

Das Kino als Reflexionsort von Sinnes- und Geisteserziehung

Filmbiographische Notizen zu François Truffauts L'ENFANT SAUVAGE / DER WOLFSJUNGE

Die Kinoerfahrung und damit auch die Möglichkeit, dass manche Filme besonders nachhaltig im (individuellen) Gedächtnis bleiben, andere dagegen dem Vergessen anheim fallen, wird immer auch determiniert durch die konkreten Sehbedingungen, die in einem Kino herrschen. Charakteristika des Dispositivs wie die Architektur eines Kinos, die Bedingungen des Eintretens in den Saal, die Foyer- und Flursituation, die Größe von Saal und Leinwand, die Platzposition und, damit verbunden, die Sehperspektive auf das projizierte Bild sowie Spezifika der Tonwiedergabe während der Vorführung wirken nicht nur maßgeblich auf das je aktuelle Rezeptionserlebnis ein, sondern – so möchte ich in diesem Beitrag argumentieren – sie beeinflussen auch die Erinnerung an Filme mit. Eine nächste Schicht von – soziologisch vielfältig erforschten – Faktoren, welche die Rezeptionserfahrung flankieren und nachhaltig wirken können, sind die sozialen Umstände der Filmwahrnehmung: Verknüpft sich das Erlebnis des Films mit einer Gruppenerfahrung, hat man sich also verabredet, ist man allein ins Kino gegangen oder mit dem Partner/der Partnerin? Ist man in einer professionellen Rolle ins Kino gegangen, etwa als FilmkritikerIn oder -wissenschaftlerIn – mit der Aufgabe, danach über den Film zu schreiben? Bekam man gar exklusiv allein einen Film vorgeführt? Schließlich sind es selbstredend die ästhetischen Charakteristika des Films selbst, die dafür verantwortlich sind, dass ein bestimmter Film eine nachhaltige Wirkung auf Zuschauerinnen und Zuschauer ausübt.

Filmkanon und individuelles Filmgedächtnis

Die Bildung eines filmgeschichtlichen Kanons, wie ihn seit einigen Jahren z.B. die Bundeszentrale für politische Bildung vorschlägt und damit eine basale Filmbildung an Schulen und unter Jugendlichen initiieren will,¹ legitimiert sich ausschließlich über die ästhetischen Qualitäten dieser Filme. Es sind Filmtitel mit Klassiker-Rang, die diese Liste bestimmen, in ihrer überwiegenden Zahl ausgewählt von Filmkriti-

1 Vgl. Holighaus (Hg.) 2005.

kern, und sie reproduziert nahezu vollständig einen ohnehin bereits bestehenden filmgeschichtlichen Kanon.²

Dem pädagogisch-didaktischen Anspruch des auf schulische Zwecke bezogenen Unternehmens der Bundeszentrale entgegenkommend, finden sich in der Liste auch einige Titel, die Kinder und Jugendliche als Protagonisten haben. Dazu zählen die Disney-Produktion *THE JUNGLE BOOK*³, François Truffauts *L'ENFANT SAUVAGE*⁴ und Ang Lees *THE ICESTORM*.⁵ Allen drei Filmen ist gemein, dass sie insbesondere die Interaktion von Erwachsenen und Kindern bzw. Jugendlichen sowie Konflikte von Erziehung, Sexualität und Identitätsfindung thematisieren. Ein Vergleich zwischen den beiden kindlichen Protagonisten «aus Wald und Dschungel», also Disneys steppendem und swingendem, von seinen beiden väterlichen Freunden, dem weisen Panther Bagira und dem hedonistischen Bären Baloo begleiteten Mowgli, und Truffauts Victor von Aveyron erhellt die radikal unterschiedliche Konzeption von Wildnis und Natur einerseits, von Kindheit und Zivilisation andererseits, die den beiden Filmen zugrunde liegt.

Wirft nun ein/e über mehrere Lebensphasen hinweg filmisch sozialisierte/r Rezipient/in einen Blick auf die Liste der BpB,⁶ so wird er/sie feststellen, dass es gewaltige Abweichungen zwischen diesen – von ihm/ihr unter Umständen sehr wohl ebenfalls positiv ästimmten – Produktionen, und solchen Filmen gibt, die er/sie als für seine/ihre individuelle Biographie bedeutsam einstufen würde. Wodurch werden, so lässt sich fragen, Filme also letztlich lebensgeschichtlich bedeutsam? Und welche Rolle spielt der Ort des Kinos als Erfahrungsraum für Filmrezeptionsprozesse, die lebensgeschichtlich bedeutsam werden?

Ich möchte im Folgenden, eine Art Selbstversuch unternehmend, diesen Fragen nachgehen und am Beispiel von *L'ENFANT SAUVAGE* (der, wie erwähnt, anders als Truffauts radikal erziehungskritischer Film *LES QUATRE CENT COUPS*,⁷ das Glück hat, auf der BpB-Liste zu stehen) eine Forschungsperspektive andeuten, die drei – methodisch divergent verfahrenende – Ansätze zusammenzudenken bestrebt ist, die für eine Filmwissenschaft als Kinokulturwissenschaft relevant sein könnte.

Zum einen ist dies der kognitions- bzw. emotionswissenschaftliche Ansatz Greg Smiths, der in Bezug auf die emotionalen Adressierungsmodi filmischer Ästhetik gleichermaßen gestaltungs- wie auch rezeptionsorientiert verfährt; zum anderen der soziologisch inspirierte, medienbiographische Ansatz, wie ihn etwa Elizabeth

2 Fragt man übrigens heutige Studierende der Film- bzw. Medienwissenschaft danach, welche von diesen Filmen sie gesehen haben, so ergibt sich, dass die wenigsten Erfahrungen mit dem Betrachten dieser Filme ins Studium mitbringen.

3 *DAS DSCHUNGELBUCH*, USA 1966, Wolfgang Reitherman.

4 *DER WOLFSJUNGE*, F 1970.

5 *DER EISSTURM*, USA 2000.

6 Vgl. zur Analyse dieser Kanon-Filme auch Keppler-Tasaki/Päffgen (Hg.) 2012.

7 *SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN*, F 1965.

Prommer⁸ und Annette Kuhn⁹ vertreten, der nicht nur Erkenntnisse über die Bedeutung, die das Kino in verschiedenen Lebensphasen hat, sondern auch die Bedeutung bestimmter Filme in diesen Lebensphasen gewinnen will. Schließlich soll ein Ansatz erprobt werden, der versucht, Spezifika des Filmerlebnisses, das sich lebensgeschichtlich mit einem konkreten Ort der Rezeption verbindet, mit der Analyse formalästhetischer Eigenschaften eines Films zusammen zu denken.

Greg Smith untersucht in seiner Studie *Film Structure and the Emotion System*¹⁰ das Zusammenwirken von Stimmung und Emotion in einem Film. Er fragt danach, auf welche Weise Filme eine emotionale Orientierung für den Zuschauer schaffen. Die emotionale Prädisposition wird als Zusammenspiel von perceptiven, emotiven und kognitiven Aktivitätsmustern beim Zuschauer verstanden. Die «mood» wird im Sinne Smiths (im Wesentlichen konform mit normativen Produktionsdramaturgien) in der Exposition grundgelegt und als Konfiguration narrativer, visuell-stilistischer, akustischer und schauspielerischer Faktoren konsistent durchgehalten. Zudem wird sie durch iterativ eingesetzte emotionale Momente geschaffen. Die Emotionsmarkierungen («emotion markers») sind dazu da, «to generate a brief burst of emotion».¹¹ Emotional markierte Momente können sich nicht nur auf die plot-relevanten Felder des Films beziehen, sondern auch aus Elementen entstehen, die in keiner direkten Beziehung zum Protagonisten stehen.¹² Smiths Beispiele für «emotional marked moments» lassen allerdings letztlich offen, in wieweit die Zuschaueremotionen angewiesen bleiben auf die Wahrnehmung respektive das Auslesen von Figurenemotionen. In der Begrifflichkeit der Psychagogik¹³ formuliert: In wieweit sind die Zuschauer zum Empfinden von Fiktionsemotionen auf jene «Führungsfiguren» angewiesen, zu denen sie, mehr oder weniger konstant, in einem Empathieverhältnis stehen? Und wenn nicht, welche «mood»-Strukturen und damit auch welche «emotion markers» braucht es, um die Emotionsstruktur der Zuschauer von derjenigen der Protagonisten zumindest temporär zu entkoppeln? Wie die basale «mood», so sind auch die «emotion markers» Synthese-Begriffe, d.h. Smith fasst sie als Strukturen, die sich aus analytisch beschreibbaren filmischen Elementen, den «emotion cues»¹⁴ zusammensetzen.

Smiths Ansatz ist in der Lage, das «emotionale Relief» eines Films über seine gesamte Lauflänge hinweg und in der Analyse seiner dramaturgischen Struktur zu rekonstruieren: Zur Konstruktion einer Stimmung muss der Film «provide the vie-

8 Vgl. Prommer 1999.

9 Vgl. Kuhn 2002 sowie 2010 a., b.

10 Vgl. Smith 2003.

11 Smith 2003, S. 44.

12 Ein Beispiel hierfür wären etwa jene steinernen Fratzen, die die Totalen auf Draculas Schloss zu Beginn von Francis Ford Coppolas *BRAM STOKER'S DRACULA* (USA 1992) vignettieren. Sie sind nur dem Blick des Zuschauers zugänglich, nicht jedoch dem des Reisenden Jonathan Harker, den der Graf durch die weiträumigen, vermoderten Hallen führt.

13 Vgl. Barth 1990.

14 Smith 2003, S. 44. Hierunter fasst Smith maßgeblich Großaufnahmen von Gesichtern, löst diese aber vollkommen von Point-of-View-Strukturen.

wer with a periodic diet of brief emotional moments».¹⁵ Die Stimmung wird dabei als basale emotionale Prädisposition des Zuschauers gefasst, «über der» sich im Prozess der Filmwahrnehmung verschiedene Emotionen errichten: Sie flammen auf und ebbend wieder ab.¹⁶

Trotz ihrer Differenziertheit in der Analyse der Struktur emotionaler «cues» und deren Position innerhalb der filmischen Dramaturgie vermögen kognitivistisch-emotionstheoretische Ansätze wie derjenige Smiths nicht zu erklären, welche Filme aufgrund welcher Adressierungsmodi ggf. eine nachhaltigere Wirkung auf die Rezipienten ausüben als andere. Denn es bleibt letztlich ausgeblendet, mit welchen unterschiedlichen Vorerfahrungen, welchem Grundverständnis von Film, welchem Weltwissen und je aktueller emotionaler Disposition Rezipienten Filme sehen und deren Angebote eines kognitiven und emotionalen Einbezogenwerdens in die filmischen Welten annehmen.

Die soziodemographische Zuschauerforschung (die im Grunde seit Emilie Altenlohs früher Studie *Zur Soziologie des Kino*¹⁷ immer wieder dieselben Fragen stellt) nähert sich der Frage zumeist über rein externe Datenerhebungen zu Alter, Geschlecht, Beruf und sozialem Status von Kinobesucher/n/innen. Wird darüber hinaus nach Motiven des Kinobesuchs gefragt, so nennt übereinstimmend die Mehrheit der Befragten entsprechender Studien, dass sie sich einen bestimmten Film ansehen wollte.¹⁸ Auch Studien zur Korrelation von Persönlichkeitsstruktur und Film(genre)-Präferenzen wie diejenige von Brosius und Weaver¹⁹ geben im Grunde weder Auskunft über offensichtlich persönlichkeitspsychische psychisch-kognitive Verarbeitungsweisen von Filmen, noch berücksichtigen sie biographische Entwicklungsfaktoren und ggf. Veränderungen in diesen Präferenzen. Letzterem Forschungsdefizit

15 Smith 2003, S. 42. Die «Stimmung/mood» ist in diesem Blickwinkel allerdings kein Charakteristikum, das etwa einem filmischen Raum anhaftet und dadurch, dass verschiedene kinematographisch-filmische Parameter zusammenwirken, auch als wirkungsbezogenes, dramaturgisch funktionales Gestaltungsergebnis wahrgenommen werden kann.

16 Ihre Rhythmicität ist abhängig vom Genre. Filmemacher können nach Smith die verschiedenen Genres als frei zu wählende Möglichkeiten betrachten, wie Emotionen und die dazugehörigen ästhetischen Erlebnisse darzustellen sind. Eine Komödie setzt mithin nicht nur andere «emotion markers» als ein Melodram, sondern sie setzt diese auch anders.

17 Vgl. Altenloh 1914.

18 Vgl. Prommer 1999, S. 112/13. Es verwundert allerdings, dass die verschiedenen Studien zu diesem stets am häufigsten genannten Kinobesuchsmotiv Werte von 65 bis 94% herausbekommen. – Die Studie von Settele 1996 nennt im Übrigen erst an 9. Stelle das Motiv «weil ich ein bestimmtes Kino besuchen wollte» (Settele 1996, S. 74, zit. in Prommer 1999, S. 113). Dies läßt zumindest für die regionale Situation im München der 1990er Jahre darauf schließen, dass es seitens der Kinobesucher wenig Bindung an ein spezielles Haus gab respektive es für viele Kinobesucher wenig relevant war, in welchem Kino sie den ausgewählten Film sahen. Umgekehrt haben Studien zur Erschließung neuer Besucherschichten im Zusammenhang mit der Entstehung und Etablierung von Multiplex-Kinos in den 1990er Jahren völlig von Filmangebot und Besuchereinstellungen abstrahiert, was auch Prommer als ein Problem ansieht, vgl. dies. 1999, S. 103/04. – Die Leserin fragt sich einigermassen kopfschüttelnd, was die sog. empirische Forschung zum Kinopublikum eigentlich alles nicht interessiert.

19 Vgl. Brosius/Weaver 1994.

zu begegnen verspricht der medienbiographische Ansatz, den Elizabeth Prommer auf die Kinobiographie hin fokussiert hat. Sie geht zunächst von der (vielfach reproduzierten) Hypothese aus, dass der Stellenwert des Kinos sich im Laufe des Lebens wandelt und sich dementsprechend auch die Bedeutung, die einzelne Filme in den verschiedenen Lebensphasen der Zuschauer/innen gewinnen (können), verändert. Lothar Mikos hat 1994 konstatiert, dass es eine biographisch orientierte Filmzuschauerforschung nicht gebe,²⁰ was eine elementare Eigenschaft von Filmrezeption vernachlässige: «Sinn bekommt ein Film erst, wenn er in die individuelle Lebenspraxis übernommen wird.»²¹ Auch der Zusammenhang zwischen dem Kino als Ort des Sich-Versammelns, i.e. der Generierung sozialer Ereignisse, und dem angebotenen Filmprogramm wird in den soziodemographischen Studien nicht thematisiert.

Prommers Studie fragt auch danach, an welche Bildwelten sich die Befragten erinnern können und welche Bedeutung die Probanden einzelnen Filmen für ihr Leben zuschreiben. Eine Frau (Sekretärin), die zum Zeitpunkt der Erhebung 26 Jahre alt war, erzählt davon, dass sich im Alter von 17 Jahren ihr Filmgeschmack umgestellt habe. Sie habe da

«versucht, möglichst viele intellektuelle Filme zu sehen [...], so von [erg. U.v.K.] François Truffaut, diese schwarz-weiß-Filme, die hab ich ganz toll gefunden und hab immer irgendwie versucht, möglichst geschickter zu sein. Auch durch meine Schwester, die natürlich wieder viel weiter war, die damals auch schon auf einem intellektuellen Niveau geschwebt ist [...], permanent von irgendwelchen Philosophen geredet hat, die ich nicht gekannt hab, ich bin auch immer irgendwie nach ihr gegangen...»²²

Diese, vom Narrativ der Bildung geleitete, retrospektive Selbsteinschätzung des Wandels und der Neujustierung des individuellen Filmgeschmacks in der Adoleszenzphase bleibt völlig uninterpretiert. Deutlich tritt indes eine heteronome Position der Interviewten hervor: Die (vermutlich ältere) Schwester ist das (temporäre) Leitbild der jüngeren, die sich an ihr orientiert.

Ausgewertet werden vor allem die Mehrfachnennungen, die in einer Rangliste zusammengestellt werden. Liegt die (zwischen dem 16. und mehrheitlich ca. 30. Lebensjahr anzusetzende) kinointensive Phase in den 1980er Jahren, so nennen die meisten der Teilnehmer/innen den Film *DIRTY DANCING* (USA 1987, Emile Ardolino).²³ Liegt sie in den 1990er Jahren, so werden *SCHINDLER'S LIST*²⁴, *FORREST GUMP*²⁵ oder *DER BEWEGTE MANN*²⁶ genannt. Die von Prommer erstellte Liste

20 Vgl. Mikos 1994.

21 Mikos 1994, S. 337. Vgl. auch die Rekonstruktion individueller Medienbiographien in der Studie von Thier und Laufer (Hg.) 1993, die jedoch nicht dem Kino allein gilt.

22 Interview-Auszug, zit. in Prommer 1999, S. 228.

23 Vgl. Prommer 1999, S. 229.

24 *SCHINDLER'S LIST*, USA 1994, Steven Spielberg.

25 USA 1994, Robert Zemeckis.

26 D 1994, Sönke Wortmann.

vermag zwar allgemein die erinnerten Präferenzen in der kinointensiven Phase der Studienteilnehmer darzulegen, sie kann jedoch weder eine genderspezifische bzw. -typische,²⁷ noch letztlich eine generationsspezifische bzw. -typische Aussage treffen. Zehn Teilnehmer (von Prommer als «Cinephile» identifiziert) erinnerten sich an ein besonderes Kinoereignis und erzählen darüber, ohne dass die Studie freilich nachfragt, warum der eine oder andere genannte Film retrospektiv als bedeutsam für das eigene Leben eingestuft wurde (was für die Einschätzung der Bedeutung medialer Ereignisse für die eigene Identitätsbildung von großem Interesse wäre). Keine der zitierten Erzählungen der Teilnehmenden²⁸ wird näher interpretiert, und eine Verknüpfung des Filmerlebnisses mit dem Ort Kino kommt so gut wie nie zur Sprache.

Kino-/ Filmgedächtnis und Selbstreflexion

Erfahrungen mit Kino und Filmen, unter dem Aspekt des individuellen Gedächtnisses betrachtet, zu untersuchen, heißt, analog der Prämissen der Erinnerungsforschung, zu konzedieren, dass Erinnerungsprozesse (sowohl im Hinblick auf das Was, als auch auf das Wie des Erinnerns) wesentlich von den Bedürfnissen des jeweiligen biographischen «Jetzt» der sich erinnernden Subjekte geprägt sind. Auf den Film bzw. die Erfahrung mit Filmen übertragen, bedeutet dies, zu fragen, welche Filme, die dem eigenen Erfahrungsschatz angehören, sich in der aktuell reproduzierbaren Erinnerung als biographisch nachhaltige ästhetische und emotionale Erlebnisse erweisen; es heißt weiter, zu fragen, in welcher Lebensphase diese Seherlebnisse stattfanden und welche der oben beschriebenen Kontextfaktoren erinnerbar sind, die sich womöglich an diese Seherlebnisse knüpfen.²⁹

Eine Fragestellung wie die, welche Filme besonders gut im Gedächtnis haften und an welchen Faktoren dies liegen mag, anzugehen und für sie ein hinreichend komplexes Szenario zu konstruieren, bedarf meines Erachtens Langzeitstudien, die darauf angelegt sein sollten, Profile zu Kinobesuch und anderen (audiovisuellen) Medien entlang den biographischen Phasen von Rezipienten zu erstellen und dies mit dem prinzipiell individuellen Erfahrungsschatz an (in den verschiedenen biographischen Phasen gesehenen) Filmen zu korrelieren. Zum anderen bedarf es Überlegungen zu generationenspezifischen und innerhalb dieser Generationen genderspezifischen Differenzen des Erinnerns an Filme. Es wäre also, nicht nur, wie bei Prommer, zu fragen, welche Filme signifikant häufig erinnert werden, sondern auch, wie sie erinnert werden.

27 Prommer schreibt lediglich, dass die an ihrer Studie teilgenommen habenden «Frauen [...] häufiger ins Kino gehen als die Männer.» (Prommer 1999, S. 248) Es scheint für sie jedoch irrelevant zu sein, dass die weiblichen Teilnehmer sich häufiger an konkrete Filme erinnern und dass sie sie, wie aus den zitierten Interview-Erzählungen hervorgeht, auch anders erinnern.

28 Zit. in Prommer 1999, S. 236–240.

29 Zur Systematisierung und Typisierung von Kino- und Filmerinnerungen vgl. Kuhn 2010 a.

Eine medienbiographische Forschung, die zumal die Ursachen für den Wechsel medialer Präferenzen in verschiedenen Lebensphasen untersucht, müsste in Bezug auf die individuellen Motive des Sehens von Filmen im Kino, dessen Kontextbedingungen, ggf. auch auf Motive für das Wiedersehen von Filmen, zudem die aktuelle Medienvielfalt im Blick haben. Im Zuge der vermehrten Re-Edition³⁰ und damit der Zugänglichkeit von Filmen aus praktisch allen Epochen der Filmgeschichte über verschiedene, unabhängig von den Institutionen Kino und Fernsehen funktionierende Distributionskanäle und Träger (v.a. DVD, Internetplattformen) kommt es zunehmend zu einer Entkoppelung von Generationenerfahrung und begleitendem Filmprogramm, wie sie zumindest tendenziell (bezogen auf Dekaden) noch für Prommers medienbiographische Studie leitend war. Kino- bzw. Film-Zeitgenossenschaften definieren sich aber zunehmend nicht mehr über geteilte und damit auch mitteilbare, gemeinsame Erfahrungen mit einem Ensemble von jeweils neu ins Kino gebrachten Filmen. Communities bilden sich, eben weil Film sich insgesamt seit den 1990er Jahren vom Kino als seinem genuinen Rezeptionsort, zunehmend aber auch vom Fernsehen als redaktionell verantwortetem Programm-Medium (auch durch ritualhafte Programmierung von Reprisen) zu lösen beginnt und anders verfügbar wird, auch anders aus.

Dabei birgt die Möglichkeit, Filme auf verschiedenen Plattformen auf dem heimischen Rechner zu sehen, potentiell auch eine neue Sozialisationsform, die für die Erfahrung von Film prägend werden kann: An der Kinoerfahrung (womöglich auch an der Fernseherfahrung) vorbei könnte sich z.B. bei den sog. *Digital Natives* eine ihrerseits generationentypische, kollektive Seh-Erfahrung ausbilden, durch die jenseits gemeinsamer raum-zeitlicher Anwesenheit an einem Ort gleichwohl ein gemeinsamer Erfahrungsschatz an Film(en) erworben wird; damit konstituiert sich potentiell auch ein neuartiger Erfahrungsraum, der nicht mehr durch konkrete Orte ‚hinterfangen‘ wird. Die Erzählungen über Erlebnisse mit Filmen und das Filmesehen werden – so steht zu vermuten – andere sein als solche, die das Kino als Ort einer raumzeitlich ko-präsenten, gemeinschaftlichen Rezeptionserfahrung stets schon mit im Bewusstsein haben (ohne dass das atmosphärische Feld, das dem Raum Kino eignet, freilich in den meisten Erzählungen mitthematisiert werden würde). Ob sich im Zuge der alltäglicher werdenden Praxis des Filmesehens auf dem Rechner, im, mit Beamer respektive Großbildschirm ausgestatteten, imitatorischen «Heimkino» oder auf mobilen «Endgeräten»³¹ ein ähnliches Filmgedächtnis

30 Vgl. zu den Modi, dispositiven und wahrnehmungspragmatischen Kontexten von Re-Editionen historischer Filme den Beitrag von Franziska Heller in diesem Band.

31 Dass z.B. in den letzten Jahren viele Zugreisende auf Laptops Filme anschauen und deren Töne über Kopfhörer rezipieren, hat zur Folge, dass, obwohl gerade im Großraumwagen die bewegten Bilder für viele vorbeigehende oder in der Nähe der Zuschauenden stehende bzw. sitzende Mitreisende dazu neigen, einen neugierigen Blick auf die kleinen Bildschirme zu werfen, die Rezipierenden sich ebendies, zornige Blicke werfend, verbitten. Das ‚parasitäre‘ Mitsehen verletzt eine Grenze, die durch die intime Nähe zwischen Bildschirm und Betrachterauge konstituiert wird. Zudem wird das Eigentum an Gerät und Film restriktiv ausgelegt und vehement verteidigt.

ausbilden kann wie unter Kinobedingungen, bedürfte Forschungen, welche die Ansätze der medienbiografischen Forschung zur re-modellieren hätten.

Zwei Weisen der Erinnerung an die Stärke des Kinos

Die im Folgenden beschriebenen, sehr subjektiven Rückblicke auf Situationen des Kinogehens und der Erfahrung mit Filmen mögen ein erster Schritt sein, ungeordnete Erinnerungen mit und um das Kino herum zu strukturieren. Ein Rückblick gilt dem Befund, dass sich die Begleitumstände, die soziale Konstellation der Filmwahrnehmung und die Eigenschaften des Ortes, an dem der Film gezeigt wurde, gleichsam vor die Erinnerung an den Film selbst schieben können. Diese Überlagerung, ja, Verschüttung der Erinnerung an den gesehenen Film, bleibt bestehen, wenn ich der Versuchung widerstehe, denselben Film heute noch einmal anzuschauen – und ich habe das bislang getan. Es ist eine vielleicht gar nicht so untypische Erfahrung einer 16- oder 17-jährigen Mitte/Ende der 1970er Jahre, die mit ihrem ersten Freund ins Kino geht, nach sorgsamer Abwägung eines für beide Geschlechter akzeptablen Programms in einem (damals ca. 200 Parkettsitze plus Balkon mit weiteren 50 Plätzen fassenden) Programmokino. Dieses Kino lag (und liegt noch immer) in der nördlichen Vorstadt Regensburgs, seine Frontseite geht auf eine vierspurige Ausfallstraße.³² Der Bau steht leicht gekantet und zurückgesetzt, sodass die Besucher ausreichend Platz auf dem breiten Trottoir haben, sich vor dem Kino zu treffen und zu reden, ohne dass der Autolärm ihren Stimmen allzu sehr zusetzt. In diesem Frühjahr 1977 nun lief Eric Segals LOVE STORY³³ in diesem Kino. Ein paar Bilder blieben haften, mehr nicht. Er todtraurig an ihrem Bett, sie, die todgeweihte Krebskranke, liegend und ihn tröstend. Was aber lebendig und jederzeit auch mit seinem emotionalen Wert verknüpft in mir abrufbar bleibt, sind die Geschehnisse im Anschluss an die Vorstellung: Nachdem wir das Kino verlassen hatten, gingen wir zu unseren um die Ecke parkenden Rädern (die wir leicht versetzt gegen einen Maschendrahtzaun lehnend hintereinander stehend abgestellt hatten), um über die große Brücke zurück in die Innenstadt zu gelangen. Meines aber war weg. Die Dämmerung war schon hereingebrochen, wir suchten die Umgebung ab, doch das Fahrrad blieb verschwunden. Offenbar hatte es jemand gestohlen. Ich war sehr verzweifelt (es war mein erstes Drei-Gang-Rad) und furchtbar wütend. – Ein Theoretiker der Kinoemotionen könnte nun (zurecht) behaupten, die von mir mit vollzogenen Emotionen des Melodramas mit seinem tränenreichen Ende hätten diese Reaktion verstärkt. Wäre das *mood management*, hätte ich mir einen Western angeschaut, anders ausgefallen? – Ich widerspreche keineswegs der

32 Das Regina-Kino war auch dasjenige, in dem ich als ca. Sechsjährige, von meiner Großmutter begleitet, meinen ersten Film sah: Es war HEINTJE, EIN HERZ GEHT AUF REISEN (BRD 1969, Werner Jacobs). Ausgewählt hatte diesen Film selbstredend meine Begleiterin, die nicht nur Roy Black, sondern auch Heintje als kindlichen Schlagerstar schätzte.

33 USA 1970.

Annahme, dass die Dramaturgie eines Westerns die emotionale Disposition einer großen Anzahl von Filmzuschauern nach Schluss der Vorstellung anders einstellt als diejenige eines Melodramas – trotzdem entzieht sich diese spontane und unvorhersehbare Reaktion weitgehend der wissenschaftlichen Beobachtung, gewinnen doch die wirkungspsychologischen Studien ihre Erkenntnisse fast ausschließlich in kontrollierten Laborsituationen und von den Forschenden selbst gesetzten Versuchsanordnungen, in die ihre Probanden gestellt werden. Lebensgeschichtlich freilich wird dieses Erlebnis stets meine Einstellung zum Film LOVE STORY prägen.

Bestimmt in diesem ersten Beispiel das soziale und vor allem lokale Kontext-Setting meine Erinnerung, so führt das zweite Beispiel nachhaltiger Gedächtnisprägung, die sich mit einem bestimmten Film verbindet, in den Kinosaal selbst: Es ist das Jahr 1986, im Royal-Palast am Münchner Goetheplatz läuft James Camerons ALIENS³⁴. Die Erinnerung an den zweiten Teil der ALIEN-Tetralogie verbindet sich bis heute vor allem mit seinem Ton (nicht nur jenem Herzton, der die gesamte Länge über bestehen blieb) und der Erfahrung mit einem Sound Design, das den fiktionalen akustischen Raum bis in die feinste, hyperreale Verästelung hinein, um den eigenen Körper herum baute. Ich habe kaum jemals ein intensivere somatische Erfahrung mit einem Film gemacht als in dieser *in nuce* immersiven Anordnung und würde argumentieren, dass dies nur in dem Maße möglich wurde, als dieses Kino in der Lage war, die Feinheiten der Tonspur des Sequels vollständig in der technischen Wiedergabe auszuschöpfen.³⁵ Wenn ich mich des Films erinnere, verknüpft er sich unlösbar mit dieser somatischen Erfahrung beim erstmaligen Sehen.

Aus diesen, willkürlich aus dem eigenen Erfahrungsschatz mit Filmen herausgegriffenen Beispielen erhellt zweierlei: Erstens lassen sich offenbar Kontextphänomene abstrahieren, die sich lebensgeschichtlich zwar assoziativ mit bestimmten Filmen verbinden, aber gleichsam vor diese selbst treten, weil sie stärkere emotionale Einschnitte darstellen, als das im Rezeptionsprozess unmittelbar an den Film herangetragene emotionale Quantum. Es wäre lohnend, derartige Erinnerungen (respektive Lücken) zu vergleichen mit der Erinnerung an Störfaktoren, die die Filmwahrnehmung im sozialen Raum des Kinos beeinträchtigen.³⁶ Zweitens sind mit dem Erfahrungsraum des Kinos, seiner Architektur und technischen Ausstattung selbst inhärente Phänomene zu nennen, die das Wahrnehmungserlebnis so modellieren können, dass es sich gleichsam unauslöschlich ins Gedächtnis ein-

34 ALIENS – DIE RÜCKKEHR, USA 1986.

35 Diese Erfahrung ließe sich insoweit auch mit Ed Tans Begriff der Artefaktemotion fassen, als neben dem immersiven somatischen Erfasstwerden der Zuschauerin durch das Sounddesign von ALIENS gleichzeitig ein Gefühl der ästhetischen Wertschätzung über die spektakuläre Tonkomposition mitschwang. Es ließe sich spekulieren, dass die Nachhaltigkeit einer filmischen Erinnerung umso stärker ist, je mehr sich Fiktionsemotionen und Artefaktemotionen verknüpfen. Zu diesem Begriff vgl. Tan 1996.

36 Vgl. hierzu den Beitrag von Julian Hanich in diesem Band.

prägt. Eine spezifische, ortsgebundene Sinneserfahrung verknüpft sich nachhaltig mit der erinnerbaren filmischen Struktur.

Erzählung, Erinnerung, Seherlebnis und Kinoraum. Zur kinobiographischen Bedeutung von François Truffauts L'ENFANT SAUVAGE

Ich nähere mich Truffauts Film im autobiographischen Selbstexperiment, indem ich gleichsam vom heutigen Wissen über seinen historischen Stoff und die Charakteristika von Truffauts ästhetischer Herangehensweise an diesen Stoff zurückgehe und mich an die erste Seherfahrung mit diesem Film zu erinnern versuche. Welche Kontextfaktoren spielen eine Rolle und wie stellen sie sich in der Erinnerung dar? Warum hat schließlich dieser Film eine solch große lebensgeschichtliche Bedeutung für mich?

Wie Kaspar Hauser, so gehört auch Victor von Aveyron, der «Wolfsjunge» Truffauts, zu jenen «wildern Kindern», welche die spätaufklärerische, sich aus der Philosophie lösende Wissenschaft der Anthropologie um 1800 in elementarer Weise beschäftigt und herausgefordert haben. Ausgesetzt oder in Isolation gehalten, wuchsen diese Kinder ohne menschliche Zuwendung, ohne Sprache und reduziert auf animalische, auf das Überleben in der Natur gerichtete Funktionen heran. Zahlreiche Pädagogen und Wissenschaftler widmeten ihnen ihre Fürsorge, betrachteten sie aber zugleich auch als faszinierende Untersuchungsobjekte. An diesen Kindern meinte man so etwas wie den Naturzustand des Menschen und den Einfluss der Erziehung gleichsam in einer Laborsituation studieren zu können. Der «Wilde von Aveyron» wurde im Sommer des Jahres 1798 in den Wäldern dieser Region gefunden. Drei Jäger hatten ihn entdeckt und den nackten Jungen eingefangen. Man schätzte ihn auf etwa elf oder zwölf Jahre. Er konnte nicht sprechen und zeigte kaum Anzeichen irgendeiner geistigen oder sozialen Entwicklung. Sie brachten ihn in ein benachbartes Dorf, doch gelang ihm nach kaum einer Woche die Flucht. Das ganze folgende Jahr verbrachte er in völliger Einsamkeit, aber am 9. Januar 1800 tauchte er wieder auf uns ließ sich widerstandslos ergreifen.

Sein Fall wurde sofort Gegenstand lebhafter Kontroversen, in denen die wissenschafts- und gesellschaftstheoretischen Positionen des nachrevolutionären Frankreich wie unter einem Vergrößerungsglas sichtbar wurden. Schon kurz, nachdem der Junge aufgefunden worden war, veranlasste die *Société des Observateurs de l'Homme* seine Überstellung nach Paris zum Zwecke anthropologischer Studien. Die Frage war: Hatte man es hier mit einem Naturkind à la Rousseau zu tun, das unverdorben war von der Zivilisation? Oder war der Knabe ein Exempel für die Lehre des Philosophen Condillac, wonach der Mensch in der Isolation einer Statue gleich, deren Sinne erst durch die Reize der äußeren Welt erweckt werden müssen? – Philippe Pinel, Irrenarzt am Hospiz von Bicêtre, dämpfte die hochgespannten Erwartungen. Seiner Diagnose nach waren Victors Wahrnehmungs- und Denkfunktionen von Geburt an schwer geschädigt. Der «Wilde Knabe» sei nicht retardiert,

weil er ausgesetzt wurde, sondern es verhalte sich umgekehrt: «Wir können also höchstwahrscheinlich annehmen, dass der Knabe von Aveyron den Kindern und Erwachsenen gleichgestellt werden muss, die an einer angeborenen oder erworbenen Demenz oder Idiotie leiden.»³⁷ So lautete die Diagnose, die Pinel der *Société* in seinem Gutachten vom Dezember 1800 präsentierte. Pädagogische Bemühungen hielt er für zwecklos. Nicht die Gesellschaft, sondern die Natur habe Victors Zustand verursacht. Nicht eine lange Untätigkeit seiner affektiven und intellektuellen Fähigkeiten, sondern eine organische Mangelercheinung oder Missbildung sei Ursache seiner Beeinträchtigungen. Deshalb müsse man nicht so sehr auf die Erziehung des Moralischen, sondern vielmehr auf die Heilung des Physischen Hoffnungen setzen, damit Victor wieder «normal» werde.

Einerseits erntete Pinel dank der scheinbaren Stichhaltigkeit seiner Diagnosen und Argumente in Fachkreisen Lob. Andererseits wiesen die Autoren der Zeitschrift *Décade Philosophique* sein medizinisches Fazit vehement zurück. Das publizistische Hauptorgan der *Idéologie* – der Lehre von der Entstehung der Ideen im menschlichen Geist – behauptete, Victor sei weder taubstumm noch schwachsinzig, sondern durch das Leben in den Wäldern auf einer tierähnlichen Stufe verblieben. Durch seine Erziehung gelte es nun den Beweis anzutreten, dass der Mensch erst durch die Gesellschaft geschaffen werde. Vorwurf eines anonymen Autors gegen Pinel war, dass sich hinter seiner Wissenschaft ein philosophisches Vorurteil verberge, dass die konkret-faktische Existenz eines vernunftbegabten, weisen, guten «Naturmenschen» voraussetze. Dieses Vorurteil sei durch den jungen «Wilden» ins Wanken geraten.

Das Kind kam in die Pariser «Schule für Taubstumme» unter die Obhut des Arztes Jean Itard, eines Schülers von Pinel. Allerdings hielt Itard nichts von dessen physiologischer Betrachtungsweise der Sinne und des Intellekts. Wie die Ideologen, so stand auch Itard unter dem Einfluss der sensualistischen Theorien John Lockes und insbesondere Condillacs. Danach war der Mensch nicht, wie die rationalistische Schule annahm, mit angeborenen Verstandeskraften ausgestattet, sondern zunächst nur ein «leeres Blatt»: Nur die unmittelbaren Sinneseindrücke lassen Denkprozesse entstehen. Notwendiges Instrument hierfür ist die Sprache, die durch Imitation gelernt wird. Durch die Wörter werden die Wahrnehmungen bezeichnet und dadurch zu «einfachen Ideen». Sie lassen sich dann miteinander kombinieren und führen so zu immer komplexeren und abstrakteren Gedankengebäuden. Sprache und Intellekt des Menschen hängen demnach allein von den zivilisatorischen Einflüssen ab. Ohne sie, so dachte Itard, wäre der Mensch «eines der schwächsten und unintelligentesten Tiere».

Itard gab dem Jungen den Namen «Victor», eine Geste der Individualisierung, die sich gegen die biologische Klassifikation Linées wandte, demgemäß die «wilden Kinder» als eine eigene Unterart, als *homo ferus* aufgeführt wurden.

37 Zit. nach Moravia [1970] 1989, S. 111.

«Während ich meine Anstrengungen darauf beschränkte, die Sinne unseres Wilden in Tätigkeit zu setzen, nahm auch der Geist seinen Anteil an der ausschließlich auf die Erziehung dieser Organe gerichteten Pflege und zeigte die gleiche Abfolge der Entwicklung.»³⁸

Von diesen Theorien ließ Itard auch dann nicht ab, als er sich das weitgehende Scheitern seiner ärztlichen und pädagogischen Bemühungen eingestehen musste. Victors sprachliche, intellektuelle und soziale Fähigkeiten blieben sehr rudimentär. Zwar gelang es Itard, das Sehvermögen, die Tastempfindungen und den Geschmackssinn des Jungen ein wenig zu verbessern und ihm die Verwendung von Zeichen beizubringen. Mit der Zeit lernte er, den geschriebenen Wörtern einzelne Objekte, dann ganze Objektklassen zuzuordnen, und Victor erlernte Anfangsgründe der Schrift durch Imitation. Aber schließlich überließ Itard nach vielen Jahren der Fürsorge Victor seinem Schicksal. Er lebte zunächst wieder in der Taubstummenschule, dann in Pension bei seiner früheren Pflegerin, ohne einen weiteren Fortschritt zu machen. Victor, der «wilde Knabe von Aveyron» starb 1828.

Die Quellengrundlage für das Drehbuch von François Truffaut und Jean Gruault bildete Jean Itards Schrift *Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron* aus dem Jahr 1806.³⁹ Beide Autoren folgen Itards Bericht hinsichtlich



Abb. 1 Der Knabe als Untersuchungsobjekt zwischen Itard und Pinel

der Chronologie ziemlich genau; allerdings rafft das Drehbuch die Zeitverhältnisse gegenüber dem Bericht. Währten die Erziehungsbemühungen des historischen Itard etwa sechs Jahre, so wirkt im Film die lange Phase des Lernens, vom aufrechten Gehen bis zur Begriffs- und Schreibschulung, von Victors Einzug in Itards Haus auf dem Land bis zu seiner freiwilligen Wiederkehr nach einer temporären Flucht in die nähere Umgebung, stark komprimiert. Das Ende des Films setzt die Beziehung zwischen Itard und dem Knaben als gelungen, ist Victors Rückkehr für den Zuschauer doch als Einsicht zu interpretieren, dass ein Leben in diesem Haus einer nicht mehr lebberen Existenz am Rande der Zivilisation vorzuziehen sei. Itard (von Truffaut selbst gespielt, der mit dieser Figur und auch, indem seine eigene Hand die Aufzeichnungen Itards szenisch nachschreibt, sein eigenes bewegtes Signet in den Film einschreibt) nimmt ihn nach dieser freiwilligen Rückkehr gleichsam als Adoptivsohn an.

38 Jean Itard: *Deuxième Mémoire sur Victor de l'Aveyron* (1806), zit. nach Moravia 1989, S. 117.

39 Nachgedruckt im Anhang von Malson 1964.

Im Vorspanntext wird auf die authentische Geschichte verwiesen, und der Film markiert sich als Chronik. Trotz seiner Dreiaktstruktur (die sich am klassischen Erzählkino mit Exposition, Konflikt und Lösung orientiert), bleibt die epische Form des Berichts in allen Phasen transparent.⁴⁰ Durch das Schwarzweiß der Bilder wird die historische Distanz unterstrichen, die überwiegend ruhige Kamera und die häufigen bildlichen Symmetrien unterstreichen den Abstand des Sehens zum gezeigten Geschehen. Die kammerspielartige Form, die das Geschehen um nur wenige Figuren anordnet, konzentriert die Aufmerksamkeit ganz auf die Beziehung

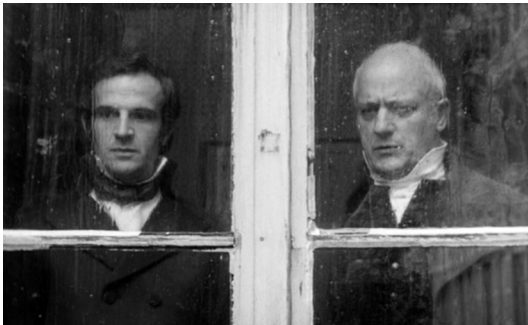
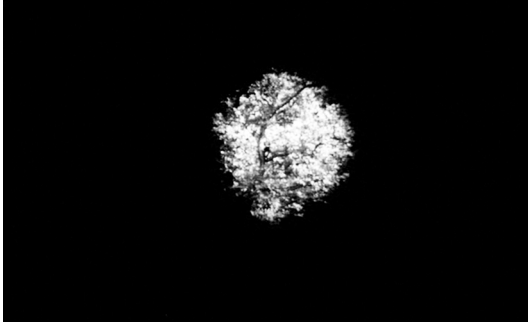


Abb. 2–3

zwischen Itard, Madame Guérin, seine Haushälterin, und Victor, zu dem die Kamera stets die größte Nähe sucht. Die Kameraarbeit des Films lässt die verschiedenen visuellen Modi als Gesten erscheinen, in denen sich die forschend-wissenschaftliche Betrachtung einerseits, die empathiegesättigte, ja zärtliche Wahrnehmung des Jungen andererseits spiegeln. Die sehr schnellen Schwenks und Schnitte zu Beginn künden von dem schier unmöglichen Unterfangen, den Jungen überhaupt zu Gesicht zu bekommen: Es ist der Blick des Jägers, der das Wild vor die Flinte zu bekommen versucht, das sich ihm gleichwohl entzieht. Die

sich schließende Kreisblende nimmt, ganz künstliche Optik, den Jungen, der sich auf einen Baum geflüchtet hat und in der Totalen, von Blattwerk umgeben, dem Betrachterauge zunächst unsichtbar ist, eingrenzend ins Visier. Mit den häufigen Bildteilungen in den Nahaufnahmen (die z.B. noch durch den, den Architekturraum teilenden Fensterrahmen verstärkt werden, vgl. Abb. 3), werden Pinel und Itard, Lehrer und Schüler, als zunächst gleichrangige Kontrahenten gesehen, deren Theorien potentiell gleichwahrscheinlich sind. Die Erziehung, die Itard dem Jungen in der Folge in einer von der Gesellschaft weitgehend abgeschnittenen, privaten Umgebung erteilen wird, wird Pinel am Ende nicht recht geben.

40 Vgl. Jansen/Schütte (Hg.) 1974, S. 118–122 und Le Berre 2005, S. 128–141.

Itard hat sich im Film nicht nur von den Auffassungen seines Lehrers emanzipiert, er gewinnt durch die Art, wie er mit Victor interagiert, selbst einen sozialen Sohn. Doch um all das, was Itard tut und über das er sich (und dem Zuschauer) schreibend und als Voice over, durch Truffauts Stimme sprechend, Rechenschaft ablegt, baut die Inszenierung eine filmische Anschauung Victors und des Erziehungs-, genauer: des Abrichtungsprozesses, in den Itard den Knaben stellt, die vor allem auf ein Staunen über die Art hinausgeht, wie Victor mit seinen Sinnen die Natur und ihre «Ressourcen» wahrnimmt und genießt. In jeder dieser, teils auch von Itard, teils nur vom Zuschauer beobachtbaren Gesten steckt eine Sehnsucht nach intensiver Erfahrung mit scheinbar einfachen Dingen: dem hochkonzentrierten Milchtrinken aus einer Schale, dem Spüren der Regentropfen auf der Haut beim Knieen auf der Wiese im Mondschein, nach dem selbstversunkenen Betrachten der Landschaft.

In diesen, ganz Victor gehörenden Momenten zeigt Truffaut, was seine Figur Itard irreversibel verloren hat und was er sich seinerseits nur durch wohlwollendes Betrachten, also durch ästhetische Anschauung des Knaben in seine eigene Lebenswirklichkeit holen kann.

Ich habe diesen Film das erste Mal 1981, im Alter von 20 Jahren gesehen, in einem provisorischen Kino, zu der Zeit, als der Studentische Arbeitskreis Film der Universität Regensburg seine Vorführungen nicht mehr (wie noch kurz zuvor) in einem der Hörsäle auf dem Campus veranstalten durfte. Danach hatte die Stadt dem Arbeitskreis in einem gerade erst sanierten mittelalterlichen Speicher, der langsam in ein Kulturzentrum verwandelt wurde, einen Saal zur Verfügung gestellt, der etwa 50 Sitzplätze fasste. Wir saßen auf reichlich unbequemen Stühlen, die Projektionskabine war ein weißer, hinten im Saal stehender Kasten, das Projektorgeräusch ließ sich deutlich vernehmen. Ich glaube, den *WOLFSJUNGEN* allein, ohne verabredet gewesen zu sein, gesehen zu haben. Zwei weitere Filme wurden, neben Truffauts Film, zu intensivsten Seherfahrungen in diesem Provisorium (aus dem wenige Jahre später das



Abb. 4–5

Kommunale Kino der Stadt Regensburg wurde, mit guter Akustik und bequemen Sesseln): Sergej Eisensteins *STATSCHKA*⁴¹ und Peter Kriegs *SEPTEMBERWEIZEN*.⁴² Alle drei Filme haben durch ihre Ästhetik und politische Position eine nachhaltige, durch mehrfaches Wieder- und Neu-Sehen verstärkte Bedeutung für mein Denken und Fühlen, aber auch für die weitere filmische Sozialisation gehabt. Doch nur *L'ENFANT SAUVAGE* hat mich in der Erinnerung so tief berührt, dass ich ihn, gerade weil sich seine Aufführung bis heute mit diesem Kinoprovisorium verbindet, als eine meiner stärksten Film-Seherlebnisse überhaupt betrachte – vielleicht deswegen, weil ich, als ich ihn zum ersten Mal sah, selbst noch nicht so weit weg von an mir vollzogenen pädagogischen Bemühungen verschiedenster Art war und noch deutlich in mir der oft gehörte Vorwurf nachhallte, ich sei «nicht erziehbar».

Literatur

- Barth, Hermann: *Psychagogische Strukturen des filmischen Diskurses in G.W.Pabsts Kameradschaft*. München: diskurs film 1990
- Brosius, Hans-Bernd/Weaver, James B.: Der Einfluss der Persönlichkeitsstruktur von Rezipienten auf Film- und Fernsehpräferenzen in Deutschland und den USA. In: Louis Bosshart/Wolfgang Hoffmann-Riem (Hg.): *Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation*. München 1994, S. 284–300
- Holighaus, Alfred (Hg.): *Der Filmkanon. 35 Filme, die Sie kennen sollten*. Berlin 2005
- Itard, Jean [1806]: «Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron». In: Lucien Malson: *Les enfants sauvages, mythe et réalité*. Paris 1964 (Anhang). Dt. Ausgabe: *Die wilden Kinder*. Frankfurt am Main 1972
- Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hg.): *François Truffaut*. München 1974
- Kepler-Tasaki, Stefan/Paefgen, Elisabeth K. (Hg.): *Was lehrt das Kino? 24 Filme und Antworten*. München 2012
- Kuhn, Annette: *An Everyday Magic. Cinema and cultural memory*. London 2002
- Was tun mit der Kinoerinnerung? In: *montage AV* 19/1/2010, S. 117–134 (a)
- Heterotopie, Heterochronie: Ort und Zeit der Kinoerinnerung. In: Irmbert Schenk et al. (Hg./eds.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg 2010, S. 27–39 (b)
- Le Berre, Carole: *François Truffaut at work*: London et al. 2005
- Mikos, Lothar: Film und Leben. Filmgeschichte und Filmbiographie. In: *medien + erziehung* 4/1994, S. 333–339
- Moravia, Sergio [1970]: *Beobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung*. Frankfurt/Main 1989
- Prommer, Elizabeth: *Kinobesuch und Lebenslauf. Eine historische und medienbiographische Studie*. Konstanz 1999
- Settele, Tanja: *Kinobesuch in München. Eine Befragung der Besucher ausgewählter Münchner Kinos*. Mag. Arbeit (masch.) München 1996
- Smith, Greg M.: *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge et al. 2003
- Tan, Edward: *Emotion and the structure of narrative film: film as an emotion machine*. Mahwah, New Jersey 1996
- Thier, Michaela/Laufer, Jürgen (Hg.): *Medienbiographien im vereinten Deutschland*. Bielefeld 1993

41 STREIK, UdSSR 1925.

42 BRD 1976.

III.

Veränderungen des Erfahrungsraums «Kino» durch neue Technologien und andere Medien



