleich sozialer Unterschiede) harmonisch, in konservativen Familienstrukturen und in heiler Landschaft gelöst wurden.

Noch liefen in der Theatersaison 1951/52 nur 65 bundesdeutsche Spielfilme gegenüber 226 US-amerikanischen, aber im Laufe der 1950er Jahre sollte sich der einheimische Anteil ständig erhöhen. In der Saison 1955/56, die im westdeutschen Nachkriegs-Kinoboom den Höhepunkt mit 817 Millionen Besucherinnen und Besuchern markierte, gab es die beachtliche Zahl von 124 deutschen Produktionen, während 211 aus Hollywood zu sehen waren. Die Zahl der Leinwände stieg im Bundesgebiet zwischen 1950 und 1959 von knapp 4.000 auf über 7.000 an.



Quelle: DIF

Sonja Ziemann und Rudolf Prack in "Schwarzwaldmädel" (1950)

Wirtschaftswunder

Volle Häuser, volle Kassen – die Kinos wurden zu lohnenden Investitionsobjekten. In den Wiederaufbaujahren, in denen sich viele Städte wie Hannover oder Frankfurt am Main für einen radikalen Neuanfang entschieden und noch vorhandene alte Bausubstanz zerstörten, entstanden auch neue, große Kinobauten im Stil der Zeit: mit geschwungenen asymmetrischen Sälen, deren Wände mit gefaltetem Stoff bespannt und raffiniert angestrahlt waren; mit weit in den Raum ragenden Galerien und freitragenden, bogenförmigen Treppen in den großzügigen Foyers, die von schwebenden Lichtbändern beleuchtet waren und mit

ihren eleganten Süßwarenständen und Garderoben eher an Wandelhallen erinnerten. Verspieltes war angesagt: italienische Glasmosaiken, leichtes 1950er-Jahre-Kunsth Handwerk an den Wänden, Farborgeln und Wasserspiele vor den üppigen Vorhängen. Das Kino, gestern noch eine Art Notunterkunft in schwerer Zeit, wurde zum Palast der Wirtschaftswunder-Gesellschaft.



Quelle: DIF

Magda Schneider (links) und Romy Schneider bei der Premiere von "Wenn der weiße Flieder wieder blüht" (1953)

Dieses Ambiente der großen Erstaufführungstheater der Innenstädte, die häufig mehr als 1.000 Plätze boten, bildete den idealen Rahmen für festliche Premieren. Weil Filme nur mit wenigen Kopien starteten, wurden die Uraufführungen in Berlin, München, Hannover, Frankfurt oder Düsseldorf häufig durch die Anwesenheit der Schauspielprominenz aufgewertet. Auf Verbeugungstourneen quer durchs Land nahmen Stars wie Dieter Borsche, Ruth Leuwerik, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Maria Schell, O.W. Fischer, Peter Alexander, Liselotte Pulver, Paul Hubschmid oder Curd Jürgens samt ihren Regisseuren den Beifall des Publikums persönlich entgegen. In den aufwändig geschmückten Foyers gaben sie Autogramme, ließen sich meist im "Ersten Haus am Platze" von der lokalen Presse befragen, zeigten sich zum Greifen nah.

Auf solche von den Verleihern organisierte Tuchfühlung musste man jedoch in den Stadtteilen, in den Außenbezirken und der Provinz verzichten: erst Wochen, bisweilen Monate später liefen hier die so feierlich beworbenen Filme an, und winkende Stars waren nur aus den Wochenschauen bekannt. Solange sich das Publikum nicht daran störte, Filme mit beträchtlicher Verspätung im Kino seiner Nachbarschaft vorgeführt zu bekommen, hatte diese Vermietungspraxis Bestand – und mit ihr das kleine Stadtteil- oder Provinz kino.



Quelle: DIF

Werbeplakat für eine Vorstellung in Anwesenheit beliebter Filmstars

Marketing

Hier wie in den Innenstädten glänzte das Filmprogramm durch Vielfalt. "Der richtige Film ins richtige Haus" lautete die Devise der Verleiher, deren Vertreter in ständigem Kontakt zu den Kinobesitzern standen. Diese wiederum hatten eigene Vorlieben oder kannten den Geschmack "ihres" Publikums sehr genau. Es gab Häuser, die sich auf Western, amerikanische B-Pictures oder "anspruchsvolle" Filme spezialisiert hatten. Die großen Titel wiederum gingen an die miteinander konkurrierenden Innenstadt-Kinos, die anders als heute nicht denselben Film spielen durften.

Mit Hilfe von Teilungslisten suchten die Verleiher sie zufriedenzustellen: Die Besitzer der Erstaufführungshäuser hatten von Jahr zu Jahr wechselnd die "Erstwahl" unter den in einzelne Blöcke unterteilten Staffeln, die sie "blind", also ohne sie zu kennen, buchten. Um das Risiko dieses Blind- und Blockbuchens möglichst gering zu halten, setzten die Kinobesitzer auf zugkräftige Namen und Sujets. Deshalb waren auch für sie, und nicht nur für das Publikum, die Stars von enormem Wert.



Quelle: DIF

Filmpost-Filmprogramm: "Der Herr vom andern Stern" (1948)

Ende des Familienkinos

Der Vielfalt des Angebots entsprach die Bandbreite der einzelnen Vorstellung: Diese bestand nicht nur aus Werbung, Trailern und Hauptfilm, sondern darüber hinaus aus der Wochenschau und aus Kulturfilmen. Illustrierte Filmprogramme, die zu jedem Hauptfilm erschienen und an der Kasse erhältlich waren, wurden beliebte Erinnerungs- und Sammelobjekte.

Der Niedergang dieser Kinokultur, die so selbstverständlich zum Alltag der ganzen Familie gehört hatte, begann sich Ende der 1950er Jahre abzuzeichnen. Die zunehmende Verbreitung des Fernsehens gilt als Hauptursache, aber auch die Erhöhung der Mobilität besonders Jugendlicher und eine Erweiterung des Freizeitangebots waren für die einsetzenden Veränderungen verantwortlich. Der sich etablierenden Jugendkultur suchte die Filmwirtschaft mit zielgruppenorientierten Filmen entgegenzukommen – dass die Älteren jedoch dem Fernsehen den Vorzug vor dem Kino gaben, führte in den 1960er Jahren zum Zusammenbruch des bundesdeutschen Star-Systems. Das große Kinosterben begann

9.3. DIE 1960ER JAHRE: DAS ENDE VON "PAPAS KINO"

Nach dem Kinoboom der 1950er Jahre traf die Krise insbesondere die Theaterbesitzer völlig unvorbereitet. Die strukturellen, wirtschaftlichen und künstlerischen Defizite der bundesdeutschen Filmwirtschaft, von den Glanzjahren nur verdeckt, offenbarten sich zu Beginn der 1960er Jahre schonungslos: Spektakuläre Firmenzusammenbrüche erschütterten die gesamte Branche. 1961 hielt die Jury des Deutschen Filmpreises keinen deutschen Film der höchsten Auszeichnung für würdig, ein Jahr später rief eine neue Generation bei den

Oberhausener Kurzfilmtagen triumphierend den Tod von "Papas Kino" aus. Das Publikum blieb weg, das Kinosterben setzte ein.



Quelle: DIF

Das Foyer des Berliner Kinos Maxim in den 1960er Jahren

Pantoffelkino

Zwar waren schon 1957 die Besucherzahlen erstmals zurückgegangen (um 16,5 Millionen oder zwei Prozent im Vergleich zum Spitzenergebnis des Vorjahres) – und der Trend hielt an –, aber wirklich beunruhigt reagierte die Branche erst, als die Zahl der verkauften Eintrittskarten sich Jahr für Jahr um zweistellige Prozentzahlen reduzierte. Zwischen 1956 und 1962 – dem Jahr nicht bloß des Oberhausener Manifests, sondern auch des Zusammenbruchs der Ufa-Produktion und der Verleihfirma Ufa Film Hansa – hatte sich die Zahl der Kinobesuche fast halbiert und war von 817 Millionen auf 443 Millionen gefallen. Im selben Zeitraum war die Zahl der Fernsehteilnehmer um das mehr als Zehnfache von rund 681.000 auf 7,2 Millionen gestiegen.



Quelle: DIF

Unterzeichner des Oberhausener Manifestes 1962 (v.r.o. nach r.u.) Rob Houwer, Wolf Wirth, Franz-Josef Spieker, Dieter Lemmel, Detten Schleiermacher, Ferdinand Khittel, Hans Rolf Strobel, Peter Schamoni, Fritz Schwennicke, Raimond Ruehl, Wolfgang Urchs, Heinz Tichawski, Bodo Blüthner, Walter Krüttner, Hans Loeper, Alexander Kluge, Haro Senft, Edgar Reitz, Boris von Borresholm, Bernhard Dörries

Schrumpfungprozesse

Dem Besucherrückgang sollte zeitverzögert, dann jedoch dynamisch das Kinosterben folgen. 1959 gab es in der Bundesrepublik so viele "ortsfeste Filmtheater" wie nie zuvor: 7.085 mit 2,9 Millionen Sitzplätzen. Zehn Jahre später verzeichnete die Statistik der SPIO gerade noch 3.739. Was zunächst nach einem "Gesundsschrumpfungprozess" nach der überhitzten Konjunktur der 1950er Jahre ausgesehen hatte, erwies sich schließlich als komplette Strukturveränderung: Die meisten Theaterbesitzer mit zu geringem Einzugsgebiet sahen sich zur Betriebsaufgabe wegen Unrentabilität gezwungen.

Vor allem in den Dörfern und kleineren Gemeinden, besonders in Bayern, schlossen selbst traditionsreiche Kinos. Überdurchschnittlich viele Lichtspielhäuser machten zudem in jenen Großstädten dicht, die mit anderen Städten in Ballungsgebieten – wie dem Ruhrgebiet – in direkter Konkurrenz standen oder in denen die Kinos nur über ein begrenztes Einzugsgebiet verfügten wie in den Stadtstaaten Hamburg und Bremen sowie im isolierten West-Berlin. Die größten Überlebenschancen hatten in den 1960er Jahren Kinos in Gemeinden zwischen 10.000 und 100.000 Einwohnern.

In den Großstädten veränderte sich das Bild: Die Nachspieler hatten das Nachsehen, das Kino an der Ecke verschwand aus Vororten und Stadtteilen. Nicht nur das zeitversetzte Abspiel machte ihnen den Garaus, sondern auch das veränderte Freizeitverhalten eines immer jünger werdenden Publikums. Dieses war mobiler geworden, von den Innenstädten angezogen, wo in den 1960er Jahren die ersten Treffs, Clubs, Diskos, Läden der sich etablierenden Jugendkultur und neu entdeckten konsumorientierten Zielgruppe entstanden. Auf sie reagierte auch die Filmproduktion.



Quelle: DIF

Pierre Brice (links) und Lex Barker in "Der Schatz im Silbersee" (1962)

Produktionsstrategien

Gemeinsam mit dem Dänen Preben Philipsen schuf der Produzent Horst Wendlandt Ende der 1950er und zu Beginn der 1960er Jahre die beiden Serien, die von bundesdeutscher Seite das Kinoprogramm des Jahrzehnts dominieren

sollten: die Edgar-Wallace- und die Karl-May-Reihe. Philipsen eröffnete 1959 noch als dänische Produktion den Wallace-Reigen mit "Der Frosch mit der Maske", dem 24 weitere Filme folgen sollten. Zu Weihnachten 1962 füllte "Der Schatz im Silbersee" erstmals die Kassen und begründete die Serie der May-Verfilmungen, die finanziell die erfolgreichste der Nachkriegszeit und zudem ein Exportschlager wurde.

Dezidiert an Jugendliche wandten sich auch die "Lümmel"- und "Pauker"-Filme, ebenfalls in Serie produziert, dazu lösten in Schlagerfilmen Gesangstars wie Roy Black, Gitta und Rex Gildo ihre Vorgänger Peter Alexander, Peter Kraus und Conny Froboess ab. Zugunsten dieser Filme verschwanden ab Mitte des Jahrzehnts nahezu vollständig bundesdeutsche Melodramen, Heimatfilme und anspruchsvollere Komödien, die Publikumsliebhaber der 1950er Jahre mussten zum Fernsehen abwandern.

Beim Auspielen der genuinen Vorteile des Kinos gegen das Fernsehen setzte die Filmproduktion zudem auf Monumentales und Erotik. Dem CinemaScope und den großartigen Landschaften, den Massenschlachten und der Farbenpracht der Sandalen-, Bibel- und sonstigen Kolossalfilme hatte das schwarz-weiße "Pantoffelkino" nichts entgegenzusetzen. So zogen "Cleopatra" mit Elizabeth Taylor und Richard Burton 1962 die Massen an, es folgten aus Hollywood "Barabbas" (1962) und "The Fall Of The Roman Empire" (1964), dazu italienische Hercules- und Maciste-Streifen und britische Fantasy-Vorläufer. Artur Brauner steuerte 1964/65 die internationale Produktion "Dschingis Khan" bei, gefolgt von den Zweiteilern "Die Nibelungen" (1966/67) und "Kampf um Rom" (1968/69).



Quelle: DIF

Werberatschlag: "Der neue Schulmädchen-Report 2. Teil: Was Eltern den Schlaf raubt" (1971)

Sex und Experimente

Am 24. Januar 1964 erlebte "Das Schweigen" des schwedischen Regisseurs Ingmar Bergman seine deutsche Uraufführung. Dessen unzensurierte Sexszenen schockierten und faszinierten die Massen: zehneinhalb Millionen Bundesdeutsche sahen den Film in eineinhalb Jahren und machten ihn zum größten Kassenschlager des Jahrzehnts. In seinem Kunstanspruch fand das Werk kaum Nachahmer, die Bestätigung des Mottos "sex sells" aber rief die Produzenten auf

den Plan. "Helga", Oswald Kolle-Filme, die "Wirtin"-Serie des Franz Antel und Alois Brummers Werke boomten in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts. Das Jahr 1970 sah dann die Premiere der erfolgreichsten Serie der nächsten Dekade: "Was Eltern nicht für möglich halten", des Schulmädchen-Reports erster Teil.

Trotz der Beschränktheiten in der bundesdeutschen Produktion war das Angebot in den Innenstadt-Kinos heterogener als heute. Das lag auch an Theaterbesitzer-Persönlichkeiten, die anspruchsvolle ausländische Filme pflegten, Godard, Resnais, Welles zeigten. Auch das anglo-amerikanische Kino spielte seine Stärken aus: "Doktor Schiwago" begeisterte 1968 das bundesdeutsche Publikum, "Rosemaries Baby" schockierte, ein Jahr später faszinierten "Easy Rider" und "Spiel mir das Lied vom Tod".

Im herkömmlichen Kinoprogramm fanden jedoch immer mehr Gruppen ihre Interessen nicht vertreten; weder die politisch engagierten Filmemacher noch ein an Experimenten interessiertes Publikum. Osteuropäische, asiatische, kubanische Filmwochen in vielen Städten der Bundesrepublik wurden – häufig von studentischen Filmclubs – organisiert, Kurzfilme der Avantgarde- und Undergroundszene gezeigt, neue Festivals entstanden, neue Abspielformen wurden gesucht. Das Publikum differenzierte sich weiter aus, was nicht ohne Folgen für die Branche bleiben sollte.

9.4. DIE 1970ER JAHRE: DER UMBAU DER PALÄSTE

Dieses Jahrzehnt brachte den Niedergang der großen Kinosäle, ihre Zersplitterung in sogenannte "Kinocenter". Warnungen, die Vorführungen auf kleiner Leinwand in engen, niedrigen Räumen bringe die Besucher um das eigentliche Kinoerlebnis und zerstöre jene magische Atmosphäre, die Teil der Attraktivität dieses Mediums sei, verhallten ungehört. Balkone wurden abgetrennt und in kleine Kinos verwandelt, Säle im Souterrain ausgebaut. Darüber hinaus betonten die Theaterbetreiber in vielen dieser "Schachtelkinos" den Wohnzimmercharakter noch durch sofabreite Doppelsessel. Nur wenige Innenstadtkinos blieben in ihrer Größe und einstigen Pracht erhalten, die Mehrzahl verkleinerte sich bis hin zur Unansehnlichkeit. Die wenigen noch verbliebenen Stadtteilkinos sahen sich ebenfalls zu Änderungen gezwungen: aus ihnen wurden in vielen Fällen Pornokinos.



Quelle: DIF

Ein "Schachtelkino" der 1970er Jahre

Programmkinos

Als Gegentrend brachten die 1970er Jahre auch vermehrte Anstrengungen der etablierten Filmkunsttheater in den Großstädten sowie das Aufblühen der Kommunalen und der Programmkinos, die sich in der AG Kino zusammenschlossen. Diese spielten sowohl Filmklassiker als auch neueste Produktionen, womit sie dem Neuen Deutschen Film, dem europäischen Autorenkino, dem unabhängigen Hollywood-Film und dem Film aus Asien und Osteuropa eine Plattform boten. Durch eigene Programmzeitungen, Veranstaltungen und Szenetreffe konnten sie ein Stammpublikum an sich binden, auch alteingesessene Theaterbesitzer (oder deren Kinder) widmeten nicht selten eines ihrer Kinos der Filmkunst.



Quelle: Film-Echo/Filmwoche Nr. 17 v. 24.3.1971

Das Scala Filmtheater in Saarbrücken

Ketten

Zum Schrittmacher der Zellteilung von Kinos wurde vor allem Heinz Riech, der 1971 die Ufa-Kinokette mit 35 Häusern gekauft hatte und sogleich mit der Aufteilung des Hamburger "Ufa-Palasts" begann: zuerst in vier Säle, dann in acht, dann in zwölf und schließlich sogar in 16. Die erwartete Flexibilität beim Abspiel in

Zeiten stetig sinkender Besucherzahlen und die weitere Zersplitterung von Publikumsinteressen waren die Hauptgründe für die Verkleinerung.

Dies führte dazu, dass 1974, 1976 und 1978 die Zahl der Leinwände im Vergleich zu den Vorjahren zwar stieg, die Zahl der Sitzplätze jedoch ständig abnahm und 1978 erstmals unter eine Million fiel. Zugleich setzte sich der Konzentrationsprozess in der Branche weiter fort, da viele Theaterbesitzer die Mittel für die notwendigen Umbauarbeiten nicht aufbringen konnten. Die "Süddeutschen Filmbetriebe" von Hubertus Wald wurden nach der Ufa die zweitgrößte Kinokette in der Bundesrepublik.



Quelle: [BArch](#), [DFM](#), [FMD](#)

Plakat "Die Blechtrommel" (1979)

Neuer Deutscher Film

Während ab Mitte der 1970er Jahre der Neue Deutsche Film mit Regisseuren wie Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Werner Herzog und Volker Schlöndorff auch international von sich Reden machte und mit Filmen wie "Die Ehe der Maria Braun", "Der amerikanische Freund", "Nosferatu" oder "Die Blechtrommel" ein breiteres Publikum suchte, versank die übrige bundesdeutsche Spielfilmproduktion zusehends in der Bedeutungslosigkeit. Dass auch sogenannte "Dödel-Filme" wie z.B. "Laß jucken, Kumpel" weder Produktion noch Verleih am Leben halten konnten, bewies der Konkurs der "Constantin Film" 1977. Zwei Jahre später reiften in der Bavaria erste Pläne für zukünftige Großfilme Made in Germany.

Blockbuster

Auch Hollywood startete eine neue Offensive mit Katastrophen- und Science-Fiction-Filmen. Die großen Studios, die US-Majors, hatten ihre Politik der Beschränkung auf wenige, kassenstarke Filme, deren Start sie mit erheblichem Werbeaufwand begleiteten, bereits Ende der 1950er Jahre angekündigt und im folgenden Jahrzehnt erprobt: Während sie die Zahl der neu in die Kinos kommenden Filme senkten, erhöhten sie ihren Anteil am Verleihumsatz. Aber erst

mit Beginn der 1970er Jahre hatte sich in der US-Produktion das Blockbuster-System (wenige, teuer ausgestattete, aufwendig hergestellte Filme) eingespielt, und die Majors setzten es nunmehr auch im Verleih durch – mit entsprechend erhöhter Leihmiete.

"Der weiße Hai" brach 1974 alle Kassenrekorde und wurde erst drei Jahre später durch "Krieg der Sterne" von Platz eins der Hitliste verdrängt. Solche Filme brauchten jedoch zur Entfaltung ihrer Effekte die große Leinwand und gute Technik. 1978 wurde das Arri-Kino in München als erstes der Bundesrepublik mit einer Dolby-Stereo-Anlage ausgestattet, ein Jahr später verfügten 100 Kinos über die Anlage, um den James-Bond-Film "Moonraker - Streng geheim" angemessen spielen zu können. Die Zwickmühle war absehbar: Blockbuster-Filme mobilisierten die Massen – aber für die gab es kaum noch geeignete Kinos

9.5. DIE 1980ER JAHRE: MASSENSTARTS UND BLOCKBUSTER-STRATEGIEN

Einmal mehr bestätigte die Medienforschung zu Beginn dieses Jahrzehnts, dass das Kino fast nur noch junge Besucher anzog: Achtzig Prozent des Publikums gehörten der Altersgruppe zwischen zwölf und dreißig Jahren an. Diese Zielgruppe wollte Hollywood-Spektakel sehen, und zwar aktuelle. 1980 sank der Marktanteil der deutschen Filme unter zehn Prozent, was zwar für die 1980er Jahre selbst die Ausnahme blieb, sich aber in den 1990ern wiederholen sollte.



Quelle: [DIF](#)

Werbe-LKW in Wiesbaden, anlässlich des Starts von "Batman" (1989)

Neue Geschäftspolitik

Die Blockbuster-Strategie der US-amerikanischen Verleihfirmen ging auf: Aufwändige Werbekampagnen für wenige Filme weckten die Neugierde des Publikums, das zunehmend darauf vertrauen konnte, den Film sogleich auch zu sehen zu bekommen. In kartellrechtlichen Auseinandersetzungen hatten die Nachspieler gemeinsam mit den Verleihern ihre Statusänderung in Erstaufführungstheater durchgesetzt, was zwar ihre Konkurrenzfähigkeit erhöhte, jedoch schließlich zur Verödung der Spielpläne führte: Die Zahl der Startkopien

stieg beharrlich, von etwa 100 noch in den 1970er Jahren bis zum Massenstart mit 600 Kopien in den 1990ern. Zur selben Zeit steigerten die US-amerikanischen Verleihfirmen ihren Anteil am Verleihumsatz von 52,9 Prozent zu Beginn der 1980er Jahre auf 65,7 Prozent am Ende des Jahrzehnts.

War es zuvor jahrzehntelang üblich gewesen, ganze Staffeln eines Verleihs zu mieten, die neben Spitzenfilmen auch solche mit eher schwachen Geschäftsaussichten enthielten, wollten und konnten sich die Theaterbesitzer diese Politik nun immer weniger leisten. Dabei hatte in der Vergangenheit mancher Film seinen Durchbruch einer geduldigen und sorgfältigen Auswertung verdankt, die ihn zum kassenträchtigen "Langläufer" machte. Seit den 1980er Jahren jedoch mussten Filme zusehends rascher, möglichst in den ersten Wochen, Gewinn bringen, um auf dem Spielplan bleiben zu können. Auch die meisten Programmkinos veränderten und reduzierten ihr Angebot Mitte des Jahrzehnts drastisch: Sie spielten weniger Filmklassiker, setzten auf risikolosere Filme, die in den anderen Häusern keinen Platz mehr fanden.



Quelle: DIF

"Die unendliche Geschichte" (1984)

Internationale "Spitzenfilme" und Deutsche Hits

Nachdem für einige Jahre – von 1977 bis 1980 – die Besucherzahlen gestiegen waren (von 124,2 auf 143,8 Millionen), sanken sie danach jedoch wieder kontinuierlich und erreichten mit 101,6 Millionen am Ende des Jahrzehnts einen neuen Tiefstand. Dabei entschieden nicht mehr Vielfalt oder Breite des Angebots über die Gesamtzahl, sondern die "Spitzenfilme": Nur 6,5 Prozent aller angebotenen Filme zogen 57,1 Prozent der Kinogänger an. "E.T. - Der Außerirdische" und "Rambo" (beide 1982), "Der Terminator" (1984), "Aliens – Die Rückkehr" (1986) und "Batman" (1989) hießen große Hits der 1980er, die sich dezidiert an ein junges Publikum wandten. Eine andere Zielgruppe wurde vom epischen Melodrama "Jenseits von Afrika" (1985) angesprochen und bescherte dem Film weltweite Erfolge.

Auch die deutsche Filmindustrie setzte erstmals seit Jahren wieder auf Großprojekte: "Das Boot" (1981) und "Die unendliche Geschichte" (1984) erwiesen sich als Kassenerfolge im In- und Ausland. Aber auch weniger kostenintensive deutsche Produktionen fanden erstmals wieder ein breites Publikum – zumal im Komödienfach: Loriots Kinodebüt "Ödipussi" (1988) wurde zum Schlager, drei Jahre zuvor füllte "Otto – Der Film" die Kassen. Ebenfalls 1985 initiierte Doris Dörries "Männer" die neue deutsche Beziehungskomödie, die später auch durch Namen wie Sönke Wortmann und Katja von Garnier geprägt werden sollte.



Quelle: FFA: "Das Kino und sein Publikum", Berlin 1985

Das Scala Kino-Center in Saarbrücken

Videoversorgung

Die Zahl der ortsfesten Filmtheater hatte sich zunächst bis 1983 erhöht, bevor sie von da an wieder zurückging auf zuletzt 3.216 Kinos mit nur noch 610.000 Sitzplätzen, zu denen noch zwanzig Autokinos und 25 Wanderfilmbetriebe hinzu kamen. Einer der Gründe für den Substanzverlust war der Erfolg des neuen Konkurrenzmediums: der Siegeszug der Video-Technologie. Am Ende des Jahrzehnts verfügte bereits fast die Hälfte aller bundesdeutschen Haushalte über einen Videorecorder, Videotheken boomten nicht nur in den Großstädten, sondern in nahezu jeder Gemeinde. Kleine Kinos, die sich auf Porno- und Actionfilme spezialisiert hatten, sahen sich nun vermehrt zum Aufgeben gezwungen.

Vorahnung

1987 eröffnete auf dem Gelände von Universal in Hollywood der größte Kinokomplex der Welt mit 5.940 Plätzen, ein Jahr später folgte das Cineplex im kanadischen Toronto, das mit seinen 18 Sälen in einem Einkaufszentrum ein neues Freizeiterlebnis versprach. Brüssel zog ein Jahr später nach und bot mit dem "Kinopolis" (27 Leinwände, 7000 Plätze) den Branchenmix der Zukunft.

Nur Kinoketten wie United Cinemas International (UCI) – von Paramount Communications, MCA Inc. und United Artists gegründet – brachten bis dahin die immensen Investitionen für diese Veränderung der Kinolandschaft auf. Und die Ausgaben lohnten sich, da die US-Produktions- und Verleihfirmen nunmehr an der

ökonomischen Schlussverwertung ihrer Produkte mitverdienten. Das blieb nicht unbemerkt: Mittelständische Kinobetreiber, die in den Vorjahren durch Neu- und Umbauten die technische Ausstattung, und das Ambiente ihrer Häuser verbessert hatten, aber auch solche, die es beim alten Schachtelkino belassen hatten, sahen nun eine neue Konkurrenz auf sich zukommen. Der Branche standen einschneidende und für viele existenzbedrohende Strukturveränderungen bevor

9.6. DIE 1990ER JAHRE: KONZENTRATIONSPROZESSE

Globalisierung wurde in den 1990er Jahren zu einem omnipräsenten, schillernden Begriff für ökonomische, politische wie gesellschaftliche Entwicklungen, und eine spezielle Form dieser Globalisierung erfasste auch die Filmtheaterbranche. Schon seit Jahrzehnten dominierte das Hollywood-Kino das Filmangebot in Deutschland und Europa, nun aber betraf die Internationalisierung auch die Filmtheater selbst. Milliarden, die ausländische Investoren in neue Filmtheater pumpen, sollten den deutschen Markt aufrollen.



Quelle: DIF

Ein Multiplex der Kinopolis-Kette

Drang zur Größe

Multiplex nannte sich der neue Kinocentertyp, mit dem die immer größer werdenden Ketten den Verdrängungswettbewerb gegen die etablierte Konkurrenz – und schließlich untereinander – führten und das Ende einer durch den Mittelstand geprägten Kinolandschaft einläuteten. Die Besucher stimmten mit den Füßen über die Multiplexe ab, die sich in den USA und Großbritannien bereits als höchst erfolgreich erwiesen hatten. Aber auch eingesessene deutsche Unternehmer hatten die Zeichen der Zeit erkannt. Nachdem der US-amerikanische Kinobetreiber UCI (United Cinemas International) in Hürth bei Köln 1990 das erste der großzügig konzipierten Multiplex-Kinocenter errichtet hatte, zog Hans-Joachim Flebbe nach, der sich in den 1970er und 1980er Jahren für ein luxuriöses Kinoerlebnis stark gemacht und die Gegenbewegung gegen die Riech'schen Schachtelkinos angeführt hatte. Im März 1991 eröffnete das erste Cinemaxx der Flebbe-Kette – und das nicht auf der "grünen Wiese", sondern mitten in Hannover.

Mochten die Multiplexe in der Provinz stark von zusätzlichen Besuchern leben, die erst durch das neue Angebot wieder vom Kino angezogen wurden: Multiplexe in den Innenstädten gruben vielen etablierten Betrieben das Wasser ab.



Quelle: [DIF](#)

Ungehindertes Blick auf eine große Leinwand: ein Kinosaal der 1990er Jahre

Luxus siegt

Die nach wie vor junge Mehrheit der Kinobesucher genoss das umfassende Freizeitangebot der Multiplexe, die nicht selten an Einkaufszentren und ähnlich orientierte öffentliche Räume angeschlossen waren. Multiplexe wollten nicht allein Kino sein, sondern Treffpunkt. Und die neuen Center boten einiges: großzügige Architektur mit Glasfassaden, weitläufige Foyers mit umfassenden Gastronomie-Angeboten, aktuelle Produktionen in acht und mehr Sälen, moderne Tonsysteme und stark ansteigende Reihen bequemer Sessel mit ungehindertem Blick auf große Leinwände.

Etliche in diesem Sinne unattraktivere Filmtheater mussten schließen, und auch Investitionen in Komfort und Technik bestehender Kinos boten keine Gewähr, von der Multiplex-Konkurrenz in der Nachbarschaft nicht erdrückt zu werden. Insgesamt aber vergrößerte sich durch die neuen Kinocenter die Abspielbasis in Deutschland, und aus knapp 3.200 Leinwänden in 1990 waren 1999 mehr als 4.500 geworden. Ende der 1990er Jahre brachten es die inzwischen mehr als neunzig Multiplexe auf einen Marktanteil von mehr als 30 Prozent, Tendenz steigend.

In den vorangehenden Jahrzehnten – weit vor Eintritt der Multiplexe in den Markt – hatte die Sitzplatzzahl seit 1960 kontinuierlich und dramatisch abgenommen. Allein zwischen 1980 und 1990 war ein Verlust von rund 320.000 Plätzen auf den historischen Tiefststand von 610.000 Sitzplätzen zu verzeichnen. 610.000 Sitzplätze fanden sich hingegen im Jahr 1999 allein in traditionellen Kinos, bei einem gleichzeitigen Sitzplatzangebot von 234.000 Plätzen in Multiplexen. Auch

die Besucherentwicklung stieg seit 1991 insgesamt an: Trotz Besucherausbaus bei den seit 1991 immer stärker am Markt vertretenen Multiplexen ist das Besuchervolumen in den 1990er Jahren höher als in den 1980er Jahren. Insofern scheinen auch die traditionellen Kinos in Teilen von dem durch die Multiplexe ausgelösten neuen "Kinogefühl" profitiert zu haben.



Quelle: Constantin, DIF

"Werner - Beinhart!" (1990)

Einspielrekorde

Der Konzentration in der Filmtheaterbranche entsprach eine Konzentration des Umsatzes auf eine kleinere Zahl von Filmen, Hollywood-Filmen. Auch darum hatten es in den 1990er Jahren kleine Verleiher zunehmend schwerer, sich gegen die Dominanz der US-Majors zu behaupten, die ihre Hits immer aufwändiger vermarktet und mit noch größerer Kopienzahl als früher starteten. Ende der 1990er lag ihr Marktanteil bei mehr als siebenzig Prozent. Die meist action-betonten Blockbuster, deren jeweilige Laufzeit in den Kinos immer kürzer ausfiel und die dabei immer neue Rekorde aufstellten, passten ideal in die neue Kinolandschaft. Bei schnellen Wechseln der angebotenen Filme kam es auf Blitzstarts an: Hatten in den 1980er Jahren fünf erstaufgeführte Filme mehr als sechs Millionen Besucher gehabt, schafften dies in den 1990ern 17 Filme. "Pretty Woman" (1990), "Jurassic Park" (1993), "Der König der Löwen" (1994) und "Independence Day" (1996) erreichten sogar die Neun-Millionen-Marke. Ein Film allerdings übertraf alle Rekorde: James Camerons "Titanic". Im Januar 1998 gestartet, brachte er bis Anfang 1999 mehr als 18 Millionen Besucher in deutsche Filmtheater – eine bis dahin in Jahrzehnten beispiellose Zahl.



Quelle: X-Filme Creative Pool, DIF

Franka Potente in "Lola rennt" (1998)

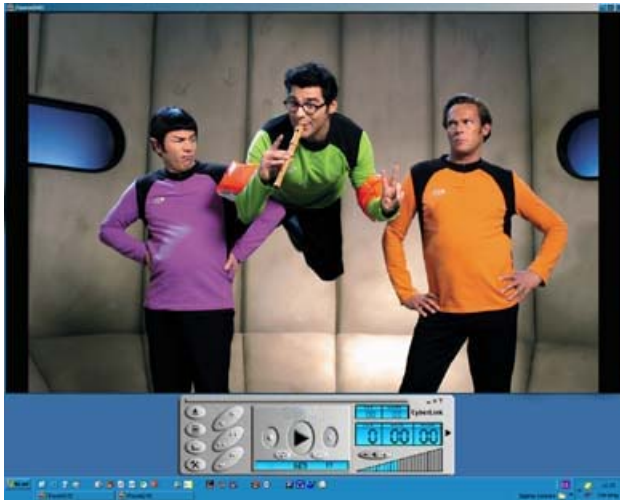
"Der bewegte Mann" (1994) hieß der mit mehr als sechs Millionen Besuchern wirtschaftlich erfolgreichste deutsche Film der 1990er, der mit Til Schweiger einen neuen deutschen Kinostar etablierte. Auch die "Werner"-Animationsfilmserie in der Nachfolge von "Werner – Beinhart!" zählte zu den deutschen Gewinnern des Jahrzehnts. Immer wieder suchten deutsche Produzenten ihr Heil in Komödien – auf dem schwindelerregenden Niveau von Hollywood-Budgets war keine Konkurrenz möglich, weswegen Regisseure wie Wolfgang Petersen und Roland Emmerich lieber in den USA arbeiteten.

So behaupteten sich deutsche Filme auf dem heimischen Markt vor allem mit spezifischen Formen eines Humors, der im Inland verstanden und nachgefragt wurde, außerhalb des deutschsprachigen Raumes jedoch kaum exportfähig war. Im Gegensatz dazu zeigte zum Ende der 1990er Jahre "Lola rennt", wie eine deutsche Produktion sowohl die hiesigen Kinos füllen und gleichzeitig im Ausland Erfolge feiern kann. Nachdem Tom Tykwerts Film in Deutschland zum Publikumshit geworden war, reüssierte er in den USA, spielte dort noch einmal sieben Millionen Dollar ein und konnte so das zweitbeste Ergebnis aller Zeiten für einen deutschsprachigen Film erzielen.

Die Zukunft: Abschied vom Medienträger?

In den 1990ern Jahren schienen mehr und mehr Filme von dem Siegeszug der neuen Medien inspiriert: Tom Tykwerts "Lola rennt" (1998) und "Matrix" (1999) von den Wachowski-Brüdern gehören zu den populärsten Beispielen dieser Tendenz, die seit dem Jahrtausendwechsel nochmals deutlich an Fahrt aufgenommen hat. Die wachsende Zahl verfilmter Videospiele – von "Resident Evil: Apocalypse" über "Alien vs. Predator" (beide 2004) bis zu "Alone in the Dark" (2005) – legen davon ebenso Zeugnis ab wie die Auswertung von Erfolgsfilmen als Videospiele.

Digitale Medien wie Computer- und Konsolenspiele haben sich mit ihren interaktiven Möglichkeiten zu einem bedeutenden audiovisuellen Konkurrenten entwickelt, und der Film hat sich längst auf diesen neuen Markt eingestellt. Auch deutsche Komödien wie "Sieben Zwerge: Männer allein im Wald" oder Kinderfilme wie "Pumuckl und sein Zirkusabenteuer" bieten in ihrer DVD-Auswertung interaktive Spiele zum Film an. Zu "(T)raumschiff Surprise – Periode 1" wurde – ganz nach dem Hollywood-Vorbild – ein eigenständiges Videospiele auf den Markt gebracht.



Quelle: Constantin, DIF, © herbX film, JAT Jürgen Olczyk
Computer-Kino mit "(T)Raumschiff Surprise" (2004) (Fotomontage)

Digitales Kino

Es ist wahrscheinlich, dass Filmrollen in nicht allzu ferner Zukunft verschwinden werden – und mit ihnen der klassische Verleih. Schon recht bald könnte eine durchgängig digitale Kette von der Filmaufnahme über die Postproduktion bis hin zu Distribution und Projektion existieren.

Das im März 2005 öffentlich gestartete Projekt EuroDocuZone und das damit gegründete wohl weltweit größte digitale Kinonetzwerk "CineNetEurope" verhalten sich auf besondere Weise zu dieser Entwicklung: Arthouse-Kinos in neun europäischen Ländern wurden durch digitale Technik miteinander vernetzt, um gemeinsam Dokumentarfilme und kleinere Produktionen präsentieren zu können. Ziel der EuroDocuZone ist es, ausgewählten Filmen, die sonst nur auf Festivals zu sehen sind, einem breiteren Publikum zugänglich machen. Gleichzeitig soll damit – angesichts der möglichen Folgen des Digitalisierungsprozesses in den großen Hollywoodstudios – die Arbeit der kleineren unabhängigen europäischen Kinos und Verleiher beim Übergang vom analogen ins digitale Zeitalter unterstützt werden.



Quelle: Gesellschaft zur Verfolgung von Urheberrechtsverletzungen e.V. - GVU
Vernichtung von raubkopierten DVDs

Home Entertainment und Filmpiraterie

Zum Prozess der Digitalisierung gehört auch der laufende Siegeszug des Heimkinos. DVDs, abgespielt mithilfe leistungsstarker TV-Geräte, Videobeamer und einem durch die heimische HiFi-Anlage aufgepeppten Dolby-Surround-Ton, haben dem Home Entertainment zu neuer Attraktivität verholfen. Wie der Filmjournalist Helmut Merschmann im Herbst 2004 feststellte, wird das "Filmgeschäft nicht mehr an der Kinokasse entschieden": "Die Filmförderungsanstalt (FFA) bezifferte den Umsatz in den deutschen Kinos für das Jahr 2003 mit 850 Millionen Euro. Dagegen kann der Bundesverband Audiovisuelle Medien (BVV) für den gleichen Zeitraum auf satte 1,55 Milliarden Euro Umsatz durch den Verleih und Verkauf von Videos und DVDs verweisen." Für das Kinojahr 2004 meldete die FFA einen Umsatz von knapp 893 Millionen Euro, während der BVV für 2004 einen Jahresumsatz von 1,32 Milliarden konstatieren konnte.

Ein weiterer Konkurrenzfaktor ist dabei das im Ausbau befindliche Prinzip des Video-On-Demand, bei dem Filme gegen Bezahlung aus dem Internet heruntergeladen und für eine vereinbarte Zeit angeschaut werden können. Damit vereinfacht sich die eh schon gegenüber dem klassischen Kino "bequemere" Konkurrenz des Home Entertainment noch einmal – wer Heimkino will, muß sein Heim nun gar nicht mehr verlassen. "Die Zukunft des Home Entertainments", so Merschmann, "sieht keine Medienträger mehr vor, sondern nur noch Datenströme. Das ist schon absehbar. Hierfür ausschlaggebend wird jedoch der so genannte 'Sprung ins Wohnzimmer' sein, die Verbindung von PC und Fernsehgerät."



Quelle: Gesellschaft zur Verfolgung von Urheberrechtsverletzungen e.V. - GVU
Arbeitsplatz professioneller Raubkopierer

Als weitere, längst spürbare Bedrohung für die Filmindustrie und das Kinogeschäft wird indes die Filmpiraterie wahrgenommen. Nach der "Brenner-Studie 2", die die Filmförderungsanstalt (FFA) Ende 2003 präsentierte, lädt bereits jeder zweite Konsument Filme aus dem Internet herunter, bevor diese im Handel verfügbar sind. Jeder Vierte bekommt die Filme auf dem gleichen Wege sogar noch vor dem Kinostart. Über siebzig Prozent dieser "Nutzer", die sich mit Raubkopien aus dem

Netz versorgen, sind zwischen 10 und 39 Jahre alt; die überwiegende Mehrheit gehört somit zur Kernzielgruppe der Kinobranche.

Mit der breit angelegten "Anti-Piraterie-Kampagne" der Film- und Videobranche sowie dem im September 2003 in Kraft getretenen neuen Urheberrecht soll dieser Entwicklung begegnet werden. Dem neuen Gesetz zufolge macht sich bereits strafbar, wer gewerblich oder privat, entgeltlich oder kostenlos Musik, Filme oder Computerspiele im Internet zum Herunterladen anbietet und verbreitet, ohne hierzu berechtigt zu sein.



Quelle: [Cinema Paris Betriebs GmbH](#), Foto: Jan Rost
Der Kinosaal des Cinema Paris in Berlin

Kinosaal, Wohnzimmer oder Hosentasche?

Es wird sich zeigen, wie das Kino diese Prozesse der Digitalisierung übersteht. Neben dem heimischen Fernseher und dem Computer wächst nun auch das Handy zur Leinwandkonkurrenz. Mit einem entsprechend ausgerüsteten Multimedia-Handy ist längst das Abspielen kompletter Spielfilme möglich – allerdings erfordert es derzeit noch Aufwand und Zeit, um die Film-Dateien auf die für das Handy notwendige Größe zu bringen.

Die damit mögliche Filmwahrnehmung jedoch bleibt eine ganz andere als jene, die im Kino und – dann nochmals verändert – in den eigenen vier Wänden stattfindet. Insofern ist es fraglich, ob daraus tatsächlich eine Konkurrenz oder nicht eher eine Ergänzung zur großen Projektion erwachsen kann. Solange es Filme gibt – ob nun auf Filmstreifen oder digitalen Datenspeichern –, wird das Kino der faszinierende Ort kollektiver und zugleich subjektiver Emotionen bleiben, der es bei allen technischen Veränderungen immer schon gewesen ist. Die Frage ist nur, welche Rolle dieser Ort im Leben zukünftiger Generationen spielen wird.

9.7. KINO IN DER DDR – EINE KURZE GESCHICHTE DES OSTDEUTSCHEN LICHTSPIELWESENS 1945-1990



Quelle: FMP, Foto: Zentralbild/Hesse

Am 2. Mai 1957 wird in Berlin das Colosseum-Filmtheater in der Schönhauser Allee eröffnet – eingerichtet für 819 Zuschauer und Vorführungen in Totalvision (Cinemascope)

von Ralf Schenk

Noch vor der endgültigen deutschen Kapitulation im Zweiten Weltkrieg bestimmte der sowjetische Generaloberst Nikolai Bersarin als Stadtkommandant von Berlin in seinem Befehl Nr. 1 vom 28. April 1945, dass "der Betrieb von Vergnügungsstätten (Kino, Theater, Zirkus, Stadien) bis 21.00 Uhr erlaubt" sei. Von einem Meer aus Trümmern umgeben, brauchten die Berliner, wenn irgend möglich, also nicht auf ihren geliebten Kintopp zu verzichten. So flimmerten bald alte Kopien deutscher Filme über die noch verbliebenen Leinwände; am 19. Juli 1945 fand die erste öffentliche Premiere einer neuen Produktion, des russischen Dokumentarfilms "Berlin" von Juli Raisman statt; knapp einen Monat später brachte die Verleihfirma Sojusintorgkino die erste deutsche Nachkriegssynchronisation – Eisensteins "Iwan der Schreckliche" in der Synchronregie von Wolfgang Staudte – ins Kino.

"Vereinigung volkseigener Lichtspiele" und Progress Film-Vertrieb

Sojusintorgkino, eigentlich die Auslandsvertretung für sowjetische Filme, hatte beginnend mit dem 5. Juli 1945 einen erheblichen Teil der Kinoarbeit im sowjetisch besetzten Teil Deutschlands übernommen. Die Firma wurde mit dem Verleihmonopol für die SBZ und der Verfügungsgewalt über alle auf deren Territorium gefundenen Kopien deutscher Filme ausgestattet. Außerdem übertrug ihr die sowjetische Militäradministration sämtliche ehemaligen Ufa-Kinos. Sojusintorgkino, später in Sovexport umgenannt, verfügte 1946 über 51 solcher Lichtspieltheater. Daneben wurden 1945 auch jene Kinos, deren Besitzer Mitglieder der NSDAP waren, enteignet und den fünf Länderverwaltungen von Brandenburg, Mecklenburg, Sachsen, Thüringen und Ost-Berlin unterstellt. Weitere Häuser durften zunächst in Privatbesitz bleiben, wurden aber mit Ausnahme von Ost-Berlin, Brandenburg und Mecklenburg 1948 ebenfalls gegen eine geringe

Abfindung enteignet und verstaatlicht. Sie bildeten den Grundstock der am 12. Februar 1949 gegründeten "Vereinigung volkseigener Lichtspiele" (VVL).



Quelle: FMP, Foto: Zentralbild/Mihatsch

Das Berliner Filmtheater Babylon vor Beginn der Premiere des Films "Wenn Kraniche ziehen" am 6. Juni 1958

Während bis zum 1. November 1948 alle in der SBZ gelegenen Kinos ausschließlich auf Filme von Sovexport zurückgreifen konnten, wurde danach mit dem DEFA-Filmvertrieb ein zweiter Anbieter etabliert. Beide Firmen fusionierten am 13. Juli 1950 zur Progress Film-Vertrieb GmbH, die bis zum Ende der DDR Monopolist für alle gezeigten Kinofilme blieb. Der spätere Volkseigene Betrieb (VEB) Progress agierte wirtschaftlich zwar selbstständig, war ideologisch und organisatorisch allerdings der Hauptverwaltung Film beim 1954 gegründeten Ministerium für Kultur der DDR unterstellt. Dabei besaß der Verleih keine eigenen Kinos. Diese gehörten – mit Ausnahme der bis in die 1960er Jahre bestehenden privaten Häuser und der bis 1955 existierenden 91 Sovexportfilm-Theater – zu den "Volkseigenen Kreislichtspielbetrieben", die am 1. Januar 1953 in jedem Landkreis gegründet wurden. Ab 1. Januar 1963 wurden die DDR-Kinos zu 15 Bezirkslichtspielbetrieben (BLB), später Bezirksfilmdirektionen (BFD) zusammengefasst und – wie Theater oder Museen – in den Haushalt der Bezirke eingegliedert. Das bedeutete nicht zuletzt: Wenn die Bezirksfilmdirektionen gute Drähte zu den bezirklichen Leitern von Staat und Partei besaßen oder die "führenden Genossen" des Bezirks gar Kinofans waren, dann konnten sie leichter finanzielle Mittel für den Ausbau ihrer Kinobetriebe erhalten. So wurde beispielsweise im Bezirk Gera wesentlich mehr in die Kinos investiert als im Bezirk Leipzig.



Quelle: FMP, Foto: Kurt Schwarzer

Das Kino Gérard Philipe in Berlin-Treptow im Jahre 1964

Kinos in Zahlen

Die ersten verlässlichen Zahlen über Kinos und ihre Besucher in der DDR datieren von 1951. In jenem Jahr existierten insgesamt 1.494 Kinos mit 545.161 Plätzen. In 1.126.098 Vorstellungen wurden rund 188 Millionen Zuschauer gezählt; das heißt, jeder Einwohner der DDR ging im Schnitt 10,3 Mal ins Kino. Diese Zahl stieg bis 1957 auf 18 Kinobesuche (316 Millionen Zuschauer), sank dann aber bis 1960 wieder auf 13,8, das heißt auf knapp 238 Millionen Zuschauer. 1965, als sich auch in der DDR das Fernsehen durchgesetzt hatte, rutschte die Zahl gar auf 119 Millionen ab, um sich in den 1970er und 1980 Jahren auf rund 70 bis 80 Millionen einzupegeln.

Um dem Trend entgegen zu steuern, suchte das DDR-Lichtspielwesen nach technischen Innovationen und publikumsträchtigen Kinoerlebnissen. Nicht mehr nur der "Landfilm" – eine bereits 1948 gestartete Initiative, durch die Filme mit transportablen, aber zunehmend auch fest installierten Projektoren in kleinsten Dörfern gezeigt werden konnten – erhielt seine gebührende Aufmerksamkeit. Man besann sich nun auch auf die Ferienorte an der Ostsee, in Thüringen und im Harz und gründete dort Zeltkinos oder bespielte Campingplätze. Die "Sommerfilmtage" wurden eingeführt, bei denen jeweils rund acht bis zehn besonders kassenträchtige Filme in vergleichsweise hoher Kopienzahl – auf jeden Fall mehr als die üblichen 15 Startkopien – zur Verfügung gestellt wurden. Zu den Hits dieser "Sommerfilmtage" entwickelten sich unter anderem die DEFA-Indianerfilme mit dem jugoslawischen Sportlehrer und Schauspieler Gojko Mitic in den Hauptrollen. Der erste dieser Filme, "Die Söhne der großen Bärin", brachte es allein von Februar bis Dezember 1966 auf über fünf Millionen Zuschauer.



Quelle: DIF, © DEFA-Stiftung

"Die Söhne der großen Bärin" (1965)

Zu den technischen Neuerungen gehörten Mitte der 1960er Jahre der Bau von drei neuen 70-mm-Kinos und die entsprechende Umrüstung von 15 älteren Häusern sowie drei Freilichtbühnen. Für die 70-mm-Kinos wurden ausländische Filme angekauft, so die sowjetischen Epen "Krieg und Frieden" und "Befreiung" oder US-

amerikanische Produktionen wie "Spartacus" und "El Cid". Ab 1968 stellte auch die DEFA eigene 70-mm-Filme her, etwa das Mantel- und Degen-Spektakel "Hauptmann Florian von der Mühle" (1968) mit Manfred Krug, die Operette "Orpheus in der Unterwelt" (1973) mit Rolf Hoppe als Göttervater Zeus oder den Science-fiction-Film "Signale – ein Weltraumabenteurer" (1970) mit Gojko Mitic. Die Produktionsgruppe des Dokumentaristen Andrew Thorndike versuchte sich sogar an einem abendfüllenden DEFA-Dokumentarfilm auf 70 mm: "Du bist min", ein Glückwunschfilm zum 20. Jahrestag der DDR, geriet aber so pathetisch und unfreiwillig komisch, dass die Zuschauer ihn weitgehend mieden. Nur am Rande sei vermerkt, dass zur gleichen Zeit ein anderer DEFA-Dokumentarist, Karl Gass, vehement die Ansicht verfocht, mehr 16-mm-Projektoren und -Filme zur Verfügung zu stellen, um das Kino insgesamt schneller, eingreifender und demokratischer zu machen. Mit der 16-mm-Technik konnten sich die Praktiker bei Progress und in den Bezirken allerdings nie anfreunden: Bis auf Geräte in Schulen und Armeeeinheiten blieb diese Projektionsmöglichkeit weitgehend ungenutzt.



Quelle: FMP , Das DEFA-Filmkunsttheater in der Berliner Kastanienallee Mitte der 1960er Jahre

Die letzte Statistik

Ende 1989 reichte die Hauptverwaltung Film ihre letzte Statistik als Vorlage an den Ministerrat ein. Sie trug den Titel "Zur Situation im Lichtspielwesen der DDR und zu den Hauptrichtungen seiner Entwicklung bis zum Jahr 2000" und sollte vorrangig dazu beitragen, auf strukturelle und materielle Defizite in den DDR-Kinos hinzuweisen und staatliche Fördergelder zu akquirieren. Waren die Prognosen dieser Studie zum Zeitpunkt ihres Erscheinens schon Makulatur, so enthielt sie doch noch einmal exakte Daten über Kinos, Besucherzahlen und Beschäftigte.

Die Autoren hielten fest, dass es Ende 1988 in der DDR 828 stationäre Kinos gab. Dazu kamen 116 Sommerkinos in Leichtmetallbauweise, 33 Zeltkinos und hundert Freilichtbühnen. Desweiteren wurden 1.800 Spielstätten in Klub- und Kulturhäusern, Altenheimen, Kindergärten usw. aufgezählt. Täglich fänden, so hieß es, rund 2.200 Vorstellungen mit ca. 190.000 Besuchern statt, davon 70 Prozent Kinder und Jugendliche. Als Einnahmen schlugen 85,8 Millionen Mark zu Buche;

die Ausgaben betragen allerdings 160,6 Millionen Mark. Die fehlende Summe wurde von den Bezirken, also vom Staat beigesteuert.



Quelle: FMP, Foto: Kurt Siegl

Das Kino der Gemeinde Kleinsaubernitz im Kreis Bautzen am Naherholungszentrum Olba-See: ein 20 Meter langes und 10 Meter breites, mit einer Klimaanlage ausgestattetes Strandkino aus Aluminiumwellblech.

Die relativ niedrigen Einnahmen erklären sich aus den außerordentlich niedrigen Eintrittspreisen: Die Studie nannte eine Durchschnittssumme von 1,01 Mark. Tatsächlich kostete der Kinobesuch in der DDR für Erwachsene oft nur 1,10 Mark. Für Filme, deren Erwerb "aufwendig" war, das heißt vor allem westliche Importe, konnten bisweilen Preise von 2,10 Mark erhoben werden. Kam dann noch ein Vorprogramm dazu, kostete das Ganze maximal 2,60 Mark. Kinder bezahlten in der Regel 25 Pfennige. Diese Preise blieben von den Anfängen bis zum Ende der DDR weitgehend stabil – und waren zu keiner Zeit geeignet, alle Unkosten zu decken. Übrigens bezifferte die Studie die Zahl der im DDR-Lichtspielwesen Beschäftigten auf 7.700 Frauen und Männer, die im Schnitt rund 600 Mark netto pro Monat verdienten.

Was war zu sehen?

In den späten 1950er Jahren brachte Progress rund 120 Filme jährlich zum Einsatz. Diese Zahl stieg bis 1988 auf rund 140 Filme, davon rund 20 Kinderfilme. Die DEFA steuerte jährlich rund 16 bis 18 Neuproduktionen bei. Aus der UdSSR kamen jeweils rund 30 bis 40, aus den anderen realsozialistischen Ländern jeweils rund 60 bis 70 Filme.



Quelle: FMP, Blick vom Kinosaal auf die Kinobar in Artern 1976

Einige Auswahlbeispiele: Im Jahr 1950 setzte sich die Zahl der abendfüllenden Filme (außer DEFA) wie folgt zusammen: Bundesrepublik Deutschland 11, Tschechoslowakei 3, Polen 2, UdSSR 27, Ungarn 2, Frankreich 1, Großbritannien 1, Österreich 2. Dazu kamen 27 Reprisen deutscher Filme von vor 1945.

Zehn Jahre später, 1960, brachte Progress Filme aus folgenden Ländern ins Kino: Albanien 1, Bulgarien 3, BRD 8, China 4, CSSR 12, Dänemark 1, Finnland 1, Frankreich 6, Großbritannien 5, Italien 4, Jugoslawien 2, Mongolei 1, Niederlande 1, Nordkorea 2, Österreich 1, Polen 1, Rumänien 2, Schweiz 1, Spanien 1, UdSSR 36, Ungarn 8, USA 2.

1980 verzeichnen die Annalen: Australien 1, Berlin (West) 2, Bulgarien 7, CSSR 22, Dänemark 1, Finnland 1, Frankreich 10, Großbritannien 3, Italien 2, Japan 2, Jugoslawien 8, Kanada 1, Nordkorea 3, Polen 11, Rumänien 9, Schweiz 1, Vietnam 1, UdSSR 41, Ungarn 8, USA 6.

Im letzten DDR-Jahr 1989 schließlich waren folgende Länder vertreten: Albanien 2, Argentinien 1, Australien 3, Berlin (West) 3, BRD 4, Bulgarien 5, Chile 1, China 9, CSSR 18, Dänemark 2, Frankreich 4, Großbritannien 2, Indien 1, Italien 5, Japan 2, Jugoslawien 4, Kanada 1, Korea 2, Kolumbien 1, Kuba 2, Neuseeland 1, Norwegen 1, Polen 8, Puerto Rico 1, Rumänien 3, Schweden 1, UdSSR 18, Ungarn 3, USA 10, Vietnam 2.



Quelle: [FMP](#)

Das Ende der 1960er Jahre erbaute Kino International in der Berliner Karl-Marx-Allee im Jahre 1973

Filmaustausch mit realsozialistischen Ländern und westliche Hits

Die Filme wurden auf Filmfestivals, Messen und durch persönliche Kontakte zu Produzenten und Verleiher erworben. Als Einkäufer fungierte der DEFA-Aussenhandel, der die gewünschten Titel in Zusammenarbeit mit Progress aussuchte und erwarb. Ein Nadelöhr, durch das alle Filme gehen mussten, war die Zulassungsabteilung der Hauptverwaltung Film. Prinzipiell wurden hier aus westlichen Ländern mehr Filme zugelassen, als dann zum Einsatz kamen; Devisen standen eben nicht unbegrenzt zur Verfügung. Den Filmaustausch mit den

realsozialistischen Ländern regelten bilaterale Verträge. Darin waren bestimmte Zahlen festgelegt; allerdings bemühte sich die DDR, diese Bindung zunehmend zu lockern. Einmal lag es an der mangelnden Akzeptanz zum Beispiel für rumänische oder gar nordkoreanische Filme bei ostdeutschen Zuschauern: Selbst wenn von einem Film nur drei Kopien gezogen wurden, standen Aufwand und Gewinn in keinem Verhältnis. Zum anderen wurden zu bestimmten Zeiten bestimmte Filme aus Prag, Budapest oder Warschau, ab 1985 auch aus Moskau als so kritisch bewertet, dass man sie in der DDR nicht unbedingt zeigen wollte.

Zu den Hits aus westlichen Ländern gehörten – und hier kann wirklich nur ein Bruchteil genannt werden – "Cheyenne", "My Fair Lady", "Die tollkühnen Männer in ihren fliegenden Kisten", "Das große Rennen rund um die Welt", "Tootsie", "Cabaret", "Is was, Doc?", "Kramer gegen Kramer", "Einer flog über das Kuckucksnest", "Lady Chatterleys Liebhaber", aber auch "Tod in Venedig", "Amarcord", "Das wilde Kind", "Szenen einer Ehe", "Die Ehe der Maria Braun" und weitere Arbeiten von Fellini, Antonioni, Chabrol, Bergman, Truffaut, Forman, Saura u. a. Während östliche Produktionen oft nur ein Jahr nach ihrer Uraufführung auch in der DDR zu sehen waren, mussten die Zuschauer auf westliche Filme oft drei, vier und mehr Jahre warten – und das, obwohl in der überwiegenden Anzahl der Fälle auf die westdeutsche Synchronisation zurückgegriffen wurde ...



Quelle: [DIF](#) / Mit freundl. Genehmigung der [Fassbinder Foundation](#)
Erstaufführungsplakat DDR von "Die Ehe der Maria Braun" (1979)

Abtrünnige und "Studio CAMERA"

Manche Meister des Autorenkinos schafften es aber auch nie in den Spielplan der "regulären" DDR-Kinos: Godard, Altman, Herzog, Kluge oder Hitchcock blieben ebenso "draußen" wie grundsätzlich alle experimentellen Filmmacher. Von Alain Resnais wurde nur "Hiroshima mon amour" gezeigt, von Polanski nur "Messer im Wasser". Als István Szabó in "Oberst Redl" (1984) auch [Armin Mueller-Stahl](#) besetzte, durfte der Film ausschließlich in Veranstaltungen des Ost-Berliner Hauses der ungarischen Kultur vorgeführt werden: Abtrünnige, so lautete die

Erklärung aus der HV Film, werden nicht auch noch protegirt. Wajda nahm man den "Mann aus Marmor" und erst recht den "Mann aus Eisen" übel und sperrte seine bereits eingekauften Filme "Die Mädchen vom Wilkohof" und "Der Dirigent" für längere Zeit in den Tresor. Entdeckungen aus der "Dritten Welt" wurden übrigens gern in den sogenannten "Studiokinos" aufgeführt, für die ab Anfang der 1970er Jahre spezielle, schwer vermarktbar Kunstfilme etwa von Miklos Jancso eingekauft wurden. In der DDR gab es rund 15 solcher Studiokinos, für jeden Bezirk eines. Die "Studiokinos" erhielten ca. zwanzig Filme im Jahr.



Quelle: [FMP](#), Foto: A. Henke

Das Kino Sojus im Berliner Neubaugebiet Marzahn im Jahre 1984

Zudem wartete außerhalb des "normalen" Progress-Spielplans auch das Staatliche Filmarchiv der DDR in den Städten Berlin, Leipzig, Dresden, Halle und Rostock mit klassischen und neueren Arbeiten auf. Diese Spielstätten nannten sich "Studio CAMERA" und zeigten ein exzellentes Repertoire, das auch viele Lücken schloss, die Progress nie zu füllen vermochte: etwa Filme von Bunuel, [Fassbinder](#), Yilmaz Güney und anderen, die über einen Austausch mit ausländischen Filmarchiven in die DDR gelangt waren. Die Arbeit des "Studio CAMERA" wäre allerdings schon wieder ein neues Kapitel in der umfangreichen Geschichte des DDR-Lichtspielwesens. Schlagen wir es ein andermal auf.

9.8. „MEIN KINO“ – ERINNERUNGEN UND VISIONEN. KINOMACHER GEBEN AUSKUNFT



Quelle: Anna Brenken: "Medienfabrik Zeisehallen", Hamburg: Ellert&Richter 1993
Medien-Fabrik Zeisehallen, Hamburg-Ottensen

Das vergangene Filmjahr in Deutschland war auch geprägt von der viel zitierten Krise des Kinos. Rückläufige Besucherzahlen und die kontroverse Diskussion über eine wachsende Bedeutung von DVD, Pay-TV und Video-on-Demand für die wirtschaftliche Auswertung von Filmen ließen bisweilen den Eindruck entstehen, dass der historische Status des Kinos als vorrangiger und bevorzugter Ort der Filmrezeption akut bedroht ist.

Solchen pessimistischen Prognosen steht jedoch die unveränderte Einzigartigkeit des Erfahrungsraums Kino entgegen. Um dessen Vergangenheit und Zukunft geht es in der Rubrik "Mein Kino – Erinnerungen und Visionen", in der Persönlichkeiten und Institutionen ihr professionelles und persönliches Verhältnis zum Kino beschreiben. Die Reihe soll fortgesetzt werden, so dass hier über die nächsten Wochen und Monate ein Panorama verschiedener Positionen entsteht, welches die Vielfalt der deutschen Kinolandschaft widerspiegelt.

Die Kinomacher widmen sich dabei in ihren Texten auch jenen Fragen, die jeden Filmbesucher bewegen: Was bedeutet das Kino für mich? Welche Erfahrungen und Erlebnisse haben mein Verhältnis zum Kino geprägt? Wie sieht mein Traum, meine Vision vom Kino aus?

Was die individuellen Beiträge eint, ist die ungebrochene Leidenschaft für den Film, die Liebe zum Lichtspieltheater und seinem Publikum sowie die Erkenntnis, dass auch nach mehr als 100 Jahren Filmgeschichte die Zukunft des Kinos noch längst nicht geschrieben ist

Willi Karow, Kommunales Kino im alten Wiehrebahnhof

Willi Karow ist Mitbegründer, Geschäftsführer und von 1982-1996 Hauptamtlicher Leiter des Kommunalen Kino im alten Wiehrebahnhof (Freiburg i. Br.).

Zum Kinomacher bin ich ganz allmählich geworden, ohne es zunächst zu merken. Es gab aber natürlich ein paar Voraussetzungen; ich hätte es mir denken können... Zu diesen Voraussetzungen gehört als erstes, unabdingbar, die Liebe zum Kino. Sie ist beides: eine Liebe zum Film und eine Liebe zum Kino als dem Ort, am dem "es", nämlich das Andere sich ereignet. Da sitzt man im dunklen, abgeschirmten Raum für sich und starrt trotzdem gemeinsam mit anderen fasziniert, fiebernd, angespannt, freudig erregt, von Entsetzen gepackt, hingerissen oder vermeintlich nüchtern auf das hell erleuchtete Viereck, die Leinwand – eine Situation, die oft und immer wieder mit Enthusiasmus beschrieben worden ist: die "Funktion des Kinos als Ort der Geborgenheit, aber auch des Exils", wie Thomas Elsaesser formulierte. Ob die Generation, die mit TV und DVD aufgewachsen ist, das noch nachvollziehen kann?

Für mich sind Filme Reisen. Reisen ins Unbekannte, aber auch ins Vertraute, zum Beispiel ins Vertraute eines Genres. Reisen, als Flucht vor dem Alltag in die Träume, Visionen anderer. Reisen als Spiegel der eigenen Befindlichkeit. Reisen, die einen mit der eigenen oder, häufiger und aufschlussreicher, mit der Realität der anderen konfrontieren. Reisen zu neuen ästhetischen Ufern, um die in einem jeden steckende Sehnsucht nach Schönheit (wie immer man sie definiert) zu befriedigen. Mit den Worten Edgar Morins: "Die Identifikation mit dem Ähnlichen und die Identifikation mit dem Wesensfremden werden also beide durch den Film erregt."



Quelle: Kommunales Kino Freiburg, © Telemach Wiesinger

Das Kommunale Kino im alten Wiehrebahnhof

Zum Kinomacher wird man nicht geboren. Man wird auch nicht dazu erzogen; eine Ausbildung gibt es nicht. Um Kinomacher eines Kinotyps zu werden, wie es die kommunalen Kinos sind, bedarf es einer ganz besonderen Situation: Die Kinolandschaft ringsum muss einer öden Savanne gleichen, ausgetrocknet, unergiebig. Eine Situation, in der es unmöglich ist, die Filme zu sehen, von denen man gehört, über die man gelesen hat, die irgendwo existieren, die aber keiner zeigt, die man aber endlich unbedingt sehen will. Eine solche Situation herrschte Ende der 1960er, Anfang der 70er Jahre. Keine Filmgeschichte in den Häusern, die man zu Schuhschachtelkinos umgebaut hatte, wenn sie überhaupt noch existierten. Keine Nouvelle Vague. Kein Junger Deutscher Film.

Es war eine unruhige Zeit, eine Zeit des Aufbruchs, eine Zeit des Versuchs, die als erdrückend empfundene Erstarrung der Adenauer-Ära aufzubrechen. Auch eine Zeit, in der verkündet wurde, dass alles Private öffentlich sei. Nun, was lag da näher, als die eigenen Wünsche zu öffentlichen zu erklären: Man wollte andere Filme sehen, nicht den Schrott, der einem tagtäglich angeboten wurde, wollte andere Kinos, nicht diese Schuhkartons, und wollte diese anderen Filme, die ganz neuen und die ganz alten und die aus Frankreich und jene aus England, auf andere Weise vorgeführt sehen – in Reihen, in Retrospektiven, so dass Zusammenhänge sichtbar würden, und da sich niemand fand, der das zu bewerkstelligen bereit gewesen wäre, machte man sich selbst an die Arbeit: Alle sollten sehen dürfen, was man selber sehen wollte. Zuweilen sogar: Alle sollten es sehen müssen. (Was aber vielen keineswegs gefiel.) Ja, wir hatten einen starken pädagogischen Impetus, wollten das Filmesehen zu einem kommunikativen Ereignis machen, hatten, je nach Couleur, unsere stärker cineastischen oder

stärker politischen Ambitionen dabei. Gewinn sollte keiner erwirtschaftet werden. Wir waren die "Nichtgewerblichen". Kostendeckung genügte.

Die Idee eines Gemeindekinos existierte bereits in den 1920er Jahren. Die 1950er waren die große Zeit der Filmclubs, oft Jugendfilmclubs. In denen wurden – vor einem geschlossenen Publikum – 16mm-Kopien gezeigt. Das erste Kino dieses neuen Typs war das Berliner "Arsenal", das 1963 seinen Betrieb aufnahm. Es blieb zunächst aber singulär. Erst als Ende der 1960er Jahre in Duisburg ein Filmforum als Unterabteilung der dortigen VHS und in Frankfurt ein städtisches Kino eingerichtet wurden, fing es allenthalben an zu brodeln. Nicht nur in Großstädten, auch an kleineren Orten fasste die Idee schnell Fuß. So entstanden in den 1970er Jahren an zahlreichen Orten "kommunale" Kinos, selten als städtische Einrichtungen, vielfach den Volkshochschulen angegliedert (vor allem in Nordrhein-Westfalen) oder als Verein wie in Baden-Württemberg. Dort machte Stuttgart den Anfang, Freiburg folgte. Das war 1972. Und 1973 gab es die erste Vorstellung (in der Aula einer Schule): Niklaus Schillings Film "Nachtschatten" – in Anwesenheit des Regisseurs und der Hauptdarstellerin, bei vollem Saal und mit vielen kopfschüttelnden Zuschauern, die der ungewohnten Ästhetik des Films wenig abgewinnen konnten.



Quelle: Kommunales Kino Freiburg
Der Kinosaal

Es dauerte noch sieben Jahre – Jahre des Ringens um Anerkennung durch die Stadt, Jahre des provisorischen Herumziehens mit einem 16mm-Projektor –, bis ein eigenes Kino zur Verfügung stand, in einem stillgelegten Bahnhof, von der Gemeinde für unsere Zwecke eingerichtet. Nun endlich konnten wir zeigen, was wir wirklich drauf hatten, und aus mir, einem ehrenamtlich tätigen Kinomacher, war unversehens, aber nicht unerwartet ein hauptamtlicher geworden.

Im Gedächtnis bleiben, denkt man zurück, vor allem die Widerstände, die man hat überwinden müssen. Die aber auch in den Folgejahren immer wieder neu zu meistern waren, es auch jetzt noch sind. Nur dass meine Nachfolger sich ihnen nun zu stellen haben. Widerstände, die manchmal Frust, häufig aber auch Ansporn waren und sind. Das undankbare Publikum will ich erwähnen, das wieder mal eine

mit Mühe aus der See gefischte Perle nicht würdigen wollte. Aber dasselbe Publikum kann einen jauchzen machen, wenn es unerwartet in Scharen herbeiströmt. Frustrierender noch sind die Grenzen, an die man bei der Recherche immer wieder stößt, wenn die hochfliegenden Pläne mal wieder zu Nichts zerstieben. Welch ein Glück aber, wenn eine schon verloren geglaubte Kopie wider Erwarten doch noch zu haben ist. Nervig der ständige Rechtfertigungsdruck, dem auch nach dreißig Jahren die kommunalen Kinos immer wieder ausgeliefert sind. Als hätten sie nicht längst bewiesen, wie unentbehrlich sie für die Kinokultur im Lande sind. Die Ignoranz lokaler Politiker kann unglaublich sein und sie zeigt sich vor allem dann, wenn wieder mal Einsparungen angesagt sind.

Ein kommunales Kino zu betreiben ist sowohl zeitlich als auch finanziell ziemlich aufwändig. Das beginnt bei der Technik: Neben dem üblichen 35mm-Format sollen auch 8 und 16mm vorführbar sein. Auch Video, neuerdings DVD. Und für die 35mm-Projektion sind zwei Projektoren unentbehrlich (denn manche wertvollen Kopien dürfen nicht gekoppelt werden). Es darf auch eine eingebaute stufenlose Geschwindigkeitsregelung nicht fehlen, denn man will auch Stummfilme zeigen, und das in der angemessenen Geschwindigkeit. Versteht sich, dass es für die Projektion der unterschiedlichen 35mm-Formate verschiedene Objektive geben muss. Auf das Tonsystem will ich gar nicht erst zu sprechen kommen.



Quelle: Kommunales Kino Freiburg, © Telemach Wiesinger

Der alte Wiehrebahnhof

Aufwändig sind die Recherchen. Langwierig zuweilen. Denn das gängige Angebot der bekannten deutschen Verleihfirmen, das üblicherweise und vorwiegend der kommerziellen Auswertung vorbehalten bleibt, abzurufen, damit ist es bei einem kommunalen Kino nicht getan. Das hat den Ehrgeiz, Filmgeschichte zu präsentieren, Abseitiges vorzustellen, Fernes (aus dem Ausland) heranzuholen, Experimentelles und Dokumentarisches ins Programm zu nehmen. Mitunter telefoniert man tagelang einem einzigen Film hinterher. Und wird der Regisseur eventuell eingeladen? Oder ein Referent? Gibt man selbst eine Einführung? Welches Informationsmaterial stellt man dem Publikum zur Verfügung? Wo nimmt man es her; wer verfasst es? Außerdem ist man längst zu einer Auskunftfei geworden: Da will einer eine Arbeit schreiben, ein anderer vielleicht eine Quizfrage beantworten können. Dass man selbst ständig informiert bleibt, selbst ständig im

Kino hockt, sozusagen der beste Kunde seines eigenen Kinos, versteht sich von selbst. Und natürlich auch, dass man antichambriert, bei städtischen Behörden und bei Gemeinderäten, und nicht allein deshalb ist zudem ein gutes Verhältnis zur Presse wichtig.

Dem Programm soll man die Mühen seines Zustandekommens nicht ansehen. Es gebe sich als eine fröhliche, nachdenkliche, ernste, die Schaulust anregende Mixtur aus Filmgeschichte, Filmreihen und Neuentdeckungen, zuzüglich einiger Sonderreihen wie ein Kino für Kinder oder ein Kino avantgarde. Mit der Zeit haben sich drei Säulen herausgebildet, auf denen die Programmgestaltung ruht: Das, was man selber entwickelt, als Verein, als Programmausschuss; das, was man angeboten bekommt von "verwandten" Kinos oder vom "Bundesverband für kommunale Filmarbeit", dem Dachverband; das, was man in Kooperation mit Gruppen vor Ort – politischen Gruppen, der Universität, dem Theater, Museen, dem italienischen Kulturverein beispielsweise – erarbeitet und zusammenträgt. Das ist, um mit Goethe zu sprechen, die Dauer im Wandel, denn selbstverständlich ändern sich die eigenen Vorlieben ebenso wie die des Publikums. Vorbei ist etwa die Zeit der heißen endlosen Diskussionen; heute liebt man eher eine intime Atmosphäre, das Gespräch im kleinen Kreis; dem trägt ein Café Rechnung, das dem Kino angegliedert ist.



Quelle: Kommunales Kino Freiburg, © Telemach Wiesinger
Der Wiehrebahnhof im Schnee

Im Laufe der Jahre hat sich vieles geändert. Die Kinolandschaft ist wieder vielfältig. Auch wenn ich mich an Multiplexe bis heute nicht habe gewöhnen können: Immerhin sind die Schuhschachtelkinos verschwunden, und das Angebot in den gewerblichen Kinos gibt sich offen und manchmal sogar innovativ. Das zwingt die kommunalen Kinos, neue Wege zu gehen, andere Filme zu entdecken (daran hat sich also nichts geändert), andere Darbietungsformen zu entwickeln (auch daran nicht), alles in allem demnach: die Grundzüge der Programmstruktur sind die gleichen wie vor dreißig Jahren, und ich denke, dass sich daran nicht viel ändern wird. Auch wenn die Technik weiterhin rasante Fortschritte macht und man vielleicht bald nur noch DVDs wird abspielen können. Der Anspruch eines kommunalen Kinos als Bewahrer der Filmkultur, als visuelles Museum für Filmgeschichte, als Ort der Darbietung neuer filmischer Formen und Inhalte sollte

nicht aufgegeben werden. Obwohl wir in einer Zeit leben, in der die ökonomischen Interessen die kulturellen zunehmend torpedieren. Das muss aber nicht so bleiben. Es wird auch in Zukunft genügend Menschen geben, die es nicht lassen können, im dunklen Kinosaal zusammen mit anderen und doch jeder für sich auf eine Lichtbildreise zu gehen. Mit Susan Sontag zu sprechen: "Dass ich mich ausgiebig mit der Geschichte des Kinos befasste, verstärkte nur meine Dankbarkeit angesichts bestimmter neuer Filme, die ich (zusammen mit meinen Lieblingsfilmen aus der Stummfilmzeit und den 30er Jahren) immer wieder sah, dermaßen begeisternd wirkten sie auf mich in ihrer Freiheit und dem Erfindungsreichtum des erzählenden Vorgehens, ihrer Sinnlichkeit, ihrem Ernst, ihrer Schönheit."

Olaf Jelinski, Lichtspieltheater Wundervoll (Rostock)

Olaf Jelinski ist Geschäftsführer des Vereins Ro-cine e.V., der seit 12 Jahren in Rostock das nichtgewerbliche Kino "li.wu. – Lichtspieltheater Wundervoll" betreibt.

Natürlich bin ich empfänglich für die altbewährte Theaterfestlichkeit: das einladende Portal, messingglänzendes Foyer, Kronleuchter, schwere Teppiche und einen majestätisch wallenden Vorhang. Bitte schön, diese Variante gibt es als Original kaum noch und gelingt in Kinoneubauten nie überzeugend. So entscheide ich mich lieber für die Vorzüge intelligent und funktional umgenutzter Industriearchitektur. Aber erstens haben wir im "Lichtspieltheater Wundervoll" sowieso kein Geld für Investitionen dieser Größenordnung und zweitens geht mit dem Film das Licht aus, und bis auf den freien Blick auf die Leinwand, mit Glück auch auf alle Untertitel, und die Vorzüge gepolsterter Kinossessel ist von der ganzen Pracht nichts mehr zu spüren.



Quelle: Lichtspieltheater Wundervoll
Lichtspieltheater Wundervoll, Rostock

Es scheint also um wesentlichere Fragen zu gehen. Zum Beispiel, ob Popcorn stinkt. Wenn's stinkt, gehört es nämlich verboten. Oder: Haben Sie schon mal im Kino geknutscht? Locker im Bekanntenkreis umhergefragt, schieden sich die Antwortenden in zwei Gruppen. Jene, die diese Frage ganz absonderlich fanden und spontan preisgaben: Ja, in der ersten Woche nach dem Kennenlernen verabredeten wir uns zu mindestens einem Kinobesuch. Und solche, die sofort

entrüstet verneinen oder schamvoll zugaben, dies hätten sie auch einmal gemacht. Ist Kino nun der Ort sinnlicher Genüsse oder wehevoller Ernsthaftigkeit?

Sie sehen, ob der Komplexität des Phänomens häufen sich die Fragen zusehends. Was war Ihr erstes Erlebnis Kino? Bei mir fehlt erstaunlicherweise komplett die Erfahrung Kinderfilm auf der Leinwand. Vielleicht gab es den nicht im Kino meines Heimatstädtchens, oder – wahrscheinlicher – meine Eltern hatten dazu keine Lust. Heutzutage wäre das beim Blick auf das aktuelle Kinderfilmangebot eine nur zu verständliche Haltung.



Quelle: Lichtspieltheater Wundervoll

Kinosaal des Lichtspieltheaters Wundervoll

1 Das Gefühl Film

So reicht meine erste Kinoerinnerung nur ins frühe Jugendalter zurück und ist ganz fest geknüpft nicht an einen konkreten Film, sondern an das Gefühl, durch die laue Sommerluft der Straßen noch ganz in Filmhelden und Musik eingewoben nach Hause zu radeln. Übrigens empfinde ich die Intensität dieses Gefühls noch immer als Gradmesser für die Qualität eines Films. Dass es sich jetzt eher selten einstellt, hat mit einem selbst zu tun. Bestimmt kennen Sie die leichte Peinlichkeit beim Wiedersehen manchen Films, von dem Sie als Teenager begeistert waren. Welche Filme sollten also laufen in meinem Wunschkino? Na die guten!

Genau besehen handelt es sich um eine sehr tückische Frage, die allmonatlich bei der Vorbereitung des eigenen Programms steht. Unterschwellig schwingt in ihr die Vorstellung, der Spielplan sähe ganz anders aus, wären da nicht die wirtschaftlichen Zwänge. Ist das wirklich so? Meine Kollegen, die ihre Häuser ohne Unterstützung der öffentlichen Hand häufig in permanenter Existenznot führen, dürfen an dieser Stelle berechtigterweise bemerken: "Gut gebrüllt!" Das deutet einen Diskurs an: Wie gestaltet sich das Verhältnis von Wirtschaft und Kultur im Produkt Film und in der Institution Kino, und welche politischen Schlussfolgerungen sollten daraus gezogen werden? An dem außerordentlich schön formulierten Satz merken Sie, dass ich jetzt das Thema wechsle.

Im Laufe der Zeit habe ich eine literarische Gattung entdeckt: den Kinospiegelplan. Formal pendelt er zwischen zwei Polen, der Informationspostille und der filmtheoretischen Abhandlung. Der Kinospiegelplan kann Ehrfurcht und Staunen verursachen und durchaus ein Eigenleben entwickeln. Und er gibt ein Bindeglied zum Publikum. Womit auch der entscheidende Unterschied zwischen Kino und DVD-Sammlung genannt ist. Wir machen Kino für ein Publikum. Insofern kann es auch gar nicht das ideale Kino geben. Wir müssen es immer finden und erfinden für die Leute, die zu uns kommen und kommen sollen.



Quelle: Lichtspieltheater Wundervoll

Jubiläumsposter zum zehnjährigen Bestehen

2 Privileg Intimität

Speziell auf unser kleines Haus bezogen bin ich mir eines Privilegs bewusst, das ich in der Arbeit nicht missen möchte. Es geht um die intime, fast familiäre Atmosphäre – man kennt einander. Ganz häufig widerfährt mir mit unseren Gästen folgende sonderbare Geschichte: Ich stehe an der Kinokasse. Es kommt jemand meist ganz eilig kurz bevor der Film beginnt. Sie oder er kauft eine Karte, biegt um die Ecke zum Saal und sagt noch schnell zu mir: "Tschüß." Darüber kann ich mich nicht genug wundern und finde es sehr schön. Warum wird man Kinobetreiber? Also, diese Frage geht nun wirklich zu weit! Seit Jahren geistert mir dazu ein Motto durch den Kopf: Eigentlich gehe ich viel lieber ins Kino, als selber eines zu betreiben. Solange das so bleibt, werde ich meinen Job wohl weitermachen.

Gunter Deller, Mal Seh'n Kino (Frankfurt/Main)

Gunter Deller ist seit 1999 Mitbetreiber des "[Mal Seh'n Kino](#)" in Frankfurt am Main.

Als ich Mitte der 80er Jahre mit meinen Super-8-Filmen unter dem Arm aus der bayrischen Provinz nach Frankfurt reiste, um sie im neugegründeten Werkstattkino "mal seh'n" zu zeigen, hätte ich nicht geahnt, dass ich dort zwei Jahre später als Filmvorführer arbeiten und mir wiederum einige Jahre später die Programmleitung anvertraut würde. Von der ersten Begegnung an war jedenfalls klar: Hier handelte

es sich um einen ganz besonderen Ort, den Hans Bornemann, Beatrix Loew und andere Filmverrückte (Verein zur Förderung von Lichtbildern und Filmen e.V.) im Frankfurter Nordend in einer ehemaligen Turnhalle, einem Gebäude der Blindenanstalt eingerichtet hatten. Will man ins Kino, betritt man zunächst ein gemütliches Café mit Dielenboden und einer hohen Holzbalkendecke, inzwischen auch mit einem glasüberdachten äußeren Bereich. Der Kinosaal, nicht riesig, aber auch kein Schachtelkino, ermöglicht eine ganz besondere Intimität beim Filmsehen und Publikumsgespräch.

Technisch musste man sich anfangs noch auf 8- und 16mm-Filme beschränken. Das Kino bot Filmemachern aus der Region und darüber hinaus in den politisch und ästhetisch bewegten 80er Jahren Raum für Projektionen und Diskussionen, in den 90ern verebten die Undergroundbewegungen langsam, es veränderte sich auch das Zuschauerverhalten. Dem musste durch eine Veränderung der Programmstruktur Rechnung getragen werden.



Quelle: Mal Seh'n Kino

Eingangsbereich des Mals Seh'n Kinos

So wurde das "Mal Seh'n Kino" zu einem Programmkino, das sich jedoch einen Hang zum Ausgefallenen bewahrt hat, dem Dokumentarfilm großen Platz einräumt und immer mal experimentelle Filmreihen konzipiert. Der Kinosaal mit 80 Plätzen wurde im Lauf der Jahre mehrmals umgebaut und den gängigen technischen Standards angepasst: 35mm-Projektion mit allen Bild- und Tonformaten (von Mono bis Dolby-Digital), außerdem die Möglichkeit der Projektion von Video. Und natürlich nach wie vor von 16mm- und Super-8-Filmen, was in anderen kommerziellen Kinos meist nicht mehr möglich ist.

Nach einer finanziell angespannten Phase Ende der 90er Jahre und diversen Betreiberformen übernahmen wir als Verein im April 1999 wieder die Geschäfte und Geschicke des Kinos. Ich wurde dadurch vom Filmvorfühler und Programmgestalter zum Mitbetreiber, und der kollektive Geist hielt wieder Einzug: Zuständig für das Filmprogramm sind nun die Theaterleiterin Ariane Hofmann und ich, Beatrix Loew sorgt sich um das Café und die Finanzen, Martin Loew kümmert

sich um die Öffentlichkeitsarbeit, stellt Kontakte her und pflegt die Homepage. Und jeder macht noch viel mehr. Ein täglich laufender Betrieb erfordert vollen Einsatz, und vieles davon wird in ehrenamtlicher Arbeit erledigt. Wir kommen aus unterschiedlichen Bereichen, fast alle haben noch einen anderen Job – was uns verbindet ist die Liebe für das Kino.



Quelle: Mal Seh'n Kino

Thekenbereich und Eingang zum Kinosaal

Kino habe ich erst spät entdecken dürfen. Im Elternhaus wurde Film nicht geschätzt, im katholischen Internat war Kinobesuch streng untersagt – Kino war für mich immer ein verbotener Ort der Sehnsüchte. Die filmische Bildung holte ich mir übers Fernsehen. Und daher erwuchs auch der Wunsch, selbst Filme zu machen. Die frühe Super-8-Arbeit und ein Filmstudium halfen auf dem Weg, Aufführungen auf vielen Festivals und Auszeichnungen bestärkten mich in der Wichtigkeit dieser Tätigkeit. Das Zeigen der eigenen Arbeit ist von den gleichen Impulsen angetrieben, die mich als Kinomacher bewegen: der Welt etwas zeigen zu wollen, von dem man meint, dass sie es unbedingt sehen sollte. Es ist die eigene Begeisterung für die Filme, die man vermitteln will. Und es ist ein höchst befriedigendes Gefühl, wenn diese von vielen Besuchern unter dem Dach des eigenen Kinos geteilt wird.

Aber auch wenn ein Werk nur wenige Besucher lockt - bei manchen Filmen ist das schon vorhersehbar -, so zeigt man sie dennoch, im Gefühl ihrer Wichtigkeit und auch nicht ohne Stolz. Das hat sicher etwas Missionarisches, aber für mich hat der Kinobesuch sowieso kultisch-religiösen Charakter. In Wirklichkeit besteht die Programmarbeit natürlich aus einer klar kalkulierten Abwägung dieser eigenen Interessen mit Erfahrungswerten, unserem Publikumsverhalten, mit aktuellen Themen, Debatten und Zeitströmungen, und wir sind natürlich auch abhängig vom Verleihangebot.



Quelle: Mal Seh'n Kino

Der Kinosaal

Das Gemeinschaftserlebnis im Kino ist wichtig, dennoch glaube ich, dass das Kino als Massenmedium ausgedient hat. Die sinkenden Besucherzahlen in den Multiplex-Kinos bestätigen das. Ich habe diese Kinos nie als Konkurrenz empfunden, zu unterschiedlich sind unsere Ausrichtungen. Unsere Besucherzahlen haben im Schnitt kontinuierlich zugenommen. Endlich kommt dem Film die Funktion zu, die ihm gebührt, nämlich als eine Kunstform. Das Kino, so wie wir es betreiben, war, ist und bleibt ein Ort der kritischen, ästhetischen und politischen Auseinandersetzung, und das kann auch unterhaltsam sein.

Die Tatsache, dass das "Mal Seh'n Kino" sich inzwischen 21 Jahre in Frankfurt behauptet, beweist die Wichtigkeit von gewachsener und persönlich-geprägter Kinokultur, die den Film ernst nimmt – so zeigen wir beispielsweise ausländische Filme ausschließlich in der OmU-Fassung -, die aber auch den Besucher nicht für dumm verkauft und ihm öfter mal etwas Unkonventionelles zumutet. Ein Kino muss Risiken vertragen können, und ohne Subventionen mit nur einem Saal und 80 Plätzen (wobei ein zweiter Saal nicht verkehrt wäre), ist dies nur mit zusätzlichen Einkünften über das Café möglich, wenn ohne großen Personal- und Kostenaufwand, dafür aber mit viel Enthusiasmus gearbeitet wird.



Quelle: Mal Seh'n Kino

Das Mal Seh'n-Team (v.l.n.r.): Ariane Hofmann, Gunter Deller, Beatrix Loew, Martin Loew

Die Zukunft des Kinos ist digital. Ich verschließe mich dem nicht, fürchte aber um den Verlust der Filmgeschichte durch eine Vereinheitlichung aller Formate, wie sie teilweise schon praktiziert wird. Als Kino sehen wir uns verpflichtet, ein Bewusstsein zu schaffen für Film als Film. Wir möchten jeden Film so zeigen, wie ihn sich seine Macher auch gedacht haben: im richtigen Filmformat, mit der richtigen Maskierung und Optik.

Doris Palm, Mobiles Kino Niedersachsen

Doris Palm ist seit fünf Jahren Mitarbeiterin des Mobilen Kino Niedersachsen

Im Alltag fallen mir immer wieder Sätze oder Szenen aus Kinofilmen ein. Jetzt beispielsweise, vor einem weißen Blatt Papier. "Denk, denk, denk ...", sagt Pu in "Ferkels großes Abenteuer". Der kleine knuffige Bär steht da und pocht sich bei seinen Worten mit dem Finger an die Stirn. Jedes Mal, wenn ich auf dem Weg in das Büro an der Bahnschranke lange warten muss, fallen mir Schultze und seine Kumpanen ein, die – in genau der gleichen Situation in "Schultze gets the Blues" – mit ihrem Fahrradglockel ihrem Groll gegenüber dem Bahnwärter Luft machen.



Quelle: Mobiles Kino Niedersachsen

Pewsum Open Air Kino 2005

Als Mitarbeiterin des Mobilen Kinos Niedersachsen gehe ich nicht nur privat gerne in ein Kino, sondern habe auch beruflich damit zu tun. Kino bedeutet für mich einerseits Entspannung und Freizeit. Und ich gewinne einen Einblick in vielfältige Themen und Lebenswelten. Andererseits ist Kino für mich eine anspruchsvolle, abwechslungsreiche und spannende Art des Broterwerbs.

Das Mobile Kino Niedersachsen gibt es seit 13 Jahren. Es ist ein Projekt der Landesarbeitsgemeinschaft Jugend und Film Niedersachsen und wird von der Nordmedia gefördert. Das Team des Mobilen Kinos besteht aus zwei Frauen und zwei Männern, die sich zwei Vollzeitstellen teilen. Wir fahren mit unserem Kinobus das ganze Jahr über in kinolose Regionen Niedersachsens, um dort für einen Tag oder einen Abend ein Kino zu installieren. Insofern ist "mein" Kino keine feste Institution. Im Gegenteil: Jeder beliebige Raum, sei es ein Gemeindesaal, die Schulaula, die restaurierte Mühle oder auch die Dorfweiese wird durch uns zum Kino.



Quelle: Mobiles Kino Niedersachsen

Kino in der Scheune des Ritterguts Bredenbeck

Durch die Erfahrung, Kino, das heißt: eine große Leinwand und Kinotechnik, jederzeit fast überall installieren zu können, verliert für mich das Kino seinen Status als ein besonderer Ort und wird mehr und mehr zum alltäglichen, zum Inszenierbaren. Gewohntes (der Raum) und Ungewohntes (die Kinoausstattung) kommen auf besondere Weise zusammen und es entsteht etwas Neues, nämlich das Wanderkino! Das Neue ist eigentlich etwas Altes, denn früher gab es in vielen Dörfern Kino, und ältere Menschen erinnern sich angesichts der Filmveranstaltung im Gemeindehaus gerne an diese Zeit.

Das erwachsene Publikum des Mobilien Kinos Niedersachsen nutzt den Vorteil der kurzen Wege und das gemeinsame Erleben des Filmes mit einem Kurzfilm vorweg mit FreundInnen und Bekannten. Die Menschen schätzen die Möglichkeit zum Gespräch vor und nach dem Film und während der Pause, die sich aus dem Abspielen der 16mm-Rollen ergab und nun Kultcharakter hat. Vor dem Film gibt es einen Kurzfilm statt Werbung, und ein Begleitprogramm, z.B. Infos zum Film, rundet die Veranstaltung ab. Das Kinderpublikum, sehr viel mehr als Erwachsene auf eine Erreichbarkeit des Kinos angewiesen, trifft sich mit FreundInnen und SchulkameradInnen, braucht die Pause zum Toben und freut sich oft ebenso wie auf den Film auf das anschließende Spiel- oder Bastelprogramm.

In der Rolle der Filmvorführerin bin ich mit der Vorführtechnik im selben Raum wie das Publikum und erfahre direkt, ob die Filmauswahl gelungen ist oder nicht. Das Publikum kennt mich und gibt gerne Lob und Tadel weiter. Den Film zu den Menschen zu bringen heißt auch, den richtigen Film für das spezielle Publikum auszuwählen.



Quelle: Mobiles Kino Niedersachsen

Das Kinderpublikum beim anschließenden Spiel- und Bastelprogramm

Mein Traum vom Kino ist, dass das Kino sich als öffentlicher Raum überlebensfähig erweist und dem Trend zum privaten Wohnzimmer-Kino trotz. Mehr noch: Ich wünsche mir eine Wiederbelebung des Kinos – dass sich die Kinolandschaft mit vielen kleineren Kinos wieder verdichtet und ein Mobiles Kino die Lücken in der Versorgung schließt. In dieser Vision ist Kino Bestandteil des Schulunterrichts, in dem die Kinder neben dem "Filme machen" an ausgewählten Filmen Grundbegriffe der Filmgeschichte und Filmanalyse lernen. Die Filmprogramme, so stelle ich mir vor, werden vielfältiger und haben regionale Unterschiede. Das Kino als ein fest installierter, ausschließlicher Ort verliert seine Bedeutung. Denn durch die technische Weiterentwicklung kann Kino überall stattfinden. Und auch dazu fällt mir gleich eine Filmszene ein: In "Solino" projiziert der erwachsene Gigi vor den versammelten italienischen DorfbewohnerInnen seinen alten und den neuen Film auf eine weiß gestrichene Hauswand. Denn das alte Kino im Dorf, das ihn als kleiner Junge inspiriert hat, gibt es schon lange nicht mehr.

10 KLEINER, ABER FEINER AUFSCHWUNG IM OSTEN, UMBAU IM WESTEN

FFA Info, Nr. 01/05, 09.02.2005

Der Trend, der sich bereits in den ersten sechs Monaten des Jahres andeutete, verstärkte sich in der zweiten Jahreshälfte weiter: Kleiner, aber feiner - das ist das Rezept für die Zukunft der Kinobranche.

Indizien dafür sind die Zunahme bei der Zahl der Filmtheaterunternehmer (plus sechs), ein Zuwachs um 14 Spielstätten – aber eher eine Stagnation bei den Leinwänden (plus zwei) und sogar ein Schwund von rund 14.000 Sitzplätzen. Hinter diesen Zahlen verbirgt sich eine gravierende Veränderung der Kinolandschaft. Unter den neu eröffneten Kinos waren im vergangenen Jahr zwei Multiplexe, es kamen also vor allem kleinere Unternehmen hinzu. In vielen großen Kinos wurden Säle verkleinert oder gar ganz geschlossen.

Daraus ergibt sich auch die unterschiedliche Entwicklung in Ost und in West. Der Aufschwung in den neuen Bundesländern (14 Säle mehr, 36 Neu- oder Wiedereröffnungen, aber nur noch die Hälfte der Schließungen gegenüber 2003) verteilt sich auf die gesamte Region. Der Westen dagegen ist in weiten Teilen eine Art Baustelle. Vor allem in Nordrhein-Westfalen passen sich die großen Kinos durch Rückbau (minus 21 Leinwände) den veränderten Besucherwünschen an, in Hessen und Niedersachsen ist ähnliches zu beobachten.

Allerdings ist die Bedeutung der Multiplexe sogar noch gestiegen. Während im Westen der Multiplexanteil an Umsatz und Gesamtbesuch leicht zurückging, nahm er im Osten deutlich zu: Beim Umsatz stieg er sogar wieder über die 50-Prozent-Grenze.

Um diesen Anteil auch künftig stabil halten zu können, wollen die Multiplexe verstärkt auch die Arthouse-Filmfans ansprechen. Dazu gehört eine Programmerweiterung um anspruchsvolle Filme, aber auch ein Ambiente für die anspruchsvolleren Fans.

FFA-Statistiken zur monatlichen Kinoentwicklung alte und neue Bundesländer 2000 bis 2004: <http://www.filmportal-service.de/ffa/ffa01.htm>

11 KRISE DES KINOS "WIR SIND NUR NOCH EINE WERBEMASCHINE FÜR DIE WEITERE AUSWERTUNG"¹²

Es geht ihm schlecht, obwohl mehr Filme denn je angeschaut werden. Die Leute gehen nicht mehr ins Kino, sondern in die Videothek. Jetzt wird gefordert, die Filme noch früher auf DVD zu lizenzieren, weil Omas Cinema nur noch als Teaser für die anschließende Groß-Vermarktung taugt.

Es war ein Schreck in der Morgenstunde, Anfang Juni, dieser Telefonapparat, der durch die Halle des New Yorker Mercer Hotel segelte, gegen vier Uhr früh – eine Aktion, die einen Hotelmitarbeiter blessierte und den Werfer Russell Crowe, den impulsiven Bad-Boy-Star-Australier, für ein paar Stunden in eine Zelle und für ein paar Tage in die Schlagzeilen brachte. Es war ein schlechtes Timing, eben war "Cinderella Man", der neue Crowe-Film, angelaufen, und der Star war für ein bisschen lockere Promotion in der Stadt. Ein Bagatellfall der Hollywood-Chronik, sicher, aber irgendwie auf triste Weise signifikant für die Situation des Kinos heute. Denn "Cinderella Man" gehört zu den Filmen, die beweisen wollen, dass es ein spannendes und erfolgreiches Kino jenseits der Megahits geben könnte – die Geschichte des Boxers Jim Braddock, der den Ring verlassen muss, sich aber noch einmal zurückboxt, um seiner Familie das Überleben in der Depression der Dreißiger zu ermöglichen. Eine Geschichte von Verzweiflung und Hoffnung und dem Glück des Siegers, vom Erfolgsteam des großen Oscar-Siegers "A Beautiful Mind", Regisseur Ron Howard und Produzent Brian Grazer. Doch der Sommerstart klappte nicht, "Cinderella Man" (deutsch "Das Comeback") schaffte keine zwanzig Millionen Dollar am ersten Wochenende, bestätigte damit erneut die Sommerflaute. Auch von den großen Filmen konnte bislang allenfalls "Star Wars" überzeugen, als Kult-Ereignis, das auf eine langjährige Gemeinde zählen durfte. Am Erfolg von "Krieg der Welten", der nächste Woche anläuft, wird man sehen, ob die Zugkraft der Namen Cruise und Spielberg noch so stark ist wie erhofft.

¹² Fritz Göttler, Süddeutsche Zeitung, München, 20.06.2005

Seit einiger Zeit leben wir nun schon in einer Kinodepressionszeit, und haben uns an die entsprechenden Einspielzahlen und die dazugehörigen Branchenlamentos und -mutmaßungen gewöhnt. Seit nunmehr 16 Wochenenden liegt das wöchentliche Einspiel zurück, nur 1985 war es noch heftiger, mit 17 mageren Wochen. Dass die fetten Sommer jemals wiederkommen, mag man inzwischen nicht mehr glauben. Schneller als erwartet hat sich die gewaltige Umstrukturierung in der Unterhaltungsbranche bemerkbar gemacht. Der Defätismus ist so groß, dass es fast schon einen Hoffnungsschimmer bedeuten würde, wenn die Defizite dieses Sommers wirklich nur den schlechten Filmen zu verdanken wären.

Peinlich genau werden seit ein paar Jahren die Startpläne für den Sommer ausgetüftelt, die Choreografie der Megastarts. Ich sehe jede Jahreszeit als lebenden Organismus, sagt Brian Grazer; für ihn sind Sommerfilme biorhythmisch große, aufregende fun events. Die US-Studios haben mit ihrem PR-Wahnsinn, mit ihrem schier atemlosen Fahrplan für die Sommer-Serie spektakulärer Actionfilme seit langem den Gesamtrhythmus im Filmgeschäft verloren. Millionen werden investiert, um diesen irre teuren Filmen am Startwochenende Supereinspielergebnisse zu garantieren – es gibt, anders als im Boxring, an der Kinokasse keine zweite Chance, kein Comeback.

Gibt es inzwischen aber offensichtlich doch – nämlich DVD, und das drückt zur Zeit gewaltig nach vorn. 16 Milliarden Dollar haben laut Hollywood Reporter im vorigen Jahr DVD-Scheiben den Studios beschert, im Vergleich zu 9,5 Milliarden Kinoeinspiel. Plötzlich ist das Kino das schwächste Glied in der Verwertungskette, nach DVD, TV und Internet, sieht sein exklusives sechsmonatiges Erstauswertungsrecht in Frage gestellt. Dieses Fenster zwischen Kinostart und DVD-Auswertung sorgt sowieso für Nervosität, angesichts der existenzbedrohenden Hydra Piraterie. Zudem wurden vorige Woche die Ergebnisse einer von Associated Press und AOL News organisierten Umfrage veröffentlicht, die sagt, dass zwei Drittel des US-Publikums sich die Filme lieber zuhause auf DVD anguckt. Angesichts der ständigen Verbesserung der Abspielgeräte für den Hausgebrauch – Großbildschirm, optimale Tonsysteme – sehen die Kinos sich wieder mal unter Erklärungszwang: Was eigentlich macht, außer dem Popcorn- und

Colartausch, das Kinoerlebnis so einmalig, dass es die hohen Eintrittspreise rechtfertigt! Es ist die dritte derartige Grundsatzkrise, nach dem Triumph des Fernsehens in den Fünfzigern, als das wöchentliche Kino noch zum Alltag gehörte, und nach der Einführung von Video in den Achtzigern. Aber es könnte die finale sein. Bedeutet DVD das Ende des Kinos an sich?

Dafür spricht zum Beispiel der neue Ton aus der Verleiherecke. Als vor einigen Monaten das Sechsmoat-Fenster von amerikanischen Verleihstrategen versuchsweise zur Diskussion gestellt wurde, gab es sofort Abwiegung. Vor einigen Tagen hat nun Fred Kogel, Chef bei der Münchner Constantin, die Lage cool analysiert: "Wir werden uns massiv dafür einsetzen, dass diese Sperrfrist verkürzt wird." Die Piraten wären ausgebootet und die Käufer durch schnellere Bedienung glücklich. Man könnte, weil das DVD-Publikum auch ältere Zuschauer umfasst, das Angebot locker erweitern. In Zukunft werden dann nur noch die Blockbuster in die Kinos kommen und die komplizierten aber billigen Arthaus-Produktionen – der gesamte mittlere Output würde total in der DVD-Maschine verschwinden. So wie man es im Kinobetrieb heute sowieso schon erlebt, wo attraktive amerikanische Komödien nach zwei Wochen nicht mehr auffindbar sind. Die Konsequenzen für die Kinos sind Kogel klar: "Aber es gibt Marktentwicklungen, die sich nicht aufhalten lassen. Unser Ziel muss es sein, dass die DVD drei Monate nach der Kinopremiere auf den Markt kommt." Die Kinobranche will diese rigorosen Pläne mit ebenso rigoroser Verweigerung kontern – es geht ums nackte Überleben, nach radikalen Einsparungen und angesichts eines Besucherrückgangs, der den Hochrechnungen nach sich von 156 Millionen 2004 auf 130 Millionen in diesem Jahr zubewegt. Die Verleihmieten müssen runter, erklären Heiner Kieft und Hans-Joachim Flebbe von den Multiplexen CineStar und Cinemaxx im neuen Filmecho: "Wir sind nur noch die Werbemaschine für die weitere Auswertung, mit der viel mehr als früher verdient wird."

Ganz verschwinden wird das Kino sicher nicht, aber es wird sich in kürzester Zeit stark verändern. Auch der DVD-Markt wird sich entschlacken müssen; das Getümmel mit den diversen Super- und Gold- und Director's-Cut-Editionen, mit dem Bonusmaterial-Hype wird sich beruhigen müssen. Kino ist

mehr als der einzelne Film, erklärte nun George Lucas, ist ein soziales Event wie Football oder ein Theaterabend. Er glaubt an das Miteinander der Medien – denen zudem schon Konkurrenz droht durch neue Formate wie Handy-Clips. So sieht es auch der Kollege Steven Soderbergh, der sechs Produktionen ankündigte, die er zugleich auf Leinwand, DVD und im Kabelfernsehen herausbringen wird. "Für den Zuschauer ist es eine Frage der Wahl: Wir lassen die Leute entscheiden, zum ersten Mal, ob sie ausgehen wollen ins Kino, wenn ein Film startet, oder zuhause bleiben wollen." "Bubble" heißt der erste Soderbergh-Film zu diesen Konditionen, vielleicht wird er der hitzigen Diskussionsblase ein wenig von ihrer Spannung nehmen.

Lizenziert durch DIZ München GmbH

12 FILMBEWUßTSEIN ENTWICKELN. KOMMUNALES KINO¹³

Hilmar Hoffmann (1972)

12.2. DIE IDEE DES GEMEINDEKINOS

"Die private Lichtspielbühne ist abhängig von den Bedürfnissen des Volkes und den Ansprüchen desselben." (Demgegenüber) "kann eine aus öffentlichen Mitteln unterhaltene Lichtspielbühne unbeeinflusst bleiben von wechselndem Geschmack und wechselnder Mode". Diese das Kommunale Kino antizipierende Einschätzung von dessen Auftrag stammt nicht von heute und keineswegs von einem "linken" Kulturpolitiker, sondern von einem reaktionären Reichstagsabgeordneten aus dem ersten Weltkrieg: Unter Punkt 4 seiner Leitsätze "Lichtspielbühnen - eine Aufgabe neuzeitlicher Gemeindepolitik" (1917) fixiert Dr. Pfeiffer Grundsätze für die gemeindliche Lichtspielbühne, die "der Bildung, und zwar in gleicher Weise der Herzensbildung wie der Verstandeskultur, dienen soll". (1)

Zwei Jahre später, am 4. Oktober 1919, propagiert auch der Sozialist Fritz Tejessy in der Münchner Zeitschrift "Die Glocke" die Kommunalisierung der Kinos ähnlich "wie in Räteungarn", weil "die Überschwemmung mit den anrühigen Filmstücken katastrophal geworden" ist. (2)

Völlige Sozialisierung

"Das Radikalste wäre natürlich eine völlige Sozialisierung der Filmtheater, was wohl nur heißen (könnte): ihre Kommunalisierung", argumentiert R. Nestriepke auf dem Sozialistischen Kulturtag in Frankfurt am Main am 29. September 1929, und er beeilte sich, das Politikum mit dem Hinweis zu

¹³ Hilmar Hoffmann: Filmbewusstsein entwickeln. In: Bundesverband Kommunale Filmarbeit e.V. (Hrsg.): Handbuch kulturelle Kinoarbeit. Frankfurt/Main 1997, S. II-1 - II-14, Der Text wurde - mit Ausnahme der Zwischenüberschriften und Hervorhebungen - übernommen aus: Witte, Karsten (Hg.), Theorie des Kinos, Frankfurt 1973.

relativieren, daß "eine höchst nationale, auf der äußersten Rechten stehende Persönlichkeit, der Tübinger Professor Dr. Konrad Lange, für sich den Ruhm in Anspruch nimmt, als erster, nämlich schon 1916, mit allem Nachdruck die Sozialisierung der Filmindustrie gefordert zu haben - nicht aus Begeisterung für den Gedanken des Sozialismus, sondern aus der Überzeugung heraus, daß nur auf diesem Wege den schädlichen Auswirkungen schlechter Filme vorzubeugen sei". (3) Der Herr "auf der äußersten Rechten" klassifizierte hauptsächlich jene als "schlechte Filme", die nicht die damals gewünschte vaterländische Gesinnung artikulierten.

Willy Stuhlfeld, zu der Zeit Stadttheater-Intendant von Würzburg, plädiert 1919 in "Der Wagenlenker" für die Verstaatlichung "aller als Goldgruben charakterisierten Lichtspieltheater Bayerns", aus allerdings eher durchsichtigem egozentrischen Sparten-Denken, "weil die erheblichen Geldmittel, die aus dem Kinobetrieb dem Staate als Reingewinn zufließen würden, ein unentbehrliches und willkommenes Mittel zur Deckung aller durch die Sozialisierung der Theater sich allenfalls ergebenden Fehlbeträge darstellen". (4)

12.3. KINO UND KULTURPOLITIK HEUTE

Gut ein halbes Jahrhundert später werden die Fehlbeträge von inzwischen 67 städtischen und staatlichen Bühnen der Bundesrepublik, und zwar in Höhe von rund einer halben Milliarde DM, aus öffentlichen Etats voll abgedeckt. Für Film und Kino indessen sind in den Haushaltsplänen fast aller Gemeinden noch immer keine Etat-Positionen ausgewiesen. In der Hochphase der Entwicklung audiovisueller Medien existiert das Medium Film für Kommunalpolitiker ganz offensichtlich nicht oder lediglich als negative Größe etwa in den Verordnungsrichtlinien von Bauaufsicht und Feuerpolizei, in den Gebührenordnungen für Gewerbe- und Vergnügungssteuer, in den Jugendschutzbestimmungen.

Kommunale Kulturpolitik orientiert die Prioritäten hierzulande weitgehend noch immer an den traditionellen Künsten und Medien, deren kulturelle Klasse von der "seriösen" Kulturkritik als solche behauptet und die für jedermann besonders augenfällig dadurch ins Bewußtsein gerückt wird, daß dem Schauspiel, der Oper, der "guten" Musik oder der Bildenden Kunst vielerorts imposante Tempel errichtet wurden. Hier dürfen sie unangefochten von den jeweiligen gesellschaftlichen, künstlerischen und technischen Entwicklungen in

ihrer angeblichen Autonomie, hochsubventioniert aber ohne breite Resonanz, sich selbst bestätigen.

Ignoranz

Die Tatsache, daß ausgerechnet dasjenige Medium von kommunalen Kulturpolitikern bis heute ignoriert wurde, das fast jeden Menschen erreicht, seitdem es die Fernsehtechnik per Knopfdruck verfügbar machte, hat mehr als eine Ursache:

1. Von seinen Anfängen an wurde der Film als *quantité négligeable* gern der alleinigen Verantwortlichkeit der Industrie überlassen, der Filmwirtschaft. Nach kapitalistischen Produktionsgesetzen wertet sie Film wie andere Branchen jede andere Ware als Handelsgut und bringt dies dementsprechend ausschließlich unter Profitmaximen auf dem Markt. Weil nicht erst seit den Erfahrungen des modern marketing die Herstellung eines Produktes am potentiellen Konsumenten orientiert wird, dessen Bedürfnisse durch die jeweilige Branche tüchtig vorgesteuert werden, wurde das Filmniveau konsequent opportunistisch auf die Erwartungsstrukturen der filmunkundigen und gesellschaftspolitisch indifferenten Konsumentenmasse eingeebnet. "Die Produktion liefert dem Bedürfnis nicht nur ein Material, sondern sie liefert dem Material auch ein Bedürfnis". (5) Leitbilder, Denkschemata und Verhaltensweisen des Massenpublikums werden primitiv-anschaulich reproduziert in den Produkten, für die eben diese mit der Offerte der direkten, also unreflektierten Wunschidentifikation werben. "Jeder kommerzielle Film ist eigentlich nur die Vorschau auf das, was er verspricht und worum er zugleich betrügt" (Adorno). (6)

Weil 95% der Filme mit derart "planvoller Reproduktion des Niedrigen" (Adorno) die 5% wirklich wichtigen Filme in Verruf gebracht haben, resignierten die Kulturpolitiker und kaschierten ihre mangelnde Initiative mit dem Alibi, Film sei künstlerisch kaum relevant und deshalb aus dem Katalog kultur- und bildungspolitischer Herausforderungen auszuklammern (mit Ausnahme des Unterrichtsfilms als Kategorie *sui generis*).

Kritisches Bewußtsein

2. Solange in den kulturpolitischen Programmen der demokratischen Parteien Film und Kino als Möglichkeit, kritisches Bewußtsein zu bilden, gar nicht genannt, geschweige denn als Teil des sogenannten integrativen

Bildungsverbundes begriffen werden, scheint es kaum verwunderlich, wenn sich auf lokaler Ebene Rathaus-Fraktionen in der objektiven Einschätzung des Mediums überfordert fühlen und sich auf diesem Felde deshalb nicht artikulieren. Bis zur Stunde haben weder der Deutsche Städtetag noch die Ständige Konferenz der Kultusminister entsprechende Empfehlungen verabschiedet, obwohl deren zuständige Fachausschüsse hilfreiche Klartexte angeboten hatten.

Engstirniges Konkurrenzdenken

3. Eine weitere Ursache liegt in dem engstirnigen Konkurrenzdenken und einem dementsprechend hysterischen Verhalten der Filmwirtschaft begründet, genauer: der Filmtheaterbesitzer. Jeder Versuch einer Stadt oder Gemeinde, über sporadische Schmalfilmvorführungen in schon vorhandenen Bildungseinrichtungen hinaus kontinuierlich Filmprogramme zu organisieren, sind am Widerstand der Branche gescheitert: Als die Stadt München 1963 ein städtisches Kino auf der Museumsinsel einrichten wollte, mußten sich die Initiatoren folgenden Kapitulationsbedingungen unterwerfen: a) Saalkapazität nicht über 150 Sitze, b) nur jeweils eine Vorstellung pro Tag und c) für diese Beginn spätestens um 18.30 Uhr, d) ausschließlich alte Filme (die im Kommerzkino nicht mehr gespielt werden), e) keine Werbung. In einer Vereinbarung der Stadt Köln mit dem Wirtschaftsverband der Filmtheater Rheinland-Westfalen e.V. vom 12.7.1971 paralyisiert Punkt 3 jegliche Programm-Initiative: Im Kommunalen Kino "werden nur Filme aufgeführt, die nicht in Kölner kommerziellen Kinos gebracht werden".

4. Spätestens mit der Monopolisierung des Kinos durch die sogenannten Erstaufführungstheater können diese auf nahezu alle Verleihfirmen Pressionen ausüben, und von dieser Macht, wie die Beispiele Oberhausen und Frankfurt belegen, machen sie auch rücksichtslos Gebrauch. Vielerorts sind dadurch die frischen Impulse zur Gründung von Kommunalen Kinos erlahmt. Das kapitalistische System funktioniert.

12.4. KINOBRANCHE GEGEN STADT-KINO

Seit 1958 wurde in der Bundesrepublik in mindestens 2300 Gemeinden das örtliche Filmtheater geschlossen. In den Jahren 1961 bis 1970 sank die Zahl der Filmtheater von 6666 auf 3450. Von den 1972 noch existierenden 3000

Kinos gehören an die 300 wenigen Konzernen oder privaten Monopolinhabern, die durch Konzentration mögliche Konkurrenz ausschalteten und heute größere Umsätze buchen als vor zehn Jahren. 1500 Kinos, das sind etwa 50%, erreichen kaum mehr als das Existenzminimum, also jeweils weniger als hunderttausend DM Jahresumsätze.

Bankrotterklärung

Die alarmierende Tatsache, daß seit 1966 mindestens 90 Mio Besucher weniger ins Kino kamen, legt die Frage nahe, wo eigentlich deren Bedürfnisse befriedigt werden. Schon alleine diese negative Statistik müßte genügen, um die Gemeinden endlich zu filmpolitischen Initiativen zu mobilisieren, und das heißt zugleich, Mittel für die Entwicklung von Alternativen zur Bankrotterklärung des Kinos alter Provenienz zur Verfügung zu stellen. Der eklatante Verlust des Publikums legitimiert bereits hinreichend das Subsidiaritätsprinzip, aber vor allem auch die anhand der Programme täglich beweisbare Tatsache, daß das kommerzielle Kino seinem kapitalistischen Wesen nach stereotyp auf sein einfallloses Sortiment von Pauker-, Porno-, Party- oder ähnlich standardisierten Filmen fixiert bleibt, die sich an dem von der Branche behaupteten sogenannten Geschmack des sogenannten breiten Publikums orientieren. "Der ökonomische Zwang zur größtmöglichen Popularität bestimmt den Charakter und die soziale Bedeutung des kapitalistischen Films" (7), und damit seine Produktionstendenzen.

Alternativ

Alternativen beschreiben sich nicht nur im Entwurf eines konzessionslos qualifizierten Programms, sondern mit dessen Hilfe zugleich auch als Ermunterung für die Produzenten, langfristig wieder Filme für ein an formaler Qualität und an gesellschaftspolitischer Thematik interessiertes Publikum zu produzieren.

Blind gegenüber der tatsächlichen Situation, wiegelt die herkömmliche Vermittlungsindustrie indessen jeglichen Versuch von außen ab, die unaufhaltsame Progression des Kino-Defizits wenigstens über die aus öffentlicher Hand subventionierten Spielstellen zu korrigieren, und sei es nur zu dem Zweck, die Filmproduktion in Gang zu halten. Gelegentliche Bemühungen der Kommunen wurden als gemeindeordnungswidriger Eingriff in ihre vermeintlich ureigene Gewerbehoheit diskreditiert. Diese Branche in

schöner Agonie hat zum Film als Phantasieprodukt, als einer Summe künstlerischer und handwerklicher Elemente, kein irgendwie impliziertes Verhältnis, aus dem sich Einsichten vermitteln ließen. Weil die Inhaber von Kinoketten von dem Produkt, mit dem sie handeln, außer von dessen Ertragswert so gut wie nichts begriffen haben, ist ihnen auch kaum die Fehleinschätzung von alternativen Kino-Initiativen anzukreiden, die, außerhalb des Clans organisiert, ihrer eigenen Sache durchaus dienen könnten.

Nachdem die Stadt Frankfurt am Main, gegen die Stimmen der Christlichen Demokraten am 11. Februar 1971 die Errichtung des ersten Kommunalen Kinos in der Bundesrepublik beschlossen hatte, war die einzige Reaktion der 5 Erstaufführungstheater-Besitzer, denen 16 von 36 Kinos in der Stadt gehören, den Magistrat am 26.5.71 auf Unterlassung zu verklagen. Dies wurde der erste Prozeß überhaupt, den Kinos gegen ein Kino führten, um Kino zu verhindern. (...)

12.5. DIE GANZ ANDERE LEISTUNG DES KOMMUNALEN KINOS

Im Gegensatz zum privatwirtschaftlich strukturierten Kino, für das der Charakter des Films als Ware und deren Absatzbeziehung wichtig ist, orientiert sich das Kommunale Kino am immateriellen Gebrauchswert des Films und an dessen sozialer Funktion: Film dient lediglich in seiner Sekundär-Funktion der Unterhaltung und dies vorzüglich in der Absicht, um in der Sublimierung von deren Elementen auf möglichst attraktive Weise das ästhetische Material zu vermitteln und um möglichst eindringlich Inhalte an den Mann zu bringen.

Medienpädagogik

Film ist im Sinne einer neuen Definition von Kino Material für die notwendige medienpädagogische Aufgabe, die in langen Kino- und Fernsehjahren eingeübten Sehweisen infrage zu stellen und gleichzeitig Filmsprache und Filmsyntax zu erlernen (etwa die Prinzipien von Bildaufbau, Montage oder andere formale Bedingungen), um den jeweiligen artistischen Wert einer Produktion erkennen, beurteilen und kritisch würdigen zu können. Im Kommunalen Kino gehörte daher die extensive Beschäftigung mit den Ergebnissen der Filmsemiotik zum Kino-Curriculum. Filmsemiotik als "Geschichte und Theorie der kinematographischen Verwendung sozio-

kultureller Kodes, Geschichte und Theorie der Verwendung von Filmsprachen" (8) (Knilli) zur Unterhaltung, zur Information, zur Belehrung, zur Manipulation, zur Indoktrination.

Sensibilisierung des Auges

Durch die didaktische Vermittlung von objektiven Beurteilungskriterien wird sich eine umfassende Filmkenntnis und über diese ein Filmbewußtsein entwickeln lassen, das langfristig auch solchen kommerziellen Kinos zugute kommen wird, die bei einem dementsprechend gesteigerten Interesse wahrscheinlich bereit wären, auch künstlerisch wichtige oder sogenannte Risiko-Filme zu spielen. Über die kontinuierliche intensive Beschäftigung mit dem Medium lassen sich neue Wahrnehmungsqualitäten ausbilden und die Erkenntnisfähigkeit schärfen. Wer in dieser optisch hypertrophierten Welt über den Prozeß der Sensibilisierung des Auges zum kritischen Sehen befähigt wurde, wird dadurch hoffentlich zugleich ein kritischeres Bewußtsein auch in der Beurteilung der im Vehikel Film transportierten gesellschaftlichen Phänomene und politischen Implikationen erwerben. Um sich für Film gründlicher zu interessieren, muß gelernt werden, was man von Film fordern kann, wo die Grenzen liegen und warum unter welchen Bedingungen nicht über sie hinaus gewiesen werden kann.

Medienkunde wird nicht nur den Produktions- und Vermittlungsbereich des Kinos umfassen, sondern angesichts einer Zuschauerquote von inzwischen über fünfzehn Millionen konsequenterweise auch den des Fernsehens. - Gegenüber der alltäglich schon ab 16 Uhr einsetzenden Berieselungsanlage würde es notwendiger denn je, die Fähigkeit zu kritischer Auswahl und zu deren kritischer Rezeption zu erwerben und das Massenmedium nach Einschätzung der eigenen Bedürfnisse und nicht länger nach den oktroyierten zu benutzen und auch das jeweils nur, um die eigene Meinung von der jeweiligen Sendung zu bilden.

Solange an deutschen Hochschulen Medienkunde als Fach nicht existiert, derweil zum Publizistik-Studium mehrsemestrige Seminare über den mittelhochdeutschen Minnesang als Pflichtübungen angesetzt sind, muß das Kommunale Kino diese Lücke schließen helfen. In entsprechenden Seminaren sind genügend Fachleute auszubilden, die ihr so gewonnenes Wissen von den audiovisuellen Medien schon in naher Zukunft genau so selbstverständlich an

die Schulen weitergeben wie andere ihre Literaturkenntnisse. Was an Kopenhagener Oberschulen möglich ist, muß hierzulande bald staatlich anerkannte Praxis sein.

Didaktik

Neben der Organisation didaktisch konzipierter Programme sollte die entsprechende Apparatur in funktional jeweils optimierbaren Nebenräumen zur Verfügung gestellt werden: Videotechnik und Schneidetische, um für die Analyse formaler Kriterien wesentliche Sequenzen eines Film mühelos wiederholen oder bestimmte inhaltliche Probleme konkreter als beim einmaligen flüchtigen und eher oberflächlichen Sehen auf der Leinwand reflektieren zu können. Für die praktizierte Didaktik filmanalytischer Studien und filmhistorischer Lehrgänge braucht das Kommunale Kino nicht nur den Filmhistoriker oder den Filmtheoretiker. Es braucht ebenso selbstverständlich pädagogische Kräfte für die jeweils relevanten Fachbereiche: so wäre zum Beispiel für die Aufhellung der reflexiven Zusammenhänge von geschichtlichen, soziologischen und politischen Implikationen und deren Wertungen im "Western" ein Amerikanist, Historiker oder Soziologe vonnöten, der eine wie auch immer verfälschte Darstellung der Wirklichkeit jener Jahre zu Beginn dieses Jahrhunderts aufdecken, belegen und objektivieren könnte. Die Analyse der Actionfilm-Struktur des Western ist ohne die arbeitsteilig synchronisierte Vermittlung der faktischen historischen Perspektive nicht zu leisten.

Gegeninformation

Es wird ferner die durch den anhaltenden Western-Boom unter jeweils veränderter politischer Aktualität die jeweilig veränderte Geschichtsinterpretation bewußt gemacht werden müssen: Alle Sehnsüchte, Depressionen, Traumata und Selbstgerechtigkeiten der Amerikaner. Die Korrektur eines Geschichtsbildes der Pionierzeit kann aber nicht nur in der Diskussion am Schneidetisch erfolgen, sie muß in Form der Gegeninformation durch objektiv abgesicherte Literatur gestützt werden, die das Kommunale Kino jeweils zur Verfügung stellen sollte.

Unabdingbar wäre eine Relativierung durch die Komponente literarischer Erzeugnisse auch beim Genre des ScienceFiction-Films. Erst recht in diesem Bereich wäre aufklärerische Arbeit zu leisten, um die Motivation des

Filmgenres als ideologisches Rüstzeug und politisches Aufputzmittel zu entlarven, als Regierungspropaganda im Thrillereffekt. Im Science Fiction-Film dienen die Prototypen der Monster, Vampire, Androiden und der ins Inhumane pervertierten Wissenschaftler vorzüglich als negative ideologische Ideenträger, in deren Physiognomie und Habitus eine psychologische Propaganda den gewollten Feind projiziert, weshalb zahlreiche westliche Beschreibungsversuche ihren hostilem Erscheinungen nicht von ungefähr asiatische Züge verleihen.

Es wären also auch die Verhaltensmuster und die archetypischen Leitbilder zu untersuchen, die Western oder Science Fiction als Orientierungssysteme und eindimensionales politisches Bewußtsein dem Konsumenten aufnötigen: Western und Science Fiction als das imperialistische System stabilisierende Unterhaltungsfaktoren. Die Massenmedien wirken besonders bestätigend und intensivierend auf das Bewußtsein des Zuschauers, sofern er nur halbwegs von etwas überzeugt ist.

12.6. V. DOKUMENTATIONEN ALS KOMPLEMENTÄRES FILMKUNDLICHES LEISTUNGSANGEBOT

Was aus den Beispielen Western und Science Fiction zu folgern bleibt, beschreibt sich für das Kommunale Kino als unabdingbar-selbstverständlich, zu jedem Programm, zu jeder Serie, zu jedem Festival eine unter der Dialektik von filmästhetischen und inhaltlichen Aspekten organisierte Dokumentation zu liefern, um all denjenigen, die den von der Leinwand herunter vermittelten Eindruck nicht unreflektiert aufnehmen wollen, Materialien zur Rezeption zu geben. Neben dieser Materialsammlung ist zugleich eine Didaktik zu entwickeln, mit deren Hilfe indifferente Konsumenten zu kritischen und emanzipierten, für den künstlerischen Aspekt von Film sensibilisierten Zuschauern heranzubilden sind. Es ist nicht die Aufgabe des Kommunalen Kinos, Filme für jeden Geschmack auszuwählen, es muß vielmehr jedem die Möglichkeit geboten werden, Film als Kunst und nicht als Ware zu rezipieren.

Es ist dabei notwendig, außer film-kritischen und filmgeschichtlichen Beiträgen aus der Entstehungszeit des Films und aus der zeitlich distanziert retrospektiven Betrachtung auch Sekundärquellen verfügbar zu machen. Im Falle einer Retrospektive z.B. des cubanischen Films, der integrativer Teil der permanenten Revolution ist und effektiv teil hat an deren Gelingen, wird auch

die gesellschaftliche Entwicklung des Landes in entsprechenden Dokumenten widerzuspiegeln sein. Gerade am cubanischen Revolutionsfilm sind die Interdependenzen von künstlerischer und gesellschaftlicher Entwicklung gut zu exemplifizieren.

Auch in der Möglichkeit, über die bloße Konsumtion von Film hinaus mehr über seine gesellschaftlichen und politischen Bedingungen zu erfahren, unter denen die jeweiligen Produktionen entstanden, unterscheidet sich die Leistung des Kommunalen Kinos von der des gewerblichen Lichtspieltheaters.

Dokumentationen, wie sie z.B. das Kommunale Kino Frankfurt über den Lateinamerikanischen Film, Buster Keaton oder den amerikanischen Stummfilm ediert hat, bilden zugleich eine längst fällige Ergänzung zur hierzulande kläglich entwickelten Filmliteratur und zur Literatur der Medienkunde.

12.7. VI. DAS ALTERNATIVE PROGRAMM IM KOMMUNALEN KINO

Im herkömmlichen Kino werden in der Regel Filme gespielt, die jeweils en vogue und kassenträchtig sind. Solange eine halbwegs zu rechtfertigende Besucherzahl existiert, werden die Filme prolongiert. Von einer "Programmgestaltung" kann somit keine Rede sein, es sei denn, man hält ein Kontinuum von Sexfilmen oder ähnlicher Ansammlungen von Stereotypen bereits für eine solche.

Die entscheidende Alternative des Kommunalen Kinos besteht in der Programmstruktur. Hier werden nicht vereinzelte Filme, sondern zu Themen oder Genres gebündelte Filmprogramme gespielt. Selbst publikumswirksame Filme werden nicht kommerziell ausgebeutet, sondern allenfalls zweimal vorgeführt, um den Kontext, in dem sie jeweils zu sehen sind, nicht zu verfälschen.

Programmstruktur

Als Programm-Muster (mit austauschbaren Einzelnennungen) sind denkbar:

- Genre-Serien: Science Fiction, Western, Horrorfilme, Film-Musicals, Jazzfilme.

- Regisseur-Zyklen: Eisenstein, Griffith, Ivens, Flaherty, Rocha, Pasolini, de Broca, Hawks.
- Schauspieler-Porträts: Gish, Keaton, Cantor, Monroe.
- Das Andere Kino: unabhängige Filme von Wenders, Praunheim, Brandner, Costard, Schroeter.
- Kino der Autoren: Malraux, Cocteau, Peter Weiss, Mailer, Handke.
- Vergessene Filme: "Fischer von St. Barbara", "Freaks".
- Kunstfilme: Dadaisten (Eggeling, Brugrière, Léger, Richter), Haesaerts, Storck, Resnais.
- Trickfilmfestivals: Cohl, Alexeieff, der frühe Disney, McLaren, Reiniger, Pierru, Mimica, Dunning, Phillips.
- Kurzfilmprogramme: Preisträger von Oberhausen, Krakau, Tours, Chicago.
- Nationalprogramme: Sowjetrepubliken, Cuba, Volksrepublik China, Israel, Latein-Amerika, Afrika sowie Filmprogramme aus anderen Ländern, über die man außer Vorurteilen nicht viel mehr kennt.
- Filme über Film: Filmkundliche Reihen von U. Gregor, K. Kreimeier.
- Arbeiten von Filmamateuren: Allein in Frankfurt besitzen mehr als 10 000 Hobbyisten Super-8-Kameras.
- Filme zur Sozialen Szene: Situation der Frau, Lehrlingsprobleme, Akkord-Arbeit, Ausländische Arbeitnehmer, Städteplanung und Bodenspekulation.
- Der politische Film: Filme aus und über Vietnam, Revolutionsfilme, Filme zur politischen Situation in der Bundesrepublik und in anderen Staaten.

Unabhängig

Das Programm des Kommunalen Kinos muß in garantierter Unabhängigkeit von den es finanzierenden Gremien gestaltet werden können. Die von der Stadt gewählte Leitung des Kommunalen Kinos beruft einen unabhängigen Programmbeirat, der sich aus Filmkritikern und aktiven Besuchern zusammensetzen soll. Es sollten die Parteien hierin selbstverständlich nicht vertreten sein. Nur die Freiheit der Programmgestaltung garantiert die uneingeschränkte Initiative und diese ein Optimum an Effektivität. Der Effekt

von Kino und Film aber heißt deren Emanzipation und erst dieser Gewinn wird emanzipatorische Filmbildung ermöglichen.

12.8. VII. DIE VERÄNDERBARE VERMITTLUNG VON FILM UND KINO

Im herkömmlichen Kino ist das tradierte Kintopp-Zeremoniell ungebeter Teil des jeweiligen Films, obwohl der Besucher nur durch Überredung durch dessen propagierte Qualität zur Besichtigung motiviert wurde: Zum Zeremoniell gehört die Abfertigungsatmosphäre des Vorraums, wo zwischen Filmplakaten und Filmfotos, die beide immerhin vorzüglich über die Blößen der Branche informieren, der Süßwarenstand (als zusätzliche Einnahmequelle) in die Quere gestellt wurde. Aus dem Veranstaltungssaal tönt U-Musik entgegen, es folgt die Gewißheit des üblichen Ablauf-Schemas: Wochenschau (deren Aktualität um Tage zu spät kommt), "besonders wertvoller" Kulturfilm (dessen Titel das Kino selten kennt), Dia-Werbung (grafisch einfallslos wie vor 25 Jahren), Ankündigungs-Trailer (der mehr verspricht, als der Film halten wird), Langnese-Eisverkauf (bei aufdämmernder Saalbeleuchtung), Leinwandgong (der immerhin anzeigt, die Qual des Vorprogramms sei überstanden). Der Vorspann des nun endlich folgenden Hauptfilms wird auf den sich öffnenden Samtvorhang projiziert, damit ihn niemand lesen kann und zeremoniell zerstörerisch werden Samtfalten über die Schlußsequenz des Films geworfen: Dies soll den Effekt der Schlußapotheose steigern. Schließlich wird das Publikum durch die Notausgänge in hinterhofähnliche Unwirtlichkeit entlassen.

An Informationen über den Film hat der Interessent außer unzulänglich abgefaßten Inhaltsangaben nichts erfahren, was ihn mit dem Film, dem Autor, dem Regisseur halbwegs vertraut machte.

Neue Qualität des Kinoumraums

Das Kino der Alternative, das die Umstände verändern will, unter denen Film bisher rezipiert wurde, wird im architektonischen Entwurf nach seinen soziokulturellen Funktionen definiert, sofern es nicht schon wie im geplanten Frankfurter Modell integraler Bestandteil eines audio-visuellen Kommunikationszentrums sein kann.

Mindestens genauso wichtig wie die neue Qualität des Kinoraums ist die des Kinoumraums. Hier sollte nichts an die abweisenden Bedingungen des gestrigen Kinos erinnern, wo man sich nur zum Zweck der Filmbesichtigung und für exakt diese Zeitspanne aufhält und wo erst gar keine Möglichkeit besteht, außer vor der Leinwand, sich in Gruppen irgendwo hinzusetzen. Schon angesichts der Tatsache, daß in absehbarer Frist Spielfilme aus der Kassette oder von der Bildplatte in jeder Wohnung über den Fernsehmonitor empfangen werden können, muß das Kommunale Kino zu einer Alternative führen, die Film und Kino zu einer soziablen Kommunikationsform entwickelt. Es sind also zum Monitorempfang von Kinofilmen außer dem Vorzug der Leinwanddimension zusätzliche Qualitäten anzubieten, die attraktiv genug sind, um das Kommunale Kino als Kommunikationsort und dessen Räume zum zwanglosen Verweilen zu errichten.

Kino als Kommunikationsort

Das rund um das Zentrum des Projektionsraums erweiterte großräumige Foyer dient als Informationsebene und mit seinem differenzierten Angebot von kommunikativen Einrichtungen wie Kaffeebar, Stehtheke, Sitzgruppen mit Service zugleich als Diskussions- und Gesprächszentrum. Von dieser auf den Filmbesucher nach Vorstellungsende hoffentlich einladend wirkenden Kommunikationszone aus sind alle notwendigen Nebenräume zu erreichen, die wie jene nischenähnlichen kleinen Projektions-Boxen (mit Video-Wiedergabetechnik) sich ins Foyer hinein halb öffnen, um auch den nicht unmittelbar an Filmanalysen interessierten Besucher zu motivieren.

Das Kommunale Kino ist mit einer umfangreichen Fachbibliothek und den wichtigen internationalen Fachzeitschriften auszustatten, vom Umlauf-Foyer aus erreichbar, das gleichzeitig als Lesezone dient und den ganzen Tag geöffnet sein muß, auch wenn kein Filmprogramm läuft.

Filmadäquate Aura

Die Inneneinrichtung ist so konzipiert, daß die technischen und soziokulturellen Funktionen einander bedingen und die einzelnen Raumeinheiten zur Bildung von mediumadäquater Aura optimieren. Der eigentliche Kinoraum soll weder dem herkömmlichen Plüsch noch einer aseptischen Zone ähnlich sein, sondern seinerseits Affinitäten zum Medium ausbilden und entsprechende Atmosphäre schon durch das applikative

Element wechselnder Plakatausstellungen entsprechender Serien und Festivals wie durch Wechsellausstellungen zeitgenössischer Kunst stimulieren.

Das auf Verordnungen der Bauaufsicht insistierende Prinzip der zementierten Sitzreihen (mit selten bequemen Abständen zueinander) hat bisher weitgehend die Verhaltensformen des Publikums diktiert. Im Interesse einer Individualisierung des Besuchs und als Voraussetzung zur angestrebten soziologischen und altersmäßigen Mischung der Besucher bestimmen die Raumaufteilung künftig leicht verschiebbare Sessel, die sich zu Gruppen jeweils gewünschter Größe mühelos zusammenstellen lassen. Dieses Prinzip wäre geeignet, die Anonymität der Besucher untereinander aufzuheben. Seit inflammable Filme ohnedies zur Vorführung nicht mehr zugelassen sind, kann auch die anachronistische Feuer-Vorschrift fallengelassen werden.

Gegenstand des Kommunalen Kinos ist der Film als Fortsetzung der Filmgeschichte, gleichgültig ob der Film zum Bereich des Fernsehens, der Kassettenproduktion, der Filmwirtschaft oder des Amateurbereiches zählt. Daraus folgert zugleich eine gleichmäßige Berücksichtigung der Super 8, 16, 35 und 70-mm-Formate. Vorführungen von Wochenschau, Kulturfilm, Werbung oder sonstige Projektionen, die mit dem Film als Teil eines größeren Zusammenhangs, in dem er gezeigt wird, nichts zu tun haben, finden im Kommunalen Kino nicht statt. Nach Möglichkeit sollen Filme im Kommunalen Kino kurz eingeführt werden, bei neuen Produktionen möglichst von den Beteiligten selbst; auf jeden Fall ist aber zu jedem Film, und zwar in der Kontextperspektive zu den übrigen der Serie, eine schriftliche Einführung vorzubereiten. Die Möglichkeit zur Diskussion ist nach jedem Film anzubieten, hierfür stehen die facilities des Foyers einladend zur Verfügung.

Filmproduktion anregen

Die kommunalen Filmzentren als Dienstleistungsbetriebe sollten ein Interesse nicht nur an der Reproduktion von Filmen und an einer mediengerechten Vermittlung bekunden, sondern darüber hinaus die Produktion neuer Filme anregen. Diese Förderung kann dadurch geschehen, daß in den heute für morgen projektierten Medienzentren genügend Raum für Produktionsstätten eingeplant wird, der für die professionelle und private Produktion von Filmen kostensparend zur Verfügung gehalten wird und zwar rund um die Uhr. Eine weitere Förderungsmöglichkeit besteht darin, einen bestimmten Betrag pro

Zuschauer an die Produzenten zurückzuführen, um neue Produktionen zu veranlassen. Dies könnte allerdings erst effektiv werden, sobald ein Plan gelungen ist, in der Bundesrepublik mindestens 150 Kommunale Kinos zu errichten (wodurch übrigens auch die Filmverleiher dem Kommunalen Kino gegenüber ihre abwartende Position revidieren dürften).

Filmförderungs-Verein

Ein weiteres Ziel in der filmpolitischen Strategie des Kommunalen Kinos wäre die Einbeziehung des Gedankens des Filmförderungs-Vereins, d.h. der Selbstorganisation besonders interessierter Zuschauergruppen im Umkreis der Spielstellen. Hier bietet sich eine Chance an zur Subskriptionsförderung von Filmproduktionen speziell für die Kommunale Kinos unter eigenem Engagement der Zuschauer. Indessen wird diese Überlegung erst realisierbar sein, nachdem genügend viele Kommunale Kinos das notwendige extensive Filmbewußtsein vorbereitet haben. In diesem Zusammenhänge wäre die Kooperation mit den Literaturproduzenten (wie Filmverlag der Autoren) sowie mit solchen Medienbereichen wesentlich, aus denen dem Film produktive Kräfte zugeführt werden können.

Die Idee des Kommunalen Kinos und die sich aus dessen expansivem Wirkungsfeld ergebenden Perspektiven für die Förderung des jungen deutschen Films sind über das Stadium *ascendi* noch nicht weit genug hinaus, um sich schon jetzt auf Prognosen einzulassen. Diese eine läßt sich jedoch schon stellen: wenn es den Kommunalen Kinos nicht gelingt, die eigene gesellschaftspolitische Rolle mit den progressiven gesellschaftlichen Erfordernissen zu synchronisieren, ist ihr Stellenwert kaum höher als auf der Ebene der musealen Medien zu veranschlagen.

- 1) M. Pfeiffer in: Die Bedeutung des Films und Lichtbildes (= 6. Flugschrift der Deutschen Wacht), München 1917, S. 33, A. d. H.
- 2) S. 858-863, A. d. H.
- 3) In: Film und Funk, Frankfurt/M.: Sozialistischer Kulturbund 1929, S. 27, A. d. H.
- 4) S. 10-11, A.d.H.
- 5) Karl Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (1857-58), Dietz-Verlag Berlin, 1953.
- 6) Th. W. Adorno, Filmtransparente, zit. nach D. Prokop (Hrsg.), Materialien zur Theorie des Films, München 1971, S. 120, A. d. H.
- 7) Béla Balázs, Der Geist des Films, Halle 1930, S.188. Neudruck mit einer Einleitung von H. Bitomsky, Frankfurt/M., 1972, A. d. H.
- 8) Friedrich Knilli, Einführung zu Semiotik des Films, hg. von Fr. K., München 1971, S. 22, A. d. H.

13 WIE DER FRÜHE FILM ZUM ERZÄHLKINO WURDE: VOM KOLLEKTIVEN PUBLIKUM ZUM INDIVIDUELLEN ZUSCHAUER ¹⁴

Einer der Gründerväter des Neuen Deutschen Films, Edgar Reitz, hat sich in den neunziger Jahren des öfteren über die Zukunft des Kinos ausgelassen. Gefragt, ob wir wohl noch Kinos brauchen, wenn 'man Filme genauso gut im Theater, in der Kirche oder im Wohnzimmer zeigen kann', antwortete er: "[wenn die] Projektion in jeder beliebigen Richtung lenkbar [ist, wird] auch das Publikum mobiler. Die Ausrichtung des Publikums, das ja immer noch wie im Theater vor einer Bühne mit Vorhang sitzt, erweist sich als Relikt aus einer alten Welt. Diese immense Freiheit macht uns zunächst natürlich hilflos, weil die Räume für dieses Kino der Zukunft noch gar nicht erfunden sind. In der Frühzeit des Films öffnete sich der Vorhang, und der Blick wurde über die Leinwand hinaus bis nach Hollywood gelenkt oder zumindestens in die Reichshauptstadt. Heute ist die Erfahrung, daß Bilder in jedem Augenblick von überall her zu uns kommen können, keine Sensation mehr. [...] Die Bildschirme für ein Simultankino sind längst vorhanden: auf Messen und Veranstaltungen, in Hotelhallen, Bahnhöfen und Flughäfen. Überall laufen Bilder. Was wäre das für eine Sensation, wenn plötzlich eine Geschichte auf allen Bildschirmen lief!"¹

Reitz erwähnt das frühe Kino, von dem wir uns, nach ihm, definitiv verabschiedet haben. Das lädt zu Reflexionen über die Kinogeschichte ein, bei denen, genau betrachtet, Gesichtspunkte auftauchen, die auch die Zukunft unter einem anderen Licht erscheinen lassen könnten. Wie so oft bei Prognosen über die Medien, stützen sich Reitz' Voraussagen hauptsächlich auf technische Veränderungen, wie die Digitalisierung der Bilder oder die Verbreitung des Internet. Sie scheinen zu bestätigen, daß wir uns mitten in

¹⁴ Thomas Elsässer: Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer. In: Irmbert Schenk (Hg.): Erlebnisort Kino. Marburg: Schüren 2000, S.34 - 54

einem Wandel des Öffentlichen Raums befinden, bei dem das Kino als traditioneller Erlebnisort einen besonderen, wenn auch besonders ambivalenten Stellenwert hat.

Etwas banal formuliert, geht es um den erstaunlichen Zuwachs an Besuchern bei den Erstaufführungskinos, seit Hollywood mit den blockbusters oder event movies wieder den internationalen Markt beherrscht: sie haben das Kino allgemein bei den jüngeren Zuschauern wieder populär gemacht. Dieses revival wird meist den neuen Technologien, u.a. dem Kino der special effects vom Schlage "Jurassic Park", "Independance Day" oder "Titanic" zugeschrieben, denen es gelungen ist, eine neuartige Erfahrung des audiovisuellen Apparats in eine vom Massenpublikum leicht erkennbare Produktform zu gießen. Damit sind aber auch schon die ebenso oft negativ apostrophierten Veränderungen genannt. Erstens, der immer größer in Szene gesetzte Rummel um das merchandizing der Filme in den Spielwarenläden und Kaufhäusern ("The Phantom Menace"), das Vermarkten von klassischer Literatur (Jane Austen, Henry James, Victor Hugo, mit Filmszenen oder Stars auf den paper-back-Einbänden) und von Geschichte. So wurden die Briefe von Titanic-Überlebenden in England zu Rekordpreisen versteigert. Wobei das Auktionshaus unverblümt zugab: mit dem Film sei das Interesse um ein zig-faches gestiegen, jetzt sei der Moment, die Familienstücke auf den Markt zu bringen.²

Zweitens, man geht zwar ins Kino, aber nicht nur wegen des Films. Das mag übertrieben sein, jedoch sind die zwei Stunden Dunkelheit nur Teil eines auf andere Erlebnisse hin ausgerichteten Abendprogramms, wobei der Film und seine Stars die Anmache sind. Wie Edgar Reitz es an anderer Stelle formuliert hat: "Der Film ist eine Art Übereinkunft, wohin man geht. Er gibt dem Ausgehbedürfnis einen Namen und eine Adresse."³ Dementsprechend verhalten sich Kino-Besucher immer ungezwungener: sie reden während des Films, gehen auch mal raus, machen sich es im Kinosessel so richtig gemütlich, wie sie es als couch-potato vor dem häuslichen Fernseher oder in der Kneipe gewöhnt sind. Der italienische Regisseur Gianni Amelio hat seinem Kummer darüber einmal so Luft gemacht: "Die jungen Leute heute wollen ein Produkt, was man nicht individualistisch, sondern kollektiv konsumiert. Sie gehen in Gruppen von 20-25 und brauchen ein Kino, das sich zum Komplizen ihres Verhaltens macht, d.h. ein Kino mit regelmäßigen Gags, bei denen Du Deinem

Nachbar auf die Schulter schlagen kannst. Diese Art von Kino funktioniert ein bißchen wie eine Diskothek: man geht zusammen ins Kino, aber nicht in erster Linie, um einen Film zu sehen, sondern um das Zusammensein auf Kosten des Films zu genießen."⁴

Ein drittes, ebenfalls von der Kritik oft negativ besetztes Kennzeichen des Wandels ist, daß Hollywood das Erzählen verlernt hat und nun Filme macht, die virtuelle Achterbahnen sind (roller coaster rides; Beispiel: "Speed"), reinen Nervenkitzel liefern (Beispiel: die slasher movies), wie Pornos Vorlust und Frust anheizen (Beispiel: "Basic Instinct") oder einen Flight-Simulator simulieren (Beispiele: "Top Gun" oder "Air Force One"). Ohne auf diese Behauptungen im einzelnen einzugehen oder sie hier zu nuancieren, könnte als gemeinsamer Nenner solcher Veränderungen tendenziell ein neuer visueller, aber auch kognitiver Bezugsrahmen für das Kinoerlebnis ausgemacht werden: die Simulation eines entgrenzten Raums (IMAX Screens und 3-D Filmen), die Dichte (und Dissonanz) der Sinneseindrücke und die Fülle der sich oft widersprechenden audiovisuellen Informationen verführen zu anderen Sehgewohnheiten und selektiven Wahrnehmungsmustern. Kino wird nicht länger erfahren als ein Fenster zur Welt, durch das man Neues kennen lernen oder an fremdem Leben teilhaben kann, sondern es alterniert zwischen virtuellem Umfeld, in das man eintaucht, und einer Benutzeroberfläche, über die man Informationen abrufen kann. Daneben ist der Bildschirm auch Schaufenster, in dem alles zu haben, alles zum Zerschlagen bzw. alles zum Greifen nahe ist.

13.2. ALLEGORIEN DES KÖRPERLICHEN SEHENS

Betrachtet man nun aber diese Prozesse gegen die Folie der Filmgeschichte, muß einem auffallen, daß – im Gegensatz zu Reitz' Meinung – das frühe Kino eigentlich dem zukünftigen in vieler Hinsicht ähnlicher ist als dem 'klassischen' Erzählkino, das nun auch angeblich der Vergangenheit anheimfällt. Der Zustand der uns geläufigen Rezeption – in Andacht, Stille und Konzentration – ist aus historischer Sicht ein recht widersprüchliches Verhalten, das erstens nicht natürlich, sondern in gewisser Weise anerzogen oder angelernt ist und, zweitens eng verbunden mit der Filmsprache oder Filmform, die wir die Hollywood-Norm zu nennen gewohnt sind, die wiederum ohne die industrielle Organisation, die wir die Filmwirtschaft nennen, kaum entstanden wäre. Wir

können schwer einem Rezeptionsmodus nachtrauern, dessen historische Bedingungen so eng mit der für diese Nostalgie so zwiespältigen Hollywood-Ästhetik zusammenhängen. Weshalb in filmwissenschaftlichen Kreisen der Ruf nach 'weniger Filmgeschichte und mehr Kinogeschichte' laut geworden ist, während Reitz (allerdings noch zur Zeit des Kinosterbens) programmatisch davon spricht, daß Filmgeschichte nicht an Lichtspieltheater gebunden ist.⁵ Ein Zeitsprung zurück zum frühen Kino, d.h. dem der 10er Jahre und noch davor, scheint angebracht. War das, worüber wir uns heute Gedanken machen oder uns entrüsten, nicht alles schon einmal dagewesen? Das Greifen nach den Bildern zum Beispiel?

Erinnern wir uns an die vielen Filme aus den Jahren um die Jahrhundertwende, zuerst in den USA, aber dann auch in anderen Ländern, die uns einen tolpathsigen Zuschauer – einen sogenannten 'Rube' oder Einfaltspinsel – vorführten, der im Kino auf die Leinwand kletterte und entweder das Bild greifen, hinter das Bild schauen oder sich zur schönen Dame ins Schlafzimmer gesellen wollte. Diese 'Uncle Josh'-Filme, wie sie auch hießen, sind ein überaus aufschlußreiches Phänomen des frühen Kinos, denn es stellt sich die Frage: gab es überhaupt eine solche Verwechslung der Gegenstände und Personen mit ihren Darstellungen – ähnlich wie die Berichte vom einfahrenden Zug, vor dem sich die Zuschauer zum Ausgang flüchteten?⁶ Oder haben wir es hier nicht vielmehr schon mit einer doppelten Bezugsebene zu tun, die selbst eine 'Legende' inszeniert?⁷ Ein sich selbst für sophisticated halten wollendes Stadtpublikum kann erst einmal über die (so distanzierten und auch diffamierten) Dummen vom Dorf lachen. Dabei ist eine weitere Dimension denkbar, die in erster Linie das Selbstverständnis des Kinos betrifft, als Erfahrungs- und Erlebnisort ganz allgemein. Denn die Situation des 'nach den Bildern Greifens' im frühen Film liegt noch etwas komplizierter, als es den Anschein hat.⁸

Man könnte sich z.B. die Geschichte der Stereoskopie als weitverbreitete Unterhaltung der populären visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts in Erinnerung rufen, um einen Hinweis zu bekommen, wie stark das aufkommende Kino fest etablierte Traditionen der Bildhaftigkeit mehr oder weniger bewußt unterdrückt und in Vergessenheit gebracht hat. Allerdings ist auch dies ein gradueller Vorgang. So gehört bei den Gebrüdern Lumière die

Überlagerung von Fotografie, Stereoskopie und lebenden Bildern noch zum Grundgestus ihrer Filme. Jonathan Crary hat in seinem Buch "Techniques of the Observer"⁹ die Raum- und Körpererfahrungen, die das 19. Jahrhundert mit den Apparaten des Sehens assoziierte, eingehend beschrieben, wobei er nachweisen konnte, wie stark der Körper als perzeptuelles und motorisches Moment mit in den Sehvorgang einbezogen war.¹⁰ Auch Walter Benjamin hat in einer bekannten Stelle im Kunstwerk-Aufsatz auf die Körperlichkeit im Umgang mit den Bildern verwiesen: "Die Dinge räumlich und menschlich näher zu bringen, ist ein genauso leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen, wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die [photographische] Aufnahme von deren Reproduktion ist. Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild in der Reproduktion, habhaft zu werden."¹¹

Nehmen wir Benjamins Gedanke, das Anliegen der Massen sei, der Dinge habhaft zu werden, und zwar in der Form des Abbilds, als zentralen Punkt, so scheint, daß hier sowohl ein Problem als auch seine Lösung angesprochen werden, zumindest eine 'Lösung' im Sinne der Institution 'Kino' und der Film-Industrie, die die Dinge 'näher bringt'. Darüberhinaus aber deutet Benjamin auch den historischen Grund des Problems an, der eine solche technische Lösung, wie sie das Kino ermöglicht, nötig macht, nämlich die Fetisch-Form der Ware, welche Nähe und Ungreifbarkeit prototypisch inszeniert.

Eine kleine Szene aus dem ersten Teil von Fritz Langs "Die Nibelungen" (1924) verdeutlicht den Vorgang in exemplarisch-allegorischer Weise. Nachdem Siegfried den Hüter des Nibelungenschatzes, Alberich, bezwungen hat, zeigt dieser ihm den Schatz, der auf einem Felsen wie auf einer Leinwand plötzlich als bewegtes Bild erscheint. Überwältigt von der Pracht, will Siegfried nach dem Schatz greifen, worauf dieser wie eine Fata Morgana verschwindet. Hier wird noch einmal die Filmtradition des 'Rube' anzitiert, d.h. Siegfried, der 'Thumbe Thor' beweist sich als kinematographischer Einfaltspinsel. Allerdings spielt in die Szene schon die Vorstellung des Schaufensters und damit ein ironischer Verweis auf eine moderne Konsumkultur, zu deren fester Verankerung im Leben des Mittelstands und der arbeitenden Bevölkerung der Film so viel beigetragen hat. In diesen eher kommerziellen als mythologischen

Zusammenhang gehört dabei das klischeehaft eingesetzte Motiv des Alberich als jüdischer Händler und Kaufhausbesitzer, in dem sich der Schaubudenbesitzer Caligari mit dem Mephisto aus Murnaus "Faust" verbindet, um aus diesem Vorgaukeln des 'Schatzes' auch eine Verbildlichung oder Allegorie des Kinos an sich zu machen, als einer Maschine, die ein nie zu stillendes Verlangen nach 'Habhaftwerden' in seine Zuschauer einpflanzte und damit das Kino zur obsessionellen Wunschmaschine werden ließ.

13.3. ALS DAS PUBLIKUM DAS GREIFEN VERLERNTE

Man könnte daran ein bedenkenswertes Paradox festmachen, nach dem die Entwicklung des Kinos weniger damit zu tun hätte, daß 'die Bilder laufen lernten' (wie es so oft heißt), sondern uns eher fragen läßt, wie es dazu kam, daß die Zuschauer das Greifen nach den Bildern verlernt haben, warum es ihnen ausgetrieben wurde, nicht zuletzt indem man solche Impulse in den 'Uncle Josh'-Filmen der Lächerlichkeit preis gab.

Wie muß man sich den historischen Verlauf dieses Vorgangs und dessen Bedingungen vorstellen? Das frühe Kino ist seit rund 25 Jahren ein bevorzugtes Objekt der Filmgeschichte: ohne ein ebenso komplexes wie widersprüchliches Forschungsgebiet ungebührlich vereinfachen zu wollen, kann man dennoch Konstanten ausmachen, wenn man die Konturen und Brüche zwischen dem frühen – auch 'primitiv' genannten – Kino und den 'klassischen' Filmen ab 1917/1919 besser verstehen und nachzeichnen will. Vorab könnte man sagen, daß das frühe Kino in seiner Grundform 'theatral', 'szenisch-gestisch', performativ ist, im Gegensatz zum klassischen Kino als 'narrativ', transparent-illusionistisch, der aristotelischen Poetik im Handlungsaufbau und der Personenkonstruktion folgend. Filmhistoriker sprechen deshalb auch beim frühen Film von einem Kino des 'Zeigens' (showing) und beim klassischen von einem Kino des 'Erzählens' (telling). Noel Burch sprach von einer 'präsentierenden' und einer 'repräsentierenden' Modalität, aber eingebürgert hat sich inzwischen die Terminologie von Tom Gunning, der in einem Fall von einem 'Kino der Attraktionen' und im anderen vom 'Kino der narrativen Integration' spricht: "Diese Begriffe [Kino der Attraktionen/Kino der narrativen Integration] stellen einen Versuch dar, zwei frühere Ansätze zu überwinden, mit denen zuvor versucht worden war, die Geschichte der Filmformen vor der Einführung des langen Spielfilms zu

verstehen. Der erste (und heute am meisten diskreditierte) Ansatz war, eine sich linear fortschreibende Entwicklung anzunehmen, die ‚wesentlich auf den Eureka-Momenten und Erfindungen genialer Einzelpersonen beruhend, von den primitiven Formen des Filmemachens zum späteren narrativen Stil führte. Der zweite Ansatz (etwas eleganter, aber dennoch irreführend, wie ich meine) hat diesen Wandel als das sich Wegbewegen von theatralischen Formen zu einem mehr filmischen Umgang mit dem Erzählstoff verstanden.“¹²

Gunnings so zentraler Artikel wird inzwischen als einer der einflußreichsten aber auch umstrittensten Versuche angesehen, die Eigenheit des frühen Kinos neu zu bestimmen.¹³ So wurde er von feministischen Kritikerinnen aufgenommen, um die verschiedenen Formen des exhibitionistischen Bildes als geschlechterspezifisches Merkmal zu deuten.¹⁴ Aber auch Theoretiker des postklassischen Hollywoodkinos, denen – wie schon erwähnt – das geänderte Verhältnis von Geschichten-Erzählen zu den special effects in den Superspektakeln der neunziger Jahre aufgefallen ist, glauben im frühen 'Kino der Attraktionen' eine historische Parallele entdeckt zu haben.¹⁵ So liefert die 'neue Filmgeschichte' (new film history) eine Reihe – vielleicht schon wieder zu viele – hauptsächlich formal bestimmter Gegensatzpaare, die sich jedoch ebenso vom Zuschauer her, d.h. vom Kino als Erfahrungsort aus, konkretisieren lassen, wobei der Hintergrund dieser Unterschiede auch für die heutige Situation zu neuen Einsichten führen könnte.

Man hat es nämlich im Kino letztlich mit zwei ihrem Wesen nach entgegengesetzt konstituierten Räumen zu tun, dem Bild- und Projektionsraum (screen-space) und dem Zuschauer-Raum (auditorium-space). Während beim Theater das Auditorium architektonisch und physisch mit der Bühne eine Einheit bildet, die erst durch szenische Mittel (Vorhang, Rampe, Schnürboden, Orchester-Graben usw.) vom Zuschauer getrennt wird, sind die beiden Räume im Kino grundsätzlich voneinander getrennt – und gerade deshalb wiederum eng auf einander bezogen, mit der Tendenz, sie immer wieder illusionistisch oder durch andere Formen der Sinnstimulierung, Wahrnehmungslenkung oder kognitiven Manipulation im Kopf oder Körper des Zuschauers verschmelzen zu lassen. Zu denken wäre hier beim heutigen Kino weniger an die Erweiterung des Blickfelds durch Breitwand, sondern an die Art, wie sich das Raumgefühl seit Einführung des Dolby-Stereo und des Multi-Kanal-

Soundtracks verändert hat: man soll die Illusion haben, 'im Bild drin' oder vom Bild selbst umgeben zu sein.

Aus dieser Perspektive erscheint das frühe Kino zwar nicht als Vorwegnahme solcher Sehgewohnheiten, dennoch klingt in der Vorführpraxis der ersten Dezennien die später bei Kracauer und Benjamin geführte Diskussion über den 'Kult der Zerstreuung' schon an. Man könnte fast sagen, ehe das Kino dem Zuschauer das Greifen nach den Bildern hat abgewöhnen können, hat es seinem Publikum erst beibringen müssen, auf Stühlen sitzen zu bleiben und den Blick auf die Leinwand zu konzentrieren. Die ersten Ladenkinos waren Ausschank-Kinos und hatten oft gar keine Stuhlreihen, sondern Tische und Stühle, so daß die uns heute geläufige Kinobestuhlung nicht nur im Zeichen der Imitation des Theaters durch seinen anrühigeren Neffen, den Kintopp, stand, sondern auch auf eine Art Reglementierung des Publikums hinwies, das mit den festen Sitzreihen zu einer gewissen Ordnung gezwungen wurde. Es gibt hierzu ein recht aufschlußreiches Dokument zum frühen Kino als polymorphem Erlebnis-Ort, den 1907 veröffentlichten Bericht der Kommission für 'Lebende Photographien', in Auftrag gegeben von der Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg. In ihren Bemühungen, die Öffentlichkeit von der Schädlichkeit des Kinos für die Jugend zu überzeugen, hat die Kommission einen sehr ins Anschauliche und Detail gehenden Bericht über die konkreten Zustände überliefert. So wurde z.B. in den Kinos geraucht, Bier getrunken, in Schmöker-Heften gelesen, Süßigkeiten verzehrt: "In allerletzter Zeit sah ich, wie 6 höhere Schüler aus einem Theater der lebenden Photographien durch den Kellner hinausgewiesen wurden, weil sie die Vorstellung durch allerlei Ulk störten. Auch [macht sich] der Verkauf von Näschiereien, sowie das Zigarettenrauchen der Knaben und ihr Lesen der bekannten bunten Schundbücher in den Pausen [unangenehm bemerkbar]."¹⁶ Offensichtlich gab es ein 'Leben in der Bude', gegen das sich die Filme behaupten mußten. Dabei scheint das marketing und der hard sell schon in vollem Gange gewesen zu sein:

"Bald ist der Raum voll Qualm, die Luft ist verbraucht. Die Kellner haben Arbeit oder bieten sich aufdringlich an. Erwachsene lassen die sie begleitenden Kinder einmal nippen von ihrem Glase, diese aber ziehen es gewöhnlich vor, den erbettelten Groschen in den Automat zu stecken. Einmal kam ich gegen halb elf Uhr und setzte mich neben zwei Jungen, welche vor einem Glase Bier

saßen und rauchten. Sie kannten schon fast alle Bilder und wollten hauptsächlich die neu-erschienenen sehen. Die beiden waren Austräger und gegen 10 Uhr von ihren letzten Gängen zurückgekommen."¹⁷

Natürlich waren den Kinoreformern die im Schutze der Dunkelheit (aber auch ohne sie) offen getriebene Unmoral ein besonderer Dorn im Auge: "Peinlich war es zu sehen, wie einige höhere Schüler die Theater der lebenden Photographien ausnutzten. Ich fand regelmässig solche junge Herren, die sich mit ihren Flammen aus besseren Kreisen in eine Saalecke zurückgezogen hatten, um sich während der Vorstellung besonders lebhaft und unbeobachtet [dachten sie wenigsten – möchte man da hinzufügen] zu unterhalten. Früher waren die Pärchen auf die Strasse angewiesen, z.B. auf der Eimbütteler Chaussee. Volksschülerinnen sah man selten unter ihnen, denn es gilt in ihren Kreisen für anstößig, mit einem 'Poussierstengel' auf dem Bürgersteig auf und abzugehen."¹⁸

So gesehen, könnte die Geschichte des Kinos tatsächlich als eine Art Ethnographie der Geschlechterwerbung in der westlichen Welt geschrieben werden, wie man sie schon als Fußnote zur Geschichte der Chicagoer Schlachthäuser zitiert hat, denn dort wurden die ersten Klima-Anlagen entwickelt, die ziemlich bald von den Kinopalästen der Großstädte übernommen wurden, wo auch in den kalten Wintern das Kino oft die billigste Heizung darstellte."¹⁹

Das vielleicht herausragendste Merkmal des frühen Kino-Erlebnisses war die Musik bzw. der Ton, die Geräusche und der Kommentar. Auch dies ist ein historischer Vorgang voller Paradoxe. Lange Zeit glaubte man zu wissen, daß der frühe Film stumm war. Danach stellte sich heraus, daß fast überall – und dies seit den Anfängen des bewegten Bilds – begleitende Musik, oft sogar ein gesprochener Kommentar des Kino-Erklärers oder ausgefeilte Geräusch-Effekte das Kino-Erlebnis mitbestimmten. Nun ist in den letzten Jahren auch diese Erkenntnis einer Revision unterzogen worden: 'stumme Filme' gab es anscheinend doch, die sich – für die Zuschauer wohltuend – absetzten von einer Unzahl störender oder zumindest unpassender Geräusche. Hält man sich an den Bericht der Hamburger Kommission, herrschte eine kakophon-babylonische Konfusion von Ton, Musik und Sprache vor, die oft zu handfester Kritik geführt hat: "Auch sei hingewiesen auf die lärmende Musik,

meistens durch Orchestrions vorgetragen – eines dieser Instrumente spielte während der Vorführung eines amerikanischen Pferde-Diebstahls u.a. 'Wir treten zum Beten'."

Oder: "Die Räume waren mit Ausnahme eines in St Pauli schlecht gelüftet [...] und mit Tabaksdünsten erfüllt. Die die Darstellungen begleitende Musik war mechanisch, ohrenbetäubend und dem Charakter des Vorgeführten selten entsprechend. Nur in einem Theater wurden die Darbietungen von einem Klavierspieler passend begleitet."²⁰ Selbst die Anwesenheit einer Pianistin bot keine Gewähr für passende Musik, wie zwei bei Rick Altman zitierte satirische Zeichnungen aus dem amerikanischen Fachblatt Moving Picture World vom Januar 1911 belegen, wobei anzumerken wäre, daß die Karikaturen selbst im 'zeigenden' Modus des frühen Films gezeichnet sind!²¹

13.4. DER ZUSCHAUERRAUM ALS KOLLEKTIV

Eingehend hat der britische Historiker Nicholas Hiley über die Maßnahmen der Londoner Behörden recherchiert, dieses die Volksmoral zersetzende Durcheinander der Körper und Sinne, Bedürfnisse und Begierden, des Essens und Schauens, des Grabschens und Glotzens durch Hygiene-Vorschriften, Ausschank-Lizenzen, Ozon-Spender und feuerpolizeiliche Maßnahmen unter Kontrolle zu bekommen. So mußte zum Beispiel in den Westend-Kinos alle zwei Stunden ein besonders dafür angestellter Bediensteter mit einer Flittspritze den Saal desinfizieren bzw. parfümieren – gegen den oft lauthals geäußerten Protest der anwesenden Besucher.²²

Hiley ist einer der Historiker, die die Tendenz hin zur Kinogeschichte und weg von der Filmgeschichte bis auf die Spitze treiben. Für ihn sind die Filme als Filme letztlich kein Gegenstand historischer Forschung. Gelegentlich beruft er sich dabei auch auf einen in den sechziger Jahren, als man noch vom allgemeinen Kinosterben sprach, angeblich gemachten Ausspruch eines Kinobesitzers: "Wenn ich 400 Leute zwei Stunden lang in einen Aufzug sperren und ihnen coke und popcorn verkaufen könnte, entspräche das meinem Beruf besser, als Filme zu zeigen."²³

Die Entscheidung, das Kino-Erlebnis fast vollkommen von den Filmen selbst abzukoppeln – so sehr sie als ein wichtiger Schritt der Neuen Filmgeschichte

berechtigt war – ist hier fast schon wieder zu einer Marotte geworden. Denn wie oben angedeutet, kann es nicht darum gehen, den Zuschauerraum als autonom zu definieren, sondern festzustellen, wie nun diese Verbindung des konkreten Auditoriums mit dem imaginären Bild- und Projektionsraum tatsächlich funktioniert und wieweit dieses Verhältnis historischen Veränderungen unterliegt? So ist evident, daß Spuren einer Haltung, die ein ablenkbares Publikum im Zustand der kollektiven Rezeption ansprechen, in den frühen Filmen selbst zu finden sind. Unter den vielen Kennzeichen sei u.a. die Funktion der Großaufnahmen genannt: Frühe Beispiele der Großaufnahme, wie in "The Little Doctor" (G.A. Smith, 1900), "The Gay Shoe Clerk" (E.S. Porter, 1903) oder "Mary Jane's Mishap" (G.A. Smith, 1903) dürfen z.B. nicht mit (klassischen) point of view-Einstellungen verwechselt werden. Wie Noel Burch bemerkt, gehören sie zum Gestus des Zeigens, denn sie "dienen ausschließlich dem Zweck, signifikante Details hervorzuheben."²⁴

Die Insert-Großaufnahme hat damit wenig mit filmischem Voyeurismus zu tun, was auf eine individualisierende, subjektive Rezeptionsweise deutet, sondern gehört eher zu einer Logik der Demonstration, des Kommentars und des Vorzeigens: so z.B. in "Grandma's Reading Glasses" (G.A. Smith, 1900).

Ebenfalls dazuzurechnen ist der konspirative Blick in die Kamera, oft zu finden bei leicht gewagten Sujets, z.B. Filmen, in denen männliche Darsteller der Kamera noch einen Seitenblick zuwerfen, ehe sie sich auf der Strasse, im Café oder im Boudoir einer Dame nähern. Man findet diesen Blick jedoch merkwürdigerweise auch in ganz anderen Filmen, so z.B. in "Mary Jane's Mishap", einem Film, in dem sich ein Küchenmädchen beim Anzünden des Herds mittels Paraffin selbst zur Explosion bringt. Die Paraffinflasche greifend dreht sie sich mit dem Gesicht zur Kamera, lacht selbstzufrieden über ihre eigene Findigkeit, ehe sie im nächsten Bild in einer Rauchwolke durch den Kamin himmelwärts schießt.

Schließlich ist die galante Verbeugung in die Kamera Zeichen eines besonderen Verhältnis zu den imaginierten Zuschauern. Oft zu finden bei Méliès; selbst wenn es sich nicht ausdrücklich um Zaubertricks und magische Verwandlungen handelt, imitiert sie die Theaterbühne. In Anlehnung daran, aber fast noch makabrer als "Mary Jane's Mishap", taucht sie in einem Messter-Film ohne Titel aus dem Jahre 1901 auf: wir sehen ein Lazarett oder Krankenhausbett. Umringt von Personal führt der Chefarzt fachgerecht mit

der chirurgischen Säge eine Beinamputation aus. Der Patient wird von zwei Helfern niedergehalten. Wir sehen das unterhalb des Knies abgetrennte Bein, der Chirurg legt den blutstillenden Verband an und bindet eine Schleife, worauf er sich der Kamera zuwendet, zufrieden lächelt, während sein Oberkörper sich leicht nach vorn beugt, als ob es sich tatsächlich um ein besonders gelungenes Kunststück im Zirkus handelte oder als ob er den imaginierten Beifall seiner Studenten gnädigst in Empfang nähme.²⁵

Die Fremdheit solcher Momente im frühen Film hat Archivare und Filmwissenschaftler manchmal in Verlegenheit gebracht. Auf der Suche nach den 'Vätern' des richtigen Erzählkinos wurden abweichende Beispiele entweder als 'primitiv' in die Vorgeschichte verlegt oder im Sinne einer zielgerichteten Entwicklung zurechtgebogen. Einer der bekanntesten Fälle solcher bestimmt unbeabsichtigten und deshalb besonders aufschlußreichen Geschichtskorrektur ist Edwin S. Porters "The Life of an American Fireman" (1903), der in der Filmgeschichte lange als besonders 'modernes' Beispiel der Parallel-Montage und des Schnitts (d.h. des klassischen continuity editing) galt, bis sich in den siebziger Jahren eine ganz andere Fassung des Films fand und man feststellte, daß der damalige Curator des Museum of Modern Art in New York, Lewis Jacobs, den Film in den späten dreißiger Jahren ummontiert und einige Einstellungen, die ihm für das Verständnis der Handlung überflüssig erschienen – weil sie die gleiche Handlung zweimal zeigen, einmal von innen und dann noch einmal von außen – 'herausgeschnitten' hatte.²⁶ Aber damit hat er weder dem Regisseur noch der Nachwelt einen Dienst erwiesen. Gerade die ursprüngliche Fassung stellte sich als äußerst aufschlußreich heraus, allerdings für ein Auge, das seine Sehgewohnheiten an einem ganz anderen Medium geschult hatte.

Paradoxerweise war es nämlich das Fernsehens, insbesondere die Sportschau, die uns den Sinn und die Eigenheit der Porterschen Sehweise wieder verständlich gemacht haben. Denn er hat sein 'Leben des Feuerwehrmanns' nach dem Prinzip des action-replay, also der kommentierten Wiederholung der Höhepunkte z.B. eines Fußballspiels (der Torchancen oder Treffer) inszeniert: Porter konnte davon ausgehen, daß sein Film unter Vorführbedingungen gezeigt würde, die die Anwesenheit eines Kino-Erklärers einbegriff: dessen

Kommentar zu der erfolgreichen Rettungsaktion einer Frau und ihrem Kind aus einem brennenden Haus lieferte Porters Film die Bilder!

Aus vielen ähnlichen Beispielen kann geschlossen werden, daß die frühen Filme Geschehnisse und Handlungen erst einmal 'darstellen'. Das 'Erzählen' überließen sie zumindest teilweise den externen Faktoren der Vorführung, wie dem Erklärer oder der Programmierung durch den Kinobetreiber. Ein besonders bekanntes Beispiel findet sich wiederum bei Porter. Dessen "The Great Train Robbery" (1903), bei dem das Bild des direkt in die Kamera feuern den Banditen am Anfang, in der Mitte und am Ende des Films gezeigt werden konnte, hat auch in dieser Hinsicht Berühmtheit erlangt.²⁷ Eine weitere Folgerung wäre, daß diese Filme – fast so direkt wie die, deren Protagonisten der Kamera den Blick zuwenden – sich ihr Publikum ebenfalls als physisch im Saal präsent Kollektiv vorstellen. Indem sie es direkt ansprechen wollen, um damit die Trennung der Raumkonstellation aufzuheben, verfallen sie auf Stil- und Darstellungsmittel des Performativen (unter denen der direkte Blickkontakt nur das evidenteste ist), die heute wiederum die anscheinende 'Naivität' solcher Versuche umso drastischer vor Augen führen. Andererseits markiert unsere vermeintliche Überlegenheit wiederum die Distanz, die uns vom Publikum der ersten Kinos noch mehr trennt als von deren Filmen. Um André Gaudreault zu zitieren: "Frühe Filmemacher behandelten mehr oder weniger bewußt jede Einstellung als eigenständige Einheit; das Objekt der Einstellung sollte nicht ein kleines zeitliches Segment sein, sondern vielmehr eine ganzheitliche Handlung, die sich in einem homogenen Raum entfaltete. Zwischen der Einheit des gewählten räumlichen point of view und der Einheit der zeitlichen Kontinuität hat erstere den Vorrang. Bevor sich die Kamera einem zweiten Aufnahmeort zuwendet, wird alles, was am ersten Ort geschah, bis zur Entleerung des Bildraums gezeigt. Die räumliche Beharrung siegt über die Logik der Zeit."²⁸

Geht man also von der Annahme aus, daß die Handlungseinheit des frühen Films das Tableau oder die Szene ist, in der das Geschehen immer als Ganzes vorgeführt wird (und nicht wie im klassischen Stil, durch Montage auf seine logisch, zeitlich oder räumlich notwendigen Teilaspekte verkürzt), so fügen sich viele dieser visuellen Versuche, den Handlungsverlauf voranzutreiben, zu einem durchaus kohärenten Modell des Erzählens durch Zeigen und der

Einbindung des Zuschauers durch den Gestus des konspirativen Einverständnisses und der Teilnahme. Daneben arbeitete das frühe Kino mit einer 'Ästhetik der Überraschung'²⁹ und nicht mit suspense.

Solche Gegenüberstellungen heben auch hervor, daß eine der Attraktionen des frühen Kinos im Apparat selbst begründet lag, unabhängig vom Gezeigten, wobei die Faszination des letzteren für das Publikum bei den Bewegungen und Blickfängen lag, die das Kino zeigen konnte, ohne daß diese eingebettet sein mußten in eine bestimmte Erzählform: bei den Lumière-Filmen zum Beispiel wurde immer wieder das Rascheln der Blätter oder das sich Kräuseln des Rauchs als besondere thrills beschrieben.³⁰ Diese Performativität der Natur unterstreicht, wie sehr im 'Kino der Attraktionen' die Interaktion zwischen Personen auf der Leinwand und dem Publikum oft auf dem bewußten, lustbetonten Exhibitionismus der Schauspieler beruhte und nicht – wie im 'klassischen' Kino – auf dem uneingestandenem Voyeurismus der Zuschauer. Solche Beobachtungen kontextualisieren und historisieren die oft negativ intendierte Bemerkung, daß im heutigen Kino und Fernsehen nur noch 'Show' vorherrsche. Der frühe Film aber zeigt, wie wichtig es ist, das Performative von der Narrativisierung zu unterscheiden, und wie schwierig es ist, diese beiden Modi der affektiven Kommunikation strikt voneinander zu trennen oder gegeneinander auszuspielen.

Daß auch die Kinobetreiber ihr Publikum als kollektives verstanden haben, ergibt sich aus verschiedenen Indizien, die Filmhistoriker immer häufiger der damaligen Fachpresse entnehmen. So hat z.B. Ben Brewster mehrere Umfragen in Branchenblättern der zehner Jahre analysiert, bei der Kinobesitzer wissen wollten, was nun die 'korrekte' Größe der Leinwand sein müßte für eine optimale Projektion. 1908 hieß die Antwort: "Leinwand und Projektor sollten so angeordnet sein, daß die Personen in Lebensgröße projiziert erscheinen; [aber schon im] Jahre 1915 wird [den Kinobetreibern] geraten, die Größe der Leinwand im Verhältnis zur Größe des Saales zu variieren. Die frühere Position hat also ein literarisches, theatralisches Konzept des dargestellten Raumes, in dem die Leinwand ein Fenster ist, hinter dem die Protagonisten in einem meßbaren Abstand zu den Zuschauern stehen. Im späteren Ratschlag von 1915 wird das Filmbild nicht absolut sondern in Relation gesetzt, so daß

die (relative) Entfernung zwischen Zuschauern und Protagonisten die eigentliche Variabel ist, auf die es ankommt."³¹

Das bedeutet, daß vor 1915 die Relation des Zuschauers zum projizierten Bild die des Theaters, des Varietés und der Kleinkunst zu imitieren suchte, während sich danach, also im Übergang zum 'klassischen' Erzählkino, das Kino ein ganz ihm eigenes Raumgefühl herstellen wollte, wobei das wichtigste Moment die Konstruktion einer einzigen Perspektive für alle Zuschauer war, unabhängig von ihrer Plazierung im Saal. Das heißt aber auch, daß damit der Zuschauer als einzelner, individualisierter und isolierter gesehen und in dieser Form auch angesprochen wird: jeder Zuschauer hat von nun an 'den besten Sitzplatz im Haus', und dies ist bis heute das Konstruktionsprinzip nicht nur der Kinosäle sondern auch der Komposition des bewegten Filmbildes geblieben.

13.5. ZENTRIERUNG DES BLICKS AUF DEM WEG ZUR ERZÄHLUNG

Demgegenüber kann allerdings nicht nachdrücklich genug darauf verwiesen werden, daß solche Unterscheidungen nicht strikt chronologisch gesehen werden können. Die Einübung der Sammlung und Zentrierung der Aufmerksamkeit sind schon von Anfang an in den Filmen zu finden, ganz besonders bei denen der Gebrüder Lumière und den sogenannten britischen Pionieren Williamson, Hepworth und Smith. So findet sich z.B. in der amerikanischen Fachpresse eine Rezension der ersten Lumièrevorstellungen in New York aus dem Jahre 1896, wo es heißt: "Ein neuer Film ist gezeigt worden, der die Mittagsstunde in der Fabrik der Gebrüder Lumière in Lyon in Frankreich zeigt. Als die Sirene piff, wurden die Fabrikttore geöffnet und Männer, Frauen und Kinder kamen herausgeströmt. Einige Arbeiter hatten Fahrräder, die sie außerhalb der Fabrik bestiegen und damit wegführten. Ein Pferdewagen, den die Lumières dazu benutzen, um weit entfernt lebende Arbeiter zu transportieren, kam in der natürlichsten Weise, die man sich vorstellen kann, heraus. Ein Erklärer war dafür angestellt worden, die Bilder während der Vorführung zu erläutern, aber er wäre gar nicht nötig gewesen, denn die Bilder [...] sprechen für sich."³²

Nicht nur haben die Lumières dieses Gefühl der 'Sammlung' und der Fokussierung des Blicks in ihre Filme gelegt, indem sie immer wieder

Arbeitsprozesse und Fertigungsweisen darstellten,³³ sondern sie haben diesen Grad der 'Verinnerlichung' auch durch eine Art 'mise-en-abyme'-Effekt erreicht, in dem die dargestellte Handlung in mannigfaltiger Weise den Prozess des Darstellens selbst reflektiert. Ein gutes Beispiel dafür wäre der Film *Demolition d'un mur* ("Der Abbruch einer Mauer")³⁴

Bei den Regisseuren der sogenannten 'Brighton School' ist es eine andere Vorgehensweise, die uns noch vertrauter ankommt, denn sie hat schon um die Jahrhundertwende die Zeit und den Raum so analytisch behandelt, wie es im klassischen Stil zur Norm wird. Denn in dieser Hinsicht ist die Entwicklungsgeschichte des Kinos bestimmt vom Vermögen der Filmemacher, Raum und Zeit – jene beiden Dimensionen, die im Film gleichzeitig präsent sind – in einer für den Zuschauer verstehbaren Form zu konstruieren. Eine solche Logik, vielleicht nicht so sehr des Sichtbaren, sondern des am eigenen Körper Mit-Erfahrbaren, hängt vom Schaffen einer im Grunde gar nicht so simplen Illusion ab, nämlich sowohl der von Kontinuität wie der von Kontiguität. In anderen Worten, Raum und Zeit müssen erst einmal als variable Größen getrennt erfahrbar gemacht werden, ehe sie im neuen Verbund (z.B. durch Montage oder Änderung der Einstellungsgröße) dem Zuschauer den Eindruck kausaler Zusammenhänge vermitteln und somit eine Handlung als kohärent und zwingend erscheinen lassen können. In Charles Hepworths 1905 gedrehtem "Rescued By Rover" wird z.B. die einfache Fortbewegung des Schäferhundes Rover in die Tiefe des Bildes dazu genutzt, um räumliche Diskontinuitäten zu überbrücken und neben der Illusion einer kontinuierlich fortschreitenden Zeit auch die sukzessive Abfolge der Handlungsorte (Vorstadt-Straße, Flußufer, Gasse in den Slums) als eines sozialen Auf- und Abstieg zu verdeutlichen. Ein solcher Eindruck der 'Selbst-Verständlichkeit' einer Handlung hängt also nicht so sehr davon ab, wie real das Gefilmte tatsächlich ist (d.h. vom dokumentarischen Wert dessen, was einmal vor der Kamera stand oder sich bewegte, obwohl gerade die heute dokumentarisch anmutenden Ansichten der Arbeiterviertel in "Rescued By Rover" natürlich sehr wohl ihren eigenen Charme haben), sondern ob das System, das die Repräsentation bestimmt, den Zuschauern verständlich ist. Ein anderer, oft zitierter Fall ist G. A. Smiths und James A. Williamsons "Henley Regatta" aus dem Jahre 1899, worin Einstellungen von Booten, die vom

Flußufer aus aufgenommen worden sind, mit Einstellungen von winkenden Menschenmengen abwechseln, die offenkundig von der Flußmitte aus gedreht wurden. Die Entscheidung, diese Einstellungen alternieren zu lassen, schafft einen kausalen Zusammenhang, einen rein filmischen Raum (in dem die Menge den Booten zujubelt, die in den vorherigen und nachfolgenden Einstellungen sichtbar sind). Ich nenne es einen rein filmischen Raum, weil die Frage, ob diese Zuschauer jemals den Ruderbooten zugejubelt haben (und nicht z.B. der Kamera) und, wenn ja, ob es gerade diese Boote waren, nie beantwortet werden kann. Dieses historische Ereignis (wir können es in einem guten Zeitungsarchiv nachlesen) ist nun ein filmisches Erlebnis, welches ganz und gar unabhängig von der historischen Realität der Veranstaltung vom Mai 1899 existiert.

Solche Beispiele werfen jenseits des Realitätsgehalts der Bilder oder der Stimmigkeit des inszenierten Raums noch andere Fragen auf. Smith und Williamson haben nicht einfach einzelne Einstellungen aneinander montiert, sondern sie haben sie nach einer kausalen Logik zusammengefügt, die ein ganz bestimmtes zeitliches und räumliches Denken voraussetzt. Bedeutet das, daß sie nicht nur bereits eine Vorstellung von dem hatten, was wir heute 'Filmschnitt' nennen, sondern auch von dessen besonderer Form, dem continuity editing? Daß die Filmemacher ihre kausale Logik just auf den Dreitakt 'Sehen/Gesehen-Werden/Sehen' aufbauen, deutet eigentlich darauf hin; weshalb das Beispiel auch so frappant ist, denn es zeigt recht deutlich, wie hier der Zuschauer in die Darstellung ('Handlung' wäre ein zu anspruchsvolles Wort) 'eingebunden' wird. Ganz systematisch trennten diese frühen Filmemacher Zeit und Raum, um sie dann wieder nach kognitiv nachvollziehbaren Prinzipien zusammenzusetzen. Ihre Filme, neben "Rescued By Rover" denkt man an "Daring Daylight Robbery" oder "Fire!" nehmen einen so herausragenden Platz in der Diskussion um das frühe Kino ein, weil sie neben dem Prinzip 'Sehen/Gesehen-Werden/Sehen' auch die für das klassische Erzählkino so zentrale Logik von Frage und Antwort meisterlich handhaben (ein Bild lässt den Zuschauer fragen 'wo?' oder 'wie?', worauf das nächste ihm antwortet: 'da' oder 'so', und, ohne daß wir dessen gewahr werden, sind wir 'drin' in der Erzählung, haben uns 'eingebracht' über die sogenannten 'erotischen' Leerstellen in den Bildern: ganz genau so verfährt ein Alfred Hitchcock, wenn er eine suspense-Szene montiert, und nicht anders ein Steven

Spielberg beim sogenannten 'Kino der special effects', beispielsweise in der inzwischen schon kanonisch gewordenen suspense-Szene am Sicherheitszaun in "Jurassic Park".

13.6. CHOREOGRAPHIE DER BLICKE IM FRÜHEN DEUTSCHEN FILM

Ein bemerkenswertes, wenn auch gewiß nicht einmaliges Beispiel im frühen deutschen Film für diesen Prozeß der Verinnerlichung, Subjektivierung und Psychologisierung der Zuschauerperspektive stellt der Henny Porten-Film "Des Pfarrers Töchterlein" aus dem Jahre 1912 dar, bei dem die Heldin zusehen muß, wie ihr Vater den untreuen Verlobten mit einer anderen Frau vor seinem Altar in die Ehe treten läßt.

Vielleicht hat Adolf Gärtner den Film nach einem Bild von John Everett Millais aus dem Jahre 1853 gedreht, obwohl das Thema der 'Geldhochzeit' oder des 'Treuebruchs' wohl in der Gebrauchsliteratur des 19. Jahrhunderts gang und gäbe war. Dazu eine Passage von Wolfgang Kemp, die auf Millais' Bild Bezug nimmt:

„Eine in Schwarz gekleidete Frau wohnt auf der Galerie einer Kirche einer Trauung bei. Die Zeremonie ist vollzogen, die Brautleute haben sich umgedreht und wenden sich ihren Trauzeugen bzw. Familien zu. Diesen Moment nutzt die Frau und erhebt sich, um einen besseren Blick auf das Paar zu haben. Ihr eigentliches Interesse gilt wohl dem Bräutigam, der einer anderen Frau und vielleicht auch einer anderen gesellschaftlichen Stellung den Vorzug gegeben hat. Wir ergänzen die Komposition in dieser Hinsicht nicht nur, weil so viele viktorianische Romane und spätere Filme (ich erinnere an die Schlußszene von "The Graduate") uns dies nahelegen. Es gibt durchaus bildimmanente Indizien für diese Nacherzählung. [...] Die schwarze Frau wirkt wie ein negativer Scheinwerfer, auf das Geschehen ausgerichtet, aber dunkel in sich selbst und Schatten und Düsternis verbreitend. Daß wir uns so bereitwillig in die Beobachterin und ihre Sicht auf das Geschehen 'hineinversetzen', hat mit der Heimlichkeit ihrer/unserer Position zu tun, mit der unüberwindlichen Trennung in eine Zone des Geschehens und in eine Zone des Sehens, die als Ursprungsort das Übergewicht hat, denn das ganze Bild ist auf diesen Moment und diese Richtung des Sehens hin angelegt, das nicht erwidert wird, nicht

erwidert werden darf. Das macht uns psychologisch zum Komplizen, narratologisch zum Mit-und Besserwisser.³⁵

Kemp, der den Heny Porten-Film wahrscheinlich nicht kennt, beschreibt hier eine Situation, die "Des Pfarrers Töchterlein" auf anschauliche Weise in einem anderen Medium reproduziert. Im Gegensatz zum gemalten Bild als Tableau sieht man im Film, wie hier eine veritable Dramaturgie, wenn nicht sogar Choreographie der Blicke entwickelt wird, erst zwischen den Hauptfiguren des Dramas, unterbrochen vom verzweifelnden Blickwechsel zwischen Vater und Tochter, dann beim Verlassen der Kirche die übrigen Anwesenden miteinbeziehend, bis dann, ganz am Ende, die Kamera sich der Barmherzigkeit anheimgibt, indem sie vom Blickpunkt des Allmächtigen aus, die nun tot zusammengebrochenen Protagonistin zu sich nimmt. Diese Choreographie und Alternation, von Henny Porten bis hin zu Gott, staffelt sich rhythmisch gegliedert, verschieden kadriert und montiert nach dem klassischen Schuß-Gegenschuß-Verfahren, das wir hier quasi in statu nascendi erleben können, allerdings in einer fast schon wieder dekadent-barocken Form. Denn was der anrührenden Szene erst zur vollen melodramatischen Wucht verhilft, ist die Rolle, die dabei die Orgel spielt. Mit ihrer überwältigenden Präsenz leistet sie für das Bild, was an ungehörten Orgeltönen im Herzen der verschmähten Frau braust und tost. Der Film, so vermutet man, kann diese Orgel gerade zu dem Zeitpunkt dramatisch einsetzen, als in den Großkinos um 1912 die ersten Orgeln installiert wurden und die Musik, sei es in großer Besetzung oder als kleineres Ensemble, im Orchestergraben verschwand, womit der Tonraum nicht mehr die unpassende Kakophonie aufwies, die noch 1907 und 1911 die Kinoreformer und Karikaturisten auf die Barrikaden rief.

Ich fasse noch einmal zusammen: Meine These wäre, daß die Entwicklung des klassischen 'Erzählkinos' somit nicht als unausweichliches Schicksal des Films begriffen werden kann, in seinem Drang zur Transparenz und zum immer größeren Abbildungsrealismus, sondern als die im doppelten Sinne 'ökonomisch' und deswegen historisch bedingte Lösung für eine Reihe widerstreitender Gegebenheiten gesehen werden muß, die mit der Repräsentation von Raum und Zeit, aber auch mit der Repräsentation des Zuschauers in dieser Raum-Zeit-Beziehung eng zusammenhängen. Der Kompromiß, um den sich das Kino einpendeln und somit auf breiter Basis zur Industrie entwickeln konnte, kristallisierte sich um eine 'Logik der funktionalen

Äquivalenz', die wiederum davon abhing, daß das Kino-Bild auf zwei Formen der Bindung mit dem Repräsentierten verzichtete: auf die nachprüfbar zwischen dem Gefilmten und dem, was vor der Kamera stattfand (Abbildfunktion), sowie auf die physische Verbindung zwischen Zuschauer und Leinwand (Erlebismodus). Zunächst waren Filme reine Abbildungen, die einem Live-Publikum hauptsächlich Situationen vorführten, die anderswo bereits existierten, als abgeschlossene Handlungen, als malerische Landschaften, als Vaudeville-Attraktionen, als Sketche oder Gags. Eine historische Dynamik allerdings zwang das Kino dazu, eine eigene Autonomie zu entwickeln, indem es einen Weg fand, diese doppelte 'Realität' (die des vor der Kamera sich abspielenden Ereignisses und die der Zuschauer-Leinwand-Beziehung) in eine einzige, homogene 'Welt' zu überführen, in der beide Realitäten irgendwie enthalten sind, wenn auch in subtil veränderter Form. Der Zuschauer mußte weder an die Leinwand (als einem performativen Raum) noch an das Ereignis oder die Person gebunden sein, sondern an deren Repräsentationen: das verlangte nach einer Änderung sowohl der Logik des darzustellenden Ereignisses als auch des Standpunktes des Zuschauers gegenüber der Handlung. Auf der einen Seite steht also das 'frühe' Kino als gemeinschaftliches Erlebnis, das sich an ein kollektives Publikum richtet, welches seine eigene Situation des Zuschauens als extern und getrennt von den dargestellten Ansichten auffaßt. Auf der anderen Seite – und eigentlich schon seit Lumiere angelegt – die Entstehung eines individualisierten Betrachter-Subjekts, in dem wir im wesentlichen das des klassischen Kinos erkennen. Als mit den multi-shot-Filmen und den Anfängen des analytischen Schnitts komplexere Handlungen auf die Leinwand gebracht wurden, änderte sich die Haltung des Zuschauers und die Art, wie Ereignisse und Personen erlebt werden: oben angedeutet bei den Beispielen der Großaufnahmen als insert-shots oder point of view -Einstellungen. Edwin Porters Handlungsüberlappungen und D.W. Griffiths Parallelmontagen sind die augenfälligsten Belege für diesen Übergang von der Abbildung zur Repräsentation, vom Zeigen zum Erzählen, vom performativen zum imaginären Filmbild.³⁶

Die Hinwendung des Kinos zum Narrativen erscheint also als die Konsequenz und nicht als kausaler Grund einer Umwandlung des Publikums in individualisierte Zuschauer, die durch eine andere Körper-Selbsterfahrung (nur

unzureichend mit dem Begriff des Erzählkinos umrissen) in das Dargestellte eingebunden werden und somit in ein Raum-Zeit-Gefüge eintreten, welches die Filmtheorie als 'das Imaginäre' bezeichnet hat, das aber heute immer öfter als virtual reality gehandelt wird. Allerdings schließt das Imaginäre im Kino, so könnte man argumentieren, virtual reality zwar mit ein, wird damit aber noch nicht erschöpft: im Gegenteil, manchen virtual reality displays fehlt genau ein Element der Faszination des Kinos, nämlich die Subjektivierung, die das Indiz des Imaginären ist. Dazu hat sich Lev Manovich skeptisch geäußert, als er gezeigt hat, daß virtual reality bislang eigentlich nichts anderes ist als eine Sukzession von Standbildern, die einem sehr antiquiert anmutendem Montage-Konzept verpflichtet sind.³⁷ Weshalb man vielleicht auch zweifeln darf, ob die Zukunft des Kinos tatsächlich (wie Edgar Reitz vorausszusehen scheint) durch das sogenannte interaktive Erzählen bestimmt wird. Die Groß-Monitore in den Bahnhofshallen sind auch nach den Renovierungen noch nicht "Jurassic Park" oder "Titanic", geschweige denn Edgar Reitz' "Heimat".

13.7. DIE WARE AUFMERKSAMKEIT

Warum aber diese Entwicklung (wenn es tatsächlich eine Entwicklung ist) vom frühen zum klassischen Kino, vom kollektiven zum individuellen Zuschauer und seiner Rezeptionshaltung? Und welche Schlüsse läßt sie zu über die heutige Situation, in der es scheint, als ob wir – oft zum Leidwesen der Filmemacher (ich erinnere an das Zitat von Gianni Amelio) – Kino wieder eher kollektiv als individuell erleben wollen? Waren früher Andächtigkeit und Konzentration die Norm, gegen die das junge Publikum rebellisch verstieß, so gehört es heute schon fast zum guten Ton, daß man auch mal mitmachen darf – ich erinnere an die Kultfilme der 1980er Jahre wie "Rocky Horror Picture Show" oder "Blues Brothers".

Erst einmal könnte man festhalten, daß die harten Gegenüberstellungen wie Zeigen/Erzählen, Stummfilm/Tonfilm, performativ/narrativ, inbegriffen 'Kino der Attraktion'/'Kino der narrativen Integration' doch vielleicht zu formalistisch sind und die nötige geschichtliche Dimension eher aussparen: es sei denn, es handele sich tatsächlich um eine ewige Wiederkehr, eine Art Pendelschlag zwischen 'Erzählung (narrative)' und 'Show (spectacle)', der sich über die Epochen hinwegzieht. In beiden Fällen erweist sich dabei die

organische Metapher der Entwicklung, die schon Noel Burch und Tom Gunning kritisiert haben, als unbrauchbares Erklärungsmuster. Das Kino ist nicht 'erwachsen' geworden, indem es das psychologisierende Erzählen gelernt hat. Hierfür steht auch Benjamins Satz vom legitimen Wunsch der Massen, sich der Dinge durch ihr Abbild zu bemächtigen, d.h. es spielt im Übergang zum klassischen Film unzweifelhaft ein ideologisches Moment mit, was rechtfertigen könnte, von einer Unterdrückung der Schaulust' zu reden, wie es z.B. die feministische Filmkritik getan hat. Schließlich scheint mir die von Reitz und anderen gegebene technologische Erklärung nicht ganz stichhaltig: wie wir sahen, hat das, was sich heute verändert, im Grunde nur teilweise mit der Digitalisierung an sich zu schaffen. Andernfalls könnten sich nicht die Parallelen zum frühen Film auf tun, denn in den damals entscheidenden Jahren zwischen 1909 und 1919 hat sich in der Filmtechnologie eigentlich wenig nennenswert Neues ergeben.

Was sehr wohl dazwischen lag, ist ein Krieg – allerdings nicht, wie oft unhinterfragt vorausgesetzt wird, der erste Weltkrieg, denn die Entwicklung, um die es hier geht, fand besonders rasant in den USA statt, die in den maßgeblichen Jahren nicht zu den kriegführenden Nationen gehörte. Auch in Deutschland waren übrigens die wichtigsten Momente für eine solche Veränderung schon vor 1914 gegeben.³⁸ Der Krieg, von dem ich spreche, ist einer, der sich sozusagen an einer für die Zuschauer eher unsichtbaren Front abspielte, nämlich derjenige, bei dem die Produzenten den Kinobetreibern gegenüberstanden, als es darum ging, die Kontrolle über das Produkt 'Film' dem Vorführer, Kinobesitzer oder Schaubudenbetreiber zu entreißen, um den Film der Verfügungsmacht ebenso wie den Normen der Produzenten und dem Vertrieb zu unterstellen. Denn die Forschungen zum sozialen und ökonomischen Umfeld des frühen Films haben klar gezeigt, wie wesentlich das Aufkommen des Erzählkinos (und damit auch des langen Spielfilms) als dominantes Modell abhängig war von dem spezifischen Kräfteverhältnis zwischen den Kinobetreibern einerseits und der Produktion bzw. Distribution andererseits.³⁹ Das geht vom Übergang vom Kopienverkauf zum Tausch- und Leihwesen, vom Blockbuchen und der Einführung des Monopolfilms, von der Erfindung der Uraufführungskinos bis hin zu der zum Film mitgelieferten Orchesterpartitur.⁴⁰ Alles lief darauf hinaus, dem Kinobesitzer die Macht

darüber zu entreißen, wie er sein Filmprogramm gestalten kann, wobei es auch darum ging, eine Neutralisierung des einst so bewegten, abwechslungsreichen Zuschauerraums, des Kinos als physischem Ort der Erfahrung und des Erlebnisses durchzusetzen. Insofern hat es Hollywood den Kinoreformern nur recht gemacht, denn eine grundlegende Bedingung des klassischen Kinos bestand darin, daß die Kontrolle auf der textuellen Ebene mehr und mehr in die Hände der Produzenten bzw. Regisseure gelangen konnte. Denn was bewerkstelligt das 'klassische Erzählkino' schließlich, wenn nicht die textuelle Form des Konsums, d.h. die Möglichkeiten des Verstehens eines Films zu steuern und damit zu kontrollieren? Auf anderen Ebenen – der Heranführung und 'Handhabung' des Publikums – ist die Kontrolle lange Zeit in den Händen der Verleiher und Kinobesitzer geblieben. Das post-klassische Kino zeigt aber einmal mehr, daß diese textuelle Kontrollinstanz auch historisch bedingt sein kann: heute entwickelt sie sich weg vom Monopol der Interpretation (wer liest noch Filmkritiken!?) und hin zum Marketing und Merchandising, zu den tie-ins und spin-offs, die allerdings, obwohl sie quasi 'außerhalb' des Texts liegen, besonders gezielt, d.h. ökonomisch vom Produzenten bzw. der Distribution definiert, ausgewertet und damit wiederum kontrolliert werden – besonders effektiv über Lizenzen und Copyright, was Markennamen, Werbung und graphisches Design angeht.

Aus dieser Perspektive stellt sich somit das Erzählkino noch einmal als ein Kompromiß dar zwischen verschiedenen Faktoren, die in der Praxis verzahnt sind, in ihren Wirkungen jedoch durchaus widersprüchlich bleiben. Erst durch die Standardisierung der Länge und der Anpassung von Form und Inhalt an diesen Standard wurde die Grundlage für eine massenproduzierende Filmindustrie geschaffen. Aber dazu mußten Filme in einem regulierten Verleih- und Tausch-Kreislauf zirkulieren können, wofür es wiederum der Existenz von Verleihern und Kinobesitzern bedurfte, die feste Abspielstätten, verlässliche Spielpläne und einen konstanten Umsatz des Produktes garantieren konnten.

Das Kino handelt mit der Ware 'Ver-gnügen' in einer weit offenkundigeren Weise, als z.B. die Automobilindustrie es tut (das Marken-Auto hat neben seinem Status-Renommé immerhin noch einen – kleinen – Gebrauchswert). Aber insofern die Warenproduktion allgemein sich vom Gebrauchswert weg und hin zum Schau- und Statuswert bewegt hat, mag das Kinoprodukt immer

weniger unterscheidbar sein von all den anderen Konsumgütern, für die mit Mitteln idealer Selbstbilder, Lifestyles und der damit verbundenen Wunschträume und Werte bei den Konsumenten geworben wird. Allerdings hat das Kino genau auf diesem Terrain seine kulturelle Vormachtstellung: es ist die research and development-Abteilung speziell dieser 'Darstellungsmodi', die wir heute mit dem Begriff 'Konsumgesellschaft' verbinden, deren Avantgarde das Kino immer noch ist. Somit stellt sich die Frage, ob das Kino überhaupt Produkte anbietet oder nur Pakete von Dienstleistungen. Denn der Kinobesitzer bestreitet immer noch sein Einkommen aus Popcorn, dem Eis-am-Stil oder der Cola, nur muß es ihm jetzt gleichgültig sein, was für ein Film es ist, bei dem Leben in die Bude kommt, d.h. die Schlange an den Kassen des Cineplex steht. Die Mode, die Musikindustrie und die Werbung brauchen dagegen den Film. Das wiederum ist wichtig für sein Publikum, welches darauf bauen möchte, daß das Kino – sei es nun das Kunstkino um die Ecke oder der große Multiplex in der Innenstadt – die notwendige Qualitätskontrolle ausübt, denn man will ja im voraus wissen, daß man es mit Spitzenware zu tun hat. Es ist also nicht das Erzählkino an sich, das Hollywood so erfolgreich und quasi unschlagbar gemacht hat, sondern die Normierung und Standardisierung der Ware 'Film-Erlebnis', auf die sich der Konsument verlassen kann, denn Hollywood liefert ihm das (technische) Gütesiegel 'state of the art' und die Qualitätskontrolle, sei es nun im Genre suspense, romance oder special effects. Daneben hat es das New Hollywood seit den achtziger Jahren geschafft, die vertikale Integration wieder herzustellen, die es nach dem Krieg im sogenannten Paramount-Prozeß von 1947 anscheinend verloren hatte. Heute kontrollieren die Filmfirmen – wie auch die Großfirmen in der Wirtschaft – bis ins letzte, wer ihre branded goods (Markenartikel) auf den Markt bringen darf und wie: alles wird mitgeliefert, inklusive die Rezensionen für die Tageszeitungen (was übrigens schon seit den zwanziger Jahren auch bei der UFA üblich war). Kein Autorenfilmer hätte sich je eine solche Kontrolle über sein Produkt träumen lassen, wie es Warner Brothers oder Disney heute über dessen Auswertung haben.

Bei der Geschichte des frühen Kinos geht es also um letztlich etwas sehr Grundsätzliches, nämlich wie das Kino-Erlebnis konkret zur Ware wird. Charles Musser hat es auf den Punkt gebracht, als er beweisen konnte, daß es die Auswertungsformen waren, die die Entwicklung hin zur Film-Rolle als

Standardware forcierten, während der Produktionsmodus (der Herstellungsprozeß) und der Repräsentationsmodus (also die Film-Form) erst einmal hinterherhinkten: "Das Filmemachen blieb eine Manufaktur, während sich die Auswertung zu einer Form der Massenproduktion entwickelte."⁴¹ Wie man weiß, ist Konsum tendenziell eine individualisierende Form der Erfahrung. Der individuelle Zuschauer taucht also somit genau an dem Punkt auf, als die Produktion den Modernisierungsstand der Auswertung erreicht hatte, d.h. die Ausformung des Erlebnisses zur Ware, womit das Erzählkino so etwas wäre wie das Resultat der Synchronisierung dieser beiden Teile des Filmgeschäfts bzw. des letztendlichen Sieges der Produktion/Distribution über die Auswertung. Das Konzept des Blockbuster-Movie mit seinen koordinierten Uraufführungsdaten und intensiven Auswertungsperioden ist deshalb eine logische Konsequenz dieses seit den 70er Jahren in eine neue, heiße Phase getretenen Kriegs, in dem man wahrscheinlich nicht mit dem 'anderen Film', sondern nur mit veränderten Strukturen und einem anderen Kräfteverhältnis zwischen Produktion und Abspielbasis antreten kann. Deshalb wäre tatsächlich das sich heute im Kino als Kollektiv formierende Publikum als Zeichen einer neuen Zeit zu sehen und könnte fast schon wieder zum Optimismus verleiten: 'Zuschauer aller Länder, vereinigt euch - ihr habt nichts zu verlieren außer eurer Sammlung und Aufmerksamkeit!'

¹ 'Interview mit Edgar Reitz', Die Zeit, 15. Juli 1997.

² The Guardian, 14. November 1998.

³ Edgar Reitz, 'Das Kino der Zukunft', in Telepolis 2 ('Hollywood goes Digital'), 71.

⁴ Jörg Herrmann, 'Ein Gespräch mit Gianni Amelio', in Kraft Wetzel (Hg.), Neue Medien contra Filmkultur? (Berlin: Volker Spiess, 1987), 33.

⁵ Edgar Reitz, 'Filmgeschichte ist nicht an Lichtspieltheater gebunden', in Kraft Wetzel (Hg.), Neue Medien contra Filmkultur? 138-141.

⁶ Zu den 'Rube'-Filmen vgl. Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), 25-30.

⁷ "The Countryman and the Cinematograph" (R.W. Paul, 1901; remake von E.Porter 1902) wird im Edison Katalog von 1902 wie folgt beschrieben: "an amusing little story about the unsophisticated film viewer" und zeigt einen Bauer vom Land im Kino, der vor einem einfahrenden Zug aus dem Saal flüchtet. Ich verdanke diesen Hinweis Martin Emele.

⁸ Wie bekannt, definiert Norbert Elias den Zivilisationsprozeß u.a. als das Verlernen des Greifens und Anfassens. Das sich immer mehr auf das Auge Verlassen bezeichnet er als einen 'Zivilisationsschub'. Inzwischen hat man in dieser Hinsicht Zweifel angemeldet. Aber auch Pierre Bourdieu begreift den Ursprung von 'Distinction' als eine gesellschaftliche Kontrolle der Körpersprache. Frederic Jameson kommentiert diese Umwandlungen in seinem Essay zu Alexander Kluge, 'On Negt and Kluge', *October* 44 (I 1989), 172.

⁹ Thomas Elsaesser, 'Louis Lumière, the Cinema's First Virtualist?', in T. Elsaesser and K. Hoffmann (Hg.) *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?* (Amsterdam: University of Amsterdam Press, 1998), 58-60.

¹⁰ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1992).

- ¹¹ Walter Benjamin, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', *Illuminationen* (Frankfurt: Suhrkamp, 1961), 154.
- ¹² Tom Gunning, 'The Cinema of Attractions', in T. Elsaesser (Hg.), *Space Frame Narrative* (London: British Film Institute, 1990), 56-62 (58).
- ¹³ Für eine Kritik des Begriffs und Konzepts von Gunning im deutschsprachigen Raum siehe Corinna Müller, 'Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte', in Corinna Müller, Harro Segeberg (Hg.), *Die Modellierung des Kinofilms* (München: Wilhelm Fink, 1998), 49ff.
- ¹⁴ Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks* (Frankfurt: Stroemfeld, 1990), 14.
- ¹⁵ Scott Bukatman, *Terminal Identity* (Durham: Duke University Press, 1993), 13.
- ¹⁶ Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, bearbeitet von H.C. Dannmeyer, Hamburg, Mai 1907 [Faksimile, hsgn. von Hans Michael Bock, Hamburg Januar 1980], 24.
- ¹⁷ Bericht der Kommission, 31.
- ¹⁸ Bericht der Kommission, 24.
- ¹⁹ Douglas Gomery, 'Movie Audiences, Urban Geography and the History of American Film', *The Velvet Light Trap*, 19 (1982), 23-29.
- ²⁰ Bericht der Kommission, 33.
- ²¹ Rick Altmann, 'The Silence of the Silents', *Musical Quarterly*, 80/4 (1997), 648-718 (680, 684). www.filmportal.de 18
- ²² Nicholas Hiley, 'At the Picture Palace: The British Cinema Audience, 1895-1920', in John Fullerton (Hg.) *Celebrating 1895* (London: John Libbey, 1998), 96-106.
- ²³ Im Gespräch mit dem Autor, Bradford, 17. Juni 1995.
- ²⁴ Noel Burch, 'Porter or Ambivalence', *Screen* 19/4 (Winter 1978/79), 97.
- ²⁵ Der Film ist aufgenommen in die von Martin Loiperdinger und Harald Pulch zusammengestellten Fernsehdokumentation *OSKAR MESSTER* (1994).
- ²⁶ André Gaudreault, 'Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting', *Cinema Journal* 19/1 (Fall 1979).
- ²⁷ André Gaudreault, loc. cit. und Charles Musser, 'The Travel Genre: Moving Towards Fictional Narrative', in Elsaesser (1990), 123-132.
- ²⁸ André Gaudreault, 'Temporality and Narrativity in Early Cinema: 1895-1908', in John L. Fell (Hg.), *Film Before Griffith* (Berkeley: University of California Press, 1983), 210.
- ²⁹ Tom Gunning, 'An Aesthetics of Astonishment', *Art and Text* 34, (Spring 1989), 31-45.
- ³⁰ Dai Vaughn, 'Let there be Lumière', in Elsaesser (1990), 63-67.
- ³¹ Zitiert in Thomas Elsaesser, 'Early Film Form', in Elsaesser (1990), 28.
- ³² *New York Dramatic Mirror*, 22 June 1896.
- ³³ Womit sie ein wichtiges Moment der Malerei des vorigen Jahrhunderts aufgriffen, das der Kunsthistoriker Michael Fried als *absorption* bezeichnet und der sogenannten *theatricality* der Historienmalerei gegenüberstellt; vgl. Michael Fried, *Absorption and Theatricality* (Berkeley: University of California Press, 1980).
- ³⁴ Eine genauere Analyse des Films findet sich in Marshall Deutelbaum, 'Structural Patterning in the Lumière films', *Wide Angle* 3/1 (1979) 28-37.
- ³⁵ Wolfgang Kemp, 'Die Analytik des Endlichen: Kunst und Literatur vor dem Film', in W. Faulstich/H. Körte (Hg.), *Fischer Filmgeschichte Bd 1: 1895-1924* (Frankfurt: S. Fischer, 1994) 76.
- ³⁶ Thomas Elsaesser and Adam Barker, 'The Continuity System: Griffith and Beyond', in Elsaesser (1990), 293-316.
- ³⁷ Lev Manovich, 'Was ist ein digitaler Film?', in *Telepolis* 2 (Juni 1997), 42-57.
- ³⁸ Thomas Elsaesser, 'A Second Life?', in T. Elsaesser (Hg.), *A Second Life: German Cinema's First Decade (1895-1917)* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996) 9-37.
- ³⁹ Charles Musser, 'The Nickelodeon Era Begins: Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Production', in Elsaesser (1990), 256-273.
- ⁴⁰ Fritz Lang war begeistert von der Orchestermusik, die er bei seinem New York-Besuch in amerikanischen Erstaufführungskinos erleben konnte. Fred Gehler, Ulrich Kasten (Hg.) Fritz Lang. *Die Stimme von Metropolis* (Berlin: Henschel, 1990), 209.

⁴¹ Charles Musser, 'The Nickelodeon Era Begins', in Elsaesser (1990), 271-272.

14 DIE ERZIEHUNG DES PUBLIKUMS¹⁵

Die Kinematographie ist die jüngste aller Künste, und jung ist daher auch noch das Publikum der Lichtspielhäuser. Alles Junge aber muss erzogen werden; das gilt von den Massen ebenso wie vom einzelnen Individuum. Es genügt bei weitem nicht, das Publikum anzulocken und durch Sensationen zu fesseln, es muss vielmehr in eine Gemeinschaft von Schülern oder Jüngern umgewandelt werden, die sich ihrer Kunst seelisch verwandt fühlen und deren Ziele begreifen und fördern lernen. Nur dann, wenn dies gelingt, wird ein Theater bei seinem Publikum Achtung und Verständnis gewinnen, die ja zwei Hauptpfeiler künstlerischen Schaffens sowohl als geschäftlichen Erfolges sind. Der Theaterleiter, an den überhaupt die denkbar grössten Anforderungen gestellt werden, muss daher auch ein guter Pädagoge, ein verständiger, scharfblickender Erzieher seiner Kundschaft sein. Bevor er in dieser Hinsicht auf psychologischem und künstlerischem Gebiete Erfolge erzielen kann, muss er auf Beachtung äusserer Formen hinwirken und Mängel beseitigen, die sein Publikum wie sein Theater in Misskredit bringen könnten, mit einem Wort – er muss den guten Ton im Kino zu wahren wissen. Ihm in dieser Hinsicht einige praktische Winke zu erteilen, soll der Zweck dieser Abhandlung sein.

Rein äusserlich genommen, gibt es Theater, die ein, sagen wir „fertiges“ Publikum besitzen und solche, deren Kundschaft unreif, oder, was besonders bei kleinen Vorstadtkinos zuweilen der Fall ist, direkt „ungezogen“ ist. Grosse Lichtspielhäuser, deren Stammpublikum den guten Gesellschaftskreisen angehört, die bereits durch das Theater zur Wahrung korrekter Formen im Zuschauerraum herangezogen wurden, denen Takt und Ton oft gleich im Gefühl liegen, angeboren sind, brauchen sich nur selten über grobe äussere Verstösse ihrer Gäste zu beklagen, ebensowenig jene glücklicherweise in der überwiegenden Mehrzahl vorhandenen Lichtbildbühnen, deren Besucher zu den soliden, arbeitenden Kreisen unseres Volkes gehören und die dadurch die

¹⁵ R. Genencher, Der Kinematograph – Fachzeitschrift für die ges. Projektionskunst, Düsseldorf, 06.10.1915

breite und durchaus gesunde Basis für die gesamte Entwicklung der Kinematographie bilden. Anders liegt der Fall dagegen oft bei jenen oben erwähnten Vorstadtkinos, deren Besucher mitunter zu recht zweifelhaften Elementen gehören. Hier muss der Theaterleiter oder sein Vertreter der Knigge seiner Gäste werden. Im Interesse unserer gesamten Branche ist es dringend erforderlich, dass Personen, deren Verhalten im Theater Anstoss erregt, zur guten Sitte erzogen oder einfach vom Besuch der Kinos ausgeschaltet werden. Hierzu gehören vor allem jene halbwüchsigen Bürschchen, die in den kinematographischen Darbietungen lediglich ein wohlfeiles Objekt ihrer Spottsucht erblicken und durch ihr frivoles Betragen für das übrige Publikum ein öffentliches Aergernis bilden. Es ist traurige Tatsache, dass es noch immer Kinobesitzer gibt, die dulden, dass solch saubere Herrchen beispielsweise die Vorgänge im Film durch freche, zweideutige Bemerkungen illustrieren, die Erklärungen des Rezitators durch unflätige Zwischenrufe unterbrechen, Küsse durch lautes Schmatzen markieren, Papier und andere Gegenstände gegen die Bildfläche werfen und dergleichen mehr. Derartige Gäste sollen dem Kino ruhig fernbleiben; sie kompromittieren es nur und verjagen das anständige Publikum, das es dem Theaterbesitzer oft danken würde, wenn er in solchen Fällen ohne weiteres von seinem Hausrecht Gebrauch machte. Ein Vorstadtkino ist natürlich kein Gesellschaftssaal. Als "Unterhaltungsstätte" des Volkes wird ihm der Arbeiter im blauen Kittel, der Soldat, das einfache Dienstmädchen gewiss jederzeit willkommen sein, nie und nimmer aber darf es sich zum Tummelplatz von Rowdys und zweifelhaftem Gesindel herabwürdigen, so dass sich, wie das leider in Berlin schon geschehen ist, die Polizei veranlasst sieht, eine Razzia im Kino zu veranstalten. Solche Vorkommnisse wären eine Schmach für unsere gesamte Branche, wenn sich nicht alle anständigen Theater von derartig zweifelhaften Lokalen, die glücklicherweise nur ganz vereinzelt dastehen, entschieden losgesagt hätten.

Weit schwerer, als gegen die Rüpeleien halbwüchsiger Burschen einzuschreiten, ist es für den Theaterleiter, die kleinen Ungehörigkeiten des Durchschnittspublikums allmählich auszumerzen. Hierher gehört u. a. das Verlassen und Einnehmen der Plätze während der Vorführung. Es ist ungemein störend und rücksichtslos, wenn plötzlich mitten im Bilde sich jemand von dem letzten Stuhl erhebt, sämtliche Zuschauer der ganzen Reihe zum Aufstehen zwingt und sich unter Schieben und Drängen nach dem

Ausgänge zwingt. Jeder kann solange warten, bis der betreffende Film oder Akt zu Ende ist, selbst wenn er einige Szenen zweimal sehen muss. Gegen diese Unsitte kann schon der Platzanweiser erziehend wirken, indem er die Besucher, die Anstalten zum Verlassen des Theaters treffen, nötigt, bis Aktschluss zu bleiben. Auch das Anbringen von Schildern an der Kasse oder im Flur ist zu empfehlen. Der Text könnte ungefähr folgendermassen lauten:

"Um Störungen während der Vorführung zu vermeiden, werden die geehrten Gäste gebeten, den Theaterraum nur nach Schluss eines Stückes bzw. Aktes zu verlassen."

An diese Stelle gehört auch die Unsitte der lauten Unterhaltung während der Vorführungen. Bezieht sich dieselbe auf den Inhalt des Films (Ausrufe des Staunens, des Beifalls, der Missbilligung usw.) so ist sie als ein Zeichen des Interesses an der Handlung immer noch zu entschuldigen. Anders aber, wenn sich Besucher, wie man es bisweilen beobachten kann, völlig ungeniert über ihre Privatsachen unterhalten, tuscheln und kichern. Mögen auch im Kino Geräusche während der Vorstellung nicht gar so störend wirken, wie im Theater, wo sie das gesprochene Wort und damit den Sinn des ganzen Stückes unverständlich machen, so lenken sie doch die Aufmerksamkeit der übrigen Zuschauer von der Handlung ab und werden daher sehr lästig empfunden. Das Publikum äussert denn auch gewöhnlich selbst seinen Unwillen, indem es durch Zischen und Ruherufe die Störenfriede zurechtweist, die, was bei jungen, blasierten Leuten häufig der Fall ist, durch ihr Benehmen nur interessant erscheinen und dartun wollen, dass sie über Kinovorstellungen erhaben sind. Der Theaterbesitzer und sein Personal müssen hiergegen einschreiten und nötigenfalls Ruhe gebieten. Auch hier dürfte das Anbringen von Plakaten (Um Ruhe während der Vorführungen wird höflich gebeten) von Erfolg sein.

Das Mitsummen von Melodien zur Musik ist selbstverständlich zu untersagen. Auch auf das Abnehmen der Hüte sollte strenger geachtet werden, und zwar nicht nur bei Damen, sondern auch bei Herren, unter denen es leider welche gibt, die es anscheinend besonders schick und imposant finden, wenn sie ihr Haupt bedeckt lassen. Ein Kinotheater ist keine Stehbierhalle. –

Es erübrigt sich wohl, auf weitere Einzelheiten einzugehen. Der Theaterbesitzer, der etwas auf sein Unternehmen hält und das Ansehen seines Hauses wahren will, muss eben mit Takt und Energie gegen alle

Ungehörigkeiten einschreiten. Voraussetzung dabei ist natürlich, dass in erster Linie das Personal selbst sich keine Verstösse zuschulden kommen lässt, indem z. B. die Kellner während der Vorstellung servieren etc.

Die Erziehung zur Wahrung äusserer Formen ist, wie schon eingangs erwähnt, die natürliche Grundlage zu der weit wichtigeren Erziehung des Publikums zum Verständnis unserer Schöpfungen und zur seelischen Verwandtschaft mit unserer Kunst. Unsere Kunst ist, dank der gewaltigen Opfer, die für sie gebracht werden, und dank der energischen Förderung durch bedeutende Geister unserer Zeit heut auf einer solchen Stufe der Entwicklung angelangt, dass sie berechnete Ansprüche geltend machen kann, ebenso ernst genommen zu werden als die Darbietungen der Schaubühne. Ein mühsamer Weg liegt hinter uns, ein noch steilerer, zu künstlerischen Höhen emporführender vor uns. Eine grosse Gemeinde überzeugter Anhänger um uns zu sammeln, die uns dahinauf zu folgen und unsere Ziele und Absichten jederzeit zu unterstützen entschlossen ist, das sei in höherem Sinne die Aufgabe der "Erziehung des Publikums". Ueber diese Art der Erziehung will ich in einem späteren Artikel schreiben, zu welchem dieser die notwendige Einleitung bildet. Zunächst Sorge der Theaterbesitzer dafür, dass es ihm gelinge, sein Publikum durch die Wahrung korrekter äusserer Formen zur Anerkennung der Kinematographie als ernste Kunst zu veranlassen, dann wird er auch als Pädagoge in höherem Sinne schöne Erfolge erzielen und seinen Teil zur Förderung der gesamten Interessen unserer Branche beitragen.

15 DAS AROMA DES KINOS: FILME MIT DER NASE GESEHEN: VOM GERUCHSFILM UND DÜFTEN UND LÜFTEN IM KINO¹⁶

Stellen Sie sich vor, Sie sitzen im Kino und sehen, wie auf der Leinwand ein Strauß roter Rosen überreicht und im selben Moment der ganze Zuschauerraum von Rosenduft erfüllt wird. Die nächste Szene spielt vielleicht auf einer Alp, Sie sehen eine sommerliche Wiese und sofort dringt würziges Heu-Aroma an Ihre Nase -, oder aber die Handlung wird bei einem Autorennen fortgesetzt und augenblicklich macht sich Benzingestank im Saal breit. Und zum Happy-End in der Kirche würde schließlich bei brausendem Orgelgetöse schwerer Weihrauchgeruch über den Filmzuschauern lasten... Duftende Filme, Geruchskino, hat es so etwas wirklich gegeben? Tatsächlich handelt es sich hierbei nicht etwa um bloße Medienphantasien, sondern um wirkliche Ereignisse in der Film- und Kinogeschichte¹: In dem Bestreben, die Illusionsmaschine Kino immer weiter zu perfektionieren, hat es in der Filmgeschichte einige ernsthafte Versuche gegeben, bestimmte visuelle Filmeffekte für die Zuschauer durch entsprechende Geruchseindrücke zu verstärken. Neben Augen und Ohren sollte das Kinoerlebnis auf ein weiteres, bislang von (fast) allen Künsten vernachlässigtes Sinnesorgan ausgedehnt werden -, die Nase.

15.2. "ODORATED TALKING PICTURES"

Den ersten umfassenden "Angriff" auf die Geruchsnerve der Filmzuschauer unternahm 1940 der schweizer Spielfilm "My Dream" (Regie: Valerien Schmidely), dessen Titel passender Weise den Namen eines damals bekannten Parfüms trug. Zur Handlung läßt sich in Felix Aepplis Filmographie "Der Schweizer Film" nachlesen: "Ein junger Mann begegnet in einem Park einer hübschen Frau. Sie verschwindet, läßt aber ein Taschentuch fallen, dem ein Parfüm entströmt. Anhand dieses Duftes nimmt der Mann die Verfolgung auf.

¹⁶ Anne Paech, Quelle:<http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/duft.html>

Auch das Publikum kann mitriechen: Rosenduft, Spitalatmosphäre, Autogestank und endlich Weihrauch während der Hochzeit des Paares in einer gotischen Kapelle.² Das Hauptinteresse der Geschichte ist offenbar, daß sie möglichst viele verschiedene Düfte und Gerüche verströmen lassen kann, um den Zuschauer mit der Nase am Film-Geschehen zu beteiligen. Angewandt wurde das sogenannte "Odorated Talking Pictures"- Verfahren, kurz O.T.P., das sein Erfinder Hans E. Laube nach jahrelangen Laborversuchen entwickelt hatte.³ Laube hat bei dem Film "My Dream" auch die "Duftregie" geführt. Es soll ihm gelungen sein, 4000 verschiedene Gerüche zu simulieren, die über die von ihm konstruierten O.T.P.-Apparaturen vollautomatisch reproduzierbar waren. Zehn Jahre nach der Durchsetzung des Tonfilms war dies der erste Versuch, dem Film neben dem Bild und dem Ton ein weiteres Ausdrucksmedium zu erobern, den Geruch; und zusätzlich zu Augen und Ohren wurde ein weiterer Sinnesreiz aktiviert, der dem Zuschauer eine zusätzliche sinnliche Wahrnehmung im Kino ermöglichte.

1940 während der Weltausstellung in New York wurde Laubes geniale Erfindung im Schweizer Pavillon von der "ProFilm Zürich" erstmals öffentlich präsentiert. Doch dem "ersten Duftfilm der Welt" und dem "Odorated Talking Pictures"-Verfahren war wenig Glück beschieden: Am Ende der Vorstellung wurde die einzige Kopie des Films mitsamt dem Prototyp für die Serienfabrikation von der amerikanischen Polizei konfisziert wegen angeblicher Patentstreitigkeiten, ohne daß Laube und die Filmfirma ihre Erfindung später jemals zurückerhalten haben.⁴

15.3. HUXLEYS "DUFTORGEL-KINO"

Vielleicht ist Hans E. Laube von der Literatur zu seiner 'anröchigen' Erfindung angeregt worden. Seine prominenteste literarische Darstellung jedenfalls hat das Duftkino in dem synästhetischen Kinoerlebnis gefunden, von dem in Aldous Huxleys 1932 erstmals erschienenen utopischen Roman "Schöne Neue Welt" erzählt wird. Dort besuchen die Protagonisten ein sogenanntes "Fühlkino" ("feelie"), also ein Kino, das ihnen ein Ganzkörper-Kinoerlebnis verschafft: Das Publikum ist in pneumatische Fauteuils versunken und nimmt das Filmgeschehen mit allen verfügbaren Sinnen wahr. Der Geruch spielt dabei eine so besondere Rolle, daß er in der Ankündigung des Films extra

hervorgehoben wird. Der Vorhang geht auf: "Es wurde finster. Feurige Lettern standen massig und gleichsam aus eigener Kraft im Dunkel. 'Drei Wochen im Helikopter. Ein hundertprozentiger Super-Stereo-Ton-Farben-und-Fühlfilm mit synchronisierter Duftorgelbegleitung'"⁵. Huxleys nun folgende Beschreibung der Duftorgel entspricht übrigens recht genau dem Prinzip der in den zwanziger Jahren üblichen Kinoorgel, mit der Stummfilme akustisch untermalt wurden. Dieses Instrument konnte nicht nur eine Fülle von Klängen imitieren und dadurch ein ganzes Kinoorchester ersetzen, es verfügte auch über ein breites Repertoire akustischer Effekte, so daß die Filmhandlung mit einer nahezu naturgetreuen Geräuschkulisse unterlegt werden konnte. Huxleys Orgel jedoch "synchronisiert" den Film nicht nur klanglich, sondern auch olfaktorisch: "Die Duftorgel spielte ein köstlich erfrischendes Kräuterkapriccio -Arpeggiowellchen von Thymian und Lavendel, Rosmarin, Basilikum, Myrte und Schlangenkraut, eine Folge kühner Modulationen durch die Gewürzrucharten bis nach Ambra, dann langsam zurück über Sandelholz, Kampfer, Zedernholz und frischgemähtes Heu (mit gelegentlichen, zart angedeuteten Dissonanzen- einer Nasevoll Sauerkraut und einem leisen Röchlein Roßäpfel) zu den schlichten Duftweisen, mit denen das Stück begonnen hatte."⁶ Mit offenen Augen, Ohren - und Nasen konnte das Publikum in eine vollständig simulierte Sinnenwelt eintauchen.

15.4. DAS "ODODION"

Ein ähnliches pianoartiges Instrument für Duftkompositionen mit dem Namen Ododion, zu deutsch Geruchsklavier, spielte schon Ende des 19. Jahrhunderts in den utopischen Erzählungen "Traumkristalle" des Schriftstellers Kurd Laßwitz eine Rolle. Im fernen Jahr 2371 stellte er sich ein Instrument vor, das "sich durch einen großen Umfang an Gerüchen aus(zeichnete); es reichte von dem als unterste Duftstufe angenommenen dumpfen Keller- und Modergeruch bis zum Zwiblozin, einem erst im Jahre 2369 entdeckten äußerst zarten Odeur. Jeder Druck auf eine Taste öffnete einen entsprechenden Gasometer, und künstliche mechanische Vorrichtungen sorgten für die Dämpfung, Ausbreitung und Zusammenwirkung der Düfte."⁷ In Laßwitz' Utopie hatte die Musik bereits eine solche Vollkommenheit erreicht, daß das Ohr unmöglich noch mehr ertragen konnte, daher hatte man begonnen, die Aufmerksamkeit der bisher so sehr vernachlässigten Nase zuzuwenden. Kein anderer Sinn, so

schreibt Kurd Laßwitz, "wirkt gleich lebhaft auf unsere Ideenassoziation wie der des Geruchs, es lag nahe, ihn künstlerisch dazu zu verwerten."⁸ Große Duftsymphonien wurden komponiert und das zunächst als Kuriosum bestaunte Ododion bürgerte sich sogar in Privathaushalten ein, wo Söhne und Töchter bald in ihren Mußestunden mehr oder weniger stümperhaft darauf herumdufteten. Und es gab selbstverständlich Odoratorien, also Orte öffentlicher Geruchs-Aufführungen, zu denen ein riechbegieriges Publikum pilgerte, um den Duftkünsten berühmter Ododisten zuzuschnuppern.

15.5. "AROMARAMA"

Von den literarischen Medienphantasien wieder zurück zu den wahr gewordenen Träumen vom olfaktorischen Kino: Zwanzig Jahre nach der glücklosen Schweizer Erfindung stellte 1960 Charles Weiss das von ihm entwickelte AromaRama-Verfahren in New York vor, bei dem Gerüche durch die Ventile der Klimaanlage in den Zuschauersaal versprüht wurden. Die Duftstoffe wurden in diesem Fall einem bereits existierenden Film hinzugefügt, und dafür wählte man -seltsam genug- einen Dokumentarfilm über die chinesische Mauer "The Great Wall of China" (1959) aus.⁹ Die Schwachstelle dieses Systems könnte gewesen sein, daß sich der einmal über die Klimaanlage versprühte Geruch nicht rechtzeitig vor dem Einsetzen des folgenden Dufts beseitigen ließ, was möglicherweise zu einem olfaktorischen Chaos im Kino führte. Allem Anschein nach ist es bei diesem einmaligen Versuch geblieben.

15.6. "SMELL-O-VISION"

Auch der amerikanische Bühnen- und Filmproduzent Mike Todd, der Mitte der fünfziger Jahre zur Entwicklung eines neuen Breitwandverfahrens im 70mm-Format entscheidend beigetragen hatte, das sich unter dem Namen TODD-AO durchgesetzt hat, war von der Idee des Geruchfilms fasziniert. Jahrelang soll er große Summen in die technische Weiterentwicklung duftzerstäubender Kinoapparaturen investiert haben, ohne am Ende allerdings sein ehrgeiziges Projekt realisieren zu können: Es gelang nicht, seiner aufwendigen "panoramatischen" Jules-Verne-Verfilmung "In 80 Tagen um die Welt" (1956), aufgenommen in 70mm-Todd-AO mit 8-Kanal-Sound, als

weitere Sensation eine "pan/aromatische" Dimension hinzuzufügen.¹⁰ Nach seinem Tod 1958 führte sein Sohn Mike Todd jr. die Filmprojekte des Vaters weiter. Für die Ausstattung des geplanten Thrillers "Scent of Mystery" mit einem Duftverfahren erinnerte sich Todd jr. an den Schweizer 'Osmologen' Hans E. Laube und beauftragte ihn mit der Weiterentwicklung seines "Odorated-Talking-Pictures"-Verfahren aus den 30er Jahren. Und so kam Laubes verbesserte Erfindung als "Glorious-Smell-O-Vision System" 1960 zusammen mit Todds Smell-Thriller "Scent of Mystery" schließlich doch noch ins Kino! Die Story handelt von einem skurrilen Engländer, der in die Suche nach (dem Duft) einer mysteriösen Frau verwickelt wird, die drei Millionen Dollar erben soll. Wieder (wie in "My Dream" 1940) geht es um eine Verfolgungsjagd, die Protagonisten sind wieder (dem Duft) einer verschwundenen Frau auf der Fährte, ihr Spürsinn (der "Spürsinn ist die Krönung des Geruchssinns", sagt Michel Serres¹¹) führt sie unter anderem in Spaniens schönste Gefilde. Der eigentliche Star des Films war natürlich das "Smell-O-Vision-System", durch das echte Duftwolken in den Zuschauersaal gepumpt wurden. Richtig mitriechen konnte den Film jedoch nur das Publikum in Chicago, New York und Los Angeles, denn nur dort wurden Kinos speziell für dieses Ereignis "umgerüstet". Laube und Todd jr. scheuten keine Kosten und Mühen und verlegten im Chicagoer "Cinestage-Theater" mehr als eine Meile Plastikröhren, von denen jede an einen Kinossessel angeschlossen war. Mehr als 30 verschiedene Gerüche sollten sich, auf ein Audio-Signal von der Tonspur hin, im Zuschauerraum ausbreiten. Sekunden später wurde dann ein neutralisierender Duftstoff gesprüht. Die Geruchsinformationen korrespondierten im allgemeinen mit dem Sichtbaren auf der Leinwand, das mit Knoblauch, Schießpulver, Wein, Pfefferminz, Schuhcreme, Zitrone, Fisch, Bananen, Pfeifentabak, Parfüm und noch über 20 anderen Düften verbunden wurde. Gelegentlich waren aber auch kleine Geruchs-Gags eingebaut: So sah man etwa Peter Lorre beim Kaffeetrinken, aber statt des Kaffeearomas ließ man dem Publikum einen Hauch von Brandy in die Nase steigen. Und am Ende des Films entpuppte sich Elizabeth Taylor, die in einer kleinen Nebenrolle als unangekündigter "Überraschungsgast" im Film auftauchte, als die fragliche reiche Erbin, die von den Zuschauern selbstverständlich ('selbstriechend') sofort an ihrem Parfüm identifiziert werden konnte.¹² Trotz aller aufwendigen Innovationen und Gags wurde

"Scent of Mystery" kein Kassenerfolg-, ein schlechtes Omen für alle künftigen Versuche, Filmzuschauer mit den Freuden weiterer Sinnesreize des Schmeckens und Fühlens im Kino zu beglücken, die Huxleys Roman literarisch längst vorweggenommen hatte. In den fünfziger Jahren geriet das Kino durch die Konkurrenz des Fernsehens in eine Krise, weil plötzlich das Kino nicht mehr der einzige Ort für den Film war und das Publikum begann, es sich zu Hause vor dem Pantoffelkino Fernsehen bequem zu machen. Filmindustrie und Kinobranche reagierten darauf mit besonderen Anstrengungen, das Fernsehen durch ein Kino, das die Sinne mit immer spektakuläreren Sensationen überraschte, zu übertreffen: Vom Zelluloid bis zur Projektionswand sorgte eine Vielzahl technischer Innovationen dafür, daß die Leinwandillusion weiter perfektioniert und der Kinobesuch noch attraktiver wurde. Kinos wurden räumlich vergrößert, Leinwände panoramatisch verbreitert, Bilder und Töne wurden immer brillanter, Technicolor immer farbiger -, sogar das Leben auf den Leinwänden wurde - gelegentlich- mit Hilfe von 3-D-Brillen immer plastischer. Als zusätzliche (vierte) Dimension hätte hier eine olfaktorische Erweiterung des Leinwandgeschehens in den Zuschauersaal gut ins Konzept gepaßt.

15.7. SENSORAMA-SIMULATOR

Einer von denen, die sich über Huxleys Kino der Zukunft im Sinne eines multisensorischen Ganzkörperkinos nicht nur Gedanken gemacht, sondern auch an dessen Verwirklichung mitgearbeitet haben, war der Erfinder Morton L.Heilig. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1955 "The Cinema of the Future" beschreibt er ein umfassendes Sinnenerlebnis, das das zukünftige Kino dem Zuschauer bieten soll: "Machen Sie die Augen auf, hören Sie, riechen und schmecken Sie, fühlen Sie die Welt in all ihren herrlichen Farben, ihrer räumlichen Tiefe, den Tönen, Gerüchen und Oberflächen - das ist das Kino der Zukunft!"¹³ Sieben Jahre später, 1962, ließ Morton L.Heilig seinen Sensorama-Simulator patentieren. Man erlebte eine Motorradfahrt durch New York, die in verschiedenen Straßen der Stadt unterschiedliche Gerüche wahrnehmen ließ, man konnte die Auspuffgase riechen und wurde zum Beispiel bei der Fahrt durch 'Little Italy' von Pizzageruch begleitet. Der Geruchssinn war nur einer der Sinne, die vom Sensorama-Simulator angesprochen wurden, außerdem war das Bild plastisch, die Fahrt konnte

körperlich durch im Sitz eingebaute Vibratoren gespürt und natürlich auch in Stereo gehört werden, so, wie das 'Kino der Zukunft' es angekündigt hatte. Allerdings handelte es sich bei dem Sensorama-Simulator nicht um eine Kinoveranstaltung in einem Saal mit einem projizierten Film, sondern um eine Art Kinetoskop, eine Box, die jeweils nur einem einzelnen Zuschauer die Möglichkeit der Laufbildbetrachtung und damit einer imaginären Motorradfahrt bot und mehr Ähnlichkeit mit einem Flugsimulator hatte.

15.8. RUBBELN UND RIECHEN: "ODORAMA"

Doch die Entwicklung der Idee vom Geruchskino zum alltäglichen Kinoerlebnis war zu kostspielig und ist vorerst wieder in Vergessenheit geraten, bis sie 21 Jahre später, weniger aufwendig, doch nicht minder spektakulär, 1981 von John Waters für seinen Film "Polyester" wieder aufgegriffen wurde. Kultregisseur Waters, der selbsternannte "King of Schlock", präsentiert darin eine seiner üblichen geschmack-(aber nicht geruch-)losen Grottesken. Hier werden die Lebensgewohnheiten einer durchschnittlichen amerikanischen Mittelsstandsfamilie aufs Korn genommen: Eine Hausfrau aus Baltimore, gespielt von dem Transvestiten Divine, erlebt den totalen Zusammenbruch 'ihrer' Familienidylle. Ehemann Elmer, von Beruf Pornoproduzent, geht mit der Sekretärin fremd, die punkige Tochter wird schwanger und der Sohn kehrt als klebstoffschnüffelnder Künstler und Sklave eines irrsinnigen Fußfetischisten aus dem Knast zurück. Für Odorama, so hieß dieser "Erste Geruchsfilm der Filmgeschichte" in der Eigenwerbung, wurden Kratz- und Riechkarten an die Zuschauer verteilt. An den entscheidenden Stellen im Film erschien eine entsprechende Nummer auf der Leinwand, woraufhin das Publikum an der Karte rubbeln und riechen mußte: Auf diese Weise sollten die visuellen 'trash'-Effekte im Film verstärkt werden, weil die Zuschauer im Saal gleichzeitig zur Darstellung auf der Leinwand an einer Reihe von ungunstigen Gerüchen "teilhaben" konnten. Der Film soll in einigen Szenen auch dem strapazierfähigsten Kinogänger den Magen umgedreht haben und das wird auch der Grund dafür sein, daß er im "Motion Picture Guide" unter der Kategorie HORROR geführt wird. Auch Waters hatte mit diesem "Duft"-Film offenbar nicht den 'richtigen Riecher' gehabt und den Riechnerv des Publikums nicht getroffen (der Film wird heute noch aufgeführt, allerdings

ohne Duftzusätze). Das war vorläufig der letzte aufwendige Versuch mit einem olfaktorischen Kino.

15.9. LE PARFUM DE LA SALLE OBSCURE

Erst im Januar 1989 offerierte der Pariser Filmpalast "Grand Rex" wieder ein Duftfilm- Experiment, das auf frühere Erfahrungen zurückgreifen konnte: Zum Taucherfilm "Le Grand Bleu" sollten die Zuschauer auch Meeresgeruch atmen können. Beim Erscheinen des Mittelmeeres auf der Leinwand erfüllte gleichzeitig ein würziger Geruch von Jod den Kinosaal, nachdem über die Klima-Anlage eine entsprechend parfümierte Flüssigkeit im Saal zerstäubt worden war. Die meisten Kinobesucher reagierten darauf begeistert, wenn auch nicht alle die genaue Duftnote der frischen Brise identifizieren konnten. Die einfache Methode, den Zuschauersaal an der entsprechenden Stelle mit einem zum Film passenden Duft zu versehen, hatte sich übrigens schon viel früher bewährt: 1929 ließ man bei der Premiere des ersten MGM-Tonfilms "The Broadway Melody" im New Yorker "Capitol" beim Höhepunkt des Revuefilms künstlichen Duft von Orangenblüten im Saal verströmen.¹⁴ Und schon 1913, anlässlich der Eröffnung des noblen Lichtspieltheaters "Marmorhaus" am Berliner Kurfürstendamm, bei der ein Film mit dem Titel "Das goldene Bett" gezeigt wurde, meldete die Presse, daß die Kinoräume mit dem Duft "Marguerite Carré" der Firma Bourgeois-Paris parfümiert worden waren, um "den gewollt bizarren schwülen Traumzustand noch zu erhöhen".¹⁵ Im Zusammenspiel einer extravaganten Architektur mit ostasiatischen Anklängen, raffinierten Form-, Farb- und Beleuchtungseffekten, einem eigenen Kino-Orchester und anderen Attraktionen und Annehmlichkeiten, wollte schon damals das Kino über das Film-Vergnügen hinaus nicht nur Augen und Ohren betören-, die besondere Atmosphäre des Kinos sollte sich auch über Duftempfindungen einprägen. Jenseits vom großstädtischen Straßenlärm mit Staub, Asphaltdunst und Automobil-Gestank wollte das Kino sich auch über ein attraktives Aroma von der Außenwelt unterscheiden¹⁶: Gleich beim Betreten der Räume wurden die Besucher durch einen luxuriösen Hauch edler Wohlgerüche aus ihrem Alltag in die eigentümliche Welt des Kinos entführt, und diesen Sinneseindruck würden sie auch künftig mit KINO verbinden. Der ganz normale Kintopp an der Ecke muß wegen oft unzureichender Lüftungsmöglichkeiten auf empfindlichere Geruchsnerven wohl eher

abschreckend gewirkt haben -, weshalb sich nicht nur die Filme, sondern auch das Kino ändern mußten, wenn es auch ein bürgerliches Publikum erreichen wollte. Dieses neue, anspruchsvolle und zahlungskräftige Publikum aus den besseren Kreisen sollte buchstäblich auf den "Geschmack" des Kinos gebracht werden, das sich in den 10er Jahren sehr bemühen mußte, salon- und gesellschaftsfähig zu werden.

15.10. DICKE LUFT

Die Parfümierung der Kinoräume war also in der Regel weniger eine (syn)ästhetische Inszenierung, sondern in der damaligen Kinopraxis eine schlichte hygienische Notwendigkeit. Bei 3-4 Vorstellungen am Tag waren die Kinos über 7 Stunden ununterbrochen in Betrieb und hatten, im Unterschied zum Theater, das nur 2-3 Stunden täglich genutzt wird, noch dazu einen viel geringeren Luftraum. Die zeitgenössische Fachliteratur beklagte außerdem den Umstand, "daß die Lichtspieltheaterbesucher oft direkt von ihrer Berufsarbeit und meist, wie es heute noch üblich ist, ohne die Garderobe abzulegen, den Theatersaal betreten, so daß hierdurch eine weitere Verschlechterung der Luft herbeigeführt wird"¹⁷. Dem entspricht eine Feststellung des Journalisten Ulrich Rauscher 1912 in der "Frankfurter Zeitung", der nach einem Streifzug durch die Berliner Kinolandschaft anmerkt: "Da war ein Kintop, ganz beim Alexanderplatz. Ein langer Riemen, gesteckt voll, eine schaudervolle Luft, ein atemloses Publikum (...)." ¹⁸ Und Victor Noack hat in seiner Publikation "Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung" 1913 festgehalten, wie seinerzeit versucht wurde, im Saal für Abhilfe zu sorgen. In bestimmten Abständen während der Vorstellungen tritt der 'Spritzenmann' in Funktion. "Aus einer großen Spritze stäubt er 'Ozon' (so nennt man -seiner spottend, man weiß nicht wie- das Kintopp-Parfüm) über die Köpfe der Lufthungrigen. Durch den Wasserstaub wird die schon völlig verbrauchte Luft noch drückender. Die Menschen atmen, als wären sie allesamt asthmatisch; aber sie halten aus."¹⁹ Der Spritzenmann trat auch in den zwanziger Jahren noch in Aktion, wie aus einer Plauderei des Redakteurs Willi Bierbaum in der "Neuen Zürcher Zeitung" von 1923 hervorgeht: "Als neueste Novität wird das Rauchen im Kino zur Freude aller Nichtraucher langsam eingeführt, und damit die parfümgeschwängerte Luft, die man vom Theater her gewöhnt ist, auch im Kinotempel nicht fehle, saust ein Mann mit einer duftgeschwängerten Spritze

emsig durch die Reihen und bespritzt Behaarte und Unbehaarte mit seiner aromatischen Lauge."20 Der Kulturhistoriker Curd Moreck notiert in seiner "Sittengeschichte des Kinos" 1926: "Was den Aufenthalt in den Kinoräumen angeht, so ist er vielfach recht unangenehm. Manche Besucher haben mit Recht den Aufenthalt als eine körperliche und seelische Qual bezeichnet. Die Räume sind meist überfüllt, die Lüftung ist ungenügend, ungehindert rauchen Erwachsene und Jugendliche, alles ist in Dunst und Qualm gehüllt, vermischt mit Ausdünstungen und zweifelhaften Wohlgerüchen."21 Doch das Kino war stets innovativ, wenn es darum ging, aus der Not eine Tugend zu machen und diese womöglich mit einer weiteren technischen Sensation zu koppeln. Dazu gehört zum Beispiel die folgende spektakuläre Methode der unkonventionellen Riechstoff- Verbreitung, die in den zwanziger Jahren im Berliner Tauentzien- und Ufa-Palast praktiziert wurde, wo "die Ventilation befördert (wurde) durch einen elektrischen Zeppelin, der in den Pausen das Haus durchfegt und dabei Eau de Cologne zerstäubt."22

15.11. DIE DÜFTE IM KOPF

Kaum zu glauben und von der Literatur zu Film und Kino vernachlässigt, haben Düfte und Gerüche im Kino immer eine Rolle gespielt, als Eigengeruch des Kinos und seines Publikums, als plötzlich einsetzendes Duftereignis zusätzlich zum Film oder gar als 'programmierte' Duftkomposition eines speziellen Films. Das Thema ist so alt wie die Institution Kino selbst. Und weil erwiesen ist, daß Duftindrücke im Gedächtnis besonders gut haften bleiben, insbesondere dann, wenn sie mit emotionalen Erfahrungen gekoppelt sind, ist es gar nicht so verwunderlich, wenn sich Kinozuschauer zusammen mit ihren Filmerlebnissen auch an die dazugehörigen Geruchsempfindungen erinnern können. Oder sind es nicht vielmehr die Düfte, die die Bilder wieder wach werden lassen? Offenbar werden bestimmte olfaktorische Reize auf Lebenszeit im Gedächtnis gespeichert²³, denn in literarischen Texten und Lebenserinnerungen von Schriftstellern fällt auf, daß Schilderungen von Kinobesuchen oder Erlebnissen im Zuschauersaal häufig auch die Beschreibung der spezifischen Riecheindrücke enthalten. Zum Beispiel erinnert sich Jean-Paul Sartre in seiner Autobiographie "Die Wörter" an Kinobesuche in seiner Kindheit, wie er als 7jähriger von seiner Mutter ins Panthéon-Kino mitgenommen wurde. In diesem Zusammenhang haftet ihm

noch Jahrzehnte später der "durchdringende Geruch eines Desinfektionsmittels", das ihm "die Kehle zusammenpreßte"²⁴ im Gedächtnis. Und Albert Camus, der als Kind die Großmutter ins Kino begleiten mußte, um ihr die Zwischentitel vorzulesen, notiert: "In dem Saal mit den nackten Wänden und dem von Erdnußschalen übersäten Boden vermischten sich die Duftstoffe des Lysols mit einem starken Geruch nach Mensch."²⁵ Der Schriftsteller Claude Simon spricht von heimlichen Kinobesuchen "hinter dem Rücken meiner Eltern, (...) im Parkett sitzend, im Gestank von schlecht gewaschenen Körpern und Zigarettenstummeln."²⁶ Während visuelle Filmeindrücke allmählich in Vergessenheit geraten, bleiben Geschmacks- und Geruchsempfindungen oft lebenslang gespeichert. "Von meinen frühen Kinobesuchen ist mir wenig zurückgeblieben", schreibt Erwin Chargaff, nur "der armselige schwitzende Klavierspieler [und] die Pause mitten in der Vorführung, in der sich alles zum Büffet begab, während ein Mädchen mit einer große Spritze durch das Theater ging, um mittels Fichtennadelessenz die Atmosphäre, die es sehr nötig hatte, zu veredeln."²⁷ Für Wolfgang Borchert roch das Kino seiner Kindheit "nach Kindern, Aufregung und Bonbon"²⁸. Juan Goytisolo spricht von "einer Atmosphäre wie in einer Raubtierhöhle, beißende Gerüche, Schweiß und Gerangel", und meint damit 'sein' "Eden-Kino": "Die dichte, vom Rauch der Zigaretten und des Kif geschwängerte Luft scheint das Publikum fest miteinander zu verschweißen und an ihm zu haften."²⁹ Für den Fernsehredakteur und Autor Horst Königstein ist die Erinnerung ans Kino untrennbar mit Stimmungen, Gerüchen und einer ganz besonderen Art von Aufgeregtheit verbunden, die Empfindungen aus der Pubertätszeit wiedererwecken können. Dann "spüre ich nur noch eins genau: In der Magengegend ein ganz wehes Kneifen und in der Nase den Geruch von frischer Minze, von Wrigley's Spearmint."³⁰ DDR-Kinos rochen anders. Schriftsteller Reinhard Jirgl erinnert sich an das Odeur eines Provinzkinos: Hier "drinnen, im Geruch von Bohnerwachs und Staub", gab es die Hoffnung, dort "würde unbedingt Ernsthaftes, Feierliches geschehen"³¹. Und in seinem "Irishen Tagebuch" beschreibt Heinrich Böll einen Kinoabend in einem irischen Dorfkino. Beim Warten auf den Beginn der Vorstellung gerät ihm seine ganze Umgebung zum Geruchserlebnis: "Schade nur, daß die Luft so schlecht wird: Parfüm, Lippenstift, Zigaretten, der bittere Torfgeruch aus den Kleidern, und auch die Schallplattenmusik scheint zu riechen: sie dünstet nach

der rauhen Erotik der dreißiger Jahre, und die Sitze (...) riechen so, wie alter Samt riecht, der sich gegen die Rauheit des Staubsaugers, die Wildheit der Bürste sträubt."³² Dicke Luft auch bei Thomas Mann. Im Bioskop-Theater von Davos-Platz leiden seine Kinogänger, die vom "Zauberberg" in die Niederungen populären Amusements herabgestiegen sind: "In der schlechten Luft, die alle drei physisch stark befremdete, da sie nur das Reinste gewohnt waren, sich ihnen schwer auf die Brust legte und einen trüben Nebel in ihren Köpfen erzeugte, flirtete eine Menge Leben..."³³ Einmal, in Goffredo Parises Erzählung "Cinema" wird auch die Materialität des Films selbst wahrgenommen: "Dann ging das Licht aus, das Fräulein stand an die Wand gelehnt genau unter dem Projektionsschlitz, aus dem ein starker Azetongeruch strömte, und allein dieser unerwartete Geruch gab ihr die Empfindung von etwas Mystischem."³⁴ Die Kinogänger in Harold Brodkeys Kurzgeschichte "Kino in Venedig", haben in der Dunkelheit, wo es klamm war und nach Moder roch, während der Projektion des Films nicht nur Geruchs-, sondern auch konkrete Geschmacksvorstellungen: "Zelluloid mit Bonbongeschmack. Die Liebesgeschichte sei sacharinsüß, meinte ich. Die politischemotionale Parabel, die Darstellung des Krieges waren bitterer als die Liebesgeschichte. 'Nun kriegen wir die Gerüche im Kino zu sehen...!' sagte ich."³⁵ Über ein besonders interessantes Geruchsgedächtnis verfügt "Der Kinogeher" von Walker Percy. Er speichert die Erinnerung an bestimmte Filme in Verbindung mit jahreszeitlichen Düften außerhalb des Kinos: "Bei dem Film handelte es sich um 'The Oxbow Incident'. Es war um dieselbe Jahreszeit wie jetzt, denn ich erinnere mich an den Duft von Liguster, als ich ins Freie trat, und an die unter den Sohlen platzenden Kampferbeeren." Für den "Kinogeher" steht fest: "Alle Filme riechen nach einer Umgebung und nach einer Jahreszeit: einer meiner ersten Filme, 'Im Westen nicht Neues', sah ich in Arcola, Mississippi, im August 1941, und das gewaltige Geschehen ging vor sich -nicht bloß dazu passend, sondern damit eins, in der dicken singenden Dunkelheit des Delta-Sommers und im Wohlgeruch des Baumwollmehlkuchens (...)"³⁶ Aber das Kino ist wie gesagt auch selber eine Umgebung für Gerüche, die in unterschiedlichen Epochen mit unterschiedlichen Düften identifiziert werden. Zum (amerikanischen) Kino seit den fünfziger Jahre gehört untrennbar der durchdringende Popcorn-Geruch oder wie Vladimir Nabokov in seinem Roman "Lolita" Humbert Humbert anmerken läßt: "Ich entsinne mich einer

Nachmittagsvorstellung in einem kleinen, stickigen Kino, das voller Kinder war und nach heißem Popcorn-Atem stank."³⁷ Die amerikanische Filmhistorikerin Patricia Mellencamp ist der Meinung, daß dem bloßen Film (als Text) unbedingt die sinnliche Erfahrung des Kinos hinzuzufügen ist, denn "das kommerzielle Kino bombardiert Tastsinn, Geschmack und Geruch ebenso wie das Sehen und Hören. Seit der Popcorn- Explosion der vierziger Jahre sind wir moderne Versionen des Pavlovschen Hundes geworden. Filme bedeuten Popcorn."³⁸ Und tatsächlich würde den modernen Kinos das Fluidum fehlen, wenn sie ihren Zuschauern nurmehr Filme und nicht auch sich selbst als Erlebnis bieten könnten. Mitte der siebziger Jahre hatte Wolf-Eckart Bühler in der 'Filmkritik' beklagt, daß die neueren Kinos alle nicht mehr riechen, wie sie riechen sollten, und das liege an mehr als nur an der Verbesserung der Entlüftungsanlagen. Man müsse einem Kino nicht nur an-sehen, sondern auch an-riechen können, das es ein Kino ist. So, wie man etwa die Pariser Metro an einem ganz spezifischen unverwechselbaren Geruch erkenne.³⁹ Das zumindest haben die neuen Kinopaläste (Cineplexe) gelernt, daß ein Kinobesuch ein komplexes, synästhetisches Erlebnis sein sollte, mit viel Spektakel, Coke, Eis und natürlich Popcorn. Jeder von uns hat sein individuelles Geruchsgedächtnis, das eine eigene Mischung aus Gerüchen aufnimmt und zusammen mit Bildern und Tönen speichert. - Wir haben unser olfaktorisches Kino im Kopf.

15.12. **TEORIA (NON) OLET**

1926 fordert Rudolf Harms in seiner "Philosophie des Films" für das 'Lichtspielhaus als Sammelraum' "dazu beizutragen, daß die 'geschärfte Aufmerksamkeit' (...) sich ungeteilt auf das künstlerische Objekt richten"(kann). Und noch radikaler heißt es: "Angestrebt wird dabei sowohl eine Ausschaltung der niederen Sinne (Druck-, Tast-, Geruchsempfindungen) wie die Ausschaltung alles dessen, was von der vollen Hingabe an das Kunstwerk ablenken könnte."⁴⁰ (Bildende) Kunst riecht nicht, also darf auch die Filmkunst keine anderen Sinne ansprechen als das Auge und den Verstand. In seiner frühen Filmtheorie mit dem Titel "Das Lichtspiel" (1916) diskutiert Hugo Münsterberg, ob der Film zusätzlich zu den stummen Bildern auch begleitende Geräusche und Musik benötigt und lehnt sogar diese, ebenso wie die schriftlichen Zwischentitel für den Stummfilm ab. Für ihn sind

"Beschränkungen einer Kunst in Wirklichkeit ihre Stärke, und die Überschreitung ihrer Grenzen bedeutet, sie zu schwächen". Zur Veranschaulichung führt er dem Leser die Grenzen der Malerei vor Augen: "Wir könnten gerade so gut das Gemälde eines Rosengartens dadurch zu verbessern suchen, daß wir es in Rosenparfüm tauchen, um dem Betrachter zusammen mit dem Anblick auch den Duft der Rosen zu vermitteln"⁴¹. Eine Art Ökologie der Sinne hatte der Feuilletonist Alfred Polgar vor Augen, als er eine olfaktorische Anreicherung des Films im Jahr 1912 für überflüssig hielt, denn im Kino sitzend ereignet sich in jedem Fall eine "Befruchtung aller übrigen Sinne durch die Reizung des einen optischen Sinnes"⁴². In einer Zeit, als das Theater (Stanislawskis in Moskau zum Beispiel) in naturalistischer Manier die Darstellung der ländlichen Idylle auf der Bühne mit Hühnern, Heu und 'echten' Misthaufen unterstreichen zu müssen glaubte, hat Polgar damals schon bekannt: "Die Wiese im Kinematographentheater duftet besser als die auf der Bühne, weil ja der Kinematograph eine wirklich echte Wiese zeigt, der ich den Duft ohne weiteres zutraue und ihn nun so vollkommen, als die durch nichts gestörte Phantasie sich erträumt, meiner Nase suggeriere. Sie duftet aber auch besser als die natürliche lebende Wiese, weil diese niemals so lieblich und unvermischt duften kann wie meine blühende Wiese, die ist und doch nicht ist..."⁴³ Gerade den Duft der 'natürlichen lebenden Wiese' in einem Film, der die Wirklichkeit möglichst genau kopiert, wünschten sich ein Jahr später, 1913, auf der anderen Seite Stimmen aus den Reihen der Filmreformer. Hermann Häfker zum Beispiel hat die Vision, daß das "dem Menschengestalt heute vorschwebende, im Kinotheater z.T. schon verwirklichte Ideal (...) die mechanische Selbstwiedergabe vollständiger Gruppen von Naturerscheinungen (ist), wie wir sie mit Zeichnung, Farbe, Plastik, Bewegung, Klang, Geräusch; eines Tages sogar mit Geruchseindrücken mit den Sinnen wahrnehmen"⁴⁴ können. Der Film soll (für die Bildung der jetzigen und die Erinnerung künftiger Generationen) die Wirklichkeit so vollständig wie möglich konservieren - oder retten, wie Siegfried Kracauer später vom Film fordern wird. Soweit die Düfte und Gerüche des Films und des Kinos im Zeitalter ihrer technischen (oder analogen) Reproduzierbarkeit. Was wird aus ihnen im (digitalen) Zeitalter elektronischer Medien und computeranimierter Monitorbilder? Eröffnen sich auch diesen Sinnen neue virtuelle, elektronisch konstruierte Räume und Erfahrungen, die sich am Körper selbst als technisch

implementierte Sinnesreize ereignen? Gerüche, Geschmack, Emotionen - alles das wird zu einer Frage der Programmierung und ihrer Übertragung auf die psychophysischen Sensoren eines Körpers, der nur durch das Kabel mit seiner Umwelt verbunden sein einsames Leben im Cyberspace lebt. Was auch die Medien- Szenarien einer teilweise schon realisierten Science fiction bringen werden, der Grad der 'Wirklichkeit' ihrer technischen Illusionen wird nicht zuletzt davon abhängen, ob die Maschinen und Apparate der neuen elektronischen audiovisuellen Welten wie die Körper, die Wiesen und Wälder ein Parfüm, einen Geruch haben werden, der ihren Benutzern unvergeßlich in die Nase - oder ihr technisches Äquivalent - steigt. (A suivre)

Anmerkungen

- 1 Was sonst noch im Kino passiert, dazu vgl. Anne Paech, Joachim Paech: Was im Kino passiert. Film und Literatur erzählen. 1999.
- 2 Felix Aeppli: Der Schweizer Film 1929-1964. Zürich 1981, S. 333.
- 3 vgl. "Der duftende Film ist da! Eine sensationelle schweizerische Erfindung. In: Schweizer Film. Revue de la Cinémathographie Suisse. 6.Jg. 1940. No.83, S. 36.
- 4 vgl..Hervé Dumont: Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896-1965. Lausanne 1987.
- 5 Aldous Huxley: Schöne neue Welt. Ein Roman der Zukunft. [1932]. Frankfurt 1972, S.125.
- 6 ebd.
- 7 Kurd Laßwitz: Bis zum Nullpunkt des Seins.Erzählung aus dem Jahre 2371. I. Das Geruchsklavier. In: Traumkristalle.Utopische Erzählungen. Berlin 1982 (Reprint), S.157-201 (hier S.159).
- 8 a.a.O. S.160.
- 9 vgl. Rororo Filmlexikon, Reinbek 1978.
- 10 vgl. Hervé Dumont: Geschichte des Schweizer Films, a.a.O.
- 11 Michel Serres: Die fünf Sinne.Frankfurt 1994, S. 219.
- 12 vgl. Motion Picture Guide.Hg. v. Nash/Ross. Chicago 1986.
- 13 Morton L.Heilig: The Cinema of the Future [1955]. In: Presence, Bd.1, Nr 3, 1992, S.279-294.
- 14 vgl. Rororo Filmlexikon. Reinbek 1978.
- 15 Lichtbild-Bühne, 10.5.1913, zit. nach: Film...Stadt...Kino...Berlin...Hg .von Uta Berg-Ganschow und Wolfgang Jacobsen. Berlin 1987, S.37.
- 16 vgl. Film...Stadt...Kino...Berlin S.35.
- 17 Herbert Richter: Das Lichtspieltheater, sein Ursprung und sein Entwicklungsgang. In: Rudolf Pabst (Hg.): Das deutsche Lichtspieltheater in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Berlin 1926 , S.8-63 (hier S. 29)
www.filmportal.de
- 11
- 18 Ulrich Rauscher: Die Welt im Film. Frankfurter Zeitung. 57. Nr. 326, 31.12.1912, S.357-362.
- 19 Victor Noack: Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung. Leipzig 1913, S.8.
- 20 Willi Bierbaum: Plauderei [1923].In: Güttinger, Fritz (Hg.): Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Frankfurt/M. 1984, S. 181-184. (hier S. 183)
- 21 Curd Moreck: Sittengeschichte des Kino. Dresden 1926, S.214.
- 22 Leo Hirsch in: Berliner Tageblatt 15.11.1927 zit. nach: Film...Stadt...Kino...Berlin...a.a.O. S.37.
- 23 vgl. u.a. Burdach, K.J.: Geschmack und Geruch: gustatorische, olfaktorische und trigeminale Wahrnehmung. Bern 1988.
- 24 Jean-Paul Sartre: Die Wörter. Reinbek 1965, S. 92.
- 25 Albert Camus: Der erste Mensch. Reinbek 1995, S.110.
- 26 Claude Simon: Das erwartete Unerwartete. In: Frankfurter Rundschau. 22.8.1995.
- 27 Erwin Chargaff: Gewebe aus schimmerndem Nichts. In: Frankfurter Rundschau. 6.6.1995.
- 28 Wolfgang Borchert: Der Stifzahn oder Warum mein Vetter keine Rahmbonbon mehr ißt. In: Ders: Die traurigen Geranien. Reinbek 1962, S. 27-33 (hier S.27)

- 29 Juan Goytisolo: Cinema .In: Frankfurter Rundschau. 7.1.1995
- 30 Horst Königstein: Kino. Der andere Raum. In: Konkret. 1982. H.10.
- 31 Reinhard Jirgl: Kino, Wut und kleine Dialektik der Solidarität. In: Frankfurter Rundschau. 23.5.1995.
- 32 Heinrich Böll: Irisches Tagebuch. Köln 1957, S. 76.
- 33 Thomas Mann: Zauberberg[1924]. Frankfurt 1964, S.290.
- 34 Goffredo Parise: Cinema/Lichtspielhaus. In: Elf filmreife Geschichten für Kinofans. Bergisch-Gladbach 1994, S. 172-176 (hier S.173/4)
- 35 Harold Brodkey: Kino in Venedig.(aus: Profane Freundschaft). In: Literarische Streifzüge durch Filmpaläste und Theater. Hg. v. Horst Lauinger. Cadolzburg 1996, S. 38-44 (hier S.41).
- 36 Walker Percy: Der Kinogeher. Frankfurt 1986, S. 82.
- 37 Vladimir Nabokov: Lolita.[1955].Reinbek 1996, S.276.
- 38 Patricia Mellencamp: Made in the Fade. In: CineTracts, Vol 3, No 4 (12), 1981, S.1-17 (hier S.4)
- 39 Wolf-Eckart Bühler: Kino in München. In: Filmkritik. 1975. Nr. 228, S.533.
- 40 Rudolf Harms: Philosophie des Films. Leipzig 1926. Reprint Zürich 1970, S.64.
- 41 Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie.[1916] Hg. und aus dem Amerikanischen übersetzt von Jörg Schweinitz, Wien 1996, S. 94.
- 42 Alfred Polgar: Das Drama im Kinematographen.[1911/12] In: Jörg Schweinitz (Hg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig 1992, S.159-164 (hier S. 163)
- 43 ebd.
- 44 Hermann Häfker: Kino und Kunst. Mönchengladbach 1913. Zit. nach Rudolf Harms: Philosophie des Films, a.a.O. S.66.

Filmgespräch, 21.10.2009

O Projekterläuterung

A Verortung Medienkompetenz

1. Medienkunde/ Medienwissen
2. Medienkritik/ Medienanalyse
3. Mediennutzung
4. Mediengestaltung

Filmbildung → Rezeptiv analytisch

B Verortung Medienpädagogik

Kritisch-emanzipatorische Medienpädagogik

Fokus auf Rezipient als handelndes Subjekt → aktive (Medien-) Aneignung

Wechselseitige Verfasstheit von Medium und Erfahrung

C Aufbau Filmgespräch/ Vorbereitung Anmoderation

- Filmanalyse (eigene): Genre, Erzählstruktur, formal-ästhetische Stilmittel, Figurenkonstellation
- Was will ich vermitteln: Lernziele (begrenzen und benennen)

Zielgruppenannahmen:

- Von welcher Zielgruppe gehe ich aus (Alter, Geschlecht, Bildungsgrad etc.)
- Beobachtungen während der Vorstellung: An welchen Stellen wird gelacht, wann wird es unruhig, etc.) → Abholen/ Aufgreifen (Notizen)
- Einfühlung (Was könnte die Zielgruppe interessieren, auf welchem Erfahrungshintergrund baue ich auf → ggf. zu Beginn nachfragen)

Anschaulichkeit, Erlebnisqualität

Anmoderation

kurze Einführung in das Filmgeschehen, ohne der Handlung vorzugreifen

ggf. Aufgabenstellung

Fragen an das Publikum

E Literatur

James Monaco – Film verstehen