

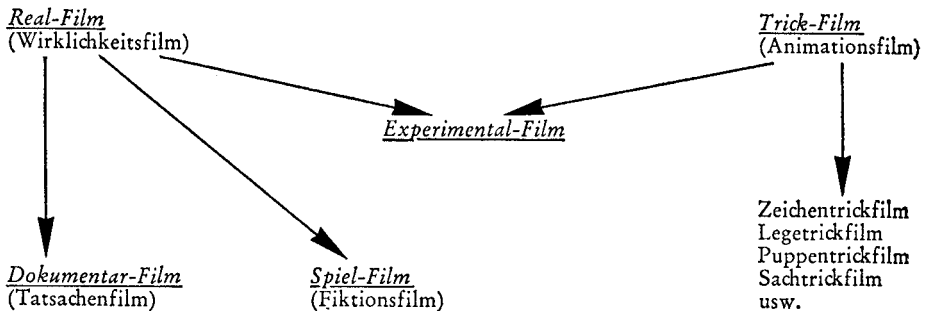
Filmische Grundgattungen und ihre Bedeutung für Unterricht und Bildung

Von Anton Täubl

Die klassische Beschreibung eines Kunstwerkes nach Form und Inhalt läßt sich auch auf den Filmbereich übertragen. Jedoch ist bei der Einteilung von Filmen in Grundgattungen zu bedenken, daß jeder dargestellte Inhalt formale Elemente enthält und jede cineastische Form ist zugleich auch Vehikel für inhaltliche Aussagen. Es ist unmöglich, diese Begriffe völlig voneinander zu trennen.

Wenn wir nun versuchen, Filme nach der Art und Weise einzuteilen, wie sie Wirklichkeit auf dem Zelluloid darstellen, wie sie also Leben sichtbar und hörbar machen, dann ergibt sich folgende schematische Übersicht:

Filme (Bewegte Bilder, Movies)



Film — ist ein Aufnahme- und Kopiermaterial sowohl für Einzelbilder (Foto, Dia) wie für bewegte Bilder (Laufbilder, die sich aus hintereinandergeschalteten Einzelaufnahmen von 24/25 Bildern pro Sekunde ergeben). Das Filmmaterial selbst ist ein dünner, durchsichtiger, elastischer Kunststoff auf Acetylzellulosebasis oder auf Polyesterbasis (dünner und reißfest).

Realfilm (Wirklichkeitsfilm) — ist ein der Natur oder dem Alltag der Menschen entnommenes und mit Hilfe des Filmschnitts zusammengesetztes bewegtes Bild (montiertes Laufbild). Die in ihm abgebildeten Vorgänge waren bei der Aufnahme reale Geschehnisse, den Prinzipien der Kausalität, von Raum und Zeit unterworfen.

Beim Trickfilm werden bereits bei der Aufnahme bzw. während der späteren Bearbeitung reale Vorgänge durch technische Manipulationen verändert, z. B. durch Zeitraffer — oder Zeitdehneraufnahmen oder durch Doppelbelichtungen usw.; man spricht dann vom Sachtrick. Für den Trickfilm können aber auch besondere künstliche (und künstlerische) Vorlagen angefertigt und „animiert“, d. h. „belebt“ werden (Animationsfilm); je nach Vorlagen unterscheidet man dann zwischen Zeichentrick, Legetrick, Scherenschnitttrick, Collagentrick, Plastilintrick, Puppentrick, Modelltrick usw.

Anton Täubl ist Produktionsreferent am Institut für Film und Bild (FWU), München, Fachbereich Religion.

Der Experimentalfilm ist dadurch gekennzeichnet, daß er gängige filmische Gestaltungsformen und Darstellungsgesetze überschreitet, ja daß er sie häufig geradezu bewußt mißachtet und verletzt. Für eine unkonventionelle, oft provokative Vermittlung von „Botschaften“ (falls es diese überhaupt gibt) werden sowohl Real- wie Trickaufnahmen herangezogen.

Was wir unserer Umgebung vermitteln möchten — Überlegungen, Meinungen, Urteile, Einstellungen, Geschehnisse, Daten, Fakten, Informationen jeder Art — all das läßt sich vor allem in folgenden 4 filmischen Grundformen darstellen

- im Dokumentarfilm, auch Tatsachenfilm genannt;
- im Spielfilm, auch als Fiktionsfilm bekannt;
- im Trickfilm, häufig auch als Animationsfilm bezeichnet;
- und schließlich im Experimentalfilm, den man als „Spielwiese“ für neue filmische Ausdruckweisen ansehen kann.

Die filmischen Grundgattungen versuche ich in den folgenden Ausführungen näher zu beschreiben und zugleich möchte ich ihre je spezifische Bedeutung für Unterricht und Bildung, ihre didaktische Relevanz hervorheben¹.

1. Dokumentarfilm (Tatsachenfilm)²

Sobald ein „Dokumentarfilm“ angekündigt wird, meinen viele, sie könnten nun endlich sicher sein von subjektiver, standpunktbezogener, einseitiger, manipulierender, ideologischer Agitation verschont zu bleiben. Schließlich wird die Sache, um die es im Film geht, so gezeigt, wie sie wirklich ist: Unverfälscht, sachlich, objektiv, neutral, wertfrei. Hervorgerufen wird diese Erwartung vor allem durch den Umstand, daß das Foto durch einen extremen Konkretheitsbezug ausgezeichnet ist: Das Live-Foto wirkt als Abbild der Wirklichkeit; im Dokumentarfilm übernehmen reale Objekte und Geschehnisse das Gewicht der Begriffe. Jede Filmkamera erfaßt Details exakter als ein menschliches Auge; und sie bewahrt den einmal aufgenommenen Eindruck präziser und bleibender als jedes menschliche Gehirn. Diese Abbildgenauigkeit verleiht dem Dokumentarfilm einen Nimbus der Unbestechlichkeit. Ist der Glaube an die „Objektivität“ von Filmdokumenten aber gerechtfertigt? Gibt es die neutrale, wertfreie Dokumentation wirklich? Ich kann nur mit „ja“ und „nein“ zugleich antworten! Es gibt Aufnahmen von Ereignissen und Situationen, die sich tatsächlich abgespielt haben; sie werden jedoch von den an der Filmherstellung beteiligten — vor allem von Autoren, Regisseur, Kameramann und Cutter — subjektiv ausgewählt und aufgenommen, mit Hilfe von Schnitt und Montage zusammengesetzt und schließlich oft auch noch kommentiert. Die Polarität, die demnach im Begriff „Film-Dokumentation bzw. Dokumentar-Film“ enthalten ist, soll nunmehr kurz reflektiert werden:

1.1 Die Bezeichnung „Dokumentar-Film“ (Non-fiction-film) impliziert zunächst in der Tat, daß Wirklichkeit „objektiv“ wiedergegeben wird. Der dokumentarische Film ist an authentische Vorgänge und Fakten gebunden. Der Tatsachenfilm versucht eine Meinung, ein Ereignis oder einen Zustand — zumindest Ausschnitte davon — so wiederzugeben, wie sie sich zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort tatsächlich gezeigt bzw. zugetragen haben. Das, was im Film zu hören und zu sehen ist, hat sich zum Zeitpunkt der Aufnahmen wirklich ereignet; hinzu kommt zudem, daß dem authentischen, ursprünglichen Ablauf normalerweise nichts „Fremdes“ hinzugefügt wird (außer manchmal einem „Kommentar“). Der Dokumentarfilm ist demnach

den Naturgesetzen von Raum und Zeit unterworfen und orientiert sich am realen Ablauf der Geschehnisse. Somit gilt für die Dokumentation das Kriterium der Identität von filmischer Reproduktion mit dem tatsächlichen Ereignis. Ausgangspunkt ist die reale Wirklichkeit von Natur- und Lebensalltag, die der Dokumentarfilm — möglichst unverfälscht — in Bild und Ton darstellt. Anders ausgedrückt: Die Filmwirklichkeit muß mit der Realität des — oft unwiederholbaren und spontan gelebten — Augenblicks übereinstimmen. Inhalt des dokumentarischen Films ist aktuelle Situation, reale Wirklichkeit des Lebens, zusammengedrungte und verdichtete Zeugenschaft.

1.2 Der Tatsachenfilm unterscheidet sich vom Fiktionsfilm (Spielfilm) — wie wir bisher gesehen haben — vor allem dadurch, daß er erdichteten Figuren und Geschehnissen Material vorzieht, das aus unverfälschten Daten und Fakten aus den Bereichen der Natur und des menschlichen Lebens und Zusammenlebens besteht. So verbindet sich mit dem Begriff der „Dokumentation“ meines Erachtens zurecht der Terminus „Objektivität“. Was aber ist darunter zu verstehen? Im Medienjargon meint „objektiv“ eine möglichst unverkürzte (vollständige) und möglichst authentische (ursprüngliche) Darstellung eines Sachverhaltes, ohne das Ereignis verfremdende Eingriffe. In diesem Postulat zeigen sich bereits die Grenzen des Dokumentarfilms. Die Problematik der Dokumentation liegt nämlich darin, daß es die absolut neutrale, völlig wertfreie, vollständige Nur-Dokumentation gar nicht gibt. Das Medium Film zeigt uns jedenfalls, daß „reine“ Dokumentation nicht realisierbar ist. „Objektivität“ läßt sich immer nur annäherungsweise erreichen. Ein Dokumentarfilm ist weder wertfrei noch bloß objektiv, sondern eine subjektiv gestaltete Darstellung von Fakten. Denn die sogenannte „dokumentarische“ Wiedergabe von Wirklichkeit beinhaltet eine ganze Reihe von „subjektiven“ Elementen. „Subjektivität“ ist bei einer Filmdokumentation nicht aus-, sondern eingeschlossen. Sie zeigt sich insbesondere in folgenden Einzelphänomenen:

a) Jeder Mensch begegnet der Wirklichkeit mit seinen Vor-Erfahrungen. Er sieht die Realität des Lebens zwar, aber doch immer durch seine „Brille“. Und d. h. immer auch „subjektiv“. Und diese persönlich gefärbte Begegnung mit Daten und Fakten — die insbesondere abhängig ist von den Vorerfahrungen des Menschen und seinem Bildungsstand — geht auch in die filmische Dokumentation ein. Hinzu kommt, daß jeder engagierte Dokumentarist versucht, subjektiv wahrgenommene Wirklichkeit nicht nur im Bild festzuhalten, sie bloß zu registrieren, sondern in irgendeiner Form auch für das Publikum transparent zu machen, um es anzusprechen und zu aktivieren.

b) Kein Filmemacher kann ein beliebiges Ereignis oder Objekt vollständig, von allen Seiten und in allen Phasen, dokumentieren. Unter dem Zwang des Mediums Film muß er sich bei den Aufnahmen für zeitlich und räumlich begrenzte Ausschnitte entscheiden. Das Objektiv der Kamera erfaßt nicht die gesamte Wirklichkeit, sondern nur bestimmte Teile der Szenerie. Und sofort erhebt sich die Frage: Was soll, muß gezeigt und was darf, kann weggelassen werden? Entsprechen die Ausschnitte, die im Film gezeigt werden, wirklich der Bedeutung des Ereignisses selbst, oder handelt es sich etwa nur um vordergründige Aufnahmen, die Nebensächlichkeiten in den Mittelpunkt rücken? Es stellt sich von da aus vor allem das Problem nach dem Zusammenhang des im Film Gezeigten mit dem tatsächlich Gegebenen.

c) Die Filmkamera nimmt darüber hinaus das jeweilige Objekt/Ereignis immer von einem bestimmten Standort aus auf. Damit ist der Winkel festgelegt, unter dem etwas gezeigt wird: die Perspektive. Welche der vielen Perspektiven, die sich anbieten, ist dem Gegenstand aber wirklich angemessen?

d) Eine weitere Frage: Wie nah geht man an den Gegenstand heran, der dokumentiert werden soll, bzw. wie weit hält man sich von ihm fern? Nahaufnahme, Amerikanische oder Totale vermitteln dem Publikum jeweils andere Eindrücke von dem Geschehen. Unter Berufung auf ein „Gesamtbild“ lassen sich skandalöse Details verschweigen und umgekehrt: Ein übertriebenes Interesse am Detail verdeckt den oft skandalösen Zusammenhang.

e) Jeder Film wird geschnitten und montiert. Das heißt konkret: Von den Aufnahmen, die gemacht worden sind, fällt immer etwas weg; in der fertiggestellten Dokumentation wird in der Regel nur ein Teil der Aufnahmen gezeigt. Auch hier erheben sich Fragen: Wie lange zeigt man eine Einstellung? Und was darf, kann wegfallen, ohne dem Gegenstand der Dokumentation zu schaden?

f) Hinzu kommt noch die Ton-Bearbeitung. Wird eine Filmszene mit vielfältigen, emotional-anrührenden Geräuschen und Musik gekoppelt, so glauben viele Zuschauer mehr zu sehen, als der Film tatsächlich zeigt. Erhält ein Film über Original-Geräusche und authentische Dialoge hinaus auch noch einen Kommentar, so kann es nicht nur zu einer Auseinandersetzung zwischen Bild und Ton, sondern auch zu einem Konflikt zwischen Ursprungssituation und hinzugefügten Sprachelementen kommen: Kommentar mit Erläuterungen, Zusatzinformationen, Hintergrundinformationen, Aufdeckung von Zusammenhängen bis hin zu Interpretationsansätzen oder gar Bewertungen.

g) Nicht unerwähnt bleiben kann schließlich, daß jeder Filmemacher, jeder Reporter, jeder Dokumentarist mit seinem Werk auch eine bestimmte Absicht verfolgt, die ihm vielleicht selbst nicht immer voll bewußt ist: Manches Mal möchte er nur informieren (von welchem Standpunkt aus?), manches Mal möchte er nur aufklären (warum, mit welchen Zielen?), manches Mal möchte er vielleicht auch schon für etwas werben. Je nachdem welche Absichten verfolgt werden, hat das natürlich auch entsprechende Auswirkungen auf die Gestaltung der filmischen Dokumentation.

Alle oben angeführten Gesichtspunkte sind Bedingungen bzw. sogar Zwänge, die sich entweder aus dem Medium Film selbst ergeben oder vom Filmemacher als individueller Persönlichkeit zu verantworten sind. Sie alle relativieren die Auffassung von Dokumentar-Film als einer sachlich nüchternen, neutral-wertfreien, „objektiven“ Darstellungsform. Wie überall im Leben, so fließen auch in der Filmarbeit subjektiv-individuelle und personunabhängige-objektive Elemente ineinander. Aber auch unter dieser kritisch-eingeschränkten Perspektive bleiben echte Filmdokumente objektorientierte und wirklichkeitsnahe Darstellungsformen, die keineswegs in Subjektivismus oder gar zur gefährlichen Manipulation ausarten müssen.

Filmdokumente und Dokumentarfilme können selbst manipuliert sein oder manipuliertes Material enthalten und dadurch ihrerseits manipulierende Wirkungen auf das Publikum ausüben. Unter Manipulation in diesem negativen Sinne verstehe ich zunächst, daß bereits bei der Aufnahme des Gegenstandes Absichten wirksam werden, die Bemühungen um eine möglichst authentische und umfassende Darstellung der Objekte und Ereignisse verhindern oder daß im nachhinein in vorgegebenes Bild- und Tonmaterial bewußt eingegriffen wird, um es zu verändern — beispielsweise durch Unterschlagung von Informationen oder durch Einfügung von ursprünglich nicht dazugehörenden Aufnahmen; zu diesem belasteten Begriff von Manipulation kommt ferner noch hinzu, daß die Urheber dieser verändernden Eingriffe ihre wirklichen Absichten und Ziele verschleiern, die sie mit der manipulativen Gestaltung von reproduzierter Wirklichkeit im Film verfolgen. Ziel solcher Machenschaften ist es, eine versteckte Steuerung von Menschen herbeizuführen, die letztlich Selbstbestimmung um-

geht oder verhindert. Vor allem soll kritisches Fragen unterbunden und das Publikum zur Übernahme von nicht durchschaubaren bzw. von nur schwer erkennbaren Wertungen „verführt“ werden. Um eine Gesellschaft vor Manipulationen im Medienbereich zu bewahren, wird eine der wichtigsten Aufgaben der Zukunft darin bestehen, Informationen durch Bild und Ton durchschauen zu helfen, indem ihre Mechanismen und Hintergründe aufgedeckt werden.

1.3 Worin liegen die didaktisch-pädagogischen Chancen dokumentarischer Filme für Unterricht und Bildung? Sie bieten meines Erachtens vor allem folgende Vorzüge:

a) Filmdokumente sind in der Lage, räumlich und zeitlich ferne Objekte und Situationen zu vergegenwärtigen und die Rezipienten (Teilnehmer) mit originären Gegenständen und ursprünglichen Geschehnissen zu konfrontieren. Sie vermitteln Sekundärerfahrungen da, wo die unmittelbare Begegnung mit dem Leben, wo also Primärerfahrungen nicht (mehr) möglich sind — etwa aus zeitlichen oder geografischen Gründen oder weil der organisatorische Aufwand unverhältnismäßig hoch wäre.

Beispiel: Der kulturhistorische Dokumentarfilm „An den Wassern zu Babel“ (32 3161) aus der 10teiligen Serie „Die Bibel und ihre Zeit“ behandelt die Ereignisse des Babylonischen Exils der Juden aus den Jahren 586 bis 538 v. Chr. Im Mittelpunkt stehen archäologische Funde und historische Geschehnisse aus der Zeit des Exils, die durch Landkartentricks weiter veranschaulicht werden. Rezipienten erhalten auf diese Weise einen Einblick in die geografisch-kulturgeschichtliche Situation, von der das Babylonische Exil bestimmt worden ist.

b) Wegen seiner psychosomatischen Konstitution ist der Mensch auch bei geistiger Tätigkeit auf sinnenhafte Wahrnehmungen und Vorstellungen angewiesen. Der Schweizer Pädagoge Pestalozzi spricht in dem Zusammenhang von der „Anschauung als dem Fundament der Erkenntnis“. Dokumentarische Filme leisten eine solche Konkretisierung des Unterrichtsstoffes und bieten dadurch den Lernenden eine realitätsbezogene Vorstellungsrundlage über den anfallenden Lerninhalt, die oft sogar zu einem Erlebnis der Wirklichkeit werden kann. Somit bleibt es nicht nur bei einer eher abstrakten, verbalen oder textlichen Auseinandersetzung mit Daten und Fakten.

Beispiel: Im Mittelpunkt des dokumentarischen Films „Alte Bibelhandschriften“ (32 2996) steht — neben alten wertvollen Handschriften der Biblioteca Vaticana — der Codex Vaticanus, die älteste und vollständigste Bibelhandschrift aus der Zeit um 350. Darüber hinaus werden auf sehr anschauliche Weise Papyrus-Pflanzen in Ägypten, ihre Ernte und Verarbeitung zu beschriftungsfähigem Material gezeigt. Es gelingt dem Film, gerade durch eine direkte Darstellung von Gegenständen und Vorgängen zu verdeutlichen, warum die Urschriften der Evangelien — und anderer Werke der klassischen Literatur — die Zeiten nicht überdauern konnten.

c) Der eben hervorgehobene Wirklichkeitsbezug dokumentarischer Filme trägt zu einer alltagsnahen religiösen Unterweisung bei und wertet sie dadurch auf. Dieser Realitätsbezug besteht insbesondere darin, daß Rezipienten das in Laufbildern Gebotene als Wirklichkeit erfahren, ja daß sie diese als im Augenblick geschehendes Ereignis erleben. Biblisch-historische Geschehnisse, theologisch-systematische Aussagen, vom Glauben bestimmte Einstellungen und Handlungsweisen können mit Hilfe von Filmdokumenten so dargestellt werden, daß ihre Bedeutung für die Gegenwart sichtbar wird und die Zuschauer ganzheitlicher angesprochen und zu Stellungnahmen herausgefordert werden.

Beispiel: Der Dokumentarfilm „Selig die Armen“ aus der Fernsehreihe „Die Bergpre-

digt“ (Katholisches Filmwerk, Frankfurt) veranschaulicht und aktualisiert diese Forderung der Bibel an Fallbeispielen aus unserer Zeit: Ein geschäftlich erfolgreicher Hühnerzüchter baut seinen Betrieb bewußt nicht weiter aus, um Zeit für seine Familie zu haben und öffnet ihn aber zugleich für drogengefährdete Jugendliche, die er als Mitarbeiter einstellt; ein Bankdirektor mit hohem Einkommen und seine Frau leben bewußt bescheiden, betreuen seit Jahren behinderte Menschen und unterstützen Entwicklungshilfeprojekte in der Dritten Welt; eine wissenschaftlich hoch qualifizierte und in ihrem Beruf engagierte Ärztin an einem Krebsforschungsinstitut lebt in Anlehnung an die biblische Botschaft der Bergpredigt in bewußter materieller und „geistiger“ Armut. Die Lebensart und Lebenseinstellung dieser Menschen vermittelt etwas von der herausfordernden, aufrüttelnden, faszinierenden, umwerfenden und gefährlichen Art der biblischen Botschaft, die hier wirklich sichtbar, erlebbar und selbst für moderne Menschen begreifbar wird.

d) Im wesentlichen vermitteln dokumentarische Filme, Daten, Fakten, ein Stück konkreter Lebenswirklichkeit. Grundtatsachen werden vorgestellt, Grundbegriffe geklärt, Einsicht in Zusammenhänge geboten. Das Element der „Sach-Information“ steht zweifellos im Vordergrund. Dokumentarisches Filmmaterial enthält im Prinzip eine informative Grundtendenz. Häufig handelt es sich allerdings um Informationen, die durchaus zu (heftigen) Auseinandersetzungen führen können, vor allem auch zu unterschiedlichen Beurteilungen der Wirklichkeit, die im Dokumentarfilm gezeigt wird.

2. Spielfilm (*Fiktionsfilm*)³

Der Spielfilm — auch Fiktionsfilm genannt — hat sowohl etwas vom dokumentarischen Film wie auch vom Trickfilm. Ähnlichkeiten mit der Dokumentation hat er durch die Einbindung in Raum und Zeit. Der Spielfilm besteht aus Realaufnahmen, die ihn an die Naturgesetze binden. Vom Trickfilm übernimmt der Spielfilm dagegen die Möglichkeiten, eine Geschichte (Story) zu erfinden, die Handlung nach Belieben zu verdichten, den Aufnahmegegenstand gegebenenfalls auch zu verfremden — ihn jedenfalls anders darzustellen, als es mit den Mitteln der Dokumentation geschieht.

2.1 Spielfilme sind Fiktionsfilme. Grundlage ist stets eine vom Autor frei erfundene und vom Spielfilmregisseur inszenierte Handlung. Verhaltensweisen und Situationen sind nicht ein direkt aus der Wirklichkeit abgebildeter Ausschnitt des Lebens, sondern vielmehr ein künstliches Konstrukt. Eine solchermaßen inszenierte, „gespielte“ Geschichte kann dem tatsächlichen Leben allerdings oft näherstehen als ein dokumentarischer Film. Die Dokumentation enthält oft zuviel unerwünschtes Beiwerk, das von der eigentlichen Sachthematik ablenken kann; und nicht immer gelingt es dem Filmdokument, über die Banalitäten des Alltags hinauszusteigen und das Außergewöhnliche im Gewöhnlichen aufzuspüren; die „Botschaft“, die dokumentarisch vermittelt werden soll, wird nur allzu häufig durch mitgeführten Ballast beeinträchtigt, teilweise sogar verdeckt. Anders beim Spielfilm: Hier vermag der Autor seine Ideen zu konzentrieren, die Filmstory zu verdichten, unterschiedliche Interessen und Einstellungen bezüglich eines Problems hervorzuheben, Meinungen und Verhaltensweisen entsprechend der einmal gewählten Dramaturgie aufeinanderprallen zu lassen, um Spannung zu erzeugen: Er kann seine Vorstellungen im Film-Spiel voll und ganz zur Geltung bringen. Dabei unterstützen ihn die Darsteller — Stars und Statisten —, die Charaktere verkörpern, Handlungen entwickeln und tragen, Entscheidungen fällen. Hinzu kommen oft noch Kostüme und Kulissen — vor allem wenn historische Ereignisse behan-

delt werden —, die voll und ganz im Dienste der Gesamtaussage stehen, die der Film machen möchte, und der Eindrücke, die beim Kinopublikum hervorgerufen werden sollen. Das alles — diese Fiktion — schließt nicht aus, daß sich auch ein Spielfilm auf reale Gegebenheiten des Alltags bezieht oder von ihnen ausgeht. Der Spielfilm folgt dabei aber eigenen, sich aus der „erfundenen“ Handlung ergebenden dramaturgischen und filmästhetischen Gesetzen.

Bezeichnend für den Spielfilm ist neben den Abstraktionsmöglichkeiten bei der Verarbeitung von Wirklichkeit (fiktive Geschichte) insbesondere die gezielte Verwendung fast sämtlicher filmischer Gestaltungsmittel optischer und akustischer Art, die auf das Publikum mit suggestiver Kraft einwirken und die Zuschauer das Filmgeschehen mit gesteigerter innerer Anteilnahme erleben lassen. Die Identifikation der Rezipienten mit den Vorgängen auf der Leinwand wird durch die „Totalsprache“ des Spielfilms hervorgerufen. Totalsprache besagt, daß bei der Darstellung eines Sachverhaltes alle menschlichen Ausdrucksmittel vereint werden: Mimik und Gestik, Geräusche, Sprache und Musik, Farbe, Bewegung und eine wechselnde szenische Ausstattung. Wahrnehmungen in multisensorischer Form werden dadurch ermöglicht und der unmittelbare Bezug zur Wirklichkeit wird meist erhöht. Und diese Zusammenballung verschiedener Faktoren bewirkt bei den Zuschauern einen Kumulationseffekt, der sich in einer Steigerung der Wirkung niederschlägt. Die „Totalsprache“ vermag den ganzen Menschen anzusprechen, nicht nur den kognitiven, sondern auch den emotionalen und voluntativen Bereich. Die Betroffenen stehen nicht mehr abseits, dem Geschehen gegenüber: Der Spielfilm zwingt sie vielmehr in die Szene hinein. Verständlich unter dieser Perspektive, daß Fiktionsfilme nach wie vor schwerpunktmäßig auf Unterhaltung, Entspannung, Zerstreuung und Ablenkung angewiesen sind und bei den Zuschauern oft eine stark emotionale Wirkung hinterlassen.

2.2 Eine besondere, eigene und eigenständige Form von Spielfilmen sind Kurzspilffilme. Zur Filmgattung der Kurzfilme werden in der Regel Produktionen mit einer Laufzeit von etwa einer bis zu etwa 45 Minuten gerechnet; aus der letzten Zeit gibt es allerdings Anzeichen, wonach Filme mit einer Laufzeit von ca. 30 Minuten bis zu einer guten Stunde eine eigene Filmsorte bilden: Sie liegen zwischen dem eigentlichen Kurzfilm und dem abendfüllenden Langfilm. Als ideal hat sich für Kurzfilme eine Dauer von etwa 5 bis 15 Minuten herausgestellt. Diese Filmart eignet sich besonders gut zur Verwendung in Unterricht und Bildung, vor allem auch in der religiös-kirchlichen Erziehungsarbeit.

Die Herstellung von Kurzspilffilmen unterliegt im Prinzip den Gesetzen der Spielfilmproduktion. Das gilt für die Auswahl des Stoffes und für die Entwicklung der Drehvorlage ebenso wie für die Besetzung der Rollen, die szenische Ausstattung, die Aufnahmearbeiten, Schnitt und Montage. Mit anderen Worten: Der Kurzfilm unterliegt allen Verfahrensweisen und besitzt alle Eigenschaften des langen Spielfilms — mit einer Einschränkung: Die Laufzeit ist gering. Und diese zeitliche Begrenzung hat einschneidende Auswirkungen auf die Behandlung der Inhalte und auf ihre filmische Verarbeitung. In einem Kurzspilffilm lassen sich vielschichtige Vorgänge und komplexe Charakterstudien nicht darstellen, weil beispielsweise wichtige Nebenrollen und Nebenaspekte filmisch nicht mehr ausführlich und damit auch nicht glaubhaft entwickelt werden können. Für diese Filmart eignet sich eher die Begrenzung auf wenige Gesichtspunkte eines Problems, die Entfaltung vorwiegend nur einer Handlungsline oder die Darstellung eines bestimmten Augenblicks im Ablauf eines Vorgangs. Der Kurzspilffilm als eigenständige Gattung „ist eine von allen überflüssigen und jedem Rankenwerk befreite Begebenheit, bei deren Schilderung es weniger auf die

psychologischen Verästelungen der Handelnden ankommt als vielmehr auf die Handlung selbst, die in einer möglichst prägnanten, auf das Wesentliche verknäpften Form mit filmischen Mitteln erzählt wird. Die Filmepisode kennt meist keine Einleitung und zeigt an Stelle einer dramaturgischen wirkungsvollen Apotheose ein oft abruptes Ende ... In der hier vorgegebenen Realität der Zeit kann das dramatische Ereignis keine Vertiefung erfahren; sie stellt sich jedoch in der Reflexion des Betrachters zwangsläufig nachträglich ein“⁴.

2.3 Durch die Verwendung von Fiktionsfilmen, insbesondere von Kurzspielfilmen, soll das Lehren und Lernen nicht erschwert, sondern attraktiver und interessanter werden⁵. Ein Schuß Humor, etwas Spannung und Vergnügen, beeindruckende Bilder, die anschauliche Wiedergabe von Ausschnitten aus dem Leben, Beflügelung der Phantasie der Zuschauer durch die Darstellung grotesker oder visionärer Zustände — all das leistet einen Beitrag zur Verlebendigung von Lernprozessen. Kurzspielfilme kommen der Forderung nach, die Teilnehmer zu fesseln, sie zu unterhalten und ihnen Vergnügen zu bereiten, ohne dabei unterrichtliche Absichten zu vernachlässigen. Zu einem guten Kurzspielfilm für Unterricht und Bild gehört meines Erachtens sowohl die Aufbereitung sachkundlicher Grundinformationen über den anstehenden Lernstoff wie auch spielfilmhafte Elemente, die den Lerninhalt auf angenehme, erlebnishafte und filmästhetisch beeindruckende Weise vermitteln. Auf einige geeignete Möglichkeiten des Einsatzes von Spielfilmen im Rahmen religiöser Erziehung und kirchlicher Bildungsarbeit möchte ich im folgenden hinweisen:

a) Einer der Hauptvorteile von Spielfilmen besteht in der Schaffung von echten Erlebnissen. Leider wird die Fähigkeit zum Erleben und zur Verarbeitung von Erfahrungen heute im allgemeinen — vor allem auch im schulischen Bereich — zu wenig gefördert. Der Schwerpunkt pädagogischer Anstrengungen in Religionsunterricht und Gemeindekatechese ist aber nicht so sehr die Belehrung, sondern vielmehr die Ermöglichung und Verarbeitung religiöser Erfahrungen. Die Förderung der Erlebnisfähigkeit, das Hervorrufen von Betroffenheit sind hierfür eine Voraussetzung. Kurzspielfilme leisten dazu einen Beitrag! Sie aktualisieren menschliche Grunderfahrungen und rühren dadurch den Zuschauer in den Tiefenschichten an. Sie bewirken eine Gleichschaltung von Gefühlen, Empfindungen, Ängsten und Sehnsüchten der Zuschauer mit den Vorgängen auf der Leinwand. Der Kampf zwischen Gut und Böse, wie er in zahlreichen Kurzspielfilmen zum Ausdruck kommt, wird so zum Psychodrama. Überraschende Aufnahmeeffekte, Farbe und szenischer Hintergrund, musikalische Ausgestaltung, eine spannende Entwicklung der Story tragen zur Überwindung der Nur-Unterweisung bei.

Beispiel: In dem Kurzspielfilm „Laßt mich doch sterben“ (32 3199) leidet Gerd, ein 18jähriger Schüler, an Leukämie (Blutkrebs). Die Eltern setzen zunächst auf die Fortschritte in der Medizin und hoffen noch auf eine Genesung. Eine Schulfreundin, Barbara, erfährt bei ihren Besuchen im Krankenhaus dagegen die Grenzen ärztlichen Handelns und ihre eigene Hilflosigkeit gegenüber dem Leiden. Sie sieht sich durch das Schicksal von Gerd vor Leid und Tod als Grundgegebenheiten menschlichen Lebens gestellt und versucht, ihm im Sterben beizustehen. Der Spielfilm greift Fragen der Euthanasie und Sterbehilfe auf. Beim Einsatz vor Schülern und Studenten wurde die Erfahrung gemacht, daß er emotional stark anspricht und die Teilnehmer sich selbst Monate nach der Vorführung noch immer mit den aufgeworfenen Problemen auseinandersetzen. Daraus läßt sich schließen, daß es bei der Filmvorführung zu echten Erlebnissen gekommen ist.

b) Kurzspielfilme stellen vor allem aber auch Verhaltensmodelle zur Diskussion. Die Handlungsträger treffen ihre Entscheidungen, die vom Zuschauer mit Zustimmung oder Ablehnung nachvollzogen werden. Sie versickern damit im Unterbewußten und werden erst wirksam, wenn die Betroffenen in ähnliche Situationen geraten. So wird das Beobachten des Verhaltens anderer zum Bezugspunkt für die Auseinandersetzung mit eigenen Erfahrungen und Situationen. Darüber hinaus wird es möglich, Zuschauer auf künftige Lebenssituationen vorzubereiten und in der Zukunft anfallende Entscheidungen im „Als-ob-Stil“ vorwegzunehmen. Auf diese Weise erfüllen Kurzspielfilme geradezu eine propädeutische erzieherische Funktion. Eine besondere Rolle kommt in dem Zusammenhang dem Nacherleben von Motivationsprozessen zu. Allen Entscheidungen der Darsteller geht ja eine längere Entwicklung in der Meinungs- und Urteilsbildung voraus. Dabei stehen sich häufig Alternativen gegenüber. Das Soll-Erlebnis, in dem sich das Gewissen manifestiert, weist auf einige Möglichkeiten als die richtigen hin. Mit Hilfe entsprechend gestalteter Filme können die vom Gewissen als richtig erkannten Möglichkeiten verstärkt und zum Durchbruch gebracht werden. Meist sind die von Kurzspielfilmen mit suggestiver Kraft angebotenen Motive um einiges wirksamer als die nur textlich oder verbal vermittelten Stoffe. Sie verhelfen den Schülern, sich mit der Handlungsweise anderer auseinanderzusetzen und dabei den eigenen Standpunkt zu finden.

Beispiel: Der Kurzspielfilm „Rückkehr“ (32 3173) berichtet von der Heimkehr eines jungen Mädchens aus der Großstadt zu seinen Angehörigen, die in einem abgelegenen Landgasthaus leben. Während sich der Vater über die Ankunft der Tochter freut, stehen Bruder und Tante diesem Ereignis skeptisch gegenüber. Der Kurzspielfilm visualisiert das biblische Gleichnis vom verlorenen Sohn für unsere Zeit (vgl. Lk 15, 11—32).

c) Mit Hilfe von Kurzspielfilmen kann oft auch ein neuer Zugang zu längst bekannten — und damit auch häufig abgegriffenen und vorbelasteten — biblischen Texten geschaffen werden. Hierfür eignet sich besonders gut die Methode der Verfremdung. Immer wieder machen wir ja die Erfahrung, daß zahlreiche religiöse Begriffe, Argumentationsketten und Antwortsysteme abgegriffen und verbraucht wirken. Die Aufnahme von Gleichniserzählungen wird beispielsweise von der herkömmlichen christlichen Erziehung geprägt. Die meisten biblischen Erzählungen haben seit unseren Kindertagen in Gottesdienst und Religionsunterricht bestimmte Auslegungen erfahren. So hat sich ein mehr oder weniger starres Vorverständnis um die Parabeln aus dem Neuen Testament gerankt. Neben wichtigen haben sich häufig auch naive und von der Sache her unerwünschte Akzentsetzungen ergeben. Dem biblischen Text nähern wir uns meist mit einer vorgegebenen Erwartungshaltung, mit einem Vor-Urteil. So überrascht es auch nicht, daß biblische Erzählungen stereotype Reaktionen in uns wachrufen, die der bisherigen Auslegungstradition entgegenkommen. Probleme, die in den Gleichnissen stecken, werden von uns dann aber gar nicht mehr wahrgenommen bzw. sie gelten als bereits beantwortet. Es kommt gar nicht mehr zur Infragestellung eigener Meinungen und Verhaltensweisen und damit auch zu keiner echten Konfrontation mit der biblischen Botschaft. Damit dieses oft unerwünschte Vorverständnis nicht sofort wirksam wird und dadurch den unbelasteten Zugang zum Verständnis der biblischen Gleichnisse verbaut, empfiehlt es sich nur in Ausnahmefällen, mit dem biblischen Text selbst zu beginnen. Es gilt zunächst eine neue Unbefangenheit und eine schöpferische Einstellung zu fördern, die es den Hörern erleichtert und gestattet, neue Erfahrungen einzubringen, die den biblischen Erzählungen wegen der erstarrten Auslegungstradition bisher nicht zugeordnet werden konnten. Es kommt darauf an, bi-

blische Worte und Auffassungen nie zu zitieren ohne vorausgegangene Einstimmung der Hörer. Erst nach einer Sensibilisierung für die menschlichen und religiösen Fragen kann die Geschichte aus dem Neuen Testament aufgenommen werden, gewissermaßen als Summierung der aufgeworfenen Probleme. Diesem psychologischen Gesetz der Didaktik muß heute im Bibelunterricht mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht werden, als dies früher notwendig war. Mit anderen Worten: Die in der Bibel aufgestockten und durch die kirchliche Sozialisation an uns gelangten Gotteserfahrungen dürfen nicht nur nach- und weitererzählt werden, sie müssen vielmehr auch neu- und um-erzählt werden. Eine Möglichkeit hierzu bieten sogenannte „Einleitungsgeschichten“. Sie haben die Aufgabe, an das Verständnis der Gleichnisse Jesu heranzuführen. Sie verdeutlichen die Problemstellung und aktualisieren den Sachverhalt.

Beispiel: Im Mittelpunkt des Kurzspielfilms „Die Vereinbarung“ (32 3407) steht Herr Graber, ein merkwürdiger und etwas geheimnisvoller Besitzer einer Gärtnerei. Jeder, der arbeiten möchte, kann zu ihm kommen. Am frühen Morgen ist es Schweiger, ein Arbeitsloser; gegen Mittag gesellen sich Lisa und Sommer dazu, ein junges Paar; am Abend trifft noch Reinel ein, ein Schüler. Bei der Entlohnung geschieht das Ungewöhnliche: Von Graber erhält jeder für die doch sehr verschiedene Arbeitsleistung den gleichen Lohn. Der Kurzspielfilm aktualisiert das biblische Gleichnis „Von den Arbeitern im Weinberg“ für unsere Zeit (vgl. Mt 20, 1—16).

d) Natürlich darf die emotional-erlebnishaft Aktivierung der Teilnehmer durch Kurzspielfilme nicht mit Reizüberflutung oder gar mit unkritischer Gefühlsduselei verwechselt werden. Aber Angst und Hoffnung, Ärger und Zufriedenheit, Fragen, Unsicherheit und Zweifel haben auch in der religiös-kirchlichen Bildungsarbeit ihren Stellenwert. Der Boden für menschliche Grunderfahrungen und religiöse Tiefenerlebnisse soll vorbereitet, freigelegt werden, für die es in einer durchrationalisierten und verzweckten Gesellschaft kaum noch einen Zugang gibt. Die Gefahr der Emotionalisierung, Sentimentalisierung und Sensationalisierung muß dabei nicht heruntergespielt werden. Wo audiovisuelle Produktionen durch ihren manipulativen Aufbau einen ungerechtfertigten Gefühlssturz verursachen, ist Distanz und Unterscheidungsgabe angebracht. Zur Erlebnisbereitschaft gehört immerhin auch eine angemessene Anstrengung und Disziplin. So müssen Schüler beispielweise auch Stille ertragen und Konflikte als Ausdruck der Fülle des Lebens wahrnehmen können. Das alles hat unmittelbare Bedeutung, etwa für das Gebet: Wer Flüsse und Berge, Sonne und Wolken, Hunger und Durst, Erschöpfung und Erquickung, harte Arbeit und Ausgelassenheit beim Fest, Verlassenheit und Geborgenheit nicht erlebt hat, kann die Psalmen bestenfalls nur oberflächlich verstehen. Eine emotionale Resonanz, die zum beseelten Beten — und zum Glauben überhaupt — gehört, kann sich dann nicht entfalten.

3. Trickfilm (Animationsfilm)⁶

Im Trickfilm werden Lebensvorgänge nicht einfach abgebildet; sie werden nicht nur so wiedergegeben, wie sie sich „in natura“ — authentisch, originär — abgespielt haben. Beim Trickfilm werden vielmehr meistens künstliche Objekte entworfen und besondere technische Verfahrensweisen angewandt: Die Bewegung starrer „toter“ Figuren und Hintergründe wird beim Animationsfilm durch die Multiplikation von Einzelaufnahmen erreicht. Die Bewegung findet demnach nicht auf oder in den einzelnen Bildern selbst statt, denn diese zeigen nicht mehr als die mit fotografischen Mitteln reproduzierten starren Vorlagen; vielmehr wird die Bewegung der Objekte oder

anderer lebloser Elemente in den jeweiligen Intervallen veranlaßt, die zwischen zwei fotografischen Einzelbildaufnahmen von beliebiger Dauer sein können (Einzelbildkamera statt Filmkamera!). Die Trickvorlagen werden ausschließlich durch manuelle Eingriffe bewegt. Die minimale Veränderung einer Trickfigur zwischen zwei fotografischen Aufnahmen ihrer Vorher-Nachher-Position kann als die kleinste Einheit einer Bewegungsphase gelten. Erst wenn mehrere solcher kleinster statischer Einheiten mit Hilfe des Films auf die Kinoleinwand projiziert werden, zerfließt die Statik der starren Einzelbilder zu einer fließenden Bewegung. Die Illusion bewegter lebendiger Bilder entsteht erst — begünstigt durch die Reaktionsträgheit unserer Sehnerven — in der mechanischen Abfolge von 24/25 Einzelbildern pro Sekunde. Die technisch hervorgerufene Illusion der Bewegung bezeichnet sehr viel treffender der anglo-amerikanische Begriff mit „Movies“ (bewegte Bilder) als der deutsche Terminus „Trickfilm“; auch das englische Fachwort „animation film“ bzw. der französische Ausdruck „film d'animation“ weisen präziser auf die technischen Bedingungen hin als die deutsche Bezeichnung „Trickfilm“: Mit „Animation“ (Belebung, Verlebendigung) wird nämlich auf das bewegende Prinzip verwiesen, dem die Figuren im Film ihre raum-zeitliche Mobilität verdanken. Für die Darstellung natürlich wirkender Bewegungen, für eine Vollanimation, müssen etwa 1300 bis 1400 Einzelbilder pro Minute gezeichnet und aufgenommen werden; Legetrickfilme, eine einfachere Art des Trickfilms mit etwas ruckartigen Bewegungen, benötigen immerhin auch noch etwa 700 Einzelbilder pro Minute. Es wird kaum jemanden überraschen, daß Animationsfilme zu den teuersten Filmproduktionen gehören! Es gibt verschiedene Arten von Trickfilmen. Je nach Herstellungsverfahren unterscheidet man nach Legetrick, Zeichentrick, Scherenschnitttrick, Collagetrack, Plastilintrick, Puppentrack, Modelltrick usw. Charakteristisch für die Gattung Trickfilm bleibt die Belebung an sich unbewegter, toter Objekte (Vorlagen).

3.1 Im Gegensatz zum Dokumentarfilm, der streng an Raum und Zeit gebunden ist, bewegt sich die Trickdarstellung außerhalb natürlicher Vorgegebenheiten. Eine Trickfilmfigur überschreitet Raum und Zeit und begibt sich hinein in die Bereiche von Wünschen und Sehnsüchten, der Phantasie und der Träume. In der Welt der Trickfiguren ist nur das unmöglich, was man nicht zeichnen kann, was sich nicht mit erfundenen Figuren und Geschichten darstellen läßt. Der Trickfilm ist ein Exponent der Phantasie, gewissermaßen ein in Laufbildern dargestelltes Märchen. Er ermöglicht die Illusion, daß sich ein Lebewesen in Gestalt einer Puppe oder einer gezeichneten Figur unabhängig von den Naturgesetzen und doch ganz nach dem Willen des Menschen bewegt. Dadurch sprengt der Trickfilm die natürlichen Grenzen des Realfilms. Nirgendwo als im Trickfilm kann der Mensch seine Ideen so ungehindert verwirklichen, sein Verlangen erfüllen, seine Probleme lösen, die Gegenspieler besiegen. Mit Hilfe des Trickfilms lassen sich sehr gut Visionen, eine innere Welt der Träume und Phantasie darstellen. Hinzu kommt, daß sich Trickfiguren in einer Weise verdichten und typisieren lassen, wie man sie in der Alltagsrealität in solcher Reinform nie antreffen würde: In einer Trickperson können charakteristische Eigenschaften eines Menschen bzw. eines Volkes gebündelt werden; dasselbe gilt natürlich auch für die Darstellung typischer Situationen oder für eine effektvolle Verkettung von Ereignissen. Ohne Symbolsprache, Typisierungen, Verdichtungen, Abstraktionen kommt der Trickfilm nicht aus. Durch diese Zusammenfassung von Eigenschaften und Erfahrungen in den Trickfiguren und Trickhandlungen regt der Animationsfilm die Vorstellungen des Publikums an, aktualisiert er bereits gemachte Erfahrungen, erinnert er assoziativ an Vorgänge ähnlicher Art, wirkt er tiefgehend und intensiv auf Gefühle und Denken des Publikums. Franz Kafkas Wort, „daß wirkliche Realität immer unrealistisch ist“, trifft wie

kaum ein anderes auf den Zeichentrickfilm zu. So paradox dies klingt, die besondere Chance des Trickfilms als irrealer Kunstform besteht darin, ungehinderter in die Realität vorstoßen und in Dimensionen der Filmwirklichkeit transponieren zu können, als der Realfilm dies je könnte. Der Dokumentarfilm bleibt auf das Angebot angewiesen, daß der jeweilige zeitlich und räumlich erreichbare Ausschnitt der Wirklichkeit für Kamera und Tonband parat hält. Der Trickfilm hingegen ist an nichts weiter gebunden als an die Grenzen der Phantasie seiner Schöpfer, an die Artistik von Zeichenstift und Radiergummi und an die Perfektion der Multiplankamera. Der Zeichenstift kann sich über alle Gesetze der Kausalität, der Schwerkraft, der Logik und der Natur hinwegsetzen. Es gibt kein Milieu, daß der Trickfilm nicht auszumalen oder noch zu übertreffen vermöchte. Es gibt keine realistische oder utopische Szenerie, keine psychologische Situation, vor der seine Realisierungskünste versagen müßten. Chiffren selbst aus dem metaphysischen Bereich lassen sich zeichnerisch in sogar verständliche Formen fassen. Der Trickfilm kennt keinerlei Besetzungsschwierigkeiten, jede gewünschte Type läßt sich herbeizeichnen. Der Zeichenstift kann einen Menschen auf die kürzeste Formel kürzen, seine Existenz in ein Psychogramm bannen oder ihn in Sekundenschnelle in ein anderes Wesen verwandeln. Noch die feinsten Valeurs der Charakterisierung lassen sich animieren. Durch die zeitraffende, pointierende Möglichkeit des Tricks läßt sich im Grunde jedes Thema, auch jedes politische, auffalten. Das noch so ernste oder heikle Problem läßt sich mit zeichnerischem Charme und Humor durchwürzen, und, was wichtiger ist, dadurch gefälliger an den Mann bringen — und verinnerlichen. Nicht von ungefähr versichert sich daher die Werbegrafik des Trickfilms, um die Nachfrage nach bestimmten Produkten zu steuern“⁷.

3.2 Im Zusammenhang mit der Verwendung von Zeichentrickfilmen in religiöser Erziehung und kirchlicher Bildungsarbeit möchte ich auf folgende Chancen aufmerksam machen:

a) Trickfilme sind häufig Ausdruck und Deuter der Zeit. Sie helfen, Verständnis für die Gegenwart an exemplarisch-modellhaften Fällen zu gewinnen. Dadurch tragen sie zu einem auf unsere Zeit und heutige Probleme bezogenen Selbstverständnis des christlichen Glaubens bei. Jede Erziehung, insbesondere auch religiöse Bildungsarbeit, wird bestrebt sein, Kinder und Jugendliche für die Bewältigung nicht nur der Gegenwart, sondern auch der Zukunft zu erziehen. Zu Unterricht und Bildung gehört es, die Teilnehmer zu einer Auseinandersetzung mit den ökonomischen, politischen, gesellschaftlichen und geistigen Strömungen der Zeit zu führen. Der Erfüllung dieser Aufgabe stellen sich heute insofern Hindernisse entgegen, als wir in einer Zeit der beschleunigten Veränderungen leben. Vieles von dem, was wir im Augenblick noch als bedeutend und bleibend empfinden, erweist sich manchmal schon in kürzester Zeit als unwichtig. Daraus ergibt sich, daß die gehäufte Vermittlung von Einzelinformationen immer weniger sinnvoll wird. Eine auf das Kommende ausgerichtete Erziehung wird deshalb bestrebt sein müssen, die Menschen zu befähigen, Entwicklungen der Zeit und sich ankündigende Veränderungen an exemplarischen Phänomenen zu erkennen, sich mit ihnen auseinanderzusetzen und sich dann entsprechend zu verhalten. Die Arbeit mit Kurzfilmen, vor allem auch mit Animationsfilmen, befähigt die Teilnehmer, Kunstwerke einer Zeit zu deuten und begreifen zu lernen. Der Legetrickfilm „Samariter 66“ (32 2872) stellt das entsprechende biblische Gleichnis im Kontrast dar: Ein Ertrinkender winkt mit einem Bündel Banknoten einem Spaziergänger auf der Brücke; dieser „Samariter“ springt auch tatsächlich ins Wasser — um das Geld zu holen! Beim Filmgespräch weisen die Zuschauer immer wieder auf einen Aspekt hin: Die Industrienationen beuten aus Egoismus, Eigennutz, Gleichgültigkeit, Habgier oder

Skrupellosigkeit die Länder der Dritten Welt aus und lassen dabei die Menschen verkommen. Die Problematik des Nord-Süd-Dialogs wird schlagartig deutlich. Zu ähnlichen Ergebnissen führen die Kurzfilme „Hunger“ (32 2682) und „Auf der Kippe“ (32 2718).

b) Zahlreiche Trickfilme tragen zur Aufdeckung religiöser Dimensionen im Leben bei. Sie eignen sich zum Einsatz in Religionsunterricht und Gemeindekatechese wegen der Radikalität ihrer Fragestellung nach Wahrheit und Sinn des Lebens. Sie aktivieren dadurch die Zuschauer so, daß sie nicht nur an der Oberfläche der Ereignisse hängen bleiben, sondern auch deren Tiefendimensionen wahrnehmen. Der Zeichentrickfilm „Leben in einer Schachtel“ (Landeszentrale für politische Bildung, Düsseldorf) zeigt die Entwicklung des Menschen von der Geburt bis zum Tod. In das Grau des Alltags mischt sich immer wieder eine bunte Welt. Als er stirbt, wird das Grab in eine herrliche Landschaft eingebettet, über die ein Schmetterling fliegt. Nach der Vorführung des Films kam es bei Schülern und Studenten zu lebhaften Aussprachen über die Zwänge der Leistungsgesellschaft, über die Notwendigkeit mitmenschlicher Beziehungen und über die transzendente Dimension des Daseins. Aber auch schon in der Sekundarstufe 1 löst dieser Film Reflexionsprozesse über die Frage nach dem Sinn des Lebens aus. Ähnliches gilt für die Zeichentrickfilme „Die Schnecken“ und „Stufen“ (Landeszentrale für politische Bildung, Düsseldorf).

c) Kurzfilme bedienen sich häufig der Symbolik. Religiöse Sprache ist selbst stark geprägt von bildhaften Vorstellungen, drückt sich in Zeichen und Symbolen aus. Die Bildsprache des Animationsfilms kommt ohne Metaphern nicht aus. Trickfilme verdichten und konkretisieren Tatbestände, Entwicklungen, Ansichten und Ideen in zeichenhaften Handlungen und Bildern: Gegenstände und Situationen wie „Hand, Käfig, Schachtel, Weg, fahrender Zug usw.“ werden nicht als Realitäten vorgestellt, sondern sollen von den Betrachtern als Symbole verstanden werden, die auf eine hinter ihnen liegende Wirklichkeit verweisen. Der vollanimierte Zeichentrickfilm „Du sollst dir keine Bilder machen“ (32 2889) stellt den Erziehungsprozeß am Beispiel eines Menschen dar von der Geburt bis zum Erwachsenensein. Er stellt dabei in den Mittelpunkt den bewußten oder unbewußten Versuch von Eltern und Verwandten, Lehrern und Erziehern, das Kind nach eigenen Vorstellungen (Bildern) zu bilden und zu erziehen. Am Schluß streift der junge Mann alle Bilder ab, findet zu sich selbst und beginnt sich zu einer eigenständigen Persönlichkeit zu entwickeln. Das Gespür für die unterschiedliche Darstellung von Wirklichkeit — insbesondere in Bildern, Zeichen und Symbolen — kann durch die Analyse von Animationsfilmen gefördert werden.

4. *Experimentalfilm*⁸

Schwer definierbar ist der Experimental-Film (Avantgarde-, Underground-Film, Cinema Novo). Gemeint ist damit jedenfalls insbesondere eine unkonventionelle Handhabung filmtechnischer Gestaltungsmittel unter weitgehender Mißachtung bestehender Regeln für Form und Inhalt. Daraus ergibt sich, daß Experimentalfilme vor allem auch neue, noch nicht etablierte Wege in der filmischen Vermittlung von Ereignissen und Ideen beschreiten. Zu den Experimentalfilmen sind viele Avantgarde-Filme und Underground-Filme zu rechnen. Der Begriff „Experimental-Film“ kann als Synonym für Erfindungsreichtum, Phantasie, Wagemut und Grenzüberschreitung gelten. Avantgarde und Underground meinen im allgemeinen Opposition gegen festgefügte Inhalte

und erstarrte Formen. In einzelnen Fällen dominiert auch der Wunsch, anders sein zu wollen als alle anderen.

4.1 Diese Filmgattung hat im Laufe ihres Bestehens zahlreiche, zum Teil höchst interessante und wirkungsvolle Effekte geschaffen. Experimentalfilme sind Experimentierwiese, Entwicklungsfeld neuer Ausdrucksformen der Filmemacher. Experiment darf hier natürlich nicht im Sinne wissenschaftlicher empirischer Methode verstanden werden, die eine gesicherte und überprüfbare Auswertung ermöglichte oder objektive Fehlermaße lieferte. In der Kunst gibt es keine Sicherheiten: Ja, ihr Wesen besteht geradezu darin, alles in Frage zu stellen, das als verbindliche Norm sich bestätigen möchte. Während beim herkömmlichen Kinofilm immer die Überlegung der Publikumswirksamkeit im Vordergrund steht — also der Gedanke, wie sich das Produkt verkaufen läßt — und beim Unterrichtsfilm stets Rücksicht genommen werden muß auf seine didaktische Verwendbarkeit und die anzusprechende Zielgruppe, spielen beim Experimentalfilm diese Überlegungen meist keine ausschlaggebende Rolle. So wird dem filmtechnischen Einfallsreichtum und dem künstlerischen Schaffen der „Macher“ von Experimentalfilmen in der Regel keine Begrenzung durch Rücksichtnahme auf Publikumswirksamkeit, Einspielergebnisse, Lernstoffe und Lernziele auferlegt. Viele dieser Werke wollen gar nicht einmal „Filme“ im herkömmlichen Sinne sein, sondern eher eine Erweiterung zeitgenössischer Kommunikationsformen in die Dimension von Bewegung und Zeit hinein. Sie verstehen sich als Kunstwerk, als totale Kunst. Die Vertreter der Avantgarde werden ja — historisch wie gegenwartsbezogen gesehen — nicht nur vom Medium Film, sondern auch von den bildenden Künsten reklamiert.

4.2 Unter thematischen Gesichtspunkten lassen sich Experimentalfilme meiner Ansicht nach drei Schwerpunkten zuordnen, wobei man sich der Grenzen dieser Einteilung bewußt bleiben sollte:

a) Zahlreiche Experimentalfilme erschöpfen sich in filmischen Gestaltungsversuchen, ohne Rücksicht auf inhaltliche Aussagen. Sie haben eigentlich keine Botschaft, demonstrieren dafür um so mehr Technik. Im Mittelpunkt der Bemühungen steht jedenfalls nicht die Vermittlung einer „Aussage“, sondern die Freude am Spiel mit der Film-Emulsion, mit mathematisch ausgeklügelten Schnittmätzchen, assoziativen Aneinanderreihungen von Einzelbildern, Überbelichtung, Unterbelichtung und Mehrfachbelichtung und anderem technischen Schnickschnack. Man könnte sie deshalb auch als „Materialfilme“ bezeichnen. Im Gegensatz zu Filmen mit einer erzählerischen Struktur, besteht der Materialfilm aus dem belichteten Zelluloid als dem Bildträger, aus Einstellungen, Einzelbildschaltungen, Laufgeschwindigkeit, Schnitt, Montage, Blende, Licht, Farbe, Sound usw., die oft zu alleinigen Sinnträgern, zu Gestaltungsmitteln mit Selbstwert werden.

b) Aus dieser technischen Verspieltheit heraus, die sich bewußt jeder Vermittlung von Botschaften entzieht, ergibt sich häufig ein Hang zum Eskapismus, zur Flucht in Harmlosigkeiten. Etliche Vertreter der Avantgarde und des Underground-Films entziehen sich der Realität, machen nur noch „schöne Bilder“ oder schockieren das Publikum auch mal mit grauenhaften, häufig futuristischen Impressionen. Ihre Filme arten in Spielereien aus, werden zur *l'art pour l'art*, zum künstlerischen Selbstzweck, der die konkrete Wirklichkeit des Lebens übertüncht. Darunter befinden sich poetisierende Filme, in die sich ihre Urheber nicht nur total selbst verliebt, sondern geradezu schon verrannt haben. Sie wirken in ihrer Schnörkelhaftigkeit etwas abstrus, unehrlich, wirklichkeitsfremd, luxuriös, eher als narkotisierendes Rauschmittel denn als Aufschrei.

c) Besonders charakteristisch neben der unkonventionellen Form sind für den Experimentalfilm unter inhaltlichen Aspekten meines Erachtens Kritik und Protest. Produktionen dieser Art sind oft nur als Gegenreaktion auf Zustände zu verstehen, die zu keinerlei verändernder Aktion fähig erscheinen. Die Autoren — und damit ihre Filme — verfolgen mit revoltierendem Elan das Ziel, soziales Unrecht anzuprangern und gesellschaftliche Erstarrungen aufzubrechen. Und nur allzuoft meinen sie, dies sei nur möglich, indem man mit Hilfe von Filmen als Kommunikationsmedien radikale Kritik übt und alles, was sich als verbindliche Norm ausgibt, in Frage stellt. Kritik, Protest, Provokation und Ablehnung der Werte und Normen sowie der Verhaltensmuster der etablierten Gesellschaft prägen ihre Film-Botschaften. Sie scheuen sich nicht, „heiße Eisen“ aufzugreifen, auf soziale Mißstände hinzuweisen, die Heuchelei der Gesellschaft zu entlarven, indem sie beispielsweise auf die Ausbeutung des arbeitenden Menschen durch Kapitaleigner, auf Korruption in Politik und Wirtschaft, auf Scheinheiligkeiten in der Kirche oder auf Probleme von Randgruppen hindeuten. Bezeichnend in dem Zusammenhang ist auch, daß die Uraufführung von Experimentalfilmen häufig mit spektakulären Ereignissen verbunden ist wie etwa happenings, sit-ins, Aktions-Kunst usw.

Auf den ersten Blick mag es den Anschein haben, als würde sich der Experimentalfilm zur Verwendung in der religiös-kirchlichen Bildungsarbeit kaum eignen. Die technizistische Machart, eine eher poetisierend-verharmlosende bzw. einseitig-provokative und verletzende Darstellung entsprechen nicht gerade dem Bildungsstil von Religionsunterricht oder theologischer Erwachsenenbildung. Es gibt in der Tat auch nur wenig Filme, die ihren Weg in Schulen und Bildungshäuser gefunden haben. Dazu zählt beispielsweise der Film „A funny thing happened on my way to Golgatha“ (Belgien 1967). Die clownhafte Gestalt eines Kreuzträgers wandert an den Idolen der Gegenwart vorbei: an den Göttern aus Politik, Wirtschaft, Schaubusiness und Religion. Für das Publikum bleibt offen, ob es sich in dieser Collage um Blasphemie handelt oder um einen Protest gegen die Kommerzialisierung der Religion. Als Experimentalfilm mag auch der Film „Sei still, wisse: ICH BIN“ (32 3343) gelten, weil er gegen die Sehgewohnheiten des Publikums gerichtet ist. Florian Fricke, Komponist und Leader der Band „Popol Vuh“ ließ sich von der Essener-Gemeinschaft am Toten Meer inspirieren. Er vertonte Texte aus den Schriftrollen von Qumran für Chor mit Instrumentalbegleitung in gehobenem Popstil und inszenierte diese Art von Oratorium in der Landschaft am Toten Meer und im Sinai: Vor der Katastrophe gewarnt, ziehen die „Essener“ aus ihrer gewohnten Umgebung aus, folgen ihrem „Lehrer der Gerechtigkeit“, um durch Krise und Läuterung zu einer neuen Lebensform zu finden. Der Film stellt hohe Anforderungen an das Publikum, verlangt vor allem die Bereitschaft, ruhig zu werden, sich einzuhören, sich den optischen und musikalischen Eindrücken des Films auszusetzen.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. dazu: P. Kendorfer: Lehrbuch der Filmgestaltung, Köln 1978; Joh. Horstmann (Hrsg.): Sprache des Kurzfilms. Beispiel: 25 Jahre Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen, Paderborn 1981; G. Ashauer (Hrsg.): Audiovisuelle Medien. Handbuch für Schule und Weiterbildung, Bonn 1980; H. Krauss: Der Unterrichtsfilm. Form, Funktion, Methode, Donauwörth 1972; E. Berning/W. Nidetzky: Kurzfilme im Glaubensgespräch der Gemeinde,

- Regensburg 1978; H. May/A. Täubl: Praxis AV-Medien. Anleitungen für Religionsunterricht und kirchliche Bildungsarbeit, München 1981.
- ² Vgl. dazu: B. Wember: Objektiver Dokumentar-Film?, Berlin 1972.
- ³ Vgl. dazu: Th. Kuchenbuch: Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik, Köln 1978, S. 217 ff.
- ⁴ A. a. O. Joh. Horstmann, S. 59.
- ⁵ Vgl. dazu: A. Täubl: Kurzspielfilme in Unterricht und Bildung, in: CS 12: 1979, S. 199 bis 220.
- ⁶ Vgl. dazu: R. Holloway: Z = Zagreb. Die Filmstadt der Cartoonisten, Frankfurt am Main 1975.
- ⁷ A. a. O. Joh. Horstmann, S. 88 ff.
- ⁸ Vgl. dazu: J. Petzke: Marginalien zu einer wirtschaftlichen Marginalie. Der Verleih von Experimentalfilmen, in: epd Kirche und Film Nr. 6 vom Juni 1982.

SUMMARY

The author attempts to distinguish films in the way they reflect reality and they show life as it is experienced through seeing and hearing. From here he distinguishes the main groups of Reality and Animation films. Reality films can be subdivided into documentation, fiction and experimental films which could also reach into the group of animation movies with drawings, puppets and trick-films.

For teaching and education these categories will have different roles and possibilities.

RÉSUMÉ

L'auteur essaie de grouper les films d'après la manière dont ils représentent la réalité sur le celluloid, donc comment ils rendent la vie visible et audible. Ainsi, il distingue les deux groupes film réel (film de la réalité) et film truqué (film d'animation). Il range dans le premier groupe le film documentaire (film de faits), le télé-film (film de fiction) et le film expérimental quoique celui-ci appartienne également au deuxième groupe du film truqué qui comprend entre autre le dessin animé, le collage, le film de marionnettes, le film de choses. Les formes fondamentales de film sont décrites chacune en particulier. En même temps est relevée la signification spécifique de chacune pour l'enseignement et la formation, son importance didactique.

RESUMEN

El autor trata de distinguir las películas de acuerdo a la manera que ellas reflejan y muestran la realidad a través de la representación sobre el celuloide, perceptible a nuestra visión y oído. De ahí que él distinga dos grupos principales, las películas de la Realidad y las películas de Animación. El primer grupo incluye las películas documentales, de ficción y experimentales, que pueden extenderse también al grupo de películas de Animación con dibujos, muñecos y otros trucos. Simultáneamente y de acuerdo a su significación específica para la instrucción y la educación, estas categorías tienen una importancia evidente.