

Diagonale

Festival des
österreichischen Films

Kurzfilmprogramm 2

Donnerstag, 20.03.2014, 11.00 Uhr, Filmzentrum im Rechbauer kino

Filmprogramm: 68 Minuten

Schwitzen (Regie: Iris Blauensteiner | AT | 30 Min | dtOF)

Musik (Regie: Stefan Bohun | AT | 38 Min | dtOF)

kino:CLASS 2014

Schulvorstellungen der Diagonale

Text: Peter Schernhuber, mit Textübernahmen von Sebastian Höglinger: kino:CLASS
2014



Musik © Klemens Hufnagl

Film entwirft seine Welt und reagiert auf unsere – zum Anfang

Film begeistert. Film regt zu fantastischen Reisen an. Film politisiert. Film polarisiert. Film informiert. Film illusioniert – die Liste ließe sich endlos fortsetzen.

Film entwirft nicht nur seine eigene Welt, sondern ist auch eine Reaktion auf die Welt, lässt sich ganz Allgemein zusammenfassen. „Traummaschine Kino“ ist ein geflügelte Bezeichnung, die darauf verweist, dass Film seine eigene Welt erzeugt. „Ist ja nur ein Film“ wendet die Umgangssprache ein, wenn wir zu sehr in die Filmhandlung kippen und markiert, dass Film einerseits mit unserer Welt zu tun hat, am Ende aber doch seine eigene Welt mit eigenen Gesetzmäßigkeiten schafft. Um Film als „Weltenerzeuger“ und Reaktion auf seine Umwelt soll es im Rahmen der heurigen Diagonale Schulvorstellungen gehen.

Das Sehen eines Films, ob im Kino oder anderswo ist längst routinierter Freizeitspaß, Abwechslung vom Alltag oder Ventil der Zerstreuung. Aufgabe der Filmwissenschaft und Filmgeschichtsforschung ist es, zu fragen, warum das so ist. Es soll der Frage nachgegangen werden, was Film kann und was er mit den Zuseher/innen macht bzw. was wir mit Filmen anfangen.

Beim alltäglichen Sehen von Filmen stellen wir uns nur selten die Frage, *wie* und *wieso* gewisse Filme so sind, wie sie eben beschaffen sind. *Weshalb* haben bestimmte Filme eine gewisse Wirkung auf uns? *Weshalb* bringen wir bestimmten Filmen gewisse Haltungen entgegen? Allzu gut kennen wir die Situation, wenn wir aus dem Kino kommen und uns mit Freund/innen darüber unterhalten, ob wir den gerade gesehenen Film gut oder weniger toll fanden. Meistens bleibt es dann auch beim Geschmacksurteil. Natürlich ist nichts dagegen einzuwenden, sich einen Film anzuschauen und danach ein simples Urteil abzugeben. Versuchen wir aber mal genauer nachzufragen, so werden wir merken, dass Film nicht nur auf der Leinwand aufregend und spannend sein kann. *Was* hat uns denn gerade eben gefallen? *Warum* hat uns der gesehene Film gefallen und woran misst sich unser Urteil? Was hat der gerade gesehene Film mit meiner *Lebensrealität* zu tun? Wie greift er diese Verbindung auf und wie sickert der Film in unsere jeweilige Lebensrealität ein? *Reden* über das gerade *Gesehene* lässt uns Film noch besser verstehen. Manche Filme werden gar erst durch Diskussion und Reflexion erfahrbar. Freilich kann ein Kinobesuch, der nicht beim bloßen emotionalen Ansehen eines Films endet, auch aufregender und lustvoller sein (das hängt natürlich auch davon ab, ob uns der Film gefallen hat oder nicht).

Arbeitsaufgabe: *Denkt an den letzten Film, den ihr gesehen habt. Habt ihr ihn im Kino gesehen oder zuhause? Auf der großen Leinwand oder doch am Bildschirm? Versucht zu überlegen, was zu eurem Urteil geführt hat, ob euch der Film schließlich gefallen hat? Anhand welcher Kriterien urteilt ihr?*

Mögliche Antworten: Die Schauspieler waren gut, der Soundtrack sehr schlecht, der Film begann spannend und enttäuschte ab der Mitte, weil die Erwartungen nicht erfüllt wurden, der Film am Laptop war zwar irgendwie gut, ich aber dann doch zu unaufmerksam etc.

Abreitsaufgabe: *Sicherlich kennt ihr unterschiedlichen Gattungen von Film (Dokumentarfilm, Spielfilm, Kurzfilm) etc. Aus welcher Gattung stammte der Film, den ihr zuletzt gesehen habt?*

Nochmals zurück zu unserer Annahme, wonach Film nicht nur seine eigene Welt entwirft, sondern auch eine Reaktion auf unsere Welt ist. Gehen wir der Frage nach, auf welche Filme diese Grundannahme – die Wissenschaft nennt so eine Grundannahme *These* – zutrifft, so laufen wir Gefahr allzu schnell vereinfachende Antworten zu treffen und daraus Schlüsse zu ziehen.

Film entwirft seine eigene Welt

Dokumentar- und Spielfilm: so einfach ist es dann doch nicht.

Ein Beispiel: Es wäre simpel, aber falsch zu sagen, dass der *Dokumentarfilm* auf die Welt reagiert, während *Spielfilm* eine neue Welt entwirft.

Dokumentarfilme, so könnte man meinen, wählen sich ein Thema aus und versuchen Stimmen und Bilder dazu zu sammeln. Dabei gibt es eine Vielzahl an filmischen Möglichkeiten.

Man kann beispielsweise Expert/innen-Interviews führen. Es ist dann die Entscheidung des Filmemachers / der Filmemacherin die *Talking Heads* in den Film einzubauen. Andere Dokumentarfilmschaffende wiederum versuchen sich in der stillen und möglichst zurück genommenen Beobachtung, verzichten auf Interviews. Der Eröffnungsfilm der heurigen Diagonale *Das große Museum* (Johannes Holzhausen, 2014) wäre ein Beispiel dafür. Der Filmemacher begleitet den Museumsalltag. Stellt immer wieder eine beobachtende Kamera im Museum auf, zeigt so manches und lässt anderes aus. Er ist es, der die *Perspektive* wählt.

Wie auch immer merkt ihr bereits, dass Dokumentarfilme zwar auf den ersten Blick jene Filme sind, die Welt *zeigen* wollen, es zugleich aber auch Filme sind, die Welt *erschaffen* und *generieren*.

Das Klischee, auf das wir uns eingelassen haben, um dem Gedankengang zu folgen, sagt uns, dass Dokumentarfilm „echt“ und „authentisch“ sind, Spielfilme wiederum „spielen“. Auf Spielfilme also, unserem Klischee weiter folgend, würde also der zweite Teil unseres Einstiegssatzes zutreffen, wonach sie nämlich Welten entwerfen. Ihr habt bereits gemerkt, dass es nicht ganz so einfach ist. Fürs Erste reicht es die vorgefasste Meinung in Frage zu stellen und das Klischee kritisch zu begutachten. „Im Zweifel für den Zweifel“ bringt es die deutsche Popgruppe Tocotronic auf den Punkt.

Film ist Film

In der Filmgeschichte gab es schon öfters Filmschaffende, die auf die Unterscheidung Dokumentar- und Spielfilm bewusst verzichteten. Ihnen erschien die Unterscheidung nicht klug, weil Film generell seine eigene Welt erzeugt und zugleich eine Reaktion auf seine (Um)Welt ist.

Ebenfalls im Programm der heurigen Diagonale findet sich beispielsweise ein Film eines Regisseurs, der als Großmeister des Dokumentarfilms gilt. Er selbst jedoch sieht seine Filme weniger als Dokumentation, denn als filmische Studie, als Erkenntnisgewinn. Film also nicht als Abbild der Welt, sondern als Wissensgeneration. Was meint er damit? Dieser Filmemacher geht davon aus, dass

das was zuvor noch unbekannt war, erst durch sein Filmschaffen bekannt wird. Nicht weil er als erster Vorhandenes aufgreift und zeigt, sondern weil er erstmals Dinge zusammendenkt, bestimmte Bilder im Schnitt verknüpft und dadurch neue Erkenntnisse gewinnt. Durch die *Montage* bestimmter Bilder erzeugt er Wissen, könnte man notieren. Im konkreten Fall geht es um den Holocaust, die Shoah. Der französische Filmemacher um den es geht, heißt Claude Lanzmann, sein Film *Der letzte der Ungerechten* (2013).

Ihr seht also schon, es gibt sehr unterschiedliche Arten von und Ansprüche an Film und nicht immer lassen sie sich ganz einfach kategorisieren. Gemein ist allen jedoch, dass Film seine jeweils bestimmte Welt erzeugt. Nun drängt sich natürlich die Frage auf, wie Film das macht? Mit seinen spezifischen Werkzeugen, wäre die richtige Antwort.

Abreitsaufgabe: *Von welchen Werkzeugen könnte hier die Rede sein? Was braucht man, um einen Film zu machen?*

Mögliche Antworten: Kamera, Schnitt, Musik, Ton, Schauspieler/innen, Requisitenbau, Ausstattung, Kostüm, Spezial Effekte, digitale Bearbeitung, bis hin zur Farb- und Tonkorrektur.

Film setzt sich aus einer Vielzahl an einzelnen Abteilungen/*Departments* zusammen. Die schwierige Aufgabe, sie alle zu orchestrieren übernimmt der oder die *Regisseur/in*. Auch im Rahmen der Diagonale wird deutlich, aus wie vielen Einzelkomponenten Film entsteht, wobei natürlich nicht immer alle Bereiche für jeden Film notwendig sind. Wenn am Samstag in der Festivalwoche die Filmpreise vergeben werden, wird auch eine ganze Reihe an Spezialpreisen für spezifische Kreativleistungen verliehen. Bei Videos und Clips der Oscar-Verleihung ist euch vielleicht aufgefallen, dass Regisseur/innen bei Auszeichnungen oftmals ihr gesamtes Team erwähnen. Ein noble Geste, die darauf verweist, dass nur wenige Filme als Einzelunternehmung möglich sind.

Arbeitsaufgabe: *Sucht auf der Homepage der Diagonale – www.diagonale.at – nach den Preisen, die im Rahmen der Abschlussgala vergeben werden und versucht daraus abzuleiten, welche Arbeits- und Schaffensbereiche Film umfasst?*

Kleine Zusammenfassung: Wir wissen nun also, dass Film aus Einzelkomponenten besteht, auch haben wir die scharfe Trennung von Dokumentar- und Spielfilm angezweifelt und wir haben grob über das Verhältnis von Film zu der Welt, die er erzeugt und umgekehrt über Film als Reaktion auf die Welt, die ihn umgibt nachgedacht. Bevor wir uns zwei konkreten Spielfilmbeispielen annehmen, beschäftigen wir uns noch einmal näher mit diesem Verhältnis:

Was ist Film? Film und die Welt, die er schafft

Um die Geschichte des Films kümmert sich in Österreich – neben anderen – das Österreichische Filmmuseum in Wien. Eine renommierte Institution, die heuer ihr 50 jähriges Jubiläum feiert und auch im Programm der Diagonale vertreten ist. In einem

riesigen Archiv sammelt das Österreichische Filmmuseum Film und Filme. Wenn die Archivare von Film sprechen, meinen sie nicht nur Filmrollen, sondern sämtliche *Artefakte*, die einen Film betreffen.

Arbeitsaufgabe: Was könnte mit dem kompliziert anmutenden Begriff *Artefakte* gemeint sein? Was kann man sammeln, wenn man Filmgeschichte sammelt?

Mögliche Antworten: Relikte vom Dreh (Kostüme, Ausstattungen), technische Apparaturen, Filmplakate, Bilder, Filmrollen, Kopien etc.

Relikte vom Dreh sammelt das Filmmuseum zwar nicht, aber eine Vielzahl an Materialien, die zur Premiere eines Films veröffentlicht werden. Große Filme investieren viel in Werbung, um Besucher/innen ins Kino zu bekommen. Zugleich verlängern sie die Welt, die sie erzeugen in unseren Alltag und bemühen sich darum, dass wir uns mit der Filmwelt identifizieren. Das klingt komplizierter als es ist: Sicherlich habt ihr in der Schule Stifte, Radiergummi, Schultaschen, Hefte o.ä. mit Motiven eurer liebsten Zeichentrickfilme gehabt, bestimmt kennt ihr Spielzeug, das an große Hollywoodfilme angelehnt ist, vielleicht habt ihr euch im Fasching schon mal als Filmcharakter verkleidet. Das wären nur einige, sehr offensichtliche Beispiele dafür, wie Film mit seiner Welt die unsere beansprucht. Oftmals passiert das natürlich subtiler, weniger offensichtlich also. Wie sehr Film unsere Wahrnehmung auf die Welt verschieben kann und seine eigene, filmische Wahrheit in unser Leben schiebt, darüber macht sich die Film- und Kulturwissenschaft Gedanken.

Das Österreichische Filmmuseum haben wir bereits erwähnt und gemerkt, dass es immer auch um Geschichte geht. Auch um unmittelbare Erfahrung mit Filmen also. Je mehr Filme wir gesehen haben, desto eher verstehen wir die Funktionsweise von Film. Dinge, die uns einst überraschten, können uns mit der Zeit langweilen. Gewisse Filmgenres etwa bedienen sich bestimmter Formeln, die wir irgendwann kennen. Wenn im Western – im Programm der Diagonale ist etwa der österreichische Alpenwestern *Das finstere Tal* (Andreas Prochaska, 2014) zu sehen – der Cowboy die bessere Waffe lädt und die Kamera diese groß ins Bild hebt, ist das zumeist ein Hinweis darauf, dass diese Waffe im letzten Gefecht die Entscheidung über Leben und Tod bringen wird. Nicht immer geht es so martialisch zu und nicht jeder Film verfolgt konsequent die Formsprache eines *Genres* (Western, Horror-Kino, Thriller), aber jeder Film erzeugt seine eigene Welt und diese schreibt sich unserer Erfahrung ein. Auch wenn wir glücklicherweise im täglichen Leben weniger mit bewaffneten Cowboys oder Raumschiffen zu tun haben, ermöglicht uns jeder Film einen Erfahrungs- und somit auch einen Bildungswert.

Film reagiert auf die Welt

Wie aber steht es nun um das Verhältnis von (Um)Welt und Film. Beginnen wir auch hier erneut mit dem Hinweis auf die Filmgeschichte. Es war der Philosoph Walter Benjamin, der jedem historischen Dokument einen *Index* attestierte. Was er damit meinte war, dass kein Dokument losgelöst von seiner Geschichte, losgelöst von der Geschichte zu betrachten sei und jedem Dokument immer auch Spuren seiner Zeit inne sind. Selten ist das so offensichtlich wie bei Film, denken wir doch nur an die formalen Beschaffenheiten: Es ist **beispielsweise** wenig glaubwürdig, einen

aufwändig produzierten, mit Spezialeffekten übersäten Hollywood-Film mit einer Jahreszahl wie 1920 und einem Produktionsort wie Graz in Verbindung zu bringen.

Arbeitsaufgabe: *Apropos Jahreszahlen. Was glaubt ihr, seit wann es das Kino gibt?*

Die Geschichtsforschung bemüht sich um Exaktheit und doch ist das nicht so einfach mit den Jahreszahlen. Technische Entwicklungen passieren auch als Entwicklungen ihrer Zeit, als Reaktion auf ihre Umwelt. Oftmals passieren Entwicklungen parallel an mehreren Orten und nur jener, der als erster die Möglichkeit hat, eine Erfindung eintragen zu lassen gilt als der Erste. Der Wettlauf, um den ersten Platz in der Geschichte ist zwar gut für Fernsehshows oder das Guinness Buch der Rekorde, für die Wissenschaft aber ist es weitaus aufschlussreicher, die Zeit der Entstehung einer Technik, einer Erfindung zu verstehen. Kurzum das Kino ist circa 1895 entstanden. Als frühe Pioniere gelten etwa die Brüder Lumière in Frankreich oder Eadweard Muybridge in England, wobei das schon wieder kompliziert wird. Dazu ein andermal.

Retour zum Film und seiner Umwelt: Der Verweis auf die Filmgeschichte und Walter Benjamins Index-Begriff macht deutlich, wie sehr Film von seiner Umwelt geprägt ist und man sieht diese Tatsache dem Film auch an. Als Beispiel haben wir Technikgeschichte von Films herangezogen. Abseits *formaler Aspekte* – so bezeichnet man im Übrigen die „äußeren“ Aspekte, die Beschaffenheit eines Films – schreibt sich die Welt auch dem *Inhaltlichen* ein. Darsteller/innen eines Spielfilms verfolgen gewisse Handlungsstränge, bilden gesellschaftliche Narrative ab oder spiegeln den Sprachduktus einer Zeit wieder.

Ein **Beispiel:** Der frühe österreichische Heimatfilm der Nachkriegszeit etwa war geprägt von seichten Komödien. Ein ideologisches Unterfangen, bei der Produzenten und Filmschaffende der realen Nachkriegswelt eine heile Filmwelt gegenüber stellten, so die Kritik. Daraus lässt sich aber keinesfalls der Trugschluss ableiten, dass nicht auch der seichten Unterhaltung und dem „Schundfilm“ Informationen über Film und Gesellschaft, Gesellschaft und Film, Filmwelt und Welt im Film ableiten ließe. Oftmals waren es Komödien, die im ländlichen Raum spielten, oder in einem Raum, wie ihn sich Filmschaffende und Produzenten vorstellten. Komödien, die mit Witz und flacher Ironie belustigten. Manchmal auch etwas frech und kokett. Sehr beliebt waren natürlich Liebesbeziehungen und Gegen-Lieben, Affären. Keine filmische Spannung ohne Tabubruch. Geschmust hat, wer nicht schmusen sollte, um am Ende doch „korrekt“ zu küssen. Was banal klingt, versammelt Moralvorstellungen und Tabu-Grenzen der damaligen Zeit auf der Leinwand. Worüber wir heute vielleicht schmunzeln, wurde sich damals empört. Der seichte Film als Indikator und Seismograf der Gesellschaft, ihrer Erzählweisen und Tabus.

Filme, die jene Grenze gänzlich überschritten, wurden aus dem öffentlichen Leben verbannt, waren tabuisiert, oftmals gar verboten und dadurch spannend, aufregend, anrühlich und beliebt. Innerhalb des Diagonale-Programms kümmert sich die Reihe „Austrian Pulp“ um diese „Schundfilme“, die die damalige Gesellschaft nur hinter vorgehaltener Hand und hinter verschlossenen Türen wollte.

Die Kinotüren zu den beiden Kurzspielfilmen, die wir uns nun en Detail ansehen wollen, stehen sperrangelweit offen. Film entwirft nicht nur seine eigene Welt, sondern ist auch eine Reaktion auf die Welt – diese Annahme im Hinterkopf beschäftigen wir uns nun mit zwei Arbeiten sehr junger Regisseur/innen: *Musik* von Stefan Bohun und *Schwitzen* von Iris Blauensteiner:

Musik

AT 2014, 38 Minuten, Regie & Drehbuch: Stefan Bohun (Credits & weitere Informationen zum Film auf www.diagonale.at)

„Hello again“ – Howard Carpendales Schnulze aus 1984 eröffnet Stefan Bohuns Film *Musik*. Bohun, soviel sei verraten, ist ein Filmemacher, der die Gesetzmäßigkeiten des Films kennt und mit seinen Techniken zu spielen weiß. Wir können also bereits zu Beginn davon ausgehen, dass es sich um eine kalkulierte Entscheidung handelt, wenn uns die skurrile Karaoke-Situation in dem wenig einladenden Beisl erstmals einen Grinser entlockt.

Arbeitsaufgabe: *Halten wir bereits nach wenigen Sekunden den Film an. Was wissen wir schon jetzt? Was hat der Film bereits Preis gegeben?*

Einige Hilfsfragen: *Wo befinden wir uns? In welchem Milieu ist der Film bisher verortet? Wie sieht es dort aus und wie würde es wohl riechen, wären da? Was passiert im Detail?*

Mögliche Antworten: Eine Frau mittleren Alters singt Karaoke. Sie versucht vielleicht ihrem Held, einem Schlagerstar, nachzuahmen, sie möchte so sein wie er. Ein Film, der sich *Musik* nennt, beginnt mit Musik, mit einem Schlagerstück, dessen Zeit längst vorbei ist, der uns aber ein Versprechen macht: „Hello again“.

Hier geht es um ein Wiedersehen, eine Wiederholung. Da wir eben von einem klugen Film ausgehen dürfen, sind all' das Informationen, denen an späterer Stelle des Films Bedeutung zukommen wird. Versuchen wir Film zu analysieren, so passiert es leicht, dass wir nur die inhaltliche Ebene beachten, das Offensichtliche also. Nehmen wir uns schon jetzt vor, immer auch zu fragen: *Was macht die Kamera? Was passiert auf der Ebene des Tons und was zeitgleich auf der Ebene des Bildes? Wie knüpfen die einzelnen Szenen aneinander an, wie sind sie geschnitten?*

Bereits in der nächsten Einstellung erschließt sich die Funktionsweise des Films. Nach der Einblendung des Titels wird unser Hauptdarsteller – *Protagonist* – etabliert. Andreas steht ebenfalls in der Mitte des Bildes, die Umgebung aber hat sich geändert.

Abreitsaufgabe: *Was ist im Bild zu bemerken? Wo könnte sich unser Protagonist befinden?*

Die nächste Einstellung stellt eine Technik und Methode vor, die uns den ganzen Film über begleiten wird: Während wir auf der Leinwand ein Bild sehen, bietet uns die Tonebene zusätzliche Information. Andreas spricht mit zwei Frauen, die vorerst nicht im Bild sind. Der Regisseur spielt in Situationen wie diesen bewusst mit unseren Erwartungen.

Abreitsaufgabe: *Wie könnten die Charaktere, die nicht im Bild zu sehen sind aussehen? Welche Personen stellen wir uns vor? Warum stellen wir uns die Charaktere so vor? Hängt das mit der Information zusammen, die uns der Film gibt, oder mit Vorahnungen, vielleicht mit Stereotypen und Erwartungen, die wir an die Ton-Ebene mitbringen?*

Werkzeuge der Analyse

Wie der Film über Werkzeuge verfügt, so hat sich auch die Filmwissenschaft Techniken der Analyse angeeignet. Eigentlich war der französische Theoretiker

Roland Barthes Literaturwissenschaftler. Weil sich Film aber auch als Text begreifen lässt, können wir die von ihm vorgeschlagene Methode gut für unsere Analyse verwenden: Verkürzt schlägt er fünf Codes vor, die wir hier als Fragen formulieren, anhand derer wir durch den Film kommen und unseren Blick jeweils nur auf Einzelaspekte richten:

1. Handlung: *Was passiert? Wer macht was?*
2. Entwicklung der Geschichte, Dramaturgie: *Warum passiert die Handlung? Welche Bedeutung hat sie für den Verlauf des Films und Entwicklung der Geschichte? Was erfahren wir bereits, was bleibt uns noch vorenthalten?*
3. Bedeutung: *Welche Bedeutung hat die jeweilige Handlung im Verhältnis zum gesamten Film? Warum passiert die Handlung abseits ihrer Zweckmäßigkeit? Was erfahren wir dadurch, dass eine Person so handelt, wie sie handelt? Ist die Handlung an sich wichtig, oder die Art und Weise, wie die Person diese ausführt?*
4. Symbolik: *Was wird dargestellt? Wo passiert die Handlung? Welche Zusatzinformation gibt die Ausstattung beispielsweise preis?*
5. Referenz: *Wie knüpft das Gezeigte an unser Vorwissen an? Wie spielt der Film mit unserem kulturellen Gedächtnis, auch mit unseren Klischees und Vorstellungen?*

Arbeitsaufgabe: *Versucht die fünf Fragenbereiche auf die zweite Szene anzuwenden.*

Mögliche Antworten:

1. Ein Mann betritt eine Wohnung und spricht mit zwei Frauen.
2. Er möchte Information über das Leben der Familie, wir wissen nicht warum. Offensichtlich kontrolliert er etwas. Für den Verlauf der Geschichte spielt die Information wohl noch eine Rolle.
3. Der Mann ist in der Position, andere zu kontrollieren. Andere müssen ihm Auskunft geben, zugleich erkundigen sich die Damen bei ihm nach einer neuen Wohnung.
4. Der Mann ist durchschnittlich gekleidet, spricht einen Wiener Dialekt. Der Jargon der beiden Frauen verweist auf ihre Herkunft. In seinem heteronormativen Weltbild ist es der Mann gewohnt, einen Mann als Gesprächspartner zu verlangen. Die Wohnung scheint mittelgroß, ein alter PC steht im Raum, daneben ein Wäscheständer, ein Wandteppich.
5. Bohun knüpft an unsere Klischees an und etabliert weitere. Womöglich ertappen wir uns dabei, wie wir in unsere eigenen Klischees verfallen und der Tonebene bereits ein Bild zu geordnet haben. Das nächste Bild überrascht uns womöglich.

Knüpfen wir nun die Antworten an die Frage, was macht die Kamera? Zuerst nimmt die Kamera den Blick der Frauen ein, um danach in den *Gegenschuss* – so nennt man die Schnitttechnik, die jeweils das Gegenüber zeigt und gerne für Dialoge oder auch Western-Duelle verwendet wird – zu schneiden und den Blick des Mannes wiederzugeben. Für den weiteren Verlauf des Films, ist es hilfreich immer wieder nach dem Blickwinkel zu fragen. In welche Position versetzt uns die Kamera?

Der Film *Musik* ist geprägt von einer starken Präsenz der Kamera, die Bild für Bild inszeniert. In der Kunstgeschichte gibt es für die strenge Anordnung symbolischer Gegenstände den Begriff des *Stillebens*. Auch in *Musik* können wir von *Stilleben* besprechen.

Aufgabe: *Versucht einzelne Einstellungen als Stilleben zu begreifen und zu hinterfragen, welche Information die Einzelbilder enthalten und wie sich diese in die Geschichte einpasst?*

Musik wäre kein Film, würden sich die Bilder nicht auch bewegen. Behäbig und langsam ist der *Rhythmus* des Films, seine *Montage*. Erst nach und nach werden die anfangs etablierten Klischees mit Ironie und Augenzwinkern gebrochen. Wenn Film, so unsere Grundannahme, immer auch Ausdruck der Welt ist, die ihn umgibt, dann greift Stefan Bohun vieles von dem auf, was uns alltäglich umgibt, um es zu überhöhen, zu überzeichnen, teilweise vielleicht sogar zu karikieren. Dadurch entwickelt der Film seine eigene Welt, die wiederum mit unserer korrespondiert.

Arbeitsaufgabe: *Wie wirkt die filmische Wirklichkeit auf euch? Gibt es Verbindungen zu eurer persönlichen Alltagswahrnehmung? Versucht der Nachfrage nachzuspüren, wovon eure Alltagswahrnehmung beeinflusst ist? Sind es vielleicht bereits Medienbilder, wie jene aus der Zeitung und dem Internet, die eure Wahrnehmung auf den Film vorab beeinflussen?*

Musik zu machen, das ist der große Traum unseres Protagonisten, der aus seinem Leben flüchten will, wie wir nach und nach erfahren. Nicht nur zwischen der momentanen Lebenswelt des Wohnungs-Inspektors Andreas und seinem Traum herrscht eine Kluft, auch die Lebensrealität seiner Klient/innen sowie die jugendkulturellen Welt seiner Töchter und scheinen ihm anfangs verschlossen.

Arbeitsaufgabe: *Versucht Parallelen und Unterschiede inzwischen der im Film gezeigten Lebenswelten nachzuvollziehen. Wer versteht sich im Film mit wem und warum? Wo tauchen Gemeinsamkeiten auf?*

Die Kamera generiert Inhalt

Mit seinem Traum, Musiker zu sein findet Andreas im pakistanischen Klienten einen Gleichgesinnten.

Arbeitsaufgabe: *Was macht die Kamera, um die Geste der Solidarisierung zu zeigen? Welche Anweisung gab der Regisseur seinen Schauspielern?*

Es ist die Aufgabe der Kameraleute, den Gestus eines Films in Bilder zu übersetzen. Je stärker die Bilder, desto höher das Einfühlungsvermögen des Publikums. Die Diagonale würdigt im heurigen Programm eine Kamerafrau, die diese Technik perfekt beherrscht. Für die Regisseurin Claire Denis hat die französische Kamerafrau Agnès Godard ein Bild geschaffen, das die Geste eines ganzen Films in nur einer einzigen Einstellung erfasst:



Claire Denis: *Beau Travail* (1999)

Ähnliches versucht Stefan Bohuns Kameramann Klemens Hufnagl, wenn sich Andreas und der Mann, mit dem er singt in die Arme fallen. Ein Zitat auf Umwegen, wenn man so will. In der Filmwissenschaft gibt es einen Begriff, der das Erstarren einer umfangreichen Stimmungslage in einem Bild benennt: *Punktum*. Nur sehr selten gelingt Regisseur/innen und Kameraleuten das so anschaulich wie bei Claire Denis. In *Musik* finden wir Versionen dieses Versuchs.

Nähert man sich der visuellen Beschaffenheit und der Bildsprache eines Films an, so lässt sich nicht nur nach Momenten fänden, in denen das Bild stockt, sondern auch nach *Sujets*, die immer wieder bemüht werden. Bilder also, denen eine inhaltliche Aufladung zukommt, etwa durch ihre markanten Symbole, die immer wieder auftauchen. Das Sujet der Wohnung wäre ein solches für *Musik*. Ein konkretes *Symbol*, das sich durch den Film zieht und an dem sich die Handlung immer wieder abarbeiten kann ist der Flamingo. Symbolisch schlägt das exotische Tier mit ländlichen Jodler-Fähigkeiten auch die Brücke zwischen den beiden Welten, die Andreas anfangs verschlossen bleiben. Dass ein Symbol eine Handlung vorantreibt, ist im Übrigen nichts spezifisch Filmisches. Erstmals kennt die literarische Gattung der Novelle diese Technik. Die Literaturwissenschaft nennt diese Symbole *Dingsymbol* oder auch *Falkenmotiv*. In *Musik* ist es eben Flamingo-Motiv.

Musik im Titel

Sujets finden sich in *Musik* jedoch nicht nur auf der Bildebene, sondern auch beim Ton. Darauf kommen wir abschließend für diesen Film zu sprechen. Bei der Analyse eines Films ist es zumeist hilfreich, dem *Titel* Beachtung zu schenken. Oft gehen der Titelfindung lange Diskussionen voraus, manchmal variieren Titel auch von Land zu Land. Das wiederum hat mit der Umwelt eines Films zu tun. Nicht jeder Titel funktioniert universell. Da man das Publikum in seiner kulturell vertrauten Umgebung erreichen möchte, um es ins Kino zu locken (auch an die Kinokasse und zum DVD-Kauf), nehmen Verleihe und Produktionsfirmen auf kulturelle Eigenheiten Rücksicht. Der kürzlich im Kino gelaufene Film *La Vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013) etwa wurde hier zu Lande als *Blau ist eine warme Farbe* beworben. Nicht immer sind Titelentscheidungen auch nachvollziehbar. Anders bei *Musik*.

Musik im Film

Musik ist unserem Protagonisten Sehnsuchts- und Fluchtort, Ausstiegsoption und Traumfabrik. Stefan Bohun bemüht damit eine Auseinandersetzung, die Popkultur schon lange Zeit begleitet und prägt. Den Titel beim Wort nehmend schauen wir uns also abschließend die Musikauswahl des Films an:

Arbeitsaufgabe: *Versucht die unterschiedlichen, im Film verwendeten Musikstücke zu beschreiben. Vielleicht kennt ihr das eine oder andere Stück, vielleicht kommt euch das Stück auch nur bekannt vor oder es löst auch unbekannterweise vertraute Stimmungen bei euch aus. Versucht sämtliche Information, die euch die Musik gibt zu notieren.*

Der Einsatz von Musik im Film kann unterschiedliche Funktionen erfüllen. Einerseits kann er die Handlung be- und verstärken, andererseits ein Gegenstück dazu bilden.

Manchmal nimmt Musik die Handlung vorweg und kündigt zu Erwartendes an. Häufig verwendet man dazu nicht nur Filmmusik, sondern auch Geräusch-Kulissen. Hinzu kommen jene Töne, die im Filmbild enthalten sind. Anders gesagt: Wenn ein Vogel durchs Bild fliegt, ist ein Vogel zu hören. Die unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten von Tönen und Nicht-Tönen sowie Geräuschen und Nicht-Geräuschen im Film, ermöglichen vielerlei Gestaltungsoptionen. Diese Gestaltung des Tons nennt man *Sounddesign*.

Unser Beispiel verwendet primär populäre Songs und stellt sie gewissen Szenen zur Seite. Von Howard Carpendales „Hello again“ haben wir bereits gesprochen. Auch davon, dass die Musik ein Versprechen gibt. Eingelöst wird es in der zweiten Hälfte des Films. Dann, wenn unser Protagonist Andreas selbst in die anfangs gezeigte Karaoke-Bar kommt. Wieder singt die gleiche Frau, erneut einen Schlager und wieder kommt der Musikauswahl Bedeutung zu. Diesmal kommt der Schlagersänger Nino de Angelo mit seinem Hit „Jenseits von Eden“ (1983) zum Zug.

Arbeitsaufgabe: *Versucht zu überlegen, wovon der Liedtext handelt und wie er sich in die Handlung des Films einfügt?*

Hinweise für eine Antwort: In der Einstellung chronologisch vor der Karaoke-Bar klimpert unser Protagonist auf einem alten Klavier. Er, der Musiker werden möchte und darin seinen Lebenstraum sieht, wird eigeninitiativ und aktiv, nimmt die Tasten selbst in die Hand. Eden nennt man das Paradies. Wenn auch die zweite Nummer als Vorwegnahme und Ankündigung funktioniert, steht es gut um unseren Protagonisten, so können wir annehmen.

Auf der *Ebene des Dialogs* fallen erstmals Begriffe wie Flucht und Ausweg. Skizziert wird aber auch das Dilemma, in dem sich unser Protagonist befindet und auch dafür greift Stefan Bohun zum Einsatz von Musik: In Gedanken greift Andreas zum Mikrofon und singt den Titel „Nur mit dir“ (2005) der deutschen Popband Element of Crime.

Arbeitsaufgabe: *Der Hinweis, dass Andreas dieses Lied nur im Traum singt, erfolgt auf der Bildebene. Wie und an welcher Stelle?*

Mögliche Antwort: Andreas öffnet die Augen, nachdem er sich mit einem Lied einerseits an eine vorherige Zeit erinnert hatte – vielleicht jene als er mit der Mutter seiner Töchter noch zusammen war – und zugleich der alltäglichen Tristesse vergewissert, in der er lebt.

Nur wenige Minuten später ist es erneut ein Lied einer deutschen Diskurspop, das den zuvor verwendeten Schlagern die triste Realität entgegenstellt: „Abendlied“ (2001) der deutschen Band Blumfeld handelt von einem nüchternen Tagesende. Der Film lässt dabei offen, ob das Lied tatsächlich auf der Party läuft, oder nur im Kopf unseres Protagonisten zu hören ist, wobei zweite Variante die wahrscheinlichere ist.

Arbeitsaufgabe: *Versucht dem Grund für diese Annahme nachzugehen?*

Mögliche Antwort: Ihr werdet merken, dass gewisse Musikstücke im Film besser in die soziale und kulturelle Umgebung passen. Etwa die Schlagerstücke oder die Techno-Nummern auf der Party. Andere wiederum wirken deplatziert, was auch die Kamera zum Ausdruck bringt, die bei den beiden Pop-Stücken distanziert vor dem Protagonisten schwebt. Daraus können wir einen Hinweis darauf gewinnen, dass die Welt, die uns der Film an dieser Stelle zeigt, eine Traumwelt, die innere Vorstellungswelt unseres Protagonisten ist. Im Bild alleine würden wir das kaum merken. Die Einstellungen, die Traumsequenzen rahmen, sind ident mit der Traumeinstellung. Ihr merkt also, wie Musik Zweifel und Skepsis auslöst und aus

ähnlichen Bildern unterschiedliche Welten machen kann. Eine Fähigkeit, die nur der Film mit seinen verschiedenen Techniken und Fähigkeiten kann.

Arbeitsaufgabe: *Versucht zu überlegen, welche andere Möglichkeiten es gebe, Traum- und Wunschsequenzen filmisch darzustellen?*

Mögliche Antworten: Als es noch keinen Ton gab – der erste abendfüllende Tonfilm kam erst 1927 in die Kinos und hieß *The Jazz Singer* von Alan Crosland – gaben oft Texttafeln Auskunft. Schon subtiler und eleganter war es, Andeutungen im Bild zu machen und danach Schnitte zu setzen. Etwa, in dem man eine Person zeigt, die sich ins Bett legt und im nächsten Moment in den Traum schneidet. Beliebt sind auch Übergänge, wie eine Zoombewegung der Kamera auf den Kopf einer Person, um anzudeuten, dass wir uns nach dem Schnitt in der Innenwelt des Kopfes befinden. Auch das Ändern der Kamerasprache ist eine Möglichkeit, Traumwelten zu inszenieren: Etwa dahingehend, dass eine ruhige Kamera plötzlich zu taumeln beginnt.

Wir haben uns bereits über den Look und Stil des Films unterhalten (porträthafte Inszenierungsform, Stillleben, nüchterne Kamera etc.). Folglich würde es nicht zum Film passen „Tricks“ auf der Bildebene anzuwenden, um die unterschiedlichen Welten, die der Film beinhaltet klar zu verdeutlichen. Retour ins Reale:

Arbeitsaufgabe: *Der Film neigt sich dem Ende zu und zieht Schlüsse. Dabei zitiert und bemüht er bereits etablierte Bilder, Sujets und Symbole. Welche?*

Mögliche Antworten: Das Gespräch über die neue Wohnung, die unterschiedlichen Lebensrealitäten innerhalb einer Szene, der Flamingo.

Noch einmal bemüht Stefan Bohun die Ebene des Tons: Die kleine Besitzerin des Flamingos erzählt neben ihren Eltern davon, dass ihr Vater sie schlägt, dieser reagiert jedoch nicht, weil er offensichtlich die Sprache nicht spricht. Die Mutter, die zeigt uns die Bildebene, blickt verstört und verdutzt. Im nächsten Moment zieht das Mädchen mit dem Verweis auf das Alter der Töchter unseres Protagonisten eine Parallele, die als Andeutung stehen bleibt.

Arbeitsaufgabe: *Versucht abschließend am Beispiel der letzten Szene zusammen zu fassen, wie das bereits Besprochene sowie das Wissen, das wir nun über Film und Handlung gewonnen haben in der Szene mit dem Klavier zusammengezogen wird. Vielleicht verwendet ihr noch einmal die Fragen Roland Barthes' und stellt abschließend die Frage, welche Bedeutung das Klavier am Ende hat?*

Auch der nächste Film nimmt – diesmal eine jugendliche –Lebensrealität im Alltag zum Anlass, eine filmische Welt zu erzeugen, die ihrerseits wieder Rückschlüsse auf die Umwelt des Films und unsere zulässt. Es geht um zwei junge Mädchen und das Phänomen „Fetzweiber“. Um junge Mädchen-Gruppen also, die feminine Codes bemühen und Freude an Gewalt gegen Mädchen und Jungs finden. Formal ist Iris Blauensteiners Film weniger artifiziell und überhöht.

Voraussetzung der Analyse und Vergleich als Analyse Gender – Welt – Film

Vorab: Der Protagonist des Films *Musik* ist Andreas. In Konflikt gerät er mit seinen Töchtern. Wenn er in der Wohnung ein Gegenüber zum Gespräch sucht, fragt er nach dem Mann in der Familie. Das sind nur zwei Hinweise darauf, wie Filmanalyse auch gendersensibel agieren sollte, um Film und seine Welt besser zu verstehen. In *Schwitzen* rückt Iris Blauensteiner zwei junge Mädchen in ihrer Pubertät in den Mittelpunkt. Zur Analyse von Filmen lohnt es sich, auch Vergleiche zu ziehen, Unterschiede zu benennen, Gemeinsamkeiten auszumachen. Auch so kann Erkenntnisgewinn funktionieren.

Arbeitsaufgabe: *Versucht bei eurer Filmanalyse immer wieder auch genderspezifisch zu denken. Macht es einen Unterschied, ob mein Mann oder eine Frau die Kamera führte? Wie werden weibliche, wie männliche Rollen inszeniert? Entsprechen diese Bilder eurer Lebensrealität oder einem Klischee? Welche Eigenschaften der beiden Mädchen, mit denen wir uns gleich näher beschäftigen, überraschen euch und warum? Wie geht die Regisseurin damit um?*

Hinweis: Die Filmwelt ist, wie die übrige Welt auch, nach wie vor von Männern dominiert. Im Rahmen der Diagonale wird diese Ungleichheit an unterschiedlichen Stellen aufgezeigt, kritisiert und diskutiert. Auf der Ebene des Programms rückt die Diagonale bewusst starke Frauen der Branche ins Zentrum.

Anregung: Blättert im Programmheft nach Filmen weiblicher Regisseur/innen und vergleicht die Zahl etwa mit einem herkömmlichen Fernsehprogramm.

Arbeitsaufgabe: Dass Film oft Teamwork ist haben wir bereits erfahren. Die einzelnen Arbeitsbereiche eines Films werden im Abspann, manchmal im Vorspann, gelistet. Diese nennt man *Credits*. *Schaut euch die Credits von Milch und Musik an und begutachtet das Verhältnis von Männern und Frauen. Welche Tendenzen nehmt ihr wahr? Wie hoch würdet ihr den Einfluss dieses Verhältnis auf die Inhalte eines Films einschätzen? Nehmt diesen Gedankengang zum Anlass einer Diskussion.*

Schwitzen

AT 2014, 30 Minuten, Regie & Drehbuch: Iris Blauensteiner (Credits und weitere Informationen zum Film auf www.diagonale.at)

„Schwitzen“ beginnt rasant. Laute Technomusik begleitet rasch aneinander geschnittene Bilder. Film entwirft nicht nur seine eigene Welt, sondern ist auch eine Reaktion auf die Welt.

Abreitsaufgabe: Versucht eingangs darüber nachzudenken, mit welchen Bildern der Film beginnt?

Mögliche Antworten: Bevor die Kamera ihre Aufnahme beginnt, legen die Kameraleute die jeweilige Einstellungsgröße fest. So unterscheidet man von der *Totalen* die möglichst viel in einem Bild zeigt, über die *Halbnahen* bis zur sogenannten *Nahaufnahme*, in der nur mehr Details erkennbar sind, unterschiedliche Einstellungsgrößen. Für ihre Opening-Sequenz wählt Iris Blauensteiner eine Reihe von *Totalen*. Die Regisseurin und ihr Kamerafrau Carolina Steinbrecher entscheiden sich damit für eine durchaus übliche Einstellungsgröße, um einen Ort vorzustellen und zu etablieren. Iris Blauensteiner zeigt eine Kleinstadtsiedlung. Die Häuser ähneln sich. Auf der Straße sind kaum Personen, alles wirkt ordentlich und aufgeräumt. Ungewöhnlich jedoch sind die schnellen Schnitte und die Musik, die nicht so ganz zu dem Ort passen mag. Es ist die Musik der Protagonistin, die sich bereits zu Beginn mit der Weinviertler Wohnhaus-Idylle speißt und den Konflikt vorwegnimmt.

Musik im Film braucht eine *Quelle*. Dafür gibt es mehrere Möglichkeiten: Entweder der Regisseur, die Regisseurin spielt die Musik aus dem Off ein (über die Funktion haben wir am Beispiel *Musik* bereits nachgedacht), oder aber die Musik hat im Film selbst eine Tonquelle. Nach nur wenigen Sekunden läuft die Protagonistin des Films um die Kurve. Die Kamera zeigt Kopfhörer und gibt dem lauten Techno-Beat eine *innerfilmische Quelle*. Es ist der Sound der Jugend, der hier gegen die Häuser der Eltern montiert wird. Wenige Einstellungen weiter nur trifft das junge Teenage-Mädchen auf ihre Freundin.

Mehrere Welten in einem Film

Die beiden sind die Protagonistinnen des Films. Im Bett sitzend sehen die Beiden Youtube-Videos brutaler und Ekel erregender Lebedntierfütterungen. „Hier wie dort regiert das Gesetz des Stärkeren“ schreibt Sebastian Höglinger im Katalog der heurigen Diagonale, wo kurze Beschreibungstexte zu allen Filmen des Festivals versammelt sind. Kurze Beschreibungen von Filmen nennt man im Übrigen *Synopsen*. Mit seiner Beschreibung deutet Höglinger an, dass Iris Blauensteiners Film gleich mehrere Handlungsebenen und Lebenswelten miteinander in Verbindung setzt.

Arbeitsaufgabe: Versucht, ausgehend von dieser Andeutung und unserer These, wonach Film immer Welten entwirft, aufzuzählen, welche Welten Schwitzen beschreibt?

Mögliche Antworten: Die Welt der Eltern, die Welt der beiden Mädchen, die Tierwelt, die anfangs nur über die Youtube-Clips auftritt, später aber auch im Leben der Beiden unmittelbar wird (Hund des Joggers, Hamster im Rad).

Versucht man sich Film mit Text anzunähern, so kann dies mehrere Gründe haben: Man möchte einen Film beschreiben – etwa um ihn zu bewerben, man ist angewiesen eine Kritik zu verfassen oder aber man unternimmt den textlichen Versuch einen Film zu analysieren. Im Gegensatz zur Kritik bemüht sich die wissenschaftliche Analyse darum, objektivierend zu sein. Das heißt, den eigenen Standpunkt stets mit zu bedenken. Allen Textsorten gemein ist, dass sie den genauen Blick ihres Verfassers / ihrer Verfasserin benötigen. Mit Roland Barthes' Codes haben wir bereits ein Analyse-Werkzeug kennen gelernt, versuchen wir nun

eine andere Annäherung an Film. Eine zentrale Bedeutung kommt in Iris Blauensteiners Film den Schauplätzen zu. Versuchen wir also den Film über die Orte, an denen er spielt zu verstehen. Beobachten wir, wie diese Orte gezeigt und inszeniert werden.

Schauplätze und ihre Funktion

Arbeitsaufgabe: *Versucht aufzulisten, welche Schauplätze der Film hat? An welchen Orten er spielt?*

Mögliche Antworten: Das Kinderzimmer, das Elternhaus, der Volleyballplatz, der Fluss und die Au, der Club, die nächtliche Party, der Uferweg, der unter einer Brücke entlang führt.

Weil die Kamera nicht ins Innere der Filmfiguren blicken kann, macht *Schwitzen* das Innere der Charaktere an Äußerlichkeiten fest. Mit jedem Ort, so können wir bemerken, ist eine bestimmte Stimmungslage der beiden Mädchen verbunden, ihre Handlungen hängen von der jeweiligen Örtlichkeit ab.

Arbeitsaufgabe: *Versucht die Verhaltensweise und Stimmungen zu beschreiben, die mit den einzelnen Orten einhergehen.*

Mögliche Antwort: Während die Gemeinschaftsräume im Elternhaus Orte der Auflehnung und Rebellion sind, ist das Kinderzimmer geschützter und unberührter Rückzugsort. Der Club ist Ort des Erwachsenwerdens und des Egos, das wirken möchte, bereits wenige Meter außerhalb des hippen Orts der Beobachtung und des Beobachtet-Werdens bietet die Natur den beiden Mädchen einerseits Schutz, um zu sich selbst zu kommen und über ihre Zukunftsängste und Wünsche zu sprechen (Baden im Fluss), andererseits auch um völlig aus sich zu kehren. Das Gefühl der Selbstsicherheit und Überlegenheit in diesem Umfeld reicht soweit, dass die Beiden in der Natur schließlich ihre Opfer attackieren. Die neu gewonnene Selbstsicherheit soll durch Gewalt gegen andere nochmals zusätzlich gestärkt werden. Iris Blauensteiner hat die Schauplätze ihres Films bedacht gewählt.

In der Natur, so will es die Naturwissenschaft, zählt das Gesetz des Stärkeren. Einzig, der Mensch unterscheidet sich vom Tier durch die Fähigkeit der Kultur. Auf diese Erkenntnis baut Iris Blauensteiner ihren Film über Pubertät, Macht, Gewalt und Überlegenheit auf. Zu Beginn des Films rebelliert unsere Protagonistin gegen ihre Mutter, später sind es die Mädchen selbst, die in der Siedlung Ordnung und Sauberkeit herstellen wollen. Den Auslöser für den plötzlichen Sinneswandel zeigt Iris Blauensteiner in einem Bild, das mit der ersten Einstellung der sauberen, unberührten Straßen zu tun hat.

Arbeitsaufgabe: *Um welche Einstellung könnte es sich handeln? Was hat sich auf der Straße verändert?*

Mögliche Antwort: Mit Kreide haben Unbekannte „Fetzweiber“ auf die Straße vor dem Elternhaus gemalt. Im wörtlichen Sinn ist das ungetrübte Bild der idyllischen Siedlung kurzzeitig gestört. Mit nur einer Einstellung verdeutlicht Iris Blauensteiner die Widersprüche des Films in einem Kamerabild. Die Mädchen hassen die elterliche Umgebung. Was sie jedoch noch mehr hassen ist, die mögliche Konsequenz einer Strafe, die ihre Freiheiten einschränken würde. Freiheiten, die sie scheinbar doch genießen und derer sie sich in diesem einem Moment bewusst werden. Die

Rebellion gegen das Elternhaus und das dort verkörperte Leben ist an dieser Stelle schwächer als das schlechte Gewissen und die Angst vor Konsequenzen. Die gespielte Coolness reicht nicht aus, um die Schmierereien vor dem Elternhaus schlichtweg zu ignorieren, so das *Drehbuch* von Iris Blauensteiner.

Es ist eine bewusste Entscheidung Blauensteiners den gleichen Ort für den Anfang und die Kehrwende des Films zu bemühen. Hier finden die Lebensrealitäten zuhause und die möglicherweise verbauten Träume sowie der Verweis auf die Natur und ihr Gesetz des Stärkeren zueinander.

Es kommt nicht selten vor, dass Film sich als Momentaufnahme begreift, als Blitzlicht auf einen Lebensabschnitt seiner Figuren. Er steigt ein, entwirft eine Welt und verlässt diese wieder, um abschließend noch einige Andeutungen übrig zu lassen, anhand derer wir das Weiterleben der Protagonisten imaginieren können.

Abreitsaufgabe: *Versucht zu überlegen, wie Iris Blauensteiner das macht? Welche Dialogzeilen aus dem Drehbuch und welche Bilder im Film deuten die Zukunft der beiden Mädchen an?*

Mögliche Antwort: Der Film endet mit dem Satz „Dann warte ich auf dich“ als Antwort auf die Aussage der einen der beiden, nach Wien gehen zu wollen, um eine Ausbildung zu machen. Ein Zug rollt zudem durchs Bild und deutet ein neues Leben an.

Es ist nichts weiter als eine Andeutung, denn, so wie der Film auf unser Einfühlungsvermögen und unsere Vorstellungskraft angewiesen ist, ist es auch die Zukunft der Protagonisten. Der Film selbst nämlich und mit ihm, die von ihm entworfene Welt endet alsbald das Licht im Projektor ausgeht, der letzte Kader durch den Projektor gelaufen, die DVD zu ihrem Ende oder das File gänzlich abgespielt ist. Sein Einfluss auf unsere Lebensrealität hingegen hat sich dann längst eingeschrieben und wirkt in uns nach, prägt unsere Lebensrealität, die wiederum Ausgangspunkt und Entstehungskontext neuer Filme sein kann.