

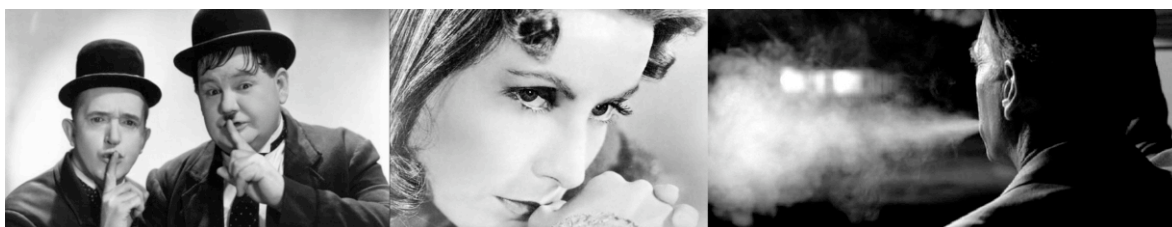


Universität Zürich  
Seminar für Filmwissenschaft

Seminar für Filmwissenschaft (Hg.)

# Schlagwörter der Seminar-Videothek

## Systematik und Glossar



**Christine N. Brinckmann** Konzept

**Philipp Brunner und Ursula von Keitz** Texte

## Editorial

---

Als eines der wenigen filmwissenschaftlichen Institute im deutschsprachigen Raum verfügt das Zürcher Seminar über eine Filmsammlung, die verschlagwortet ist. Gegenwärtig umfasst der Bestand rund 15'000 Filme auf VHS und DVD. Studierende und Forschende können ihn nicht nur nach Filmtiteln und RegisseurInnen abfragen, sondern auch nach Sachbegriffen, die in einem Schlagwortregister zusammengestellt sind. Das ermöglicht unterschiedlichstes Suchen: nach «exzessiven Melodramen» und «Italowestern», nach «Arztfiguren» und «Täterinnen», nach Filmen der «Tschechoslowakischen Neuen Welle» oder solchen, die im «Dschungel» spielen. Insgesamt zählt das Schlagwortregister des Seminars über fünfhundert Suchbegriffe.

Während mehr als zwei Jahren haben wir dieses Register einer umfangreichen Revision unterzogen und durch ein lexikonartiges Glossar erweitert, das nun als *Schlagwörter der Seminar-Videothek. Systematik und Glossar* vorliegt. Im Unterschied zu ähnlich gelagerten Nachschlagewerken bilden filmische Motive und Figuren hier einen wesentlichen Bestandteil – nicht zuletzt aus dem Befund heraus, dass motiv- und figurespezifische Nachschlagewerke in der deutschsprachigen Filmwissenschaft bis heute fehlen.

Die *Schlagwörter der Seminar-Videothek* bestehen aus zwei sich ergänzenden Teilen. Teil I ist als Systematik aufgebaut. Hier sind die Suchbegriffe nach einem Dutzend inhaltlicher Oberbegriffe (Genres, Motive, Figuren, filmhistorische Epochen, Erzählformen etc.) geordnet. Dieser Teil gibt in erster Linie darüber Auskunft, welche Schlagwörter in der Seminarvideothek überhaupt existieren und wonach gesucht werden kann.

Teil II ist als alphabetisch geordnetes Glossar konzipiert, in dem jedes einzelne Schlagwort durch eine Definition erläutert und durch Querverweise von benachbarten Begriffen abgegrenzt wird. Jeder Definition sind einige Beispielfilme beigelegt, die sich in der seminarinternen Sammlung befinden. Dieser zweite Teil gibt Aufschluss darüber, was die einzelnen Begriffe bedeuten.

Das neue Nachschlagewerk erfüllt mehrere Funktionen. In seiner doppelten Anlage (Systematik und Glossar) sorgt es für möglichst rasche Orientierung im Dickicht unseres Schlagwortbestandes. Gleichzeitig ermöglicht es die systematische Recherche von Filmen für Vorträge, schriftliche Hausarbeiten, Lizentiatsarbeiten, Artikel etc. Und schließlich soll es auch dies wecken: die Neugier auf die ständig wachsende Filmsammlung des Seminars und die Lust am Schmökern. Allerdings – wie allen derartigen Nachschlagewerken haftet auch den *Schlagwörtern der Seminar-Videothek* etwas Schillerndes an: Denn sie bieten nicht nur Orientierung, sondern immer auch Verknappung; sie geben Wissen verkürzt wieder, und ihre Grenzen zueinander sind längst nicht so fest, wie es manchmal wünschenswert scheint. So liegt hier also nichts Endgültiges, geschweige denn Erschöpfendes vor, sondern ein hoffentlich griffiges Hilfsmittel unter anderen.

Weder die Revision des Schlagwortbestandes noch das Verfassen des Glossars wären ohne die Hilfe und die Anregungen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Seminars für Filmwissenschaft gelungen. Ihnen allen danken wir herzlich: Matthias Brütsch für frühe Entwürfe der Schlagwort-Systematik, Daniela Casanova für Bereinigungsarbeiten in der Filmdatenbank, Thomas Christen für die kritische Durchsicht der filmhistorischen Schlagwörter, Jan Sahli für das Korrektorat, Tereza Smid für die Titelgestaltung und, vor allem, Urs Suter für den Datentransfer.

Unser größter Dank gilt Christine Noll Brinckmann, die den vorliegenden Schlagwortbestand, wie so Vieles, überhaupt erst aufgebaut hat.

Zürich, im Frühling 2004  
Philipp Brunner, Ursula von Keitz

# Inhalt

---

<b>I</b>	<b>Systematik (Schlagwort-Register, gegliedert nach Oberbegriffen)</b> .....	<b>1</b>
	Gattungen	
	Genres, Subgenres, Formate	
	Motive, Themen, Stoffe	
	Figuren und Figurenkonstellationen	
	Schauplätze	
	Filmhistorische Epochen, Stilrichtungen, Bewegungen	
	Erzählformen und narrative Aspekte	
	Ästhetische und technische Aspekte	
	Produktions- und Rezeptionsaspekte	
	Verfilmungen, Adaptionen, Aufzeichnungen	
	Andere Kunstformen	
	Weltregionen	
<b>II</b>	<b>Glossar (Schlagwort-Definitionen, alphabetisch gegliedert)</b> .....	<b>4</b>

## Gattungen

---

Amateurfilm  
 Animationsfilm  
 Dokumentarfilm  
 Essayfilm  
 Experimentalfilm  
 Industriefilm  
 Lehrfilm  
 Spielfilm\*  
 Werbefilm

## Genres, Subgenres, Formate

---

### Amateurfilm

Home movie

### Animationsfilm

Anime  
 Computer-Animation  
 Zeichentrickfilm

### Dokumentarfilm

Aktualitäten  
 Doku-Drama  
 Doku-Porträt  
 Ethnografischer Film  
 Fiktionalisierender Dokumentarfilm  
 Filmhistorische Dokumentation  
 Gestellte Szene  
 Humanitärer Dokumentarfilm  
 Inszenierter Dokumentarfilm  
 Interview  
 Investigativer Dokumentarfilm  
 Kulturfilm  
 KünstlerInnenporträt  
 Kurzdokumentarfilm  
 Langzeitstudie  
 MusikerInnenporträt  
 Nichtfiktionale Szene  
 Oral History  
 Pseudo-Dokumentarfilm  
 Querschnittsfilm  
 Semidokumentarfilm  
 Tierfilm  
 Wochenschau

### Essayfilm

Politischer Essayfilm

### Experimentalfilm

Abstrakter Film  
 Collage  
 Experimenteller Dokumentarfilm  
 Experimenteller Spielfilm  
 Fensterfilm  
 Materialfilm  
 Meditation  
 Minimalismus  
 Struktureller Film  
 Underground-Film

### Spielfilm

Abenteuerfilm  
 Abenteuerromanze  
 Mantel und Degen

Piratenfilm  
 Actionfilm  
 Arbeiterfilm  
 Ausstattungs- und Kostümfilm  
 Autobiografie  
 Bergfilm  
 Beziehungsdrama  
 Biopic  
 Historisches Frauenschicksal  
 Charakterstudie  
 Dramatische Szene  
 Eastern  
 Ehedrama  
 Ein- und Zweiakter  
 Erotische Szene  
 Familiendrama  
 Familiensaga  
 Fantasy  
 Féerie  
 Frauenfilm  
 Gangsterfilm  
 Gespenstergeschichte  
 Gestellte Szene  
 Heimatfilm  
 Neuer Heimatfilm  
 Historische Milieustudie  
 Historische Rekonstruktion  
 Horrorfilm  
 Hotelfilm  
 Justizdrama  
 Katastrophenfilm  
 Komödie  
 Anarchokomödie  
 Ehekömödie  
 Gaunerkomödie  
 Gesellschaftskomödie  
 Groteske  
 Horrorkomödie  
 Komikerkomödie  
 Komische Szene  
 Romantische Komödie  
 Screwball comedy  
 Sexkomödie  
 Situationskomödie  
 Sketch  
 Slapstick  
 Sophisticated comedy  
 Tragikomödie  
 Verwechslungskomödie  
 Kriegsfilm  
 Antikriegsfilm  
 Kriegsdrama  
 Kriegsgefangenenfilm  
 Kriegsromanze  
 Kriegssatire  
 Kriminalfilm  
 Wirtschaftskrimi  
 Whodunit  
 KünstlerInnenfilm  
 MusikerInnenfilm  
 Kurzspielfilm  
 Märchen  
 Melodrama  
 Exotisches Melodrama  
 Exzessives Melodrama  
 Mutterdrama  
 Milieustudie  
 Militärklamotte  
 Monumentalfilm  
 Moralisches Rührstück

Musical  
 Backstage-Musical  
 Rock-Musical

Neonoir  
 Operettenfilm  
 Phantastik  
 Pikareske  
 Politikerfilm  
 Polizeifilm  
 Pornografischer Film  
 Softporno  
 Problemfilm  
 Quartierstudie  
 Querschnittsfilm  
 Reporterfilm  
 Revuefilm  
 Roadmovie  
 Samurai-Film  
 Schaunummer  
 Schlagerfilm  
 Science Fiction  
 Sexfilm  
 Splatter  
 Tanzfilm  
 Thesenfilm  
 Thriller

Agententhriller  
 Politthriller  
 Psychothriller

Tierfilm  
 Vampirfilm  
 Western

Cowboywestern  
 Goldgräberwestern  
 Indianerwestern  
 Itallowestern  
 Kavalleriewestern  
 Problemwestern  
 Saloonwestern  
 Sheriffwestern  
 Singing Western  
 Spätwestern  
 Trapperwestern  
 Überfallwestern

Wiener Film

## Motive, Themen, Stoffe

---

Absurdismus  
 Adoleszenz  
 Alltagsbeobachtung  
 Alpträumhafte Verstrickung  
 Alter  
 Anklage und Aufdeckung  
 Antike  
 Apartheid  
 Arbeitskampf  
 Aristokratie  
 Armut  
 Authentischer Fall  
 Bäuerliches Leben  
 Befreiungskampf  
 Behinderung  
 Berufswelt  
 Beziehungen im Alltag  
 Beziehungs- und Familienmord  
 Coming-out  
 Coup  
 Crossdressing  
 Dekadenz

---

\* Der Begriff «Spielfilm» erscheint hier nur der Vollständigkeit halber. In der Filmsammlung des Seminars für Filmwissenschaft wird er nicht vergeben, da die meisten Filme Spielfilme sind.

Dritte Welt  
 Duell  
 Emigration  
 Erlösungs- und Heilsgeschichte  
 Erotik  
 Homoerotik  
 Erotische Szene  
 Existenzialismus  
 Exotismus  
 Expedition und Schatzsuche  
 Faschismus  
 Antifaschismus  
 Feminismus  
 Flucht  
 Generationenbeziehung  
 Genozid  
 Holocaust  
 Geschlechterkampf  
 Gesellschaftskritik  
 Gewalt  
 Heiligenlegende  
 Identitätsproblem  
 Initiation  
 Intrigenspiel  
 Jagd  
 Judentum  
 Jugendkriminalität  
 Karrierestory  
 Kindheit  
 Klamauk  
 Klassenverhältnisse  
 Kleinkriminalität  
 Kolonialismus  
 Kommunismus  
 Antikommunismus  
 Konkurrenzkämpfe  
 Korruption  
 Krankheit  
 Krieg  
 Amerikanischer Bürgerkrieg  
 Bürgerkrieg  
 Erster Weltkrieg  
 Golfkrieg  
 Guerilla  
 Kalter Krieg  
 Spanischer Bürgerkrieg  
 Vietnamkrieg  
 Zweiter Weltkrieg  
 Kulturkontrast  
 Leidensgeschichte  
 Liebesgeschichte  
 Amour fou  
 Tragische Liebe  
 Mafia  
 Männerverhalten  
 Massenmedien  
 Mensch-Maschine-Problematik  
 Militär  
 Minoritätsprobleme  
 Mittelalter  
 Mythos  
 Pygmalion-Stoff  
 Nationalsozialismus  
 Obsession  
 Ökologie  
 Perestrojka  
 Politisches Klima  
 Prähistorie  
 Prostitution  
 Psychopathie  
 Psychotherapie und Psychoanalyse  
 Rache

Rassismus  
 Reise  
 Irrfahrt  
 Zeitreise  
 Religion  
 Resozialisierung  
 Revolte der Natur  
 Revolte der Technik  
 Revolution  
 Französische Revolution  
 Russische Revolution  
 Robin-Hood-Stoff  
 Serienmord  
 Sexualdelikt  
 Inzest  
 Sexualität  
 Homosexualität  
 Hörigkeit  
 Perversion  
 Sodomasochismus  
 Shakespeare  
 Spiele und Glücksspiele  
 Spionage  
 Sport  
 Subkultur  
 Sucht und Drogen  
 Systemkritik  
 Terrorismus  
 Teufelsaustreibung  
 Tod  
 Traum  
 Übersinnlicher Horror  
 Unschuldig beschuldigt  
 Utopie  
 Dystopie  
 Endzeitvision  
 Verfolgung  
 Voyeurismus  
 Widerstand  
 Zeitgeschichte  
 Zensur

### Figuren und Figurenkonstellationen

---

AbsteigerIn  
 Agenten  
 Arztfigur  
 AufsteigerIn  
 Ausserirdisches Wesen  
 AussteigerIn  
 Body snatcher  
 Buddy-Buddy  
 Diva  
 DoppelgängerIn  
 Dreieck  
 EinzelkämpferIn  
 Femme Fatale  
 Figurenmosaik  
 Freak  
 Freundinnenpaar  
 Gefallene Frau  
 Gruppenporträt  
 HeimkehrerIn  
 Hexe  
 IndianerInnen  
 Kindliche Protagonisten  
 Kleine Leute  
 Künstlergestalt  
 Künstliche Menschenwesen

Lesben  
 Mad scientist  
 Menacing husband  
 Menacing wife  
 Menschliche Bestie  
 Monster  
 Outlaw  
 Pathologischer Killer  
 Privatdetektiv  
 Riesen  
 Schicksalsgemeinschaft  
 Schmuggler  
 Schwule  
 Seeleute  
 Täterin  
 Transsexuelle  
 Ungleiches Paar  
 VagabundIn  
 Veteranen  
 Viereck  
 Weiblicher Detektiv  
 Weiblicher Verfolger  
 Weiblicher Westernheld  
 Zirkus und Artisten  
 Zombie  
 Zwerge  
 Zwillinge

### Schauplätze

---

City  
 Dorf  
 Dschungel  
 Frontier  
 Gefängnis  
 Institution  
 Kabarett  
 Kleinstadt  
 Lager  
 Landschaft  
 Provinz  
 Psychiatrie  
 Schule  
 Südstaaten (USA)  
 Theatermilieu  
 Trabantenstadt  
 Unterwelt  
 Weltraum  
 Wüste  
 Zirkus und Artisten

### Filmhistorische Epochen, Stilrichtungen, Bewegungen

---

Avantgarde der 1920er  
 Abstrakter Film  
 Konstruktivismus  
 Surrealismus  
 Black Cinema  
 Bollywood  
 Calligrafismo  
 Cinéma Beur  
 Cinema Nôvo  
 Cinéma Vérité  
 Direct Cinema  
 Dogme 95  
 Expressionismus

Film d'Art  
 Film Gris  
 Film Noir  
 Formalismus  
 Free Cinema  
 Frühe Kinematografie  
 Früher Tonfilm  
 Fünfte Generation  
 Geistige Landesverteidigung  
 Impressionismus  
 Jiddisches Kino  
 Junger Deutscher Film  
 Kammerspiel  
 Kinematografie der zweiten Epoche  
 Magischer Realismus  
 Neorealismus  
 Neue Sachlichkeit  
 Neue Welle  
 Neuer Deutscher Film  
 Neuer deutscher Frauenfilm  
 Neuer Schweizerfilm  
 New American Cinema  
 New British Cinema  
 New Hollywood  
 Nouvelle Vague  
 Perestrojka  
 Poetischer Realismus  
 Postmoderne  
 Queer Cinema  
 Radical Cinema  
 Rive gauche  
 Russischer Revolutionsfilm  
 Série Noire  
 Sozialistischer Realismus  
 Später Stummfilm  
 Strassenfilm  
 Stummfilm ohne Titel  
 Tauwetter  
 Telefoni bianchi  
 Third Cinema  
 Tradition de qualité  
 Trümmerfilm  
 Tschechoslowakische Neue Welle

### **Erzählformen und narrative Aspekte**

---

Abweichende Erzählmuster  
 Allegorie  
     Politische Allegorie  
 Apsychologische Erzählweise  
 Episodenfilm  
 Fremde Erzähltradition  
 Ich Erzählung  
 Intertextualität  
 Mehrteiler  
 Monodrama  
 Multiple Diegese  
 Parabel  
 Parodie  
 Rückblendenstruktur  
 Satire  
     Politische Satire  
 Schwarzer Humor  
 Selbstreflexion  
 Serie  
 Travestie  
 Vorausblende  
 Zyklus

### **Ästhetische und technische Aspekte**

---

Farbe  
 Filmtechnik  
 Handkamera  
 Licht  
 Musik  
 Plansequenz  
 Special Effects  
 Ton  
 Trick  
 Voice-over

### **Produktions- und Rezeptionsaspekte**

---

Agitation  
 All-Star-Picture  
 Anschlussprodukt  
 B-Picture  
 Beiprogramm  
 Blockbuster  
 Camp  
 Debutfilm  
 Dialektfilm  
 Exilfilm  
 Exploitation  
 Familienkino  
 Faschistischer Film  
 Flop  
 Fortsetzungsfilm  
 Found Footage  
 Fragment  
 Improvisation  
 Kinderkino  
 Kompilationsfilm  
 Kultfilm  
 Laiendarsteller  
 Leuzinger  
 Low budget  
 Nationalepos  
 Poetischer Film  
 Prequel  
 Produktionsbericht  
 Propaganda  
 Regierungsfilm  
 Remake  
 Schulfilm  
 Teenagerkino  
 Trailer  
 Zensurfall

### **Verfilmungen, Adaptionen, Aufzeichnungen**

---

Ballettverfilmung  
 Bibelverfilmung  
 Comicsverfilmung  
 Dramenverfilmung  
 Konzertaufzeichnung  
 Legendenverfilmung  
 Literaturverfilmung  
 Lyrikverfilmung  
 Musikverfilmung  
 Opernverfilmung  
 Tagebuchverfilmung  
 Theateraufzeichnung

### **Andere Kunstformen**

---

Architektur  
 Art Déco  
 Fernsehen  
 Fotografie  
 Jazz  
 Kabarett  
 Malerei  
 Musik  
 Tanz  
 Videokunst  
 Videoclip

### **Weltregionen**

---

Lateinamerikanisches Kino  
 Maghrebinisches Kino  
 Schwarzafrikanisches Kino  
 Südostasiatisches Kino  
 Vorderasiatisches Kino  
 Zentralasiatisches Kino

# A

**Abenteuerfilm.** Fiktionales Genre, in dessen Zentrum eine meist männliche Hauptfigur steht, die aus ihrem alltäglichen Lebenszusammenhang hinaustritt und in eine Welt unerwarteter Gefahren, sich überschlagender Ereignisse und (oft) exotischer Gegenden gerät. Häufig kommen die erzählten Geschichten als AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILM daher, die sich des ROBIN-HOOD-STOFFS bedienen oder in denen sich Figuren à la Herkules (vgl. ANTIKE), Zorro, Scaramouche und Rob Roy samt ihren Kontrahenten tummeln. Wiederkehrende Motive sind FLUCHT und VERFOLGUNG, DUELL, EXPEDITION UND SCHATZSUCHE u. ä. Der Abenteuerfilm kann Genres wie MANTEL UND DEGEN, PIRATEN- und KRIEGSFILM umfassen, hat komische, oft romantisierende Züge (vgl. ABENTEUERROMANZE) und neigt zum EXOTISMUS. Die Überschneidungen mit dem ACTIONFILM sind zahlreich, allerdings liegt das Interesse des Abenteuerfilms weniger auf den Stunts als mehr auf dem persönlichen Erlebnis der Hauptfigur, die dem (oft männlichen Ziel-)Publikum als Identifikationsfigur dienen soll. *phb*

Beispiele:

MÜNCHHAUSEN (Josef von Baky, D 1943)  
L'HOMME DE RIO (Philippe de Broca, F/1 1963)  
RAIDERS OF THE LOST ARK (Steven Spielberg, USA 1981)

**Abenteuerromanze.** Spielart des ABENTEUERFILMS, der durch eine romantische (heterosexuelle) Beziehung angereichert ist: Hier wird in der Regel die Gelegenheit genutzt, unternehmungslustige und kühne weibliche Figuren mit ungewöhnlicher Biografie zu präsentieren, die oft zunächst als Gegenspielerinnen des Protagonisten fungieren (vgl. UNGLEICHES PAAR). Dramaturgisch ist die Romanze dem Abenteuer gleichberechtigt und mit ihm verschränkt; sie kann der Handlung eine milde oder heitere Note geben. Meist finden Romanze und Abenteuer zum gemeinsamen Happy-End. *phb*

Beispiele:

TO HAVE AND HAVE NOT (Howard Hawks, USA 1944)  
DAS WIRTSCHAUS IM SPESSART (Kurt Hoffmann, BRD 1957)  
ROMANCING THE STONE (Robert Zemeckis, USA 1984)

**Absoluter Film** s. ABSTRAKTER FILM

**AbsteigerIn.** Figur im Spielfilm, die durch äußere Umstände zum Außenseiter wird und innerhalb des sozialen Hierarchiegefüges absteigt. Diese Abwärtsbewegung bestimmt den dramaturgischen Bogen des Films und wird typischerweise durch eine Reihe passender Motive angereichert: In der Regel verlässt die Figur berufliche und/oder familiäre Bindungen (vgl. FAMILIENDRAMA), oft hat sie mit SUCHT UND DROGEN zu kämpfen oder wird als GEFALLENE FRAU zum gesellschaftlichen *misfit*. Gelegentlich wird jedoch der Abstieg als erfolgreicher Einstieg in andere Lebenszusammenhänge erzählt, wodurch die Figur Züge der AUSSTEIGERIN erhalten kann. Vgl. dagegen den OUTLAW, der sich außerhalb des Gesetzes bewegt und dessen Außenseitertum weniger auf soziale, sondern mehr auf juristische Faktoren zurückzuführen ist. Vgl. außerdem die AUFSTEIGERIN, die

gewissermaßen das Gegenkonzept zur AbsteigerIn ist. *phb*

Beispiele:

GREED (Erich von Stroheim, USA 1923)  
BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, USA 1975)  
SANS TOIT NI LOI (Agnès Varda, F 1985)

**Abstrakter Film.** Stilrichtung des EXPERIMENTAL-FILMS, die der AVANTGARDE DER 1920ER zuzurechnen ist. Im Vordergrund stehen formale (und weniger inhaltliche oder narrative) Bezugsmöglichkeiten zwischen den einzelnen Einstellungen. Gegenstände oder Menschen werden nicht aufgrund der «Bedeutung» gefilmt, die ihnen herkömmlicherweise zugeschrieben wird, sondern in erster Linie um ihrer Form Willen. Entsprechend sind es Parameter wie Bildkomposition, Bewegung, FARBE, LICHT und Rhythmus, die die Montagelogik des Abstrakten Films bestimmen. Eine frühe Richtung des Abstrakten Films ist der so genannte «Absolute Film», der nicht nur ganz auf jegliches narrative Element verzichtet, sondern auch darauf, Objekte im Sinn eines fotografischen Abbildes überhaupt zu filmen. Stattdessen beschränkt er sich auf «anorganische», meist gemalte Motive, strebt oft «musikalische» Strukturen an und ist insgesamt ein experimenteller ANIMATIONSFILM. *phb*

Beispiele:

BALLET MÉCANIQUE (Fernand Léger, F 1923)  
DIAGONAL-SYMPHONIE (Viking Eggeling, D 1924)  
OPUS III (Walther Ruttmann, D 1924)

**Absurdismus.** Als literaturwissenschaftlicher Terminus geht der Begriff *absurd* auf die Philosophie des EXISTENZIALISMUS im Frankreich der 1950er Jahre zurück (Sartre, Camus u. a.) und bezieht sich auf die Texte des «Absurden Theaters» (*théâtre de l'absurde*), in deren Zentrum die Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz an sich steht. Absurde Filme nehmen eine ähnliche Haltung ein, außerdem sind sie mit den Anforderungen der Logik (z. B. Widerspruchsfreiheit) nicht zu vereinbaren und/oder sie schildern Sachverhalte, die mit den Mitteln der Vernunft nicht zu begreifen sind. Auf der Ebene der Narration werden Konventionen der Kausalität und Chronologie sowie andere Ordnungsprinzipien außer Kraft gesetzt mit dem Ziel, den irrationalen Zustand der Welt zu charakterisieren.

Vgl. dagegen die GROTESKE, die einen tendenziell politischen und weniger philosophischen Anspruch hat und außerdem die Sinnhaftigkeit menschlicher Existenz nicht in Frage stellt. Anders gelagert ist auch die ANARCHOKOMÖDIE, deren Handlung zwar Anarchisches zeigt, die als Struktur jedoch immer im Bereich des Logischen und Kohärenten bleibt. Schließlich verzichtet der KLAMAUK, die schiere Alberei, ganz auf philosophische Tendenzen. *phb*

Beispiele:

DER NEUE SCHREIBTISCH (Karl Valentin, D 1914)  
HORSE FEATHERS (Norman Z. Leonard, USA 1932)  
J'IRAI COMME UN CHEVAL FOU (Fernando Arrabal, F 1978)  
BRAZIL (Terry Gilliam, GB 1984)

**Abweichende Erzählmuster.** In westlichen Kulturzusammenhängen ein narratives Muster in Spielfilmen,

deren Dramaturgie als ungewöhnlich und/oder innovativ empfunden wird. Allerdings, die Frage, was genau als abweichend und innovativ gilt, wird nicht immer gleich beantwortet, sondern ist von historischen Prozessen und wandelbaren Sehgewohnheiten abhängig. Grundsätzlich jedoch bleibt die Dramaturgie – ganz im Unterschied zum EXPERIMENTELLEN SPIELFILM – dem formalen Rahmen des westlichen Erzählkinos verhaftet, und die Abweichungen selbst sind ein eher punktuell Phänomen.

Die Wahl eines Abweichenden Erzählmusters geschieht stets im Bewusstsein dessen, wovon abgewichen wird und birgt insofern immer ein gewisses Maß an Kritik. Dagegen ist die Wahl einer FREMDEN ERZÄHLTRADITION nicht zwangsläufig an das Wissen westlicher Narrationsmuster gebunden, also auch nicht automatisch als Kritik am Westen zu verstehen – obwohl beides natürlich häufig Hand in Hand geht. *phb*

Beispiele:

PIERROT LE FOU (Jean-Luc Godard, F/I 1965)

BLOW UP (Michelangelo Antonioni, GB 1967)

THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN (Karel Reisz, GB 1981)

**Actionfilm.** Fiktionales Genre, in dessen Zentrum temporeiche Erzählungen stehen, in denen sich betont maskuline Hauptfiguren durch viel physische Action auszeichnen, zu der meist ein hohes Maß an GEWALT gehört. Bevorzugt werden KRIMINAL-, GANGSTER-, KRIEGS-, KATASTROPHEN-, HORRORFILME sowie EASTERN, und wiederkehrende Motive sind FLUCHT und VERFOLGUNG, die im Gewand von halsbrecherischen Verfolgungsjagden, spektakulären Stunts und zahllosen Explosionen daher kommen. Insgesamt stehen Dialog und Figurenzeichnung ganz im Dienst der Action. Mit ihrem überbetonten Männlichkeitsbild richten sich die Filme an ein männliches Zielpublikum (entsprechend selten sind Actionheldinnen), das stärker physisch als psychologisch involviert ist.

Die Nähe zum ABENTEUERFILM ist zwar groß, doch anders als dieser verzichtet der Actionfilm oft auf psychologisch nachvollziehbare Erlebnisse der Hauptfigur und setzt stattdessen deutlich auf Körperlichkeit und mit technischer Bravour vorgeführte Stunts. *phb*

Beispiele:

FROM RUSSIA WITH LOVE (Terence Young, GB 1963)

THE GETAWAY (Sam Peckinpah, USA 1972)

SPEED (Jan de Bont, USA 1994)

**Adel** s. ARISTOKRATIE

**Adoleszenz.** Motiv im fiktionalen und dokumentarischen Film. Im Mittelpunkt steht das Lebensalter zwischen zehn und zwanzig Jahren. Die Spannweite an Genres und Erzählmustern ist groß: Denkbar sind ACTIONFILME, LEIDENSGESCHICHTEN und MELODRAMEN ebenso wie AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILME, KOMÖDIEN, HORRORFILME und CHARAKTERSTUDIEN; das Motiv kann zur GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK mit realistischem Anspruch herangezogen werden oder aber zum bloßen pubertären KLAMAUK. Auch die Möglichkeiten der Kombination mit anderen Motiven sind breit gefächert, selbst wenn sich einige von ihnen bevorzugt anzubieten scheinen und erstaunlich

regelmäßig anzutreffen sind: Dazu gehören JUGENDKRIMINALITÄT, GEWALT, SUCHT UND DROGEN, CITY und SCHULE, aber auch SEXUALITÄT, HOMOSEXUALITÄT und INZEST.

Längst nicht bei allen Filmen, die die Adoleszenz thematisieren, handelt es sich gleichzeitig um TEEN-AGERKINO (das allein durch die Zielgruppe definiert ist). Ob dort auch tatsächlich Geschichten über die Adoleszenz erzählt werden, ist zweitrangig.

Vgl. die Altersgruppen KINDHEIT und ALTER. *phb*

Beispiele:

MÄDCHEN IN UNIFORM (Leontine Sagan, D 1931)

PATHER PANCHALI (Satyajit Ray, IND 1955)

DER JUNGE TÖRLESS (Volker Schlöndorff, BRD/F 1966)

**Adult western** s. PROBLEMWESTERN

**Agenten.** Figuren im Spielfilm, insbesondere im AGENTEN- oder POLITTHRILLER, gelegentlich auch im WIRTSCHAFTSKRIMI und in der (Agenten-)KOMÖDIE. Die Filme beziehen ihre Spannung daraus, dass Agenten und Spione bedingungslos und außerhalb von Gesetz und Moral agieren «müssen». Sie verfügen über undurchsichtige Beziehungsnetze, spektakuläre Geheimwaffen und nie versiegende Geldmittel. Sie bewegen sich nicht nur im vertrauten Alltag, sondern zugleich in schäbigen Unterwelten, auf dem glamourösen Parkett der internationalen Diplomatie und auf der militärischen Chefetage länderübergreifender Konflikte. Agenten und Spione sind per Definition einsam und jederzeit in Gefahr, so dass in den Geschichten oft eine paranoide Grundstimmung vorherrscht. Die Anzahl filmischer Agentinnen ist übrigens auffällig klein; wenn sie überhaupt auftreten, dann meist als Nebenfiguren, die für den männlichen Sympathieträger eine (zeitweilige) Bedrohung darstellen.

Eine leichtere, mit zuweilen pubertierendem Humor durchsetzte Spielart dieser Figur ist James Bond. *phb*

Beispiele:

NOTORIOUS (Alfred Hitchcock, USA 1946)

TRIPLE CROSS (Terence Young, F/GB 1966)

THREE DAYS OF THE CONDOR (Sydney Pollack, USA 1975)

**Agententhriller.** Spielform des THRILLERS, dessen zentrales Merkmal der *thrill*, ein hoch wirksamer Mix aus Nervenkitzel und Spannung ist, der das Publikum bis zur Erzeugung physischer Reaktionen erfasst. Dies geschieht durch eine weitgehend undistanzierte und hautnahe Inszenierung von Angst und Suspense. Hinzu kommt eine starke Identifikation mit der Hauptfigur, in diesem Fall dem Agenten oder der Agentin. Trotz spezieller professioneller Ausbildung sind diese Figuren für die sie erwartenden Ereignisse nicht immer genügend vorbereitet. Oft werden sie UNSCHULDIG BESCHULDIGT, geraten in ALPTRAUMHAFTE VERSTRICKUNGEN, drohen in den Maschinerien der INSTITUTION Geheimdienst unterzugehen und scheinen ihren Gegenspielern – AgentInnen aus dem eigenen oder feindlichen Lager sowie AuftragskillerInnen – im Nachteil. In ihrer akuten Bedrohtheit bleibt ihnen oft nichts anderes übrig, als selber zu töten, wenn sie überleben wollen. Und auch wenn ihnen Letzteres regelmäßig gelingt, so schildert der



Thriller dennoch die Schrecken eines Berufs, der zwar im Gewand unauffälliger Bürgerlichkeit daher kommt, sich in Wahrheit aber über alle moralischen Grenzen hinwegsetzt.

Vgl. POLITHILLER, PSYCHOTRILLER. *phb*

Beispiele:

THREE DAYS OF THE CONDOR (Sydney Pollack, USA 1975)

BLACK WIDOW (Bob Rafelson, USA 1987)

THE LONG KISS GOODNIGHT (Renny Harlin, USA 1997)

### Agglomeration s. TRABANTENSTADT

**Agitation.** Der Begriff bezieht sich weniger auf Form oder Inhalt eines Films, sondern in erster Linie auf dessen Funktion: Das Publikum soll zu (sozial-)politischem Handeln gebracht werden, an dessen Ende ein klar umrissenes Ziel steht. Aufrüttelnde Wirkung ist wichtiger als objektive und ausgewogene Information. Dies geschieht oft in der Form emotionalisierender Rhetorik und innerhalb eines in der außerfilmischen Welt bestehenden Argumentationszusammenhangs. Bevorzugt werden die Genres HUMANITÄRER, INSZENIERTER oder SEMIDOKUMENTARFILM, EXPERIMENTELLER SPIELFILM sowie der ARBEITERFILM und das RADICAL CINEMA. Das Spektrum der Motive reicht von SYSTEMKRITIK und WIDERSTAND über ARBEITS- oder BEFREIUNGSKAMPF bis hin zu KOMMUNISMUS und (RUSSISCHER) REVOLUTION.

Der Unterschied zur PROPAGANDA ist schwer zu ziehen. Tendenziell jedoch benennt die Agitation ihre (linkspolitischen) Positionen und Ziele deutlich und ist meist konkret handlungsbezogen. Demgegenüber verfährt die Propaganda eher manipulativ, ihr Ziel liegt weniger darin, das Publikum zu bestimmten Handlungen zu bewegen als vielmehr darin, seine Einstellungen und Haltungen zu verändern. Die Grenze zwischen den beiden Begriffen bleibt aber fließend. *phb*

Beispiele:

STATSCHKA (Sergej Eisenstein, SU 1924)

KUHLE WAMPE ... (Slatan Dudow, Bertolt Brecht, D 1932)

ZÜRI BRÄNNT (anonym, CH 1980)

**Aktualitäten.** Dokumentarisches Format der FRÜHEN KINEMATOGRAFIE, das Strukturmerkmale einer Reportage und der NICHTFIKTIONALEN SZENE aufweist und auf jeweils jüngste, einen Schauwert versprechende Ereignisse auf dem Gebiet der Politik, des SPORTS, der Kultur und Technik Bezug nimmt. Das Themenspektrum wird den ausdifferenzierten Rubriken der Tageszeitungen entnommen. Der Mehrwert der filmischen Aktualität beruht gegenüber dem Zeitungsbericht auf einem life-Effekt, dem «Hier und Jetzt-Dabeisein». Die ersten Filmgesellschaften wie Lumière in Frankreich, Meeßter in Deutschland und LEUZINGER in der Schweiz produzierten eine große Zahl von Aktualitäten. Die einaktigen, in der Regel nur mit einem Haupttitel versehenen Filme wurden in gemischten Programmen im Wechsel mit Landschaftsbildern, kurzen KOMÖDIEN oder Kinodramen nach einer ausgeklügelten Programmdramaturgie vorgeführt. Sie können als Vorläufer der seit den 1910er Jahren und verstärkt mit Beginn des ERSTEN WELTKRIEGS produzierten WOCHENSCHAU gelten. *uvk*

Beispiele:

ARRIVÉE DES CONGRESSISTES ... (Louis Lumière, F 1895)

CORTÈGE HISTORIQUE ... (M. Tollini, M. Pagani, CH 1910)

THE FUNERAL OF VERA KHOLODNAIA (anonym, RUS 1919)

### Alkoholismus s. SUCHT UND DROGEN

### All s. WELTRAUM

**All-Star-Picture.** Filme, deren Attraktion unter anderem darin besteht, dass sie mit ungewöhnlich vielen Stars aufwarten. Aufsehen erregend ist dabei nicht nur die Menge an Stars, sondern auch der Umstand, dass sie oft selbst Nebenrollen besetzen oder gar in *cameos*, Kurzauftritten, erscheinen (in denen sie nicht selten sich selbst spielen). Bevorzugte Genres sind MONUMENTAL-, KRIEGS- und KATASTROPHENFILME, aber auch WHODUNITS à la Agatha Christie. Als Erzählmuster bieten sich vor allem die SCHICKSALS-GEMEINSCHAFT, das FIGURENMOSAİK sowie das GRUPPENPORTRÄT an. *phb*

Beispiele:

WAR AND PEACE (King Vidor, Mario Soldati, USA/I 1956)

THE LONGEST DAY (Bernhard Wicki et al. USA 1961)

MURDER ON THE ORIENT EXPRESS (Sydney Lumet, USA 1974)

A BRIDGE TOO FAR (Richard Attenborough, GB 1976)

PRÊT-À-PORTER (Robert Altman, USA 1994)

**Allegorie.** Erzähl- oder Darstellungsform, in der der Sinn durch Verweis auf eine zweite Bedeutungsebene konstituiert wird. Der allegorische Vorgang ist der einer Bedeutungsübertragung von der vordergründigen, eigentlichen Ebene auf eine abstrakte, uneigentliche Ebene: Figuren, Objekte und Handlungen repräsentieren Ideen, Idealtypisches und Qualitäten moralischer, religiöser und politischer Art (vgl. POLITISCHE ALLEGORIE). Dem entspricht, dass die Allegorie typenhafte Figuren bevorzugt und wenig Wert auf psychologisch ausdifferenzierte Charaktere legt. Entscheidend für das Funktionieren einer Allegorie ist das Bewusstsein von zwei Sprach- oder Bildebenen bei Produzent und Rezipient. Allegorien sind final orientiert, auf ein bestimmtes Ziel hin ausgelegt. Der Schlüssel zu ihrem Verständnis liegt in der Erkenntnis dieses Ziels durch die RezipientInnen und nicht auf der Darstellungsebene selbst. Diese liefert höchstens Signale, die auf eine allegorische Lesung hinweisen, die vom Publikum erst noch zu leisten ist. Sind diese Signale wenig eindeutig, wird die allegorische Lektüre problematisch, und es hängt vom Vorwissen des Publikums ab, wie weit es zur Entschlüsselung der Doppelaussage in der Lage und willens ist.

Im Unterschied zur Allegorie, die Punkt für Punkt auf zwei Ebenen zu lesen ist, ist in der PARABEL das eigentlich Gemeinte von nur einem Vergleichspunkt aus zu erschließen. *phb*

Beispiele:

LES VISITEURS DU SOIR (Marcel Carné, F 1942)

GYCKLARNAS AFTON (Ingmar Bergman, S 1953)

SUPERBIA (Ulrike Ottinger, BRD 1986)

**Alltagsbeobachtung.** Erzählform in so genannt «kleinen» Filmen, die als unspektakuläre MILIEU-, QUARTIER- oder CHARAKTERSTUDIEN daher kommen, auf die große Geste etwa des MELODRAMAS oder des AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILMS verzichten und stattdessen die Beschreibung des Alltäglichen und Beiläufigen, der kleinen Dinge des Lebens in den Mittelpunkt des Interesses rücken. Häufig agieren CharakterdarstellerInnen, die bevorzugt KLEINE LEUTE spielen; dagegen sind Stars in diesen Filmen selten – abgesehen von «älteren» Schauspielerinnen (über vierzig), für die Charakterrollen nicht nur eine Chance bieten, das angestammte Image zu ändern, sondern überhaupt weiterzuarbeiten. Insgesamt herrscht in der Alltagsbeobachtung ein realistischer Stil vor. Entsprechend kreist die Handlung um BEZIEHUNGEN IM ALLTAG und damit um Gegebenheiten und Konflikte, die auf «natürlichen» Dialogen und psychologischen Beobachtungen beruhen. *phb*

Beispiele:

RYSOPIS (Jerzy Skolimowski, PL 1964)  
SLAVNOSTI SNEZENEK (Jirí Menzel, CSSR 1983)  
L'ODEUR DE LA PAPAYE VERTE (Tran Anh Hung, F 1992)  
LA STANZA DEL FIGLIO (Nanni Moretti, I/F 2001)

**Alpträumhafte Verstrickung.** Motiv und dramaturgische Struktur gleichermaßen. Im Zentrum steht die fürchterliche Erfahrung einer Figur, dass ein unscheinbares Ereignis oder ein banaler Fehler zu immer mehr und immer schrecklicheren Verwicklungen führt, bis schließlich alle Elemente des Lebens existenziell bedroht sind. Die Alpträumhaftigkeit des Motivs wird in manchen Filmen tatsächlich als TRAUM ausgewiesen, aus dem die Protagonisten zwar schweißgebadet, aber immerhin, erwachen. Deutlich mehr Angst erzeugen realistischere Darstellungen, in denen Alpträumhaftes sich im «realen» Leben der Figur ereignet, insbesondere dann, wenn es mit Kapitalverbrechen und dem Motiv UNSCHULDIG BESCHULDIGT gekoppelt ist. In dieser Ausprägung gehören Motiv und dramaturgische Struktur zu den Grundformen des THRILLERS und des FILM NOIR. *phb*

Beispiele:

THE 39 STEPS (Alfred Hitchcock, GB 1935)  
THREE DAYS OF THE CONDOR (Sydney Pollack, USA 1975)  
AARON COHEN'S DEBT (Amalia Margolin, IL 1999)

**Alter.** Motiv in allen filmischen Gattungen und Genres, von albernen oder verschmitzten KOMÖDIEN über stille MELODRAMEN bis hin zu KRIMINALFILMEN und THRILLERN. Besonders häufig sind CHARAKTERSTUDIEN, in denen auf schrille Action und halbrecherisches Tempo verzichtet wird zugunsten einer zwar «unspektakulären», aber sorgfältigen psychologischen Ausleuchtung der Figuren – und oft genug deren innere Abgründe. Filme, die vom Alter handeln, sind für Schauspieler – und mehr noch für Schauspielerinnen – oft eine Chance zum Comeback, nicht selten verbunden mit dem Aufstieg vom «niederen» Fach der Komödie hin zum «seriösen» Fach der Charakterstudie.

Vgl. die Lebensalter KINDHEIT und ADOLESZENZ. *phb*

Beispiele:

SUNSET BOULEVARD (Billy Wilder, USA 1950)

THE SHOOTIST (Don Siegel, USA 1976)  
IL BACIO DI TOSCA (Daniel Schmid, CH 1984)

**Amateurfilm.** Gattung von Filmen, die typischerweise in Super-8, mit Video- oder digitaler Kamera gedreht sind und – ähnlich wie in der Amateurfotografie – private Erinnerungen ohne professionelle Ambitionen oder Kunstanspruch enthalten. Der Privatheit ihrer Entstehung entspricht, dass Amateurfilme – besonders die Variante des HOME MOVIES – in der Regel nicht in der Öffentlichkeit gezeigt werden; es sei denn, die FilmemacherInnen hätten zufällig eine Sensation, ein «historisches Ereignis» erfasst (das Attentat auf John F. Kennedy, den Anschlag auf das World Trade Center). Außerdem kommt es vor, dass professionelle FilmemacherInnen Amateurmaterial verwenden. Dies gilt nicht nur für Spielfilme, sondern auch für EXPERIMENTALFILME (vgl. FOUND FOOTAGE, KOMPILATIONSFILM), insbesondere im Fall von AUTOBIOGRAFIEN. *phb*

Beispiele:

ONZE INDISCHE REIS (anonym, NL 1924)  
RURAL LIFE IN MAINE (E. Woodman Wright, USA ca. 1930)  
MEIN KRIEG (Harriet Eder, Thomas Kufus, BRD 1990)

**Amerikanischer Bürgerkrieg.** Der amerikanische *Civil War* (1860–1865) ist Gegenstand zahlreicher fiktionaler und dokumentarischer Filme, in denen Nord- und SÜDSTAATEN kulturell und ikonografisch aufeinanderprallen. Sie orientieren sich oft an authentischen FOTOGRAFIEN, Historienbildern und überlieferten Berichten, und sie entwerfen eine dem NATIONALEPOS verwandte Erzählform, deren Hauptthemen die Person Abraham Lincolns, Sklavenhaltung und -befreiung, militärische und/oder dynastische Ehre, Galanterie und TOD bilden. Mit dieser eher ideologisch-historischen Ausrichtung und ihrer Tendenz zu HISTORISCHER MILIEUSTUDIE oder HISTORISCHER REKONSTRUKTION jenseits der Front sind sie nur teilweise dem Genre des KRIEGSFILMS zuzuordnen.

Vgl. BÜRGERKRIEG, SPANISCHER BÜRGERKRIEG. *uvk*

Beispiele:

THE BIRTH OF A NATION (D. W. Griffith, USA 1914)  
THE GENERAL (Buster Keaton, USA 1926)  
GONE WITH THE WIND (Victor Fleming, USA 1939)  
DANCES WITH WOLVES (Kevin Costner, USA 1990)

**Amour fou.** Motiv in LIEBESGESCHICHTEN, in deren Zentrum ein bedingungs- und rücksichtsloses, meist selbstdestruktives erotisches Verfallensein zwischen gleichberechtigten Partnern steht. Typischerweise ist die *amour fou* eine Liebe auf den ersten Blick, ein *coup de foudre*, dem oft kein glückliches Ende beschieden ist – auch wenn längst nicht jede TRAGISCHE LIEBE eine *amour fou* ist. Das Motiv ist in der gesamten Filmgeschichte präsent, doch besonders der SURREALISMUS der 1920er und 1930er Jahre erkennt darin das (erotisch aufgeladene) Ideal eines Ausnahmezustandes, der Tabus zu brechen und bürgerliche Normvorstellungen und Verhaltensweisen zu erschüttern vermag.

Vgl. dagegen die HÖRIGKEIT, die im Unterschied zur *Amour fou* stets in einer asymmetrischen Beziehung stattfindet, häufig ein einseitiges Machtverhältnis impliziert und sich außerdem nicht auf Liebe (allenfalls auf SEXUALITÄT) beziehen muss. Vgl. auch die OBSESSION,

eine pathologische Zwangsidee, deren Gegenstand Objekte und Menschen aller Art sein können. *phb*

Beispiele:

L'ÂGE D'OR (Luis Buñuel, F 1930)  
 PETER IBBETSON (Henry Hathaway, USA 1935)  
 LA FEMME D'À CÔTÉ (François Truffaut, F 1981)  
 MESCHUGGE (Dani Levi, CH/D 1999)

**Anarchokomödie.** Variante der KOMÖDIE, die sich durch Respektlosigkeiten gegenüber inhaltlichen und formalen Normen auszeichnet. Es dominieren Tohuwabohu, KLAMAUK und SLAPSTICK-Elemente, außerdem wird einem spezifischen Wortwitz, dem nichts heilig ist, ein zentraler Stellenwert eingeräumt. Nicht selten ist die dramaturgische Struktur nur ein Vorwand für die Entfaltung der Anarchie, die manchmal, aber keineswegs immer, den Anspruch auf GESELLSCHAFTSKRITIK erhebt. *phb*

Beispiele:

HORSE FEATHERS (Norman Z. McLeod, USA 1932)  
 MONTY PYTHON'S ... (Monty Python-Kollektiv, GB 1970)  
 BRITANNIA HOSPITAL (Lindsay Anderson, GB 1980)

**Android** s. KÜNSTLICHE MENSCHENWESEN

**Animationsfilm.** Filmische Gattung, die auf einer Einzelbildschaltung beruht, mit der unbewegliche Gegenstände und Objekte in der Folge von Bewegungsphasen fotografiert werden. Die Objekte werden für jede Aufnahme in eine neue Haltung oder Position gebracht, so dass ein Bewegungsstadium simuliert werden kann. Die Projektion lässt die Bilder schließlich bewegt, eben animiert, erscheinen. Die Bandbreite animierter Akteure reicht von rein geometrischen Objekten und Zeichnungen (vgl. ZEICHENTRICKFILM) über Puppen, Knetfiguren und Scherenschnitte bis hin zur COMPUTERANIMATION, bei der Bilder und Bewegungen rechnerisch ermittelt werden. Animation, in der Regel ein äußerst aufwändiges Verfahren, ist im Spielfilm und in den verschiedenen Formen des EXPERIMENTALFILMS gleichermaßen präsent, im DOKUMENTARFILM dagegen kaum anzutreffen.

Vgl. die japanische Variante ANIME. *phb*

Beispiele:

DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED (L. Reiniger, D 1925)  
 SNOW WHITE AND THE SEVEN ... (Walt Disney, USA 1937)  
 TMA, SVETLO, TMA (Jan Svankmajer, CSSR 1989)

**Anime.** Der Begriff ist eine Kurzform von jap. *anime-shon-eiga* und bezeichnet eine japanische Variante des ANIMATIONSFILMS, die zugleich oft eine COMICS-VERFILMUNG (auf der Grundlage von Mangas) ist. Zunächst als KINDERKINO und oft als SERIE produziert, richten sich Animes seit den späten 1970er und frühen 1980er Jahren verstärkt an ein erwachsenes Publikum. Der inhaltlichen Vielfalt sind keine Grenzen gesetzt – vom MÄRCHEN über den THRILLER bis zum PORNOGRAFISCHEN FILM ist alles denkbar –, auch wenn im Westen vor allem Filme gezeigt werden, in denen es um SCIENCE-FICTION und heroische EINZELKÄMPFERINNEN sowie um SEXUALITÄT und EROTIK geht. Das Spektrum der verschiedenen Herstellungsverfahren ist breit und reicht von den traditionellen Methoden des ZEICHEN-

TRICKFILMS bis hin zu vollständigen COMPUTER-ANIMATIONEN. *phb*

Beispiele:

HEIDI (Isao Takahata, J 1975)  
 HOTARU NO HAKA (Isao Takahata, J 1989)  
 KOSHOKU ICHIDAI OTOKO (Yukio Abe, J 1992)  
 MANGAKA IN JAPAN (Bruno Edera, F/CH 1997)

**Anklage und Aufdeckung.** Motiv, das in Dokumentar- und Spielfilmen auftreten kann und dessen erzählerische Eckpunkte aus der Anklage eines Verbrechens und seiner Aufdeckung besteht. Dabei geht mit der Aufdeckung nicht selten eine GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK einher. Täter wie Opfer können grundsätzlich Einzelpersonen, Personengruppen oder ganze Völker sein (vgl. GENOZID). Im fiktionalen Film ist das Motiv meist der Grundstein von JUSTIZDRAMEN, wo es von der quasi natürlichen Dramatik der Gerichtsszene profitiert. Im THRILLER oder KRIMINALFILM dagegen ist es weder an den Schauplatz des Gerichtssaals, noch an eine institutionalisierte Rechtssprechung überhaupt gebunden. Oft, aber keineswegs immer, liegt dem Motiv ein AUTHENTISCHER FALL zugrunde. *phb*

Beispiele:

EICHMANN UND DAS DRITTE REICH (Erwin Leiser, CH 1961)  
 COMA (Michael Crichton, USA 1978)  
 JFK (Oliver Stone, USA 1991)  
 NOEL FIELD ... (Werner Schweizer, CH 1996)

**Anschlussprodukt.** Begriff für den Versuch, den Erfolg früherer Filme zu nutzen, indem man mit dem Titel an sie anknüpft oder ihr Rezept weitgehend kopiert in der Hoffnung, dass sich das Publikum an den vormaligen Film erinnert und dadurch zum Besuch des neuen verlockt wird. Auf narrativer Ebene ist der Anschluss tendenziell locker gestaltet: Oft reduziert er sich auf die Existenz einer gemeinsamen Hauptfigur oder Figurengruppe in beiden Filmen – etwa einem PRIVATDETEKTIV, eines WEIBLICHEN DETEKTIVS o. ä. –, während die Handlungen selbst als je geschlossene konzipiert und für sich alleine verständlich sind (wogegen sich die Handlungsstränge beim Fernsehformat der SERIE über Dutzende von Folgen erstrecken können und ohne die Kenntnis der einzelnen Folgen nicht zwingend verständlich sind). Grundsätzlich ist jedes Anschlussprodukt ein Fall von INTERTEXTUALITÄT, außerdem können REMAKES als spezielle Form des Anschlusses bezeichnet werden.

Vgl. dagegen den FORTSETZUNGSFILM, dessen Handlung so strukturiert ist, dass unter Beibehaltung der ProtagonistInnen die zeitliche Konsekution über eine Reihe abendfüllender Filme hinweg konsistent weitergeführt wird und die Figuren im Bewusstsein der im vorangegangenen Film erlebten Ereignisse altern. *phb*

Beispiele:

DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (Fritz Lang, D 1932)  
 AIRPORT 1975 (Jack Smight, USA 1975)  
 ZENDEGI EDAME ADRAD (Abbas Kiarostami, IR 1992)  
 BATMAN AND ROBIN (Joel Schumacher, USA 1997)

**Antifaschismus.** Motiv in allen Filmgattungen, das sich aus der oppositionellen Haltung gegenüber dem FASCHISMUS und dem NATIONALSOZIALISMUS definiert. Die antifaschistische Position eines Films kann sich als explizite SYSTEMKRITIK äußern, in der kritischen Schilderung eines faschistischen POLITISCHEN KLIMAS, in der Erzählung von Aktionen des WIDERSTANDES, aber auch als manifeste (Gegen-)PROPAGANDA, gelegentlich mit dem Ziel handfester AGITATION. Die politische Haltung, aus der heraus die Kritik formuliert wird, kann die ganze Skala zwischen konservativ-großbürgerlicher Gesinnung und kommunistischer Überzeugung abdecken. *uvk*

Beispiele:

LA VIE EST À NOUS (Jean Renoir, F 1936)

BLITZ WOLF (Tex Avery, USA 1942)

FLUCHT IN DEN NORDEN (Ingemo Bergström, BRD/SF 1985)

**Antike.** Wie jede historische Epoche ist auch die Antike ein Motiv, das mit Vorsicht zu genießen ist: Vieles kommt im Spielfilm als Antike daher, worüber HistorikerInnen allenfalls erheitert wären. Der Begriff meint hier weniger den historischen Zeitraum, sondern das, was die einzelnen Filme als Antike inszenieren. Dies ist abhängig von der Produktionszeit des Films und hat in der Regel nur wenig mit dem zu tun, was die Geschichtswissenschaft darunter versteht. Typischerweise tritt das Motiv in AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILMEN auf, die meist zugleich MONUMENTALFILME sind. Im Zentrum stehen kolossale Städte und karge LANDSCHAFTEN; die Geschichten drehen sich um betont maskuline Heroen, die sich atemberaubende Wagenrennen liefern und um schlanke Schönheiten buhlen; die Musikspur zeichnet sich durch schmetternde Fanfaren und hymnische Chorgesänge aus.

BIBELVERFILMUNGEN verzichten selten auf das Motiv, und gelegentlich kommt es in Genres wie CHARAKTERSTUDIE, LIEBESFILM oder SEXKOMÖDIE vor. Dagegen sind Versuche, so etwas wie GESELLSCHAFTSKRITIK in der Antike darzustellen, die große Ausnahme. *phb*

Beispiele:

CLEOPATRA (Cecil B. DeMille, USA 1934)

BEN HUR (William Wyler, USA 1959)

GLADIATOR (Ridley Scott, USA 2000)

**Antikommunismus.** Motiv in fiktionalen und dokumentarischen Gattungen, das sich aus der oppositionellen Haltung gegenüber dem KOMMUNISMUS definiert. Die antikommunistische Position eines Films kann als explizite SYSTEMKRITIK geäußert werden, in der kritischen Schilderung eines links-revolutionären POLITISCHEN KLIMAS bestehen, in der Erzählung von Aktionen des WIDERSTANDES, aber auch als manifeste (Gegen-) PROPAGANDA auftreten – etwa im FASCHISTISCHEN FILM des Dritten Reichs, aber auch in Hollywoods stereotypen Feindbild-Konstruktionen während des KALTEN KRIEGS. Die politische Haltung, aus der heraus die Kritik formuliert wird, kann von konservativ-großbürgerlicher Gesinnung über eine Position des politischen Liberalismus bis hin zum FASCHISMUS oder NATIONALSOZIALISMUS reichen. *uvk*

Beispiele:

HITLERJUNGE QUEX (Hans Steinhoff, D 1933)

FROM RUSSIA WITH LOVE (Terence Young, GB 1963)

FURONG ZHEN (Zie Jin, VRC 1987)

**Antikriegsfilm.** Ein problematisches Genre aus zweierlei Gründen: Einmal, weil viele KRIEGSFILME sich als Antikriegsfilme ausgeben, um dem Publikum eine Rechtfertigung zu liefern, sich die Greuel des Krieges zur Unterhaltung anzusehen. Zum anderen, weil auch ernst gemeinte Antikriegsfilme mit der Faszination zu kämpfen haben, die dem Kriegsgeschehen auf der Leinwand eignet. Seriöse pazifistische Filme verzichten daher meist auf Schlachtenbilder, sondern zeigen die Folgen des Krieges für Verletzte, Verwaiste und psychisch Zerstörte. Vgl. KRIEGSSATIRE. *phb*

Beispiele:

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (L. Milestone, USA 1930)

PATHS OF GLORY (Stanley Kubrick, USA 1957)

DIE BRÜCKE (Bernhard Wicki, BRD 1959)

WELCOME TO SARAJEVO (Michael Winterbottom, GB 1997)

**Apartheid.** Motiv und zugleich eine Form von RASSISMUS. Der Begriff bezeichnet die zwischen 1950 und 1991 gesetzlich institutionalisierte, strikte Trennung zwischen weißer, schwarzer und farbiger Bevölkerung in der Republik Südafrika auf politischer, kultureller und sozialer Ebene – mit dem Ziel einer drastischen Benachteiligung aller Nichtweißen. Das Motiv tritt in dokumentarischen und fiktionalen Filmen auf, in denen die Konsequenzen einer Apartheidspolitik aus der Perspektive der Unterdrückten geschildert werden und so die Apartheid selbst in harscher SYSTEMKRITIK politisch und moralisch verurteilt wird. *phb*

Beispiele:

CRY FREEDOM (Richard Attenborough, GB 1987)

A WORLD APART (Chris Menges, GB 1988)

JOHANNESBURG (William Kentridge, SA 1989)

AUGENBLICKE IM PARADIES (Richard Dindo, CH/F 1996)

**Apokalypse** s. ENDZEITVISION

**Apsychologische Erzählweise.** Eine narrative Struktur im Spielfilm, die sich bewusst nicht um psychologische Einblicke in die Figuren bemüht. Subjektivierungen oder Erläuterungen von Handlungsmotivationen und Gestimmtheiten (etwa im Dialog) fehlen ebenso wie das Herausarbeiten psychischer Momente im Verhalten der Figuren. Insgesamt geht es nicht, wie im westlichen Kino üblich, um eine Fokussierung von außen, die trotzdem Rückschlüsse auf das Innere einer Figur zulassen, ja daraus ihren Reiz beziehen würde. Vielmehr weigert sich die Erzählinstanz, sich auf die inneren Prozesse von Figuren einzulassen, sie überhaupt von Belang zu finden. Eine apychologische Erzählweise ist also in keinem MELODRAMA zu finden, umso häufiger dagegen in gleichnishaften, einen Modellcharakter anstrebenden oder verallgemeinernden Erzählformen wie ABSURDISMUS, ALLEGORIE und PARABEL, aber auch in Erzählformen, die nicht mit individualisierten (und psychologisierten) Charakteren, sondern mit Typen arbeiten wie GROTESKE, PARODIE und SATIRE. *phb*

Beispiele:

OKTJABR (Sergej Eisenstein, SU 1927)  
 VIOLANTA (Daniel Schmid, CH 1977)  
 HADES (Herbert Achternbusch, D 1994)

**Arbeiterfilm.** Genre, das die Situation der ArbeiterInnen von innen zeigen will. Die Figuren bewegen sich in einer Lebenswelt, die als eine ökonomisch, sozial und kulturell spezifische begriffen wird. Dieser Anspruch sowie das Bestreben nach Authentizität machen viele Arbeiterfilme zu MILIEUSTUDIEN, die vom Publikum häufig eine intensive Vertrautheit mit der Wirklichkeit verlangen. Oft stammen FilmemacherInnen und SchauspielerInnen selbst aus der Arbeiterschicht und stehen politisch der Sozialdemokratie, dem Sozialismus oder dem KOMMUNISMUS nahe. Der Arbeiterfilm ändert seinen Tonfall in dem Maß, in dem sich die Situation der Arbeiter historisch verändert: Der «Proletarierfilm» der 1920er und 1930er Jahre zielt auf Anklage, SYSTEMKRITIK und AGITATION; andere verfahren allgemein humanitär. Heute sind die Probleme von (Fremd-) ArbeiterInnen oft gleichzeitig MINORITÄTSPROBLEME, die eng mit den Schwierigkeiten eines KULTURKONTRASTS verwoben sind. Allen gemeinsam ist aber das bittere Bewusstsein ungerechter KLASSENVERHÄLTNISSE. *phb*

Beispiele:

MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (Piel Jutzi, D 1929)  
 RISO AMARO (Giuseppe De Santis, I 1949)  
 ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG (R. W. Fassbinder, BRD 1972)

**Arbeitskampf.** Zentrales Motiv in DOKUMENTARFILMEN, in denen es primär um AGITATION und SYSTEMKRITIK geht und die die Thematik des Arbeitskampfes oft anhand eines Streiks darstellen. Als Motiv des Spielfilms tritt es vor allem im ARBEITERFILM auf, der in MILIEUSTUDIEN die ungerechten KLASSENVERHÄLTNISSE anprangert und seine Figuren in Lebenszusammenhänge stellt, die als ökonomisch, sozial und kulturell spezifisch begriffen werden. Der große Antagonist ist das Bürgertum, das auf politischer, kultureller und ökonomischer Ebene die Definitionsmacht besitzt und das Proletariat weitgehend von den relevanten Diskursen ausschließt. Heute sind die Probleme von (Fremd-) ArbeiterInnen oft gleichzeitig MINORITÄTSPROBLEME, die eng mit den Schwierigkeiten eines KULTURKONTRASTS verwoben sind. Oft stammen FilmemacherInnen und SchauspielerInnen selbst aus der Arbeiterschicht und stehen politisch der Sozialdemokratie, dem Sozialismus oder dem KOMMUNISMUS nahe. *phb*

Beispiele:

MAT (Wsewolod Pudowkin, SU 1926)  
 NORMA RAE (Michael Ritt, USA 1978)  
 YOL (Yilmaz Güney, CH/TR 1982)  
 THE BIG ONE (Michael Moore, USA 1997)

**Arbeitslager** s. LAGER

**Architektur.** Inhaltliche Kategorie für alle Arten von Filmen, die entweder besonders markante Filmbauten aufweisen (insbesondere der AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILM, aber auch die SCIENCE FICTION), oder

Architekten zu Protagonisten haben. Zahlreiche Spielfilme verknüpfen das Thema Architektur mit den dramaturgischen Möglichkeiten von Stadtlandschaften und betonen die konkreten Topographien der CITY. Als Kategorie für Dokumentarfilme wird der Begriff verwendet, wenn einzelne Gebäude, das Werk von ArchitektInnen oder architektonische Stilrichtungen und Bewegungen thematisieren. *uvk*

Beispiele:

METROPOLIS (Fritz Lang, D 1926)  
 THE CITY (Ralph Steiner, USA 1939)  
 IL GIRASOLE (Christoph Schaub, CH 1995)

**Aristokratie.** Motiv in Filmen, die in der sozialen Großformation der Aristokratie spielen. Dabei kann es sich um verhältnismäßig schlichten, bürgertumsnahen Landadel oder um prunkvolle Hocharistokratie handeln. Allerdings, was in den Filmen als Aristokratie daher kommt, muss nicht eben viel mit dem sozialhistorischen Gegenstand Adel zu tun haben. Zahlreich vertreten sind AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILME, deren Figuren in üppigen Roben durch prächtige Schlösser lustwandeln und sich in pikante INTRIGENSPIELE, harmlose LIEBESGESCHICHTEN oder TRAGISCHE LIEBEN zwischen Fürsten und Bürgerinnen, zwischen Gräfinnen und Gärtnern verwickeln und stets von goldenen Tellern essen. Weniger häufig sind (HISTORISCHE) MILIEUSTUDIEN, die eine SYSTEMKRITIK formulieren, oft indem sie den Fokus auf die INSTITUTION Hofstaat (Versailles, Sans-Souci, Schönbrunn) und seine DEKADENZ richten und realistisch oder als PARABEL die Unzulänglichkeiten eines unheilvoll mächtigen Gesellschaftssegments sowie die Ungerechtigkeit von KLASSENVERHÄLTNISSEN beleuchten. *phb*

Beispiele:

LA RÈGLE DU JEU (Jean Renoir, F 1939)  
 LA PRINCESSE DE CLÈVES (Jean Delannoy, F 1960)  
 DANGEROUS LIAISONS (Stephen Frears, USA/GB 1988)  
 RIDICULE (Patrice Leconte, F 1996)

**Armee** s. MILITÄR

**Armut.** Motiv im fiktionalen und dokumentarischen Film, dessen Inszenierung stark variieren kann: Romantisch verklärte Darstellungen, in denen Armut mit Einfachheit und Schlichtheit verwechselt wird, stehen neben KARRIERESTORIES und BIOPICS, in denen AUFSTIEGERINNEN sich über die KLASSENVERHÄLTNISSE hinweg erfolgreich aus der Armut kämpfen und (doch nie) vergessen, woher sie ursprünglich kamen. Schließlich gibt es unzimerliche, ungeschönte (HISTORISCHE) MILIEUSTUDIEN, aber auch engagierte HUMANITÄRE DOKUMENTARFILME, die die Armut und ihre häufigen Begleitumstände und -erscheinungen (Perspektivlosigkeit, EMIGRATION, Arbeitslosigkeit, JUGENDKRIMINALITÄT und TRABANTENSTÄDTE) in schroffer SYSTEMKRITIK anklagen. *phb*

Beispiele:

THE LILY OF THE TENEMENTS (D. W. Griffith, USA 1911)  
 LAS HURDES (Luis Buñuel, E 1932)  
 TIRE DIE (Fernando Birri, Argentinien 1959)  
 CYCLO (Tran Anh Hung, F/Vietnam 1994)

**Art Déco.** Stilrichtung in Spielfilmen der späten 1920er und frühen 1930er Jahre. Der Begriff ist eine Verkürzung von *art décoratif* und meint eigentlich eine spezifische (außerfilmische) Form von Design und Kunsthandwerk, die vor allem in Frankreich, Belgien, Großbritannien, den USA und Shanghai gepflegt wurde. Im Film macht sich Art Déco vor allem in der Ausstattung bemerkbar: klare, stromlinienförmige Objekte in Metall und Bakelit, ungegenständliche, geometrisierende, abgerundete und abgeplattete Formen, flache Reliefs und Spiegel mit Aluminiumrahmen sind zu erwähnen, aber auch die zeitgenössische New Yorker Wolkenkratzer-ARCHITEKTUR sowie eine gleißende, oft indirekte LICHT-Setzung. *phb*

Beispiele:

YINHE SHUANGXING (Tomsie Sze, China 1931)

THE BLACK CAT (Edgar G. Ulmer, USA 1934)

TOP HAT (Mark Sandrich, USA 1935)

**ArtistIn** s. ZIRKUS UND ARTISTEN

**Arztfigur.** Die Figur des Arztes gehört zum beliebten Personeninventar des MELODRAMAS und des FRAUENFILMS. Er kann verschiedene Varianten verkörpern: Als gütiger alter Mann ist er Vertrauensfigur und sagt den verwirrten ProtagonistInnen, wo es brennt; als männliche Autorität sieht er nach dem rechten und neigt dazu, kranken Frauen Kuren zu verordnen (die nicht selten im Umfeld eines latenten SANDOMASOCHISMUS zu verorten sind); als erotische Partie wird er meist erst spät von der Heldin entdeckt, weil sie auf Abwegen war und blind für seine Qualitäten; als Idealist muss er seine egoistische Frau vernachlässigen und gerät in Ehekonflikte. Die Arztfigur ist deshalb so beliebt, weil sie durch Konvention und Mythos reichhaltig aufgeladen ist, daher viele dramaturgische Funktionen ökonomisch erfüllen kann und sich als Stütze der (bürgerlichen) Gesellschaft machtvoll im sozialen Schnittpunkt von «Gesundheit» und «Krankheit» befindet. Allerdings kann sie auch die Gestalt des fehlgeleiteten, dämonischen MAD SCIENTIST annehmen, außerdem kommt sie in jüngerer Zeit vermehrt in traditionell «unweiblichen» Genres wie KATASTROPHEN- und ACTIONFILM zum Einsatz. *phb*

Beispiele:

THE COUNTRY DOCTOR (D.W. Griffith, USA 1909)

ICH KLAGE AN (Wolfgang Liebeneiner, D 1941)

DOCTOR ZHIVAGO (David Lean, USA 1965)

THE FUGITIVE (Andrew Davis, USA 1993)

**AufsteigerIn.** Figur im Spielfilm, die einerseits im sehr amerikanischen Motiv *from rags to riches* – vom Tellerwäscher zum Millionär – vorkommt, andererseits in Geschichten um berufliche Auseinandersetzungen anderer Art. Die Dramaturgie ist durch kleinschrittige Spannungskurven geprägt und orientiert sich an den Erfolgen (und Rückschlägen) in der KARRIERESTORY eines Individuums, wobei der berufliche Aufstieg in aller Regel mit einem sozialen einhergeht. Oft hat die Geschichte des Aufsteigers (besonders der Aufsteigerin) Züge des MELODRAMAS; in realistischeren Varianten kann die Figur in MILIEUSTUDIEN eingebettet sein. Zum Gegenkonzept des Aufsteigers vgl. die Figur der ABSTEIGERIN. *phb*

Beispiele:

ALL ABOUT EVE (Joseph L. Mankiewicz, USA 1950)

THE BEST MAN (Franklin Schaffner, USA 1963)

LA BANQUIÈRE (Francis Girod, F 1980)

**Außerirdisches Wesen.** Figur im SCIENCE FICTION-Film. Bei der Konzipierung dieser Fantasiekreaturen sind der Erfindungsgabe ihrer Schöpfer und den Fertigkeiten der Maskenbildner kaum Grenzen gesetzt (vgl. SPECIAL EFFECTS). Dennoch werden außerirdische Wesen überraschend oft mit menschlichen Zügen ausgestattet. So gesehen, kommt ihnen eine Spiegelfunktion zu, die darin besteht, über die Gattung Mensch zu reflektieren, über menschliche Tugenden und Laster zu rasonieren. Dabei geben sich Außerirdische oft beschämend moralisch, was wiederum Aussagen über die Normvorstellungen ihrer MacherInnen erlaubt.

Natürlich können außerirdische Wesen auch MONSTER sein, auch wenn längst nicht jedes MONSTER ein außerirdisches Wesen ist. Und: Strenggenommen sind selbst Engel Außerirdische. Vgl. im Unterschied zum außerirdischen das KÜNSTLICHE MENSCHENWESEN. *phb*

Beispiele:

CLOSE ENCOUNTERS OF THE ... (Steven Spielberg, USA 1977)

TOTAL RECALL (Paul Verhoeven, USA 1990)

INDEPENDENCE DAY (Roland Emmerich, USA 1996)

**Ausstattungs- und Kostümfilm.** Franz. *film à grand spectacle*. Sammelbegriff für Spielfilme, deren gemeinsamer Nenner im überdurchschnittlich hohen Aufwand für üppige Filmdekorationen, atemberaubende Bauten, exquisite Kostüme und Requisiten liegt. Ohne einen Anspruch auf historische Authentizität zu erheben, sind sie fast ausnahmslos in den oberen sozialen Schichten vergangener Epochen angesiedelt, da dieser Rahmen eine opulenter Prachtentfaltung ermöglicht als die vermeintlich glanzlose Unterschicht oder Gegenwart. Prunk und Pracht sind Programm: Der Gestus – verweilend und extrovertiert, schwelgerisch und sinnlich – ist wichtiger als eine möglichst ökonomische, stringente Erzählweise, so dass die Filme in erster Linie die visuellen (oft auch eskapistischen) Bedürfnisse des Publikums bedienen. Nicht nur ihre luxuriöse Aufwändigkeit, auch ihre äußerste Kostspieligkeit sollen als solche augenfällig sein; insofern sind sie immer auch Demonstrationen der visuellen Macht und künstlerischen Leistungsfähigkeit der Filmindustrie. Manche Genres – MONUMENTAL- und PIRATENFILM, aber auch MANTEL UND DEGEN sowie das MUSICAL – haben eine besondere Affinität zum Ausstattungs- und Kostümfilm.

Vgl. dagegen die HISTORISCHE MILIEUSTUDIE und die HISTORISCHE REKONSTRUKTION sowie das HISTORISCHE FRAUENSCHICKSAL. *phb*

Beispiele:

WAR AND PEACE (King Vidor, USA/I 1956)

CLEOPATRA (Joseph L. Mankiewicz, USA 1962)

LUDWIG (Luchino Visconti, I/BRD/F 1972)

ELIZABETH (Shekar Kapur, USA/GB 1998)

**AussteigerIn.** Figur im Spielfilm, die aus Überzeugung und willentlich ihren sozialen Status aufgibt, ihre beruflichen Lebenszusammenhänge verlässt und gelegentlich sogar ihrer «Zivilisation» den Rücken kehrt, um

– meist allein – ein andersartiges Leben zu führen. Geschichten, die um AussteigerInnen kreisen, enthalten meist eine gute Portion GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK. Die Erfolge und Rückschläge im neu gewählten Leben der Figur können viel Raum einnehmen, außerdem sieht sich die AussteigerIn oft einer Gesellschaft gegenüber, die Abweichungen – erst recht gewollte – nicht toleriert oder bestenfalls misstrauisch beäugt.

Vgl. die ABSTEIGERIN, die unfreiwillig und aufgrund äußerer Umstände um ihr soziales und berufliches Umfeld gebracht wird; außerdem den OUTLAW, dessen Außenseitertum weniger auf äußere Umstände oder innere Überzeugungen, sondern mehr auf juristische Faktoren zurückzuführen sind. Aber natürlich können im Einzelfall die Grenzen zwischen diesen drei Figuren durchlässig werden. *phb*

Beispiele:

DER LEBENDE LEICHNAM (Fedor Ozep, D/SU 1929)

STEINBRUCH (Sigfrit Steiner, CH 1942)

LA HAINE (Mathieu Kassovitz, F 1995)

**Authentischer Fall.** Spielfilm, der sich auf eine historisch verbürgte Begebenheit stützt, ohne ihr unbedingt im Detail zu folgen oder die daran beteiligten Personen und Orte namentlich zu identifizieren (vgl. die Ermordung der Frankfurter Prostituierten Rosemarie Nitribitt, der Prozess des Hamburger Serienmörders Fritz Haarmann, der Profumo-Skandal in England u. ä.). Oft nutzen die Filme den authentischen Fall als beispielhaften Anlass, um eine herbe GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK zu formulieren.

Im weiteren Sinn gründen auch BIOPIC, DOKU-DRAMA und HISTORISCHE REKONSTRUKTION auf authentischen Fällen. Doch während das BIOPIC ein berühmtes Leben (oder besser den berühmten Teil eines Lebens) nachzeichnet (und weniger eine Begebenheit rekonstruiert), konzentriert sich das DOKU-DRAMA darauf, bekannte zeitgenössische Persönlichkeiten und Ereignisse teilfiktional zum Leben zu erwecken. Die HISTORISCHE REKONSTRUKTION wiederum konzentriert sich weniger auf (zeitlich und geografisch meist eng begrenzte) Fälle, sondern mehr auf Großereignisse wie die FRANZÖSISCHE REVOLUTION oder die Invasion der Alliierten im ZWEITEN WELTKRIEG. *phb*

Beispiele:

DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (Rolf Thiele, BRD 1958)

NACKT UNTER WÖLFEN (Frank Beyer, DDR 1962)

DER TOTMACHER (Romuald Karmakar, D 1995)

**Autobiografie.** Von der gleichnamigen literarischen Gattung abgeleitete filmische Form, in der sich der Autor oder die Autorin auf die eigene Lebensgeschichte bezieht. Im Gegensatz zum Aufzeichnungsmedium der Schrift ist dieses Unterfangen wegen des arbeitsteiligen Charakters von Film schwer zu realisieren. Filmische Autobiographien sind deshalb häufig EXPERIMENTALFILME mit Tagebuch-Charakter, greifen auf HOME MOVIES zu rück oder integrieren INTERVIEWS mit Familienangehörigen.

Vgl. BIOPIC, TAGEBUCH-VERFILMUNG. *uvk*

Beispiele:

DAVID HOLZMAN'S DIARY (Jim McBride, USA 1967)

HORS SAISON (Daniel Schmid, CH 1992)

BLUE (Derek Jarman, GB 1993)

**Avantgarde der 1920er.** Der Terminus dient als Oberbegriff für verschiedene, nicht nur film-künstlerische Bewegungen in Europa zwischen 1918 und 1935. Im Gegensatz zum zeitgenössischen erzählenden Film versteht sich der Film der Avantgarde als autonomer Kunstfilm, der nicht wie die industriell hergestellte «kommerzielle» Filmproduktion in erster Linie an der Wirkung auf ein Publikum interessiert ist. Vielmehr zeichnet er sich durch den bewussten und, nach dem Desaster des ERSTEN WELTKRIEGS durchaus politisch verstandenen, Bruch mit kanonisierten, etablierten Konzepten der (Film-) Kunst und des Erzählens aus. Sowohl ästhetisch als auch intellektuell sind die Vertreterinnen und Vertreter der Avantgarde ihren Zeitgenossen voraus, und ihre Werke sind in erster Linie Ausdruck des Suchens nach formalen und inhaltlichen Neuentwürfen, des Experimentierens mit und Ausprobierens von Bild- und Tonvorstellungen.

Zu einzelnen avantgardistischen Stilbewegungen vgl. ABSTRAKTER FILM, KONSTRUKTIVISMUS, SURREALISMUS. *phb*

Beispiele:

ENTR'ACTE (René Clair, F 1924)

L'ÉTOILE DE MER ... (Man Ray, F 1928)

ENTUZIAZM (Dziga Wertow, SU 1930)

LA NATATION PAR JEAN TARIS (Jean Vigo, F 1931)

## B

**B-Picture.** Das klassische Hollywood unterschied A- und B-Produktionen, je nach Größe des Budgets, Aufwand und Einsatz von Stars. Im Kino wurden meist zwei Spielfilme zusammen programmiert (*double bill*), ein werbewirksames, prestigeträchtiges A-Picture und ein kürzeres, bescheideneres B-Picture. Aus heutiger Sicht ist es oft schwierig, B-Filme zu erkennen, da manche von ihnen gelungener und filmgeschichtlich interessanter sind als viele A-Filme, und da in manchen auch große Stars auftreten, die zum Zeitpunkt der Produktion noch nicht berühmt oder zeitweilig nicht anders einsetzbar waren. Als B-Pictures produziert wurden in den 1930er Jahren insbesondere kurze WESTERN und ANSCHLUSSPRODUKTE (z. B. das «Mr. Moto»-Serial), in den 1940er und 1950er Jahren Werke des FILM NOIR und FILM GRIS. *uvk*

Beispiele:

THE LONELY TRAIL (Joseph Kane, USA 1936)

DETOUR (Edgar G. Ulmer, USA 1945)

OUTRAGE (Ida Lupino, USA 1950)

KILLER'S KISS (Stanley Kubrick, USA 1955)

**Backstage-Musical.** Variante des MUSICALS, die vor allem in den 1930er und 1940er Jahren in Hollywood beliebt war. Die ProtagonistInnen sind SängerInnen und TänzerInnen von Beruf, so dass einerseits ein Großteil der Handlung *backstage* spielt, andererseits die Gesangs- und Tanznummern sich zwanglos aus der Handlung ergeben. Da es oft um das Zustandekommen einer Broadway-Show geht, sind Proben, Eifersüchteleien und KONKURRENZKÄMPFE im THEATERMILIEU, Umbesetzungen und

Lampenfieber weitere (jedoch selten realistisch inszenierte) Elemente der Handlung – genauso wie die oblige LIEBESGESCHICHTE. Außerdem kommt es immer wieder vor, dass die Figuren vor lauter Lebensfreude und Energieüberschuss auch außerhalb der Bühne zu singen und tanzen beginnen. Da in den Backstage-Musicals der kreative Prozess selbst zum Thema wird, weisen die Filme stets eine Form von SELBSTREFLEXIVITÄT auf. *phb*

Beispiele:

GOLD DIGGERS OF 1935 (Busby Berkeley, USA 1935)  
SINGIN' IN THE RAIN (Gene Kelly, Stanley Donen, USA 1952)  
CABARET (Bob Fosse, USA 1972)

**Ballettverfilmung.** Grundsätzlich gibt es zwei Möglichkeiten der Ballettverfilmung. Zum einen kann es sich um abgefilmte Ballettaufzeichnungen handeln, die – analog zur KONZERTAUFZEICHNUNG – allenfalls ästhetisierend aufbereitet sind, um sie der Nachwelt zu erhalten. Zum anderen kann es sich – analog zur LITERATUR- oder DRAMENVERFILMUNG – um zuweilen sehr freie Adaptionen von Balletten handeln, die weit über die bloße Aufzeichnung hinausgehen und neue, eigenständige Interpretationen sind, die sich spezifisch filmischer Ausdrucksregister bedienen. Dies kann ohne weiteres in Form eines EXPERIMENTAL- oder ANIMATIONSFILMS geschehen, außerdem sind Verflechtungen von TANZ und anderen Kunst- und Musikformen denkbar. *phb*

Beispiel:

ROSA (Peter Greenaway, B/F 1994)

**Bäuerliches Leben.** Motiv, das beschreibende Einblicke in das Landleben bietet. Der filmische Fokus gilt der MILIEUSTUDIE und damit oft auch der Analyse von sozialen Konflikten, die die bäuerliche Existenz spezifisch betreffen, sei es das schwierige Verhältnis von Modernisierung und Technisierung bäuerlicher Arbeit, sei es die jahrzehntealte Ungerechtigkeit von Besitzverhältnissen. Bäuerliches Leben wird in Form der Idylle im HEIMATFILM und insbesondere im Rahmen der Blut-und-Boden-Ideologie des NATIONALSOZIALISMUS idealisiert und als Gegenentwurf zur städtischen Zivilisation ideologisch überfrachtet. Narratologisch und dramaturgisch gibt es eine Affinität zur historischen FAMILIENSAGA, rustikalen KOMÖDIE und zum Schwank. Einen deutlich spröderen Tonfall schlägt dagegen der NEUE HEIMATFILM an, der auf Romantisierungen des Motivs weitestgehend verzichtet.

Daneben ist die Beschreibung bäuerlichen Lebens vor allem Gegenstand des (HUMANITÄREN) DOKUMENTARFILMS, sowohl in seinen sozialkritischen wie in seinen konservativ-kulturfilmhaften oder ethnografischen Varianten.

Vgl. DORF. *uvk*

Beispiele:

A CORNER IN WHEAT (David Wark Griffith, USA 1909)  
GENERALNAJA LINJA (Sergej Eisenstein, SU 1926–1929)  
DIE GOLDENE STADT (Veit Harlan, D 1942)  
DER ERFINDER (Kurt Gloor, CH 1980)

**Befreiungskampf.** Schilderung der Emanzipationsversuche von politisch, sozial, ethnisch oder religiös unterdrückten Kollektiven in Form zumeist gewaltsamer (militärischer) Auseinandersetzungen mit den unterdrückenden Machtfaktoren. Ziel ist die Durchsetzung politischer Freiheit durch Aufstand, WIDERSTAND oder GUERRILLA. Das Thema ist häufig präsent in Filmen, die historisch-politische Zäsuren zum Thema haben: die Christenverfolgung der ANTIKE, die Zurückdrängung der napoleonischen Truppen aus den eroberten Ländern Mittel- und Osteuropas sowie Nordafrikas zu Beginn des 19. Jh.s, die Abschaffung der Versklavung in den USA (vgl. AMERIKANISCHER BÜRGERKRIEG), die Zurückdrängung europäischer Kolonialmächte im 20. Jahrhundert in Afrika, Südamerika und Asien oder ethnische und religiöse Konflikte innerhalb der Nationalstaaten.

Vgl. LATEINAMERIKANISCHES, MAGHREBINISCHES, SCHWARZAFRIKANISCHES sowie VORDERASIATISCHES KINO. *uvk*

Beispiele:

LE JOUEUR D'ÉCHECS (Raymond Bernard, F 1927)  
CAPTAIN LIGHTFOOD (Douglas Sirk, USA 1955)  
SPARTACUS (Stanley Kubrick, USA 1960)  
ADIEU BONAPARTE (Youssef Chahine, F/Ägypten 1985)  
MABO – LIFE OF AN ISLAND (Trevor Graham, AUS 1997)

**Behinderung.** Motiv, das bevorzugt in Filmen mit Anspruch auf GESELLSCHAFTSKRITIK, im HUMANITÄREN DOKUMENTARFILM, aber auch in THRILLERN und KRIMINALFILMEN behandelt wird. Figuren, deren körperliche oder geistige Beeinträchtigung ihnen die Bewältigung des Alltags oder ein selbständiges Leben erschweren, sind Handlungsträger oder wichtige Nebenfiguren. Im Spielfilm sind häufig Behinderungen der Protagonisten durch spezielle Begabungen «ausgeglichen» oder werden durch Allmachtsphantasien überkompensiert. Romantisierende Schilderungen stehen neben ungeschönten CHARAKTERSTUDIEN, und freilich ist auch das problematische, auf Attraktion und Sensation ausgegerichtete Konzept des FREAK anzutreffen. *uvk*

Beispiele:

REMOUS (Edmond T. Gréville, F 1934)  
THE MEN (Fred Zinnemann, USA 1950)  
BEHINDERTE LIEBE (Marlies Graf, CH 1979)  
JENSEITS DER STILLE (Caroline Link, D 1994)

**Beiprogramm.** Sammelbegriff für verschiedenartige Kurzfilme, die im Kino zusammen mit dem abendfüllenden Hauptfilm programmiert werden. Gängiges Programmschema war in vielen Ländern bis in die 1950er Jahre hinein die Reihenfolge WOCHENSCHAU – KULTURFILM oder DOKUMENTARFILM – abendfüllender Spielfilm. Als Beiprogramm ist aber auch der WERBEFILM, der ANIMATIONSFILM und der TRAILER zu qualifizieren. Für viele Beiprogramme sind keine Regisseure zu ermitteln. *uvk*

Beispiele:

LA FIESTA DE SANTA BARBARA (anonym, USA 1935)  
ALICE IN MOVIELAND (Jean Negulesco, USA 1940)  
JOHN NESBITT'S PASSING ... (anonym, USA 1930er Jahre)



## Beleuchtung s. LICHT

**Bergfilm.** Besondere Form des HEIMAT- oder ABENTEUERFILMS, der um Bergsteiger und die Lebensform im Gebirge kreist. Typisch für den Bergfilm sind heroische, selbstbestimmte und naturverbundene Menschen, häufig EinzelgängerInnen, die der Zivilisation entfliehen und auf der Suche nach sich selbst sind. Der Bergfilm zeigt in der Regel eine aufwändige Naturfotografie, die LANDSCHAFT ist dabei weniger bloße Kulisse als vielmehr elementare Naturgewalt und aktive MitspielerIn. Der Bergfilm verwendet eine Metaphorik, die das Bezwingen von Steilwänden, das Erklimmen von Gipfeln etc. mit dem menschlichen Existenzkampf an sich und der Selbstbehauptung des Menschen in der Natur gleichsetzt. Neben dem Heroismus des Einzelnen geht es im Bergfilm auch um das Abgeschnitten- und Auf-sich-Gestellt-Sein. Die Intensität des Körpereinsatzes und (zumeist männliche) KONKURRENZKÄMPFE bestimmen seine Dramaturgie. *uvk*

Beispiele:

DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ (Arnold Fanck, D 1926)  
 DER BERG RUFT (Luis Trenker, D 1937)  
 LOST HORIZON (Frank Capra, USA 1937)  
 HÖHENFEUER (Fred M. Murer, CH 1985)  
 DIE INSEL (Martin Schaub, CH 1993)

**Berufswelt.** Häufig bearbeiteter Themenkomplex in den Gattungen LEHR- und INDUSTRIEFILM sowie in einigen Bereichen des DOKUMENTARFILMS. Im Zentrum stehen Informationen über einzelne Berufe und Tätigkeitsfelder aus Industrie, Handwerk und den Dienstleistungssektoren. Die Berufswelt prägt aber auch Spielfilme, die nach Art einer MILIEUSTUDIE auf realistische Weise Strukturen, Atmosphäre und Probleme am Arbeitsplatz beleuchten. In schwächerer Ausprägung kommt der Komplex im Angestellten- und Sekretärinnenfilm zum Tragen, hier v. a. als Welt des Büros. *uvk*

Beispiele:

I WAS A FIREMAN (Humphrey Jennings, GB 1943)  
 MILDRED PIERCE (Michael Curtiz, USA 1945)  
 SPUR DER STEINE (Frank Beyer, DDR 1966)  
 WELL DONE (Thomas Imbach, CH 1994)

**Beziehungen im Alltag.** Meist thematisiert in so genannt «kleinen» Filmen, die in unspektakulärem Milieu spielen und Alltagsschicksale ohne große Gesten oder tragische Ausgänge zeichnen. Es herrscht ein realistischer Stil vor. Häufig agieren Charakterdarsteller statt Stars. Die Handlung kreist um Konflikte, die auf «natürlichen» Dialogen und psychologischen Beobachtungen beruhen. Im Mittelpunkt steht eine persönliche Beziehung, z. B. eine vielschichtige, uneindeutige LIEBESGESCHICHTE, die verschiedene Phasen durchläuft und oder auch wieder abgebrochen wird (keine lodrende Leidenschaft wie im MELODRAMA). Oder es wird die Geschichte einer Freundschaft erzählt, auch Annäherungs- und Lösungsprobleme in GENERATIONENBEZIEHUNGEN. Der abgegriffene Spruch «Geschichten, die das Leben schreibt» ist hier meist recht stimmig als Umschreibung. *uvk*

Beispiele:

PANE, AMORE E FANTASIA (Luigi Comencini, I 1953)  
 TOKYO MONOGATARI (Yasujiro Ozu, J 1953)  
 PATHER PANCHALI (Satyajit Ray, IND 1955)  
 HIGH HOPES (Mike Leigh, GB 1988)

**Beziehungs- und Familienmord.** Motiv in KRIMINALFILMEN, bei denen es nicht um Berufsverbrecher geht, sondern um Personen, die sich aus «niedrigen Beweggründen» an Menschen vergriffen haben, die ihnen nahestehen. Aus dem Motiv ergibt sich eine Mischung aus MELODRAMA oder auch HORRORFILM, die je danach zu klassifizieren ist, ob die Tat selbst und ihre Aufklärung im Zentrum stehen, die psychologischen Motive und die Situation, die sie ausgelöst haben, oder das Grauen, das aus dem Umschlag von vertrauter Nähe zu brutaler Aggression und GEWALT folgt. Beziehungs- und Familienmorde ereignen sich auch in BEZIEHUNGS-, EHE- und FAMILIENDRAMEN – in Konstellationen, in denen die Partner oder Familienmitglieder einander bedrohlich gegenüberstehen. Vgl. dazu die Figuren MENACING HUSBAND und MENACING WIFE. *uvk*

Beispiele:

OSSESSIONE (Luchino Visconti, I 1942)  
 HOUSE BY THE RIVER (Fritz Lang, USA 1950)  
 LES DIABOLIQUES (Henri-Georges Clouzot, F 1954)  
 BOYS DON'T CRY (Kimberly Pierce, USA 1999)

**Beziehungsdrama.** Beliebte Spielart von MELODRAMA und PSYCHOTHILLER, bei der die emotionalen Konflikte der Figuren oft eskalieren, in Exzesse der GEWALT oder in Verzweiflungstaten münden (vgl. BEZIEHUNGS- UND FAMILIENMORD). Anlass bieten Rivalitäten zwischen Familienmitgliedern, problematische GENERATIONENBEZIEHUNGEN, eine TRAGISCHE LIEBE, aber auch Motive wie INZEST, AMOUR FOU u. ä. Weniger dramatische Varianten verfahren stiller und verknüpfen die realitätsnahe Geschichte einer schwierigen Beziehung mit einer CHARAKTERSTUDIE der beiden Partner.

Vgl. EHEDRAMA. *uvk*

Beispiele:

THE CHEAT (Cecil B. DeMille, USA 1915)  
 LA PEAU DOUCE (François Truffaut, F 1963)  
 L'ULTIMO TANGO A PARIGI (Bernardo Bertolucci, I 1972)  
 LOVE STREAMS (John Cassavetes, USA 1984)  
 THE PIANO (Jane Campion, NEUS 1992)

**Bibelverfilmung.** Besondere Form der LITERATURVERFILMUNG, die oft als AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILM sowie als MONUMENTALFILM gleichermaßen daherkommt und die Spiritualität ihres Gegenstands durch spektakulären Aufwand ersetzt. Selten wird die Bibel als Ganzes verfilmt, stattdessen dienen meist einzelne Bücher als Vorlage (Genesis, Matthäus-Evangelium etc.). Bearbeitet wird aber nicht nur die Passion Christi (vgl. LEIDENSGESCHICHTE), sondern auch alttestamentarische und apokryphe Stoffe (Sodom und Gomorrha resp. Judith etc.). Ein religiöses Publikum empfindet solche Verfilmungen trotz (oder wegen) ihrer tendenziellen Harmlosigkeit als unseriös, die Kirche reagiert gereizt und die KritikerInnen gelangweilt (vgl. den Begriff «Sandalenfilm»). Provokative Bibelverfilmun-

gen lösen in der Regel eine breite Welle der Empörung aus, erst recht, wenn es sich um TRAVESTIEN handelt. Vgl. dagegen hagiografische Filme, die sich nicht auf biblische Stoffe, sondern auf HEILIGENLEGENDEN stützen (Franz von Assisi, Jeanne d'Arc etc.). *phb*

Beispiele:

SODOM UND GOMORRHA (Mihály Kertész, A 1922)  
THE ROBE (Henry Koster, USA 1953)  
IL VANGELO SECONDO MATTEO (Pier Paolo Pasolini, I 1964)  
THE LAST TEMPTATION OF CHRIST (M. Scorsese, USA 1988)

### Biografischer Film s. BIOPIC

**Biopic.** Der Begriff ist eine verkürzte Form von *biographical picture* und meint das Genre des biografischen Spielfilms. Vor allem von William Dieterle in den 1930er Jahren entwickelt, entwirft es die fikionalisierte Biografie berühmter Persönlichkeiten (PolitikerInnen, WissenschaftlerInnen, KÜNSTLERGESTALTEN etc.), stellt diese mit dem Anspruch auf Zeittreue in ihren historischen und sozialen Kontext, würdigt ihre Leistungen und arbeitet ihre Bedeutung für die Nachwelt heraus. Selten wird dabei das ganze Leben verfilmt, stattdessen konzentriert man sich auf die als zentral erachteten Lebensabschnitte. Im Fall von Politikerinnen und Politikern versuchen Biopics oft, der Öffentlichkeit unbekannt gebliebene Zusammenhänge zwischen verschiedenen Ereignissen zu rekonstruieren. Und: Nicht immer sind die porträtierten Figuren bereits bekannt; manche gelangen erst durch das Biopic in den Kanon der Berühmtheiten.

Zur Biografie historischer Frauen vgl. HISTORISCHES FRAUENSCHICKSAL; außerdem DOKU-PORTRÄT und AUTOBIOGRAFIE. *uvk*

Beispiele:

TSCHAPAJEW (Sergej und Georgij Wasiliew, SU 1934)  
ROBERT KOCH, DER BEKÄMPFER ... (Hans Steinhoff, D 1939)  
AMADEUS (Milos Forman, USA 1984)  
FRIDA – NATURALEZA VIVA (Paul Leduc, MEX 1983)

**Black Cinema.** Amerikanische Filme, die von AfroamerikanerInnen für ein afroamerikanisches Publikum produziert werden. Es lassen sich zwei Phasen unterscheiden: Bereits in den 1920er und 1930er Jahren gibt es eine eigenständige afroamerikanische Filmindustrie – von der man wenig weiß, weil sie nicht in die offizielle Filmgeschichte eingegangen ist. (Davon zu unterscheiden sind Filme, die zwar mit einem *all black cast*, aber im herkömmlichen *studio system* und unter weißen Regisseuren produziert wurden.) Grundsätzlich handelt es sich dabei um eine Art Apartheidskino, da dem afroamerikanischen Publikum der Zutritt zu «weißen» Kinos in weiten Teilen der USA verboten war. Die zweite Phase entstand im Zug der Bürgerrechtsbewegung und des neuen Selbstbewusstseins amerikanischer Minderheiten seit den 1960er Jahren (vgl. MINORITÄTSPROBLEME). Dieses Kino ist professioneller als die frühen Ansätze, außerdem findet es auch außerhalb afroamerikanischer Kulturzusammenhänge Anerkennung. Als sein Startschuss und einer seiner zentralen Ausformungen gilt das eher kommerziell orientierte *blaxploitation cinema* (vgl. EXPLOITATION). *uvk*

Beispiele:

THE GIRL FROM CHICAGO (Oscar Micheaux, USA 1932)  
SHAFT (Gordon Parks, USA 1971)  
SWEET SWEETBACK'S ... (Melvin Van Peebles, USA 1971)  
BLACK POWER IN AMERICA ... (William Greaves, USA 1987)  
DO THE RIGHT THING (Spike Lee, USA 1989)

### Blaxploitation s. BLACK CINEMA; EXPLOITATION

**Blockbuster.** Amerikanischer Ausdruck für Filme mit explosionsartigem Publikumserfolg und außerordentlichen finanziellen Einspielergebnissen, die nur wenige Wochen nach dem Kinostart die Produktionskosten übertrumpfen. Der Begriff wird auch im Sinne äußerst aufwändiger und kostspieliger Produktionen (mehrere Hundert Mio. US-Dollar) verwendet.

Vgl. dagegen den KULTFILM, dessen Kultstatus sich keineswegs in hohen Einspielergebnissen widerspiegeln muss; außerdem den gewissermaßen umgekehrt gelagerten LOW-BUDGET-Film. *uvk*

Beispiele:

WEST SIDE STORY (Robert Wise, Jerome Robbins, USA 1961)  
JAWS (Steven Spielberg, USA 1975)  
THE TERMINATOR ... (James Cameron, USA 1991)  
TITANIC (James Cameron, USA 1997)

**Body snatcher.** Eine der Lieblingsfiguren des HORRORFILMS, literarisch als Gestalt vorgeprägt im Roman *Frankenstein oder Der neue Prometheus* von Mary Shelley (1809): ein nächtlicher Leichenräuber (oft ein MAD SCIENTIST), der Gräber öffnet, um Material für die Herstellung eines KÜNSTLICHEN MENSCHENWESENS zu besorgen. Spätere Versionen umfassen auch weniger primitive Raubmethoden. In der Variation des SCIENCE FICTION-Genres werden menschliche Körper nicht mehr wie in der Urform von *Frankenstein* aus totem Gewebe und Organen zusammengestüekelt, sondern «kopiert», «ersetzt», «besetzt» und zu Androiden und so genannten Cyborgs transformiert. *uvk*

Beispiele:

FRANKENSTEIN (James Whale, USA 1931)  
BODY SNATCHER (Robert Wise, USA 1945)  
INVASION OF THE BODY SNATCHERS (Don Siegel, USA 1956)

**Bollywood.** Der Begriff ist eine verballhornte Kombination von Bombay und Hollywood. Er bezeichnet die in Bombay als Produktionszentrum ansässige Industrie des indischen Mainstream-Films. Gemessen an seiner Jahresproduktion von ca. 800 langen Spielfilmen ist es das größte Filmproduktionszentrum der Welt. Bollywood-Filme sind dramaturgisch dem MUSICAL verwandt, zeichnen sich durch streckenweise enormes Tempo, Reizflut, opulente Kostüme und Dekors, zahlreiche TANZ-Einlagen und ausgeklügelte Choreographien sowie (meist) stattliche Überlänge aus. Sie verarbeiten Elemente klassischer westlicher Genres wie MELODRAMA, WESTERN und KOMÖDIE. *uvk*

Beispiele:

SHOLAY (Ramesh Sippy, IND 1975)  
CHANDNI (Yash Chopra, IND 1989)  
KUCH KUCH HOTA HAI (Karan Johar, IND 1999)

**British New Wave** s. FREE CINEMA

**Buddy-Buddy.** Filme mit einem Männerpaar, das eine starke emotionale und/oder erotische Bindung aufweist, auch wenn den Figuren fast ausnahmslos Heterosexualität attestiert wird (vgl. HOMOEROTIK). Die Handlung kreist um Szenen, in denen beide geschickt gegen den Rest der Welt kooperieren, sich die Bälle im Dialog zu spielen, Frauen zugunsten ihrer Freundschaft links liegen lassen, einander irritieren und wieder versöhnen oder auch füreinander sterben. Häufig ist auch ein Umschlagen der Männerfreundschaft in Hassliebe. Rar, aber nicht unmöglich ist die Variante des weiblichen Buddy-Buddy-Films.

Vgl. FREUNDINNENPAAR. *uvk*

Beispiele:

THE STING (George Roy Hill, USA 1973)  
THE DEER HUNTER (Michael Cimino, USA 1978)  
THELMA AND LOUISE (Ridley Scott, USA 1991)

**Bürgerkrieg.** Bürgerkriege – oft als schlimmste aller Kriegsformen bezeichnet – kommen als unterschiedlich gelagertes Motiv in Spiel- und DOKUMENTARFILMEN vor: in KRIEGSFILMEN, die sich auf die Darstellung von Kampfhandlungen und Schlachten konzentrieren; in KRIEGSRomanzen, in denen der Bürgerkrieg lediglich als Kulisse fungiert, vor deren Hintergrund sich bittersüße MELODRAMEN abspielen; in düsteren KRIEGSDRAMEN, in denen es um FLUCHT und zerrissene Familien, aber auch um WIDERSTAND und SPIONAGE geht; in (HUMANITÄREN) DOKUMENTARFILMEN, die das Entsetzen und die katastrophalen Folgen vergangener respektive zeitgenössischer Bürgerkriege für die Bevölkerung beleuchten. Eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Arten von Bürgerkriegen zu ziehen – etwa dem politisch motivierten (Amerika, Spanien), dem religiös motivierten (Afghanistan, Algerien, Libanon, Nordirland) und dem ethnisch motivierten (Bosnien, Burundi) –, fällt oft schwer, da in den meisten Fällen mehrere Gründe Hand in Hand gehen oder die einen zugunsten der anderen instrumentalisiert werden.

Vgl. AMERIKANISCHER BÜRGERKRIEG, SPANISCHER BÜRGERKRIEG. *phb*

Beispiele:

CAL (Pat O'Connor, GB 1984)  
DARKO AND VESNA (Emmanuel Jaspers, B 1997)  
SAFAR-E GHANDEHAR (Mohsen Makhmalbaf, Iran/F 2001)  
LA GUERRE SANS IMAGES ... (Mohammed Soudani, CH 2002)

**Burleske** s. SLAPSTICK; SITUATIONSKOMÖDIE**C**

**Calligrafismo.** Stilrichtung im italienischen FASCHISTISCHEN FILM, die vor allem in den frühen 1940er Jahren wirksam ist und zusammen mit den TELEFONI BIANCHI unmittelbar dem NEOREALISMUS vorausgeht. Im Zentrum stehen aufwändige MELODRAMEN mit ausgeprägt schönen und liebevoll ausgeleuchteten, opulenten und anspruchsvollen Bildgestaltungen. LITERATURVERFIL-

MUNGEN – italienische, französische und russische Romanliteratur des 19. Jahrhunderts – machen den größten Teil der kalligrafischen Filme aus, eine Tendenz, die der Stilrichtung den (nicht unproblematischen) Vorwurf des realitätsfernen Eskapismus einbringt. Die Filme nutzen die Gelegenheit zu schwelgerischen Kostümen und Dekors und ziehen stimmungsvolle, an Originalschauplätzen fotografierte LANDSCHAFTEN mit ein, um so das psychische Verhältnis des Menschen zur Natur auszuloten.

Im Unterschied dazu zeichnet sich die Gruppe der zeitgleichen TELEFONI BIANCHI weniger durch stilistische, sondern mehr durch inhaltliche Gemeinsamkeiten aus: Sie sind leichte GESELLSCHAFTSKOMÖDIEN über die zeitgenössische mondäne High Society und blenden konsequent jeden Bezug zu Alltag und Realität im italienischen FASCHISMUS aus. *phb*

Beispiele:

PICCOLO MONDO ANTICO (Mario Soldati, I 1940)  
MALOMBRA (Mario Soldati, I 1942)

**Camp.** Eine Qualität, die einem Film (oder Text) erst durch das Publikum zugeschrieben wird – und die damit in struktureller Nähe zum KULTFILM steht. Camp ist eine spezifische Rezeptionshaltung, hinter der die *camp sensibility* einer (oft minoritären) Gruppe steht. Diese Haltung hat identitätsstiftendes Potenzial und kann zu ganz anderen Interpretationen führen, als dies im Rahmen einer herkömmlichen, mehrheitsfähig heterosexuellen Lesart möglich wäre. Sie reagiert vor allem auf Stilistisches, Extravagantes, Übertriebenes und Ironisches, außerdem auf alles Rollenhafte und Inszenierte; Inhalt, Moral oder Tragödie sind dagegen zweitrangig. Dass es oft SCHWULE und/oder LESBEN sind, die einen Film als Camp lesen, hat mit homosexuellen Lebenslogiken zu tun: Der Fokus auf Äußeres und Stil impliziert die Erfahrung einer Minorität, dass Rollen – insbesondere Geschlechterrollen – ein zwar alltägliches Phänomen sind, das sich aber an der Oberfläche abspielt und daher immer (auch) eine Frage des Stils ist.

Während Camp als Lesart auf nahezu jeden Film angewendet werden kann, gibt es FilmemacherInnen, Genres und DarstellerInnen, die – nicht immer bewusst – eine Camp-Rezeption begünstigen.

Vgl. QUEER CINEMA. *phb*

Beispiele:

GOLD DIGGERS OF 1933 (Busby Berkeley, USA 1933)  
DIE BETTWURST (Rosa von Praunheim, BRD 1970)  
LA PALOMA (Daniel Schmid, CH/F 1974)  
VALENTINO (Ken Russell, GB 1976)

**Cartoon** s. ZEICHENTRICKFILM

**Charakterstudie.** Genre im Spielfilm, dessen Hauptmerkmal eine realitätsnahe, psychologisch ausdifferenzierte Figurenzeichnung ist. Dabei handelt es sich um komplexe und schillernde Figuren – oder im Fall des UNGLEICHEN PAARS um Figurenpaare –, die keineswegs nur mit positiven Eigenschaften aufwarten und sich gerade dadurch von einer typenhaften oder eindimensionalen Figurenzeichnung distanzieren. Typischerweise sind die Hauptfiguren keine jungen Hüpfen, sondern haben eine gute Portion Lebenserfahrung hinter sich. Allerdings

handelt es sich dabei meist um Männer; weibliche Figuren sind noch immer selten. Gleichzeitig ist die Charakterstudie oft die einzige Möglichkeit für Schauspielerinnen über vierzig, überhaupt noch zu arbeiten (innerhalb der westlichen Kinotradition, die sich auf die Körperlichkeit junger Frauen kapriziert und Rollenangebote für «ältere» Frauen äußerst knapp bemisst). Das Spektrum an Genres ist breit und reicht von BIOPICS und EHD RAMEN über TRAGIKOMÖDIEN bis hin zu MILIEUSTUDIEN und THRILLERN. Die dominierende Geste ist jedoch nicht die große, ausladende, sondern die fokussierende, aufs Detail gerichtete. Entsprechend kommen ABENTUEER-, ACTION- und AUSSTATTUNGSFILME kaum vor. *phb*

Beispiele:

ANSIKTE MOT ANSIKTE (Ingmar Bergman, S 1975)  
TROIS COULEURS: BLEU (Krzysztof Kieslowski, F/CH/PL 1993)  
HEIDI M. (Michael Klier, D 2001)

**Cinéma Beur.** Kein Genre, sondern seit Mitte der 1980er Jahre eine Bewegung der aus dem Maghreb (Algerien, Marokko, Tunesien) nach Frankreich eingewanderten NordafrikanerInnen oder der in Frankreich geborenen Zweigeneration. Zu den Hauptvertretern gehören junge Regisseure wie Mehdi Charef, Rachid Bouchareb, Abdelkrim Bahloul, Karim Dridi u. a. Im Zentrum ihrer GESELLSCHAFTSKRITIK stehen die problematischen Lebenszusammenhänge, in denen sich in Frankreich lebende junge AraberInnen befinden: Es geht um ADOLZENZ in tristen TRABANTENSTÄDTEN, Arbeitslosigkeit und JUGENDKRIMINALITÄT, auseinander brechende Familien, IDENTITÄTSPROBLEME und RASSISMUS sowie SUCHT UND DROGEN – d. h. um MINORITÄTSPROBLEME und KULTURKONTRASTE, die sich aus den Folgen der EMIGRATION ergeben. Der Tonfall dieses eigentlichen Immigrationskinos ist zornig oder ironisch, oft ungeduldig, und Schwierigkeiten werden direkt und ungeschönt beim Namen genannt – für beschauliche Sentimentalität ist selten Platz. Das hängt eng damit zusammen, dass die Hauptfiguren nahezu immer junge Männer sind und die Geschichten nicht frei von misogynen und homophoben Untertönen sind. Vgl. MAGHREBINISCHES KINO. *phb*

Beispiele:

LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE (Mehdi Charef, F 1985)  
CHEB (Rachid Bouchareb, Algerien/F 1991)  
BYE-BYE (Karim Dridi, F/CH 1995)

**Cinema Nôvo.** Bewegung im brasilianischen LATEIN-AMERIKANISCHEN KINO in den späten 1950er und 1960er Jahren, die sich als Opposition gegen den kommerziellen Film, vor allem gegen den als kolonialistisch empfundenen Hollywoodfilm und die *chanchados*, Karnevals- und Copacabana-MUSICALS brasilianischer Prägung, versteht. Besonders beeinflusst wird das Cinema Nôvo durch die politischen Ansichten und ästhetischen Techniken des italienischen NEOREALISMUS. Wesensmerkmal ist außerdem das Zusammenfließen verschiedener inhaltlicher und formaler Elemente: Zusammengeführt werden Bestandteile von Volkskunst (indianische und Karnevalsrituale) und Oper ebenso wie verschiedene Genres (z. B. MELODRAMA und WESTERN), über die oft eine chorische, überindividuelle Struktur

gelegt wird. Anfang der 1970er Jahre wird die Bewegung des Cinema Nôvo durch das brasilianische Militärregime unterdrückt, die Filmemacher ins Exil vertrieben oder in die nun staatlich kontrollierte Filmindustrie eingebunden. Außerdem wird seit den 1960er Jahren in Lateinamerika (und später weit darüber hinaus) die Bewegung des THIRD CINEMA bestimmend. *phb*

Beispiele:

OS FUZIS (Ruy Guerra, BR 1963)  
VIDAS SÉCAS (Nelson Pereira dos Santos, BR 1963)  
ANTONIO DAS MORTES (Glauber Rocha, BR 1969)  
MACUNAÍMA (Joaquim Pedro de Andrade, BR 1969)

## Cinéma pur s. IMPRESSIONISMUS

**Cinéma Vérité.** Seit den frühen 1960er Jahren eine Bewegung im französischen DOKUMENTARFILM. Der Begriff geht zurück auf Dsiga Wertows Konzept der *kino prawda* (Kino-Wahrheit) – zugleich Titel einer aktuellen WOCHENSCHAU, die von 1922 bis 1925 erschien. Cinéma Vérité basiert auf spontanen, nicht inszenierten Aufnahmen mit mobiler Kamera und Direktton, einer damals neuen technischen Errungenschaft im dokumentarischen Bereich. Registriert werden nicht nur Geschehnisse, die auch ohne die Präsenz der Kamera stattfinden würden, sondern vor allem solche sozialen Prozesse, die durch die Filmarbeit erst angestoßen werden. Insofern hat die Kamera die Funktion eines Katalysators, durch den sich die Realität selbst dramatisiert. Die Methode des Cinéma Vérité wird insbesondere im ETHNOGRAFISCHEN FILM umgesetzt.

Im radikalen Unterschied zum gleichzeitig entwickelten amerikanischen DIRECT CINEMA begreift und nutzt Cinéma Vérité das Kamerabewusstsein der gefilmten Personen als konstitutives Element, und die Entstehung des Films gilt als Film-Enquête, als «Forschungsprozess» für Filmemacher und Gefilmte. *phb*

Beispiele:

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (Jean Rouch, Edgar Morin, F 1960)  
GRAND SOIRS ET PETITS MATINS ... (William Klein, F 1978)  
URGENCES (Raymond Depardon, F 1987)

**City.** Motiv und Schauplatz zugleich. Die im Zug der Industrialisierung entstandene moderne Großstadt gilt als besonders fotogen, ihr wird eine «natürliche» Affinität zur fotografischen und filmischen Ästhetik zugesprochen, die aus dem Zusammenwirken von ARCHITEKTUR, dynamischem Verkehr, Strömen heterogener Bevölkerungen, LICHT- und Wettereffekten erwächst, die sich miteinander zur metaphorischen Symphonie orchestrieren lassen. Das Motiv ist in allen filmischen Gattungen (Spiel-, DOKUMENTAR- und EXPERIMENTALFILM) präsent. Innerhalb des Spielfilms wird es in verschiedenen Genres (THRILLER, QUARTIERSTUDIE) und Stilrichtungen (STRASSENFILM, FILM NOIR) bevorzugt eingesetzt. Seine Interpretation reicht von lyrischer Euphorie über harsche GESELLSCHAFTSKRITIK am Leben in TRABANTENSTÄDTEN bis hin zu kulturpessimistischer Verurteilung. *phb*

Beispiele:

BERLIN – DIE SINFONIE DER ... (Walter Ruttmann, D 1927)  
LADRI DI BICICLETTA (Vittorio de Sica, I 1948)  
MANHATTAN (Woody Allen, USA 1979)

**Collage.** Eine Form des EXPERIMENTALFILMS, oft in Gestalt eines ANIMATIONSFILMS, der auf verschiedene bereits bestehende Materialien aus filmischen und außer-filmischen Bereichen gleichermaßen zurückgreift, wobei die Herstellungstechnik im filmischen Endprodukt als solche stets sichtbar ist. Im Unterschied dazu arbeitet der (ebenfalls meist experimentelle) FOUND FOOTAGE-Film zwar auch mit vorgefertigtem, jedoch ausschließlich filmischem Material (Archivbilder, Filmabfälle, Amateuraufnahmen etc.). Wieder anders verfährt der KOMPILATIONSFILM, dessen Grundlagen auch filmische Quellen sind, die aber anders als im FOUND FOOTAGE-Film in der Regel als DOKUMENTARFILM angelegt sind. *phb*

Beispiel:

LE BAIN (Florent Mounier, F 2001)

**Comics-Verfilmung.** Eine Variante der LITERATURVERFILMUNG, die als ANIMATIONS- oder *life action film* gestaltet sein kann. Ein wesentlicher Unterschied zu Adaptionen rein sprachlicher Texte liegt darin, dass Comics immer schon auf der Verbindung von Bild und Text basieren, dass ihre Verfilmung also nicht nur für verbale Ereignisse neue, spezifisch filmische, Ausdrucksmittel finden muss, sondern auch das zwar vorhandene, im Unterschied zum bewegten Film aber statische Bildmaterial neu konzipieren muss. Grundsätzlich kann das in der herkömmlichen Formensprache des Erzählkinos geschehen, denkbar sind aber auch formale Verfahrensweisen – außergewöhnliche Einstellungsgrößen, spektakuläre Kamerawinkel, drastische Farbdramaturgie, hohe Schnittfrequenzen u. ä. –, die besonders im klassischen Genrekino undenkbar wären. Inhaltlich liegt der Schritt zu PHANTASTIK und FANTASY nahe (und damit auch der Griff zu üppigen SPECIAL EFFECTS), überhaupt die Tendenz zu diegetischen Welten, die nur geringen oder gar keinen Anspruch auf Realitätsnähe erheben. *phb*

Beispiele:

BARBARELLA (Roger Vadim, I/F 1967)

FRITZ THE CAT (Ralph Bakshi, USA 1971)

ASTÉRIX CHEZ LES BRETONS (Pipo van Lamsverde, F 1986)

WERNER BEINHART (Niki List et al., D 1990)

**Coming-out.** Motiv im Spielfilm, das bisweilen die Dimension eines Erzählmusters annehmen und die dramaturgische Bewegung eines ganzen Films bestimmen kann. Im Zentrum steht der freiwillige (gegebenenfalls erzwungene) Schritt einer LESBE oder eines SCHWULEN, zu ihrer resp. seiner HOMOSEXUALITÄT zu stehen und die eigene SEXUALITÄT nicht länger nur im Versteckten zu leben. Meist sind die Figuren jung, in der ADOLESCENZ oder in den Zwanzigern, dagegen ist die filmische Schilderung eines Coming outs älterer Figuren weitaus seltener. Der Prozess selber wird oft als IDENTITÄTS-PROBLEM erzählt und in eine LIEBESGESCHICHTE eingebettet, die je nach Ausrichtung des Films als LEIDENS- GESCHICHTE oder TRAGISCHE LIEBE daher kommen kann, in der Regel aber mit einem Happy-End schließt. Seit den 1990er Jahren ist das Motiv verstärkt auch im Mainstream zu sehen, wenn auch keineswegs frei von althergebrachten Klischees und oft begleitet von einer zweifelhaften Komik. Im QUEER CINEMA dagegen verzichtet man weitgehend auf derlei Vereinfachungen –

es sei denn, man verspottet sie unverholen in PARODIEN oder SATIREN. Stattdessen ist eine Tendenz zum Pädagogischen oder Didaktischen zu verzeichnen, insofern als das für ein schwullesbisches Publikum erzählte Coming out immer auch die Funktion hat, die eigenen Unsicherheiten und Ängste abzubauen. *phb*

Beispiele:

COMING OUT (Heiner Carow, DDR 1989)

SITCOM (François Ozon, F 1998)

LE PLACARD (Francis Veber, F 2001)

**Computer-Animation.** Besondere Form eines SPECIAL EFFECTS. Bewegte Bildfolgen, die nicht mit einer Kamera fotografiert, sondern in einem Computer geschaffen und errechnet werden. Grundlage sind in der Regel mathematische Konstruktionen von Objekten oder aber im Computer verarbeitete Modelle, Fotos, Film- und Videobilder. Computeranimierte Bilder werden vorrangig in den Bereichen VIDEOKUNST, VIDEOCLIP und EXPERIMENTALFILM, aber auch in den fiktionalen Genres SCIENCE FICTION und ACTIONFILM sowie in Filmen mit historischen Themen verwendet. Im Spielfilm gelten computeranimierte Bilder oder Bildteile auf Produktionsseite oft dann als besonders gelungen, wenn sie vom Publikum nicht mehr als solche erkannt, nicht mehr vom herkömmlich gedrehten Filmmaterial unterschieden werden können. *phb*

Beispiele:

SWIETO (VACANCES) (Zbigniew Rybczynski, PL 1981)

VIRTUOSITY (Brett Leonhard, USA 1995)

MELANIE (Claude Barras, CH 1998)

**Coup.** Motiv im KRIMINALFILM, das ein typisches Erzählmuster nach sich zieht: Es geht – ernsthaft oder humorvoll – um die Durchführung eines raffiniert geplanten Einbruchs oder Raubüberfalls, eines Coups eben. Die Bewunderung für die Professionalität der Ausführenden (manchmal auch für ihre schiere Tumbheit) ist beim Publikum in der Regel größer als die Missbilligung des Verbrechens. Typischerweise werden Vorbereitung und Tat minutiös und Punkt für Punkt gezeigt, oft mit einiger Technikbegeisterung und ohne besondere Psychologisierung. Andererseits kann das Erzählmuster des Coups auch die sich (unter Stress) verändernden Beziehungen der Ausführenden untereinander herausarbeiten. So betrachtet, hat die Verbrechergruppe einige strukturelle Ähnlichkeit mit dem Muster der SCHICKSALS- GEMEINSCHAFT.

Vgl. das ähnlich gelagerte Motiv der EXPEDITION UND SCHATZSUCHE im ABENTEUERFILM. *phb*

Beispiele:

THE ASPHALT JUNGLE (John Huston, USA 1950)

TOPKAPI (Jules Dassin, USA 1964)

DIE KATZE (Dominik Graf, BRD 1987)

OCEAN'S ELEVEN (Steven Soderbergh, USA 2001)

**Court métrage** s. KURZSPIELFILM

**Court room drama** s. JUSTIZDRAMA

**Cowboywestern.** Spielart des WESTERN, in dessen Zentrum die Figur des Cowboys, seine Arbeit mit oft atemberaubend großen Herden und damit auch die LANDSCHAFT steht, in der sich beide bewegen. Einerseits sind Cowboys hypermaskulin, wortkarg und trotz ihrer Arbeit im Verbund höchst einzelgängerisch; Freundschaften sind entsprechend selten (vgl. die BUDDY-BUDDY-Konstellation), umso häufiger sind Rivalitäten, bei denen nicht gerade zimperlich vorgegangen wird. Andererseits dient der Cowboywestern auch immer wieder zur vorsichtigen Schilderung mehr oder weniger verhaltener (und mehr oder weniger klischeebeladener) HOMOEROTIK – trotz der homophoben Strömungen im klassischen Hollywood ein meist risikoloses Verfahren, da diese Filme auf ein Figurensetting angewiesen sind, das sozusagen aus «natürlichen» Gründen ohne Frauen auskommt. *phb*

Beispiele:

DUEL IN THE SUN (King Vidor, USA 1946)  
RED RIVER (Howard Hawks, USA 1948)  
THE COWBOYS (Mark Rydell, USA 1972)

**Crossdressing.** Im Spielfilm bezeichnet der Kleiderwechsel die zeitweilige und situationsbedingte, irreführende oder komische Ausstattung der weiblichen Figur als Mann oder der männlichen als Frau. Eine Sonderform sind die so genannten Hosenrollen, in denen Darstellerinnen männliche Figuren verkörpern, seltener dagegen treten männliche Darsteller in weiblichen Rollen auf. Das Motiv des Kleiderwechsels taucht vor allem im THRILLER (wo es oft für schlüpfrige Spannung sorgen soll) und in der VERWECHSLUNGSKOMÖDIE auf (wo es oft etwas ermüdenden Humor verbreiten soll). Die gegengeschlechtliche Verkleidung hat tendenziell psychopathische oder lächerliche Züge. Seltener sind die Filme, in denen durch das Motiv die herkömmlichen Geschlechterrollen problematisiert werden. Oft dient das Crossdressing auch zur latenten homosexuellen Erotisierung bestimmter Stars. Auch der Transvestismus, dessen Charakteristik die Übernahme einer neuen sozialen Identität, eines neuen Genders mit dem Mittel der (traditionell gegengeschlechtlichen) Kleidung ist, gehört in diese Kategorie. Vgl. dagegen TRANSSEXUALITÄT. *uvk*

Beispiele:

VIKTOR UND VIKTORIA (Reinhold Schünzel, D 1933)  
TOOTSIE (Sydney Pollack, USA 1982)  
ORLANDO (Sally Potter, GB 1992)

**Cyborg** s. KÜNSTLICHE MENSCHENWESEN

## D

**Debutfilm.** Als Debut gilt der erste lange Film (*long métrage*) einer Filmemacherin oder eines Filmemachers, der in professionellen Produktionszusammenhängen, also z. B. nach einer Filmausbildung, realisiert und (in der Regel) in öffentlichen Kinos gezeigt wird. Dabei kann es sich sowohl um fiktionale als auch um dokumentarische Filme handeln.

Vgl. dagegen den SCHULFILM, der noch vor der professionellen Karriere und meist als Abschlussarbeit an einer Filmhochschule entsteht. *phb*

Beispiele:

DAS BLAUE LICHT (Leni Riefenstahl, D 1932)  
DER JUNGE TÖRLESS (Volker Schlöndorff, BRD 1966)  
LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD (R. W. Fassbinder, BRD 1967)  
AMERICAN BEAUTY (Sam Mendes, USA 1999)

**Dekadenz.** Keine eigentliche Filmsorte, sondern inhaltliche Charakterisierung von Filmen, die sich mit luxuriösem Sittenverfall, artistokratischem sensuellen Raffinement, Hingabe an entartete Laster, sexueller Devianz, genusschaffer Verantwortungslosigkeit etc. beschäftigen, sei es mit Faszination und Sympathie, sei es in sensationeller oder kritischer Absicht. Zur Dekadenz gehört ein Schuss kreativer Ästhetik und Bewusstheit ebenso wie ein Gefühl von Endstimmung, Sinnlosigkeit des Daseins, Ennui, suizidaler Disposition. Als dekadent interpretierte Spätphasen politischer Epochen sind häufig im AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILM sowie im MONUMENTALFILM thematisiert. Meist geht das Motiv mit der Formulierung einer DYSTOPIE oder gar ENDZEITVISION einher, außerdem wird es oft mit einer GESELLSCHAFTSKRITIK verwoben. *uvk*

Beispiele:

LA DOLCE VITA (Federico Fellini, I 1960)  
LA CADUTA DEGLI DEI (Luchino Visconti, I/BRD 1969)  
CABARET (Bob Fosse, USA 1972)  
DANGEROUS LIAISONS (Stephen Frears, GB/USA 1988)

**Detektiv** s. PRIVATDETEKTIV

**Detektivin** s. WEIBLICHER DETEKTIV

**Dialektfilm.** Spiel- oder DOKUMENTARFILM, dessen Dialoge oder Kommentar nicht in einer nationalen Hochlautung, sondern in regionalen gesprochenen Sprachen abgefasst sind. Dialektrede wird dramaturgisch zur Verstärkung von Authentizität und für ein hohes Maß an Wiedererkennbarkeit sprachräumlicher Faktoren eingesetzt. Eine große Nähe zu den Charakteren – in der Regel KLEINE LEUTE – und hohe Präzision der Milieuschilderung kennzeichnen den Stil (vgl. BÄUERLICHES LEBEN, aber auch MILIEU- und QUARTIERSTUDIE). Politische Bedeutung für das Selbstbewusstsein der (Deutsch-) Schweiz gewinnt der auf Schweizerdeutsch gedrehte Film in der Phase der GEISTIGEN LANDESVERTEIDIGUNG gegen das nationalsozialistische Deutschland in den 1930er und 1940er Jahren sowie im NEUEN SCHWEIZERFILM. Während der HEIMATFILM einen mehr oder weniger realitätsfernen Pseudodialekt zelebriert, legt der NEUE HEIMATFILM oft viel Wert auf detailgetreue Dialektlautung. *uvk*

Beispiele:

ROMEO UND JULIA ... (H. Trommer, V. Schmidely, CH 1941)  
HÖHENFEUER (Fredi M. Murer, CH 1985)  
DER HERR KARL (Carl Merz, Helmut Qualtinger, A 1961)  
DIE SIEBELBAUERN (Stefan Ruzowitzky, A 1998)

**Direct Cinema.** Anfang der 1960er Jahre in den USA entwickelte Stilrichtung und Methode des DOKUMENTARFILMS, die durch leichte Kameras (16 mm; in der DDR 35 mm) und Magnettonbandgeräte (Nagra) eine hohe Beweglichkeit der Aufnahmeapparatur für Bild und Ton nutzt, um größtmögliche Nähe und Authentizität in der Darstellung zu erreichen. Zu den Elementen dieser spezifischen Form von GESELLSCHAFTSKRITIK (die später auch im NEW AMERICAN CINEMA weiter gepflegt werden wird) gehören die als soziologisch verstandene Methode der teilnehmenden Beobachtung, die Betonung des Unartifizialen sowie die tendenzielle Ausblendung des Filmemachers. Das dokumentarische Material wird durch keine VOICE-OVER kommentiert, viele Filme des Direct Cinema sind Beobachtungen des Alltags und thematisieren die BERUFSWELT. Das Erkenntnisinteresse des Stils weist auch in den ETHNOGRAFISCHEN FILM. In Frankreich hat das CINÉMA VÉRITÉ eine ähnliche Funktion, wenngleich es sich in wesentlichen Punkten (etwa der Anwesenheit des Filmemachers im Film) vom gleichzeitig entwickelten DIRECT CINEMA unterscheidet. *uvk*

Beispiele:

DON'T LOOK BACK (D. A. Pennebaker, USA 1967)  
CHIEFS (Richard Leacock, USA 1968)  
HIGH SCHOOL (Frederick Wiseman, USA 1968)  
SALESMAN (A. Maysles, D. Maysles, Ch. Zwerin, USA 1969)

**Diva.** Lat.-it. = die Göttliche. Aus der Opern- und Schauspielkultur des 19. Jahrhunderts (Eleonora Duse, Sarah Bernhardt) übernommener Begriff für einen weiblichen Darstellungsstil, der durch Exaltiertheit, Exzentrik, exzessives Ausspielen tragischer oder melodramatischer Rollen, große Gesten, narzisstische Besetzung der eigenen Schönheit, Unnahbarkeit und erotische Macht gekennzeichnet ist. Stärker als der weibliche und männliche Star kultiviert die mehrfach begabte Filmdiva in Schauspiel, Gesang und TANZ eine Verlängerung ihres auf «göttliche» Erhabenheit zielenden Rollenimages in ihre private Sphäre. Vor allem im italienischen und (mit anderen Akzenten) deutschen Stummfilm der 1910er Jahre auftretend (so bei Francesca Bertini, Wanda Treumann, Asta Nielsen, Fern Andra u. a.), später unter veränderter Perspektive in Hollywood präsent (Greta Garbo, Marlene Dietrich, Liz Taylor). *uvk*

Beispiele:

MALOMBRA (Carmine Gallone, I 1917)  
DIE SUMPFBLUME (Viggo Larsen, D 1913)  
DIE BÖRSENKÖNIGIN (Edmund Edel, D 1918)  
ASSUNTA SPINA (Gustavo Serena, I 1915)

**Dogme 95.** Bewegung, als deren Beginn das 1995 veröffentlichte *Dogma* gilt, das als Keuschheitsgelübde formuliert wurde und zu dessen Mitunterzeichnern die dänischen Filmemacher Lars von Trier und Thomas Vinterberg gehören. Hauptziel ist – unter Bezugnahme auf die NOUVELLE VAGUE und den NEOREALISMUS – eine Erneuerung des Kinos, die als Absetzung vom gegenwärtigen amerikanischen, spektakulären Kino verstanden wird. Damit verbunden ist die Suche nach einem neuen Realitätszugriff und die Forderung nach formaler Innovation, die durch eine als Rückbesinnung begriffene Einschränkung der Ausdrucksmittel postuliert wird. Das Manifest gipfelt in einem Katalog von zehn Geboten und Verbo-

ten: Dreharbeiten on location, der Gebrauch von HANDKAMERA und Farbfilmmaterial sind zwingend, während extradiegetische MUSIK, künstliches LICHT, überhaupt Genrekino und die Nennung des Regisseurs im Vor- oder Abspann verboten sind. Die zentrale Bedeutung der SchauspielerInnen ergibt sich aus diesen Forderungen von selbst. Ferner «schwören» die FilmemacherInnen, mit ihren Figuren und Schauplätzen «die Wahrheit» ausdrücken zu wollen. Außerdem ist bei aller Alltäglichkeit der Geschichten eine Tendenz zur Thematisierung von (bis zum Wahnsinn reichenden) Grenzerfahrungen zu verzeichnen. Publikum und Kritik reagieren unterschiedlich auf die Bewegung: Begrüßen die einen sie als überfällige Maßnahme des (europäischen) Kinos, lehnen die anderen sie wegen ihrer religiösen Metaphorik und ihres rückwärtsgerichteten Impetus ab oder interpretieren sie schlicht als PR-Gag. Dennoch sind seither knapp drei Dutzend nicht nur dänischer Dogme-Filme entstanden, sondern weltweit Filme, die in Teilen die Dogme-Forderungen übernehmen. *phb*

Beispiele:

FESTEN (Thomas Vinterberg, DK 1997)  
MIFUNES SIDSTE SANG (Søren Kragh-Jacobsen, DK 1998)  
ITALIENSK FOR BEGYNDERE (Lone Scherfig, DK 2001)

**Doku-Drama.** Eng an wirkliche, dem Publikum wohlbekannte Ereignisse angelehnte oder auf einem AUTHENTISCHEN FALL beruhende Handlung, in der reale Personen von ihnen ähnlichen SchauspielerInnen verkörpert werden. Bei gleichzeitiger Fiktionalisierung (Darstellung von Gefühlen und Gedanken; erfundene, auf den Punkt gebrachte Dialoge; Hintergrundmusik etc.) wird besonderer Wert auf authentische Schauplätze oder nachgestellte öffentliche Szenen gelegt, die durch Fotos, Filmdokumente oder anderes Quellenmaterial überliefert sind. Beliebtes, gelegentlich als MEHRTEILER konzipiertes Genre des amerikanischen, seit den 1980er Jahren auch des deutschen FERNSEHENS. Verwandt mit dieser Form ist der SEMIDOKUMENTARFILM. Vgl. die HISTORISCHE REKONSTRUKTION, die zwar auch vergangene Ereignisse veranschaulicht, aber ohne den Einsatz (filmischer) Quellen auskommt. *uvk*

Beispiele:

ABSCHIED VOM FALSCHEN PARADIES (T. Baser, BRD 1989)  
THE HEROES OF DESERT STORM (Don Ohlmeyer, USA 1991)  
DIE MANNS. EIN JAHRHUNDERTROMAN (H. Breloer, D 2001)

**Doku-Porträt.** Häufige Form der filmischen Dokumentation, bei der eine bekannte Persönlichkeit oder eine soziale Gruppe durch Selbstzeugnisse, INTERVIEWS mit Zeitzeugen, KONZERT- und THEATERAUFZEICHNUNGEN sowie schriftliche und bildliche Dokumente aller Art beleuchtet wird. Die Zeugnisse ergeben ein Mosaik, das den Charakter oder die Biografie der Porträtierten facettenreich rekonstruiert. Doku-Porträts über Filmschaffende werden unter FILMHISTORISCHE DOKUMENTATION aufgeführt.

Vgl. BIOPIC, KOMPILATIONSFILM. *uvk*

Beispiele:

DER MENSCH IST EIN ... (Rosemarie Stenzel-Quast, BRD 1985)  
BERUF NEONAZI (Winfried Bonengel, D 1993)  
WAR PHOTOGRAPHER (Christian Frei, CH 2001)

**Dokumentarfilm.** Von dem britischen Kritiker und Filmer John Grierson erstmals 1926 geprägter, auf Robert Flahertys Tahiti-Film *Moana* bezogener Begriff des nicht-fiktionalen Films, dessen Aufbau sich nicht an den Regeln der klassischen Dramaturgie oder vorgeformten narrativen Mustern orientiert, sondern das «wirkliche Leben» mit Menschen auf die Leinwand bringt, die als sie selbst vor die Kamera treten (*documentary value*). DokumentarfilmerInnen sind Zeuginnen von Handlungen, Ereignissen oder Phänomenen der ZEITGESCHICHTE, die sie mittels Film erschließen, verdeutlichen, analysieren oder rekonstruieren, wobei sie als AutorInnen z. B. im INTERVIEW je nach künstlerischem Konzept als Fragende, GesprächspartnerInnen etc. an- oder abwesend sein können. Die Begriffsbildung des Dokumentarfilms war einer Praxis nachgängig, die bereits seit den Gebrüdern Lumière 1895 mit ungeschnittenen *single shots* nicht-fiktionale Filme produzierte, in denen sichtbare Vorgänge der Wirklichkeit aufgezeichnet wurden. Frühe Formen des nicht-fiktionalen Films, v. a. AKTUALITÄTEN und WOCHENSCHAUEN sind mit journalistischen Arbeitsweisen verwandt, während die a-narrativen Landschaftsbilder Vorläufer in der Reisebeschreibung und literarischen Topografieschilderung des 19. Jahrhunderts haben. Der Dokumentarfilm hat verschiedene ästhetische Schulen und Stilrichtungen hervorgebracht: vgl. dazu DIRECT CINEMA und CINÉMA VÉRITÉ. Ebenso wurden zahlreiche Subgattungen ausgebildet, wie z. B. das DOKU-PORTRÄT, der INSZENIERTE und EXPERIMENTELLE DOKUMENTARFILM sowie die QUERSCHNITTS-DOKUMENTATION. Der INVESTIGATIVE DOKUMENTARFILM übernimmt seine Methode vom investigativen, Stellung beziehenden Journalismus. *uvk*

Beispiele:

A BRONX MORNING (Jay Leyda, USA 1931)  
 CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (Jean Rouch, Edgar Morin, F 1960)  
 ... AND THE PURSUIT OF HAPPINESS (Louis Malle USA 1986)  
 STILLEGUNG (Klaus Wildenhahn, BRD 1987)

**DoppelgängerIn.** Das Doppelgänger-Motiv ist viel älter als der Film. Es entspringt der Furcht um die eigene Identität – und thematisiert entsprechend eine spezifische Form des IDENTITÄTSPROBLEMS –, wenn sie nicht mehr als einzigartig garantiert ist, und spielt insofern mit Todesgedanken, als sich auch im TOD die Identität auflöst. Das Motiv ist bevorzugt in PSYCHOTHRILLERN anzutreffen sowie – in komischer Variante – in VERWECHSLUNGSKOMÖDIEN. ZWILLINGE, sofern sie physisch identisch erscheinen, evozieren die Angst vor dem Doppelgänger. Im Film bieten DoppelgängerInnen und Zwillinge Gelegenheit für technische TRICKS (*split screen*, Doppelbelichtung etc.) und schauspielerische Bravour. Echte Zwillinge kommen dagegen vergleichsweise selten zum Einsatz. *uvk*

Beispiele:

THE GREAT DICTATOR (Charles Chaplin, USA 1940)  
 VERTIGO (Alfred Hitchcock, USA 1958)  
 KAGEMUSHA (Akira Kurosawa, J 1980)  
 DEAD RINGERS (David Cronenberg, USA 1988)  
 LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE (K. Kieslowski, PL/F 1991)

**Dorf.** Im Gegensatz zur KLEINSTADT oder dem auf eine größere Region angewandten Begriff der PROVINZ meint das zumeist pejorativ gebrauchte Begriffsfeld des Dorfs

eine extrem kleinräumige, mikrokosmische Topographie als Schauplatz der Handlung. Dabei ist die Lage des filmischen Dorfs – oft als «Kaff» oder «gottverlassenes Nest» bezeichnet – in der Regel entlegen und von der Umwelt abgeschnitten. Auffallend oft – und daher problematisch, weil klischeebeladen – gilt die Mentalität seiner als «hinterwäldlerisch» gezeichneten BewohnerInnen als beschränkt, zurückgeblieben und an überholten Normen festhaltend. Je nach Erzählhaltung kann diese Mentalität eine besondere Affinität zu gewaltsamen Konfliktlösungen, ja Exzessen von GEWALT aufweisen (vgl. MILIEUSTUDIE, FAMILIENDRAMA); oder die Verhaltensweisen werden als liebevoll-schrullig geschildert.

Vgl. BÄUERLICHES LEBEN. *uvk*

Beispiele:

REFLECTING SKIN (Philipp Ridley, GB 1990)  
 SURE FIRE (John Jost, USA 1990)  
 KARNIGGELS (Detlev Buck, D 1991)

**Drag** s. CROSSDRESSING

**Dramatische Szene.** Sammelbegriff für nicht-komische, narrative Filme der frühen Kinematographie mit ergreifendem, erbaulichem oder spannend-unterhaltendem Inhalt. Die dramatische Szene ist häufig Kern des fiktionalen EINAKTERS. *uvk*

Beispiele:

FIRE! (James A. Williamson, GB 1901)  
 HISTOIRE D'UN CRIME (Ferdinand Zecca, F 1901)  
 PIKOWAJA DAMA (Petr Chardynin, RUS 1910)  
 DEN WENCHANIJA (Ewgenij Slawinskij, RUS 1912)

**Dramenverfilmung.** Die Ausgangslage ist fast komplementär zur LITERATURVERFILMUNG: Während Dialoglastigkeit, Szenenhaftigkeit und auf zwei Stunden zugespitzte Dramatik den Erfordernissen des Films entgegenkommen, läuft die Einheit von Ort, Zeit und Handlung der filmischen Freizügigkeit eher zuwider und lässt Theateradaptionen künstlich begrenzt erscheinen. Auch der «theatralische» Schauspielstil wirkt eher antifilmisch. Dramenverfilmungen verfolgen sehr verschiedene Methoden, von der mehr oder weniger starren Bühnen- oder THEATERAUFZEICHNUNG bis zur filmischen Neukonzeption, die frei mit der Vorlage umgeht.

Vgl. MONODRAMA, SHAKESPEARE. *uvk*

Beispiele:

SHIWOI TRUP (Fedor Ozep, D/SU 1929)  
 GASLIGHT (Thorold Dickinson, GB 1939)  
 A TASTE OF HONEY (Tony Richardson, GB 1961)  
 GESCHICHTSUNTERRICHT (J.-M. Straub, D. Huillet, BRD 1972)  
 DEATH AND THE MAIDEN (Roman Polanski, GB/USA/F 1994)

**Dreieck.** Figurenkonstellation, Motiv und Erzählmuster zugleich. Im Zentrum steht die sprichwörtliche «Dreiecksgeschichte», eine meist unentschiedene LIEBESGESCHICHTE, die in ROMANTISCHEN KOMÖDIEN zu einem glücklichen Ende findet, in MELODRAMEN dagegen zur TRAGISCHEN LIEBE wird. Dabei ergibt sich das komische respektive melodramatische Potenzial des Erzählmusters sozusagen von selbst aus der Figurenkonstellation «Frau zwischen zwei Männern» oder «Mann zwischen zwei



Frauen»: Es geht um die Schwierigkeiten, sich zu entscheiden und/oder um das Risiko, entdeckt zu werden; es gibt zwei Schuldige und ein Opfer. Nur selten handeln die Geschichten vom Spezialfall der *ménage à trois*, bei dem alle drei Beteiligten voneinander wissen und meist auch zusammen leben. Noch viel seltener sind freilich schwule, lesbische oder bisexuelle Dreiecksgeschichten – diese Handlungsmuster scheinen keinen Platz in einem mehrheitsfähigen Vorstellungskanon zu haben.

Das Motiv kann um einen Pol mehr zum **VIERECK** erweitert werden. *phb*

Beispiele:

LA HABANERA (Detlef Sierck, D 1937)  
MADAME DE ... (Max Ophüls, F/I 1953)  
IL DESERTO ROSSO (Michelangelo Antonioni, I/F 1964)  
CABARET (Bob Fosse, USA 1972)  
KEEPING THE FAITH (Edward Norton, USA 2000)

**Dritte Welt.** Im **DOKUMENTARFILM** behandeltes Thema, das den spezifischen wirtschaftlichen, politischen, sozialen oder auch ökologischen Problemen der Dritten Welt gilt. Behandelt wird auch das Verhältnis und der Umgang Europas respektive der ehemaligen Kolonialmächte oder der USA mit den selbständigen Staaten. Im Unterschied zum historischen Kolonialfilm werden Konflikte nicht aus eurozentrischer respektive westlicher Perspektive dargestellt, sondern eher ein analytischer, auch **FREMDE ERZÄHLTRADITIONEN** berücksichtigender Standpunkt eingenommen. Das Thema wird häufig von Filmemachern bearbeitet, die aus den Herkunftsländern vertrieben wurden und sich in kritischer Distanz mit den Regionen beschäftigen. Filme zum Thema können aber auch von einheimischen Teams produziert werden. *uvk*

Beispiele:

AKALER SANDHANE (Mrinal Sen, IND 1980)  
AN FINZAN (Cheik Oumar Sissoko, Mali 1989)  
LA FIÈVRE MONTE A EL PAO (Luis Buñuel, F/MEX 1959)  
LA CAPTIVE DU DESERT (Raymond Depardon, F 1989)

**Drittes Kino** s. **THIRD CINEMA**

**Drogen** s. **SUCHT UND DROGEN**

**Dschungel.** Ein im **ABENTUERFILM** und im **TIERFILM** häufig vorkommender tropischer Vegetationsraum Afrikas, Lateinamerikas und Südostasiens, der seine dramatischen Qualitäten durch Undurchdringlichkeit, Unübersichtlichkeit, die in ihm lauernden Gefahren (Raubtiere etc.) und den ihm zugeschriebenen **EXOTISMUS** gewinnt. Die Topographie ist als Raum einer gesteigerten Naturaktivität eingeführt, welche alle menschlichen Sinne anspricht, Orientierung verweigert und die körperliche wie geistige Kondition der in ihm fremden Akteure herausfordert. Ähnlich wie das Hochgebirge im **BERGFILM**, aber auch die **WÜSTE**, ist der Dschungel durch seine topografische Struktur weniger Umwelt der Handlung denn als spezifische **LANDSCHAFT** selbst antagonistische Mitspielerin. Im Tonfilm ist ihm eine polyphone akustische Dimension aus Geräuschen und Tierstimmen zugeordnet. Außerdem ist der urwüchsige Raum ein beliebter Schauplatz für die **EXPEDITION UND SCHATZSUCHE** und bietet Gelegenheit, sich vor **VERFOLGUNG** zu schützen. *uvk*

Beispiele:

TARZAN, THE APE MAN (Willard S. Van Dyke II, USA 1932)  
JUNGLE BOOK (Zoltan Korda, GB 1942)  
LA CHÈVRE (Francis Veber, F/MEX 1981)  
GORILLAS IN THE MIST (Michael Apted, USA 1988)

**Duell.** Im engeren Sinn ein streng ritualisierter männlicher Zweikampf, der auf eine Ehrverletzung oder eine andere fundamentale Normverletzung hin ausgetragen wird. Ab dem späten 19. Jh. wird die Wahl der Waffen (Degen oder Pistolen) demjenigen überlassen, der Satisfaktion gibt. Duellierende rivalisieren um die begehrte Frau oder tragen Standeskonflikte nach gezielter verbaler Provokation (seit den Duellierverboten auch außerhalb des sozialen Raums) aus. Die Gegner gehören in der Regel den sozialen Oberschichten (vgl. **ARISTOKRATIE**) an und/oder sind Angehörige des **MILITÄRS**.

Im weiteren Sinn ein Zweikampf als definitive Konfliktlösung, indem entweder einer der Kontrahenten oder beide sterben. Häufiges Motiv in **AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILMEN** sowie vor allem in **MANTEL UND DEGEN-FILMEN** mit **DREIECKS-Konstellationen**. Die Waffen (Hieb- und Stichwaffen vom antiken Schwert über den Degen des 18. und 19. Jh. bis zu den Schusswaffen im 19. und 20. Jh.) wechseln mit den historischen Epochen, in denen die Stoffe angesiedelt sind. *uvk*

Beispiele:

LIEBELEI (Max Ophüls, D 1933)  
RASHOMON (Akira Kurosawa, J 1950)  
THE DUELLISTS (Ridley Scott, GB 1977)  
GLADIATOR (Ridley Scott, USA 2000)

**Dystopie.** Motiv im fiktionalen Film. Während **UTOPIEN** wie auch immer gelagerte Idealvorstellungen menschlichen Zusammenlebens, positive Zukunftsvisionen formulieren, verfahren Dystopien sozusagen umgekehrt: Ihr Grundton ist pessimistisch, sie entwerfen und beklagen den sich abzeichnenden oder gar fortschreitenden Niedergang menschlicher Zivilisation und Moralvorstellungen. Dies kann im Gewand verschiedener Genres geschehen (**SCIENCE FICTION**, **KRIEGSDRAMA**, **ESSAY-FILM**, selten in der **KOMÖDIE**) und unter Rückgriff auf unterschiedliche Erzählformen (**PARABEL**, **ALLEGORIE**, aber auch **SATIRE**). Dystopien sind insofern von **GESELLSCHAFTS-** oder **SYSTEMKRITIK** durchzogen, in dem sie den Zustand von Welt und Menschheit beklagen.

Vgl. die **ENDZEITVISION**, ein beklemmend düsterer Extremfall der Dystopie, in dessen Zentrum nicht einfach die Verschlechterung der Welt, sondern ihr apokalyptischer Untergang steht. *phb*

Beispiele:

METROPOLIS (Fritz Lang, D 1926)  
FAHRENHEIT 451 (François Truffaut, GB 1966)  
LA MORT EN DIRECT (Bertrand Tavernier, F/BRD 1979)  
STRANGE DAYS (Kathryn Bigelow, USA 1995)

## E

**Eastern.** Im weiteren Sinn ein fiktionales Genre, in dem «Asiatisches» oder «Fernöstliches» mit Stilmerkmalen des amerikanischen Kinos zusammentrifft. Im engeren Sinn eine Spielart vor allem des Hongkong-Kinos seit den ausgehenden 1960er Jahren. Es geht um Martial-arts-Filme, die die Dramaturgien und Figurenkonzeptionen vor allem des amerikanischen ACTIONFILMS und WESTERNS, aber auch des THRILLERS und des FILM NOIR aufgreifen und mit der Ästhetik fernöstlicher Kampfkünste verbinden. Im Zentrum stehen temporeiche und gewalttätige Spektakel, deren heroische EINZELKÄMPFERINNEN als einsame RächerInnen auftreten und ihren GegnerInnen in atemberaubend choreografierten Kampfszenen begegnen. Zu den Stars des Eastern gehören vor allem Jackie Chan, Jet Li und Bruce Lee, aber auch Chow Yun Fat und Michelle Yoeh. Seit den 1990er Jahren beeinflusst der Eastern in einer Art Rückbewegung zunehmend die Ästhetik des US-Actionkinos und hinterlässt in immer mehr BLOCKBUSTERN seine Spuren.

Vgl. den japanischen SAMURAI-FILM. *phb*

Beispiele:

LONG ZHENG HU DOU (Robert Clouse, HK/USA 1973)  
SINNUI YUAMAN (Ching Sui-Tang, Tsui Hark, HK 1987)  
CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON (A. Lee, VRC/USA 2000)

**Ehedrama.** Oft eine Variante des MELODRAMAS, deren zentrales Motiv – der emotional aufgeladene zwischenmenschliche Konflikt – zwischen Eheleuten angesiedelt ist. Ehedramen nehmen vielfach die Perspektive der weiblichen Figur ein (vgl. FRAUENFILM) und erzählen regelmäßig die Geschichte einer schwer geprüften Liebe, die auf ein verhaltenes Happy-End zusteuern kann. Häufiger ist jedoch die TRAGISCHE LIEBE, die durch Verzicht und Entsagung gekennzeichnet ist und nicht selten mit dem Tod einer der beiden Ehepartner oder gar einem BEZIEHUNGS- UND FAMILIENMORD endet. Wie beim MELODRAMA sind auch hier starke Emotionalisierung und Sentimentalisierung charakteristisch, dominieren Gefühls- über Handlungsmomente, sind wechselbadartige Zuspitzungen und polarisierende Figurenzeichnungen üblich. Weniger melodramatische Varianten verzichten jedoch auf sentimentale Überfrachtung und setzen stattdessen im Sinn einer CHARAKTERSTUDIE auf eine möglichst nüchterne (und gerade deshalb verstörend realistische) Beobachtung vom schmerzhaften Zerfall einer Beziehung.

Vgl. die Varianten BEZIEHUNGS- und FAMILIENDRAMA. *phb*

Beispiele:

SERENADE (Willi Forst, D 1937)  
A STAR IS BORN (George Cukor, USA 1954)  
SCENER UR ETT ÄKTENSKAP (Ingmar Bergman, S 1973)  
MADAME BOVARY (Claude Chabrol, F 1991)

**Ehekomödie.** Beliebte Spielart der KOMÖDIE, deren zwei Haupttendenzen in der Darstellung älterer grotesker oder aber junger attraktiver Paare liegen. Dabei geht es im ersten Fall mehr um das eheliche Rollenspiel und seine Nichterfüllung (z. B. bei Pantoffelhelden), im zweiten Fall dagegen verstärkt um Missverständnisse, die zu

temporären Trennungen und glücklichen Wiedervereinigungen des Paares führen. *phb*

Beispiele:

WENN WIR ALLE ENGEL WÄREN (Carl Froelich, D 1936)  
DESIGNING WOMAN (Vincente Minnelli, USA 1957)  
MÄNNER (Doris Dörrie, BRD 1985)  
GROSSESSE NERVEUSE (Denis Rabaglia, CH 1994)

**Ein- und Zweiakter.** Standardformat des frühen fiktionalen Films bis etwa 1910/12, wobei die Filmelängen zwischen ca. 100 bis 250 m bei Einaktern, 500 bis 750 m bei Zweiaktern liegen. Ein- und Zweiakter sind häufig noch Elemente eines Nummernprogramms, bestehend aus Film, Laterna Magica-Projektion und nicht-fiktionalen Kurzfilmen (LANDSCHAFTS-Bild, AKTUALITÄT etc.). Der Aufbau der Narration folgt zumeist der klassischen Regel von der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung (mit signifikanten Ausnahmen wie z. B. *Der Schatten des Meeres*, D 1912) sowie von einem zentralen Konflikt. Die monothematisch ausgelegten Filme präsentieren eine schmale Zahl von Handelnden. Das Format lebt fort in den Spielfilmen der AVANTGARDE DER 1920ER Jahre und im Kurzfilm. In seiner nichtfiktionalen Variante fließt er in den KULTURFILM der 1920er bis 1950er Jahre sowie in den DOKUMENTARFILM ein. *uvk*

Beispiele:

L'ÉCLIPSE (Georges Méliès, F 1902)  
THE GREAT TRAIN ROBBERY (Edwin Porter, USA 1903)  
THE LONEDALE OPERATOR (David Wark Griffith, USA 1911)  
UN CHIEN ANDALOU (Luis Buñuel, Salvador Dalí, F 1929)

**EinzelkämpferIn.** Figur in Spielfilmen, deren Narration wesentlich geprägt ist von (fast immer männlichen) Helden, die schweigsam, eigenhändig und entgegen widriger Umstände den Kampf mit einem (scheinbar) übermächtigen Gegner aufnehmen. Meist hypermaskulin, verfügen sie über athletische Staturen und bewegen sich in körperbetonten Genres wie ACTION- oder ABENTUEERFILM, aber auch im SHERIFFWESTERN. Die Geschichten richten sich an ein mehr physisch als psychologisch involviertes, männliches Zielpublikum – Einzelkämpferinnen sind selten – und enden mit dem Sieg des Helden über die Gegenseite. Jetzt erst erlangt er, oft aus niederen sozialen Schichten stammend, jene gesellschaftliche Anerkennung, die ihm anfänglich versagt bleibt. Die Dreieckskonstellation «Einzelkämpfer-Gesellschaft-Schurken» löst sich auf, die Bösen verschwinden und eine den Helden inkorporierende, neue Gemeinschaft wird geboren.

Einzelkämpfer sind stets Außenseiter und rücken damit in die Nähe von OUTLAWS, sind aber im Gegensatz zu diesen höchstens notgedrungen kriminell, im Kern aber moralisch durch und durch integer. *phb*

Beispiele:

HIGH NOON (Fred Zinnemann, USA 1952)  
RAMBO – FIRST BLOOD (George P. Cosmatos, USA 1985)  
DIE HARD (John McTiernan, USA 1988)  
ERIN BROCKOVICH (Steven Soderbergh, USA 2000)

**Emigration.** Motiv in Spiel- und DOKUMENTARFILMEN, in deren Zentrum die problematischen Lebensbedingungen Emigrierender stehen: Das POLITISCHE KLIMA zu

Hause, Arbeitslosigkeit und ARMUT gehören zu den Gründen, die zur Emigration führen, und oft genug ist sie mit VERFOLGUNG durch die Staatsgewalt und lebensgefährlicher FLUCHT verbunden. In den neuen, meist urbanen Lebensbedingungen, treten häufig MINORITÄTSPROBLEME, KULTURKONTRASTE und bisweilen JUGENDKRIMINALITÄT in den Vordergrund, außerdem brechen familiäre und freundschaftliche Bindungen auseinander. Gelegentlich relativiert die (nicht immer freiwillige) Zugehörigkeit zu einer SUBKULTUR oder einer SCHICKSALSGEMEINSCHAFT die Isolierung und Einsamkeit in der fremden Umgebung. Das Motiv kann in vielen Genres vorkommen, von rührseligen MELO- oder FAMILIENDRAMEN über nüchterne MILIEU- und QUARTIERSTUDIEN bis hin zu beißenden POLITISCHEN SATIREN mit Anspruch auf GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK. Die von EmigrantInnen selbst gedrehten Filme sind in der Regel einem Realismus verpflichtet, der sich durch spröde Härte und Lakonik, aber auch durch einen anklagenden Gestus auszeichnen kann. Für einige Traditionen, etwa das CINÉMA BEUR, ist das Motiv konstitutives Element. *phb*

Beispiele:

ANGST ESSEN SEELE AUF (R. W. Fassbinder, BRD 1973)  
LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE (Mehdi Charef, F 1985)  
REISE DER HOFFNUNG (Xavier Koller, CH 1990)

**Endzeitvision.** Motiv im fiktionalen Film. Anders als die DYSTOPIEN, die den Niedergang menschlicher Zivilisation skizzieren, gehen Endzeitvisionen einen Schritt weiter und entwerfen drastische, apokalyptische Weltuntergangsszenarien. Das geschieht meist in den Genres SCIENCE FICTION, HORROR- oder KATASTROPHENFILM, gelegentlich aber auch unter Rückgriff auf komplexere Erzählformen wie PARABEL, ALLEGORIE oder GROTESKE. Vor allem im Hollywood der 1950er Jahre setzt eine Welle von Filmen ein, in denen ein MONSTER (als Symbol für den KOMMUNISMUS) den Weltuntergang (beinahe) herbeiführt. In den frühen 1970er Jahren dagegen (als die USA den VIETNAMKRIEG bereits verloren hatten) tritt das Motiv in Verbindung mit Katastrophen auf. Biblische oder pseudobiblische Untertöne fehlen jedoch in beiden Strömungen fast nie: Mit der Anknüpfung an die Geschichte von Sodom und Gomorrha wird im «reinigenden Bad» des Weltuntergangs die Geburt einer neuen, «geläuterten» Weltgemeinschaft beschworen, oder, je nach Tonlage, gefeiert. *phb*

Beispiele:

WEEKEND (Jean-Luc Godard, F 1967)  
ERASERHEAD (David Lynch, USA 1978)  
SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS (Claude Goretta, CH/F 1987)

**Episodenfilm.** Genre, in dem mehrere in sich geschlossene KURZSPIEL- oder KURZDOKUMENTARFILME durch ein gemeinsames Merkmal in Beziehung zueinander gesetzt werden und zusammen die ungefähre Länge eines Langspielfilms ergeben. Das gemeinsame Merkmal kann in einer Rahmenhandlung bestehen oder im selben Autor verschiedener Kurzgeschichten oder aber in einem bestimmten *prop*, einer Requisite, die als Verbindungsglied genutzt wird etc. Dabei können die einzelnen Episoden von ein und demselben oder von verschiedenen RegisseurInnen stammen (so genannte

Omnibusfilme). Außerdem können sie im Gewand unterschiedlicher Genres daher kommen. Omnibusfilme sind besonders im italienischen Kino der 1950er und 1960er Jahre beliebt. *phb*

Beispiele:

DER MÜDE TOD (Fritz Lang, D 1921)  
PAISA (Roberto Rossellini, I 1947)  
BOCCACCIO 70 (Vittorio De Sica et al. I/F 1961)  
DEUTSCHLAND IM HERBST (R. W. Fassbinder et al., BRD 1977)

**Erlösungs- und Heilsgeschichte.** Eine zumeist in ihrem Werthorizont religiös grundierte Form der Narration, in der die Figuren oder ein soziales Kollektiv außergewöhnlich leidvolle Erfahrungen durchleben, durch KRANKHEIT oder Epidemien, durch exzessive GEWALT oder Schicksalsschläge. Ihr Verlangen nach Rettung oder Heilung von diesem Zustand gründet in tiefer Erschütterung und im Glauben an eine rettende Figur, die, darin dem biblischen Modell von Jesus Christus verwandt, messianische Züge trägt.

Vgl. LEIDENSGESCHICHTE. *uvk*

Beispiele:

KÖRKARLEN (Viktor Sjöström, S 1921)  
ORDET (Carl Theodor Dreyer, DK 1955)  
A. I. – ARTIFICIAL INTELLIGENCE (S. Spielberg, USA 2001)

**Erotik.** Genreunabhängiges filmisches Thema, das als Beobachtungsfeld beschreibbar ist: Es werden darunter Filme versammelt, die – ohne SEX- oder gar explizite PORNOGRAFISCHE FILME darzustellen – eine starke erotische Komponente haben, sei es in der Handlung oder im Figurenverhalten, sei es in der Art der Fotografie. Im Gegensatz zu den beiden erwähnten Genres präsentiert sich Erotik subtiler und bezieht sich mehr auf den Ausdruck des Begehrens und der Verführung (z. B. durch Unterstreichen von Körperformen und -bewegungen oder durch eine Ästhetik des Verschleierns) als auf den Vollzug sexueller Handlungen. Dennoch können auch erotische Filme oder Filmstellen ohne weiteres zu ZENSURFÄLLEN werden. Allerdings, die Codierung des Erotischen ist stark kulturabhängig und historischen Veränderungen unterworfen.

Zu lesbischer oder schwuler Erotik vgl. HOMOEROTIK; außerdem EROTISCHE SZENE. *uvk*

Beispiele:

EKSTASE (Gustaf Machaty, CSR/A 1933)  
LA PISCINE (Jacques Deray, F/I 1969)  
THE BIG EASY (Jim McBride, USA 1987)

**Erotische Szene.** Variante der GESTELLTEN SZENE und ein kaum oder wenig narratives Genre der frühen Kinematographie. Das Zeigen einer intimen, als erotische (nicht: pornografische) Attraktion verstandenen Handlung (z. B. eines Kusses oder einer sich entkleidenden Frau) ist konstitutiv für diese Variante des *single shot* oder des kurzen EINAKTERS. Häufig wird auch eine (zumeist männliche) Beobachterfigur integriert.

Vgl. dagegen den PORNOGRAFISCHEN FILM. *uvk*

Beispiele:

A KISS IN THE TUNNEL (George Albert Smith, GB 1899)  
UNTERBROCHENES IDYLL (Prod.: Pathé, F 1905)  
LEBENDER MARMOR (anonym, A 1906–1911)

**Erster Weltkrieg.** Darstellung von Ereignissen und Handlungen im fiktionalen und nicht-fiktionalen Film, die in mittelbarem oder unmittelbarem Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg 1914–1918 (Maschinisierung kriegerischer Auseinandersetzung, Stellungskrieg etc.) stehen. Das Motiv respektive diese Periode wird im KRIEGSFILM (Dominanz der Kampfhandlungen als Schauwerte, Soldatenideale), im ANTIKRIEGSFILM (Desillusionierung des Ideals heldenhaften Verhaltens und Entlarvung des KRIEGS als Massen-TOD), in der PROPAGANDA (u. a. zum Kriegseintritt der USA 1917), im zeitgenössischen DOKUMENTARFILM sowie in den WOCHENSCHAUEN bearbeitet. *uvk*

Beispiele:

THE BATTLE OF THE SOMME (anonym, GB 1916)  
ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (L. Milestone, USA 1930)  
PATHS OF GLORY (Stanley Kubrick, USA 1957)

**Essayfilm.** Als Autorenfilm par excellence ist diese filmische Gattung nicht verpflichtet, zwischen den Elementen des DOKUMENTAR- oder Spielfilms, des LEHRFILMS oder INTERVIEWS zu unterscheiden, da er alle in sich enthalten kann – selbst unter Einbezug weiterer Künste wie MUSIK, TANZ und FOTOGRAFIE. Der Essayfilm ist ein Versuch (*essay*), ein Thema zu erschließen. Er verzichtet auf kausal begründete Handlungen, durchgehende Figurenzeichnungen oder argumentative Stringenz. Dagegen ist er bewusst fragmentarisch, erzeugt Verunsicherung und bindet das Publikum in die Deutungsarbeit mit ein. Seine Offenheit erlaubt es, ein Thema aus vielen Perspektiven zu reflektieren und zu disparaten – inhaltlichen und formalen – Elementen zu greifen. Typischerweise stellt er einen überpersönlichen, räumlich und zeitlich unbegrenzten Zusammenhang dar. Er arbeitet mit Polarisierungen und Analogien, ist oft nach dem Prinzip der Reihung strukturiert oder folgt Assoziationen und Kontrasten.

Vgl. die Variante des POLITISCHEN ESSAYFILMS. *phb*

Beispiele:

CÉSARÉE (Marguerite Duras, F 1979)  
SANS SOLEIL (Chris Marker, F 1982)  
SCHWULER MUT ... (Rosa von Praunheim, D 1997)

**Ethnografischer Film.** Als ethnografische Filme (mit Nähe zur visuellen Anthropologie als dokumentarischer Methode, zum LEHRFILM und zum CINÉMA VÉRITÉ) werden nicht-fiktionale Filme bezeichnet, welche die Lebenspraktiken, d. h. sozialen Beziehungen, Riten, Gebräuche und MYTHEN, religiösen Zeremonien, Künste, Techniken der Verarbeitung natürlicher Ressourcen, Landwirtschaft etc. mit wissenschaftlichem Anspruch aufzeichnen und darstellen. Je nach Position des Autors wird der KULTURKONTRAST zu den westlichen technischen Zivilisationen betont. Eine Nähe zum HUMANITÄREN DOKUMENTARFILM besteht dann, wenn das Anliegen bedrohter Ethnien (indigener Völker) auf Erhaltung ihrer Lebensgrundlagen und ihre Schutzwürdigkeit betont werden. *uvk*

Beispiele:

U PODNSCHIJA SMERTI (Wladimir Schaiderow, SU 1928)  
CANNIBAL-TOURS (Dennis O'Rourke, AUS 1987)  
JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA (Ulrike Ottinger, BRD/F 1989)

**Exilfilm.** Eine Kategorie, die sich nicht über inhaltliche oder formale, sondern über produktionsspezifische Kriterien definiert: Im weiteren Sinn die Werke von Filmschaffenden, die wegen eines totalitären Regimes und seiner ZENSUR außerhalb ihrer Ursprungsländer arbeiten müssen. Im engeren Sinn ist das deutsche Filmexil gemeint, d. h. der Exodus eines Drittels der deutschen (und österreichischen) Filmindustrie während des NATIONALSOZIALISMUS. Rund 2000 Regisseure, Produzenten, Autoren, Kameraleute, Ausstatter, Kostümbildner, Schauspieler und Techniker mussten ins Ausland emigrieren, wo sie oft ohne behördliche Erlaubnis arbeiteten und nicht im Vorspann genannt wurden. Als Exilfilme gelten jene, die von einem emigrierten deutschen Produzenten, Regisseur und/oder Drehbuchautor gestaltet wurden (Emigranten konnten nicht selten alle drei Positionen besetzen). Die Filme wurden in der Sprache des Exillandes gedreht und richteten sich, anders als Exilliteratur und -publizistik, nicht speziell an deutschsprachige EmigrantInnen, sondern an das Publikum im Exilland. Außerdem wurden meist einheimische SchauspielerInnen besetzt. Auf inhaltlicher Ebene schlägt sich oft die Erfahrung der EMIGRATION und der damit verbundenen MINORITÄTSPROBLEME nieder: in einem sensibleren Gespür für Themen, die mit Angst und FLUCHT, mit POLITISCHEM KLIMA oder VERFOLGUNG zu tun haben – aber auch in einer Perspektive auf die Gastländer, die mehr oder weniger dankbar oder skeptisch ist. Nach Kriegsende kehrte nur ein Bruchteil der EmigrantInnen nach Deutschland zurück, je nach politischer Auffassung in die DDR oder in die BRD. *phb*

Beispiele:

YOSHIWARA (Max Ophüls, F 1937)  
DIE MISSBRAUCHTEN LIEBESBRIEFE (L. Lindtberg, CH 1940)  
HANGMEN ALSO DIE (Fritz Lang, 1943)

**Existenzialismus.** Von der insbesondere in Frankreich und Deutschland zwischen den 1930er und 1950er Jahren beherrschenden philosophischen Richtung beeinflusste Filme, für die die Annahme der Unbegreiflichkeit der realen Welt durch den Menschen konstitutiv ist. Der Existenzialismus repräsentiert sich direkt in den DRAMEN- und LITERATURVERFILMUNGEN ihrer französischen Hauptvertreter Jean-Paul Sartre und Albert Camus. Deren Protagonisten erscheinen innerlich zerrissen, sind mit einer Welt der Disharmonie und Fragwürdigkeit konfrontiert, die ihnen den Weg zu ihren «wahren» Seinsmöglichkeiten verwehrt. Sie sind häufig einsame, in unaufhellbare Situationen gestellte Charaktere, die nicht in allgemeingültigen, von ihrer sozialen Umwelt vertretenen Erkenntnissen und Lebensansichten Ruhe zu finden. Das auf sich selbst gestellte Subjekt ist gezwungen, sich in jedem Augenblick zu entscheiden. Es weiß sich absolut verantwortlich für sein Tun und seinen Charakter, obwohl es diesen nicht selbst gemacht hat und nicht gefragt wurde, ob es in der Welt sein will. Zuspitzungen auf solchermaßen «existenzielle» Entscheidungssituationen finden sich häufig in FAMILIENDRAMEN und im GANGSTERFILM. *uvk*

Beispiele:

LO STRANIERO (Luchino Visconti, I/F 1967)  
SUR (Fernando E. Solanas, Argentinien 1988)  
KARHOZAT (Béla Tarr, H 1988)  
HAPPY TOGETHER (Wong Kar-Wai, HK 1997)

**Exorzismus** s. TEUFELSAUSTREIBUNG

**Exotisches Melodrama.** Variation des MELODRAMAS, die im DSCHUNGEL, am Amazonas, in der WÜSTE oder anderen exotischen Schauplätzen spielt und dieses Ambiente als Symbol für die entfesselten Gefühle nutzt. Auch die oft nur mäßig realitätsnahe Inszenierung der fremden Kultur dient den Zwecken des melodramatischen, d. h. emotionalen Konflikts und seiner farbigen Orchestrierung.

Das exotische Melodrama ist dann gleichzeitig ein EXZESSIVES MELODRAMA, wenn die Inszenierung emotionaler Wechselbäder und Umschwünge in einer maximalen Orchestrierung formaler Parameter daher kommt. *phb*

Beispiele:

THE GARDEN OF ALLAH (Richard Boleslawski, USA 1936)

THE NUN'S STORY (Fred Zinnemann, USA 1959)

A PASSAGE TO INDIA (David Lean, GB 1984)

**Exotismus.** Motivkomplex, der häufig in Verbindung mit einer REISE der Protagonisten in einen außereuropäischen Kulturraum eingeführt wird oder als ethnisch fremdes Element in der eigenen (westlichen) Kultur handlungsrelevant wird. Charakteristika exotischer menschlicher Verhaltensweisen, ARCHITEKTUR, Kleidung, Gegenstände, religiöser Riten etc. werden mit deutlicher Betonung des KULTURKONTRASTES zwischen Herkunfts- und fremdem Raum als Faszinosum dargestellt. Dabei kann das Exotische als das moralisch Bessere, Unschuldige, dem zugehören man sich sehnt, oder als das Primitive und (sexuell) Bedrohliche, das es zu überwinden gilt, erscheinen.

Vgl. DSCHUNGEL, EXOTISCHES MELODRAMA, KOLONIALISMUS, WÜSTE. *uvk*

Beispiele:

DIE SKLAVENKÖNIGIN (Mihály Kertész, A 1924)

TABU (Friedrich Wilhelm Murnau, USA 1929–1931)

THE MUMMY (Stephen Sommers, USA 1999)

**Expedition und Schatzsuche.** Motiv im Spielfilm, vor allem in den Genres ABENTEUER- und PIRATENFILM, aber auch in der ABENTEUERROMANZE sowie in gelegentlichen Abstechern in den Bereich der FANTASY. Im Zentrum der Geschichten steht – ähnlich wie beim strukturell verwandten COUP – die Durchführung einer Expedition, so dass die Dramaturgie ganz auf das Gelingen oder Scheitern dieses meist gefährlichen Unternehmens ausgerichtet ist. Zum bevorzugten Figureninventar gehören zimperliche Städterinnen, die ungewollt an die Seite rauhbeiniger und unerschrockener Abenteurer geraten, mit denen sie nach anfänglichen Schwierigkeiten in eine LIEBESGESCHICHTE geraten; ausgesprochene Fieslinge übernehmen außerdem den Part der üblen Widersacher. Oft dient das Motiv auch zur facettenreichen Darstellung einer SCHICKSALSGEMEINSCHAFT. Zu den typischen Schauplätzen gehören exotische Gegenden aller Art – von Südseeinseln über WÜSTEN bis hin zu DSCHUNGEL und ewigem Eis –, die keineswegs immer *on location* aufgenommen werden, aber stets die Gelegenheit zu farbenprächtigen Inszenierungen bieten. *phb*

Beispiele:

THE GOLD RUSH (Charles Chaplin, USA 1925)

KING SOLOMON'S MINES (C. Bennett, A. Morton, USA 1950)

RAIDERS OF THE LOST ARK (Steven Spielberg, USA 1981)

**Experimentalfilm.** Neben Spiel- und Dokumentarfilm eine der großen Filmgattungen. Der Begriff «Experimentalfilm» ist jedoch irreführend, weil er an Vorläufiges oder an naturwissenschaftliche Versuche ohne jeden künstlerischen Anspruch denken lässt. Das «experimentelle» dieser Filme liegt darin, dass sie nicht auf eine konventionalisierte Filmsprache zurückgreifen (wie der Spielfilm), und dass die Gestaltung nicht im Dienst des Realitätsbezugs steht (wie beim Dokumentarfilm). Der Experimentalfilm muss seine eigene Form finden, die darüber hinaus entscheidenden Anteil an seinem Inhalt hat. Wiederkehrende Elemente sind assoziative Fügungen, SELBSTREFLEXIONEN, rhythmisch-musikalische Abstraktionen, Verfremdungen durch Bildmanipulation, Darstellungen von Bewusstseinsprozessen, LANDSCHAFTS-Studien etc. Experimentalfilme entstehen in der Regel außerhalb von und oft in bewusster Opposition zu industriellen Produktionszusammenhängen.

Zu Varianten und Stilrichtungen vgl. ABSTRAKTER FILM, AUTOBIOGRAFIE, AVANTGARDE DER 1920ER, COLLAGES, EXPERIMENTELLER SPIEL- oder DOKUMENTARFILM, FENSTERFILM, FOUND FOOTAGE, MATERIALFILM, MEDITATION, MINIMALISMUS, NEW AMERICAN CINEMA, STRUKTURELLER FILM, UNDERGROUND-FILM. *phb*

Beispiele:

L'ÂGE D'OR (Luis Buñuel, F 1930)

MESHES OF THE AFTERNOON (Maya Deren, USA 1943)

DIE BASIS DES MAKE-UP (Heinz Emigholz, BRD 1984)

**Experimenteller Dokumentarfilm.** Spielart des DOKUMENTARFILMS, die zwar in gattungstypischer Weise Informationen über die Wirklichkeit vermittelt und zur Bewusstseinsveränderung anregen will, dies jedoch mit Fomen des EXPERIMENTALFILMS versucht. Wesensmerkmale sind hohe Formalisierung oder ästhetische Abstraktion, Einbezug lyrisch-subjektiver Partien oder aber fiktionaler Erzählmuster, Ambivalenz der Bilder, SELBSTREFLEXION etc. *phb*

Beispiele:

TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM (Dziga Wertow, SU 1929)

ABOUT ME: A MUSICAL (Robert Frank, USA 1941)

ICH DENKE OFT AN HAWAII (Elfi Mikesch, BRD 1978)

**Experimenteller Spielfilm.** Eine Variante des EXPERIMENTALFILMS, der zwar fiktionale Strukturen aufweist, dessen Schwergewicht jedoch nicht (nur) auf der erzählten Handlung, sondern (mindestens ebenso) auf der formalen Originalität liegt. Oft wird mit lyrischen, dokumentarischen, verfremdenden, gattungsübergreifenden und anderen, dem Erzählkino fremden, Strukturen gearbeitet. APSYCHOLOGISCHE ERZÄHLWEISE und ABWEICHENDE ERZÄHLMUSTER sind daher häufig, außerdem kann man zahlreiche Passagen als SELBSTREFLEXION lesen. *phb*

Beispiele:

JONAS (Ottomar Domnick, BRD 1957)

L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (Alain Resnais, F/I 1960)

JEANNE DIELMAN ... (Chantal Akerman, B/F 1975)

WITTGENSTEIN (Derek Jarman, GB 1993)

**Exploitation.** Weniger ein Genre als vielmehr eine lose Gruppe von Filmen, deren gemeinsamer Nenner in einer reißerischen Grundidee besteht, die in einem Höchstmaß an visuellen Schauwerten umgesetzt wird. Dabei trägt der wertend gemeinte Begriff (engl. *exploitation* = Ausbeutung) dem Umstand Rechnung, dass die (nicht immer, aber oft) AUTHENTISCHEN FÄLLE in der filmischen Inszenierung spekulativ ausgeschlachtet werden. Typischerweise stehen Themenbereiche im Zentrum, die auf Unterdrückungs- und Zwangssituationen basieren (vgl. PROSTITUTION, LAGER, GEFÄNGNIS, PSYCHIATRIE). Allerdings geht es kaum um nüchtern-seriöse MILIEUSTUDIEN mit Anspruch auf GESELLSCHAFTSKRITIK. Viel öfter dienen die Themen als Vorwand zur Darstellung von (mehr oder weniger erotisch gemeinten) Schlüpfriegenheiten oder aber von exzessiven Repräsentationen von SEXUALITÄT, SEXUALDELIKTEN oder anderweitiger GEWALT. Oft ergeben sich unzusammenhängende Filmreihen, die nachträglich als eine Art Subgenre behandelt werden (Nonnenfilme, Frauenlagerfilme u. ä.). Andere dagegen, wie der SPLATTER oder das *blaxploitation cinema* im Bereich des BLACK CINEMA, sind von Anfang an enger und bewusster miteinander verflochten. *phb*

Beispiele:

BAD GIRLS GO TO HELL (Doris Wishman, USA 1965)  
CRUISING (William Friedkin, USA 1980)  
SCHLOCK! ... (Ray Greene, USA 2001)

**Expressionismus.** Stilrichtung in Deutschland, die – parallel zum Expressionismus in Literatur, Theater und bildender Kunst – das Filmschaffen der späten 1910er sowie der 1920er Jahre prägte. Expressionistische Filme arbeiten insbesondere mit Ausstattung und LICHT: bizarr gestaltete Kulissen mit verzerrten Perspektiven, stark geschminkte DarstellerInnen mit Schlagschatten, Chiaroscuro-Effekte (massive Hell-dunkel-Kontraste) sowie punktuelle Beleuchtung. Mit der bewusst künstlichen Gestaltung gehen Inhalte einher, die Übernatürliches, Triebhaft-Psychopathisches oder Geisterhaftes betonen, ohne jedoch psychologische Erklärungen anzustreben. Zu den Ausformungen des expressionistischen Films zählen das KAMMERSPIEL und der STRASSENFILM.

Als Stilrichtung verklängt der Expressionismus mit dem Aufkommen des Tonfilms und der Emigration deutscher Filmschaffender in die USA (vgl. EXILFILM). Expressionistische Elemente finden sich jedoch in vielen späteren Filmen, insbesondere in der LICHT-Setzung des amerikanischen FILM NOIR der 1940er Jahre. *phb*

Beispiele:

DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Robert Wiene, D 1919)  
DER GOLEM, WIE ER ... (Paul Wegener, Carl Boese, D 1920)  
FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSÄGE (F. W. Murnau, D 1926)

**Exzessives Melodrama.** Als *melodrama of excess* wird im Amerikanischen eine Variation des MELODRAMAS beschrieben, in der das Wechselbad der Gefühle und die Umschwünge von Beziehungen mit einer maximalen Orchestrierung der formalen Parameter einhergehen: musikalische Untermalung, üppige Farbdramaturgie, emotional aufgeladene Schauplätze und Wetterlagen, Wechsel zwischen statischen und dynamischen Szenen etc. Nicht selten fallen exzessive Melodramen auf der Ebene der Handlung durch Interessensverschiebungen, Inkon-

sequenzen oder gar Widersprüche auf, die aber auf der Ebene des emotionalen Haushalts der Figuren durchaus gerechtfertigt sein können.

Vgl. demgegenüber das EXOTISCHE MELODRAMA, das sich nicht über formale Parameter definiert, sondern über die Exotik des Schauplatzes. *phb*

Beispiele:

ORPHANS OF THE STORM (D. W. Griffith, USA 1921)  
DOCTOR ZHIVAGO (David Lean, USA 1965)  
HÉCATE (Daniel Schmid, F/CH 1982)

## F

**Familiendrama.** Oft eine Variante des MELDRAMAS, deren zentrales Motiv der emotional aufgeladene Konflikt unter den Mitgliedern einer Familie ist. Im Vordergrund stehen schmerzhaftes GENERATIONENBEZIEHUNGEN (und nicht, wie im Melodrama sonst üblich, von Verzicht und Entsagung gekennzeichnete Liebesbeziehungen). Zu den wiederkehrenden Motiven gehören ADOLESCENZ, SUCHT UND DROGEN, immer wieder der INZEST und in selteneren Fällen der BEZIEHUNGS- UND FAMILIENMORD. Allerdings müssen die Geschichten nicht zwangsläufig tragisch enden; je nach Tonfall schließt der Film mit einem mehr oder weniger verhaltenen Happy-End. Familiendramen sind oft GRUPPENPORTRÄTS und bedienen sich der Möglichkeit, (emotionale) Sachverhalte aus der Perspektive der verschiedenen Familienmitglieder zu beleuchten.

Vgl. dagegen die FAMILIENSAGA, die breiter und langatmiger angelegt ist und die Geschichte eines Clans über mehrere Generationen hinweg erzählt, während das Familiendrama eher als Momentaufnahme konzipiert ist. Vgl. außerdem das FAMILIENKINO, das sich allein über die Zielgruppe Familie definiert. *phb*

Beispiele:

CAT ON A HOT TIN ROOF (Richard Brooks, USA 1958)  
VAGHE STELLE DELL'ORSA (Luchino Visconti, I 1964)  
RANG-E KHODA (Majid Majidi, IR 2000)

**Familienkino.** Für den gemeinsamen Kinobesuch einer Großfamilie tauglicher Film, dessen Protagonisten typischerweise alle (zumeist aber drei) Generationen überspannen und dessen in der Regel harmlose Konflikte so gewählt sind, dass auch Kinder der Handlung folgen können (ohne vielleicht alles zu verstehen), während Erwachsene sich allenfalls milde langweilen. Viele ZEICHENTRICKFILME (v. a. Walt Disneys Klassiker) und HEIMATFILME der 1950er Jahre adressieren ein generationenübergreifendes Publikum und thematisieren innerfamiliäre Konflikte ohne gesteigerte dramatische Verwerfungen (wie sonst beim FAMILIENDRAMA üblich). Häufig stehen auch KINDLICHE PROTAGONISTEN im Mittelpunkt der Handlung.

Vgl. HOME MOVIE. *uvk*

Beispiele:

IT'S A WONDERFUL LIFE (Frank Capra, USA 1946)  
OBERSTADTGASS (Kurt Früh, CH 1956)  
CHENG NAN JIU SHI (Yigong Wu, VRC 1982)  
YAABA (Idrissa Quedraogo, Burkina Faso/F/CH 1989)

**Familiensaga.** Genre des fiktionalen Films. In episch breiten, meist langatmigen (gelegentlich mehrteiligen) Filmen wird die Geschichte einer Familie über mehrere Generationen hinweg erzählt. Zu den wiederkehrenden Motiven gehören die GENERATIONENBEZIEHUNGEN, die oft spannungsreich sind und in KONKURRENZKÄMPFE zwischen einzelnen Familienmitgliedern oder ganzer Familienzweige ausarten können. Außerdem steht das wirtschaftliche Schicksal eines Clans oft im Vordergrund. Der Reiz solcher GRUPPENPORTRÄTS liegt in der Möglichkeit, zahlreiche Figuren unterschiedlich zu gestalten und sie auf engem Raum aufeinander treffen zu lassen. Dieses Erzählmuster wirkt organisch und natürlich, weil alle Figuren in das übergreifende System der Familie eingebettet sind. Viele Familiensagen sind LITERATURVERFILMUNGEN, aber längst nicht jede ist gleichzeitig ein FAMILIENDRAMA.

Die Familiensaga ist nicht zu verwechseln mit dem FAMILIENKINO, das sich nicht über seinen Inhalt, sondern allein über sein Zielpublikum definiert – Familiensagen sind in den seltensten Fällen als FAMILIENKINO aufbereitet. *phb*

Beispiele:

LA CADUTA DEGLI DEI (Luchino Visconti, I/BRD 1969)

HEIMAT (Edgar Reitz, BRD 1984)

ANTONIA (Marleen Gorris, NL 1995)

**Fantasy.** Der anglo-amerikanischen Tradition folgende, dem ABENTEUERFILM und MÄRCHEN verwandte Erzählstruktur, innerhalb derer gegen Grundannahmen des Realitätsbegriffs der westlichen Kultur verstoßen wird (v. a. in Bezug auf Raumkonsistenz und Zeitumkehrbarkeit), ohne dass in der Regel Erklärungsmuster für diese Verstöße herangezogen werden. Innerhalb der dargestellten Welt werden sie vielmehr von den ProtagonistInnen hingenommen. Die Stoffe kreisen um außer- oder überirdische Vorgänge und Figuren: beliebt sind Gestaltwandel, Mensch-Tier-Verwandlungen etc. Das geschürte Affektpotenzial ist weniger angstzentriert als beim HORRORFILM, da es mehr um das Imaginative, Bizarre oder auch um Action und das Ausstellen von SPECIAL EFFECTS geht, weniger um Schrecken oder Blutrünstigkeit. Im Gegensatz zur SCIENCE FICTION, die auf wissenschaftliche Erklärungsmuster für die nicht dem zeitgenössischen Realitätsbegriff entsprechenden Ereignisse zurückgreift, zieht die mit der Fantasy verwandte europäische PHANTASTIK gern okkultes Wissen heran. *uvk*

Beispiele:

THE WIZARD OF OZ (Victor Fleming, USA 1939)

THE LORD OF THE RINGS (Ralph Bakshi, USA 1977)

STAR WARS (George Lucas, USA 1977)

THE COMPANY OF WOLVES (Neil Jordan, GB 1984)

**Farbe.** Nur die wenigsten Farbfilm arbeiten kreativ mit der Farbe, meist ist sie nur beiläufig, im Sinne realistischer Farbgebung vorhanden. Unter der Kategorie Farbe werden einerseits intensive und originelle Farbkompositionen, dezidierte Farbdramaturgie, eigens für den Film entworfene Paletten, experimentelle Farbbehandlung oder spezifische Mischungen von Schwarzweiß und Farbe gesammelt. Andererseits sind technische Besonderheiten gemeint wie Handkolorierung, interessante Vieregierungen und Tonungen, 2-Color-Technicolor, Farb-

einlagen, der Einsatz von Filtern und farbigem LICHT, *low color*, Computerkolorierung usw. *uvk*

Beispiele:

DANSEURS ESPAGNOLS (anonym, F 1898)

JUDITH OF BETHULIA (David Wark Griffith, USA 1913)

DIE GOLDFENE STADT (Veit Harlan, D 1942)

IL DESERTO ROSSO (Michelangelo Antonioni, I/F 1964)

JUDOU (Zhang Yimou, VRC 1991)

**Faschismus.** Begriff für Filme, die nicht aus dem Geist des Faschismus entstanden sind, sondern ihn zum Gegenstand (Machtapparat, Alltag, POLITISCHES KLIMA etc.) haben. Das Thema kann Hintergrund einer Spielhandlung und Motivation einzelner Figuren sein, Bezugspunkt der zeitgenössischen Gegen-PROPAGANDA oder auch Gegenstand dokumentarischer Reflexion (insbesondere mit Hilfe von KOMPILATIONEN zur ZEITGESCHICHTE) und Analyse, die oft mit einer Argumentation gegen den Faschismus bzw. NATIONALSOZIALISMUS verbunden ist. Zu unterscheiden ist der Komplex von FASCHISTISCHEN FILMEN, d. h. von Filmen aus der Zeit des Faschismus in Europa (Italien, Spanien, Ungarn, Kroatien etc.). Ein Film wie Riefenstahls *Triumph des Willens* thematisiert demnach den Faschismus nicht, auch wenn sich an ihm der Faschismus gut analysieren lässt.

Zum faschistischen System in Deutschland vgl. NATIONALSOZIALISMUS. *uvk*

Beispiele:

ROMA, CITTÀ APERTA (Roberto Rossellini, I 1945)

OBYKNOWENNY FASCHISM (Michael Romm, SU 1965)

LACOMBE LUCIEN (Louis Malle, F 1974)

UNDERGÄNGENS ARKITEKTUR (Peter Cohen, S 1989)

**Faschistischer Film.** Filme aus der faschistischen Zeit Deutschlands, Spaniens und Italiens, in denen die entsprechende Ideologie und klare politisch-gesellschaftliche Wertevermittlung vorherrschen. Merkmale sind insbesondere gesteigerter Ordnungssinn, die Inszenierung von Menschen als Ornament, die Aufhebung des Einzelnen in der Volksgemeinschaft oder sein Verschwinden in der formierten Masse, die Exponierung von Männerbünden, die Naturhaftigkeit des Gesellschaftlichen. Ferner verbindet sich damit die Mythisierung geschichtlicher Ereignisse, Irrationalisierung von Autorität und Macht, Polarisierung der Geschlechtscharaktere, Blut- und PROPAGANDA, Brutalität und RASSISMUS sowie Heroisierung von Führerpersönlichkeiten mit spezifischen Opfer- und Verzichtsmotiven. In Italien verkörpert sich die faschistische Ära in den Stilrichtungen des CALLIGRAFISMO und den ästhetischen Codes der TELEFONI BIANCHI. *uvk*

Beispiele:

HITLERJUNGE QUEX (Hans Steinhoff, D 1933)

SCIPIONE L'AFRICANO (Carmine Gallone, I 1937)

TRIUMPH DES WILLENS (Leni Riefenstahl, D 1935)

**Féerie.** Beliebtes narratives Genre in der (vor allem französischen) FRÜHEN KINEMATOGRAFIE bis zu Beginn der 1910er Jahre. Vornehmlich werden MÄRCHEN und Geschichten aus dem Bereich der PHANTASTIK adaptiert, bei denen jedoch weniger die Handlung, sondern mehr die Ausstattung und vor allem die atemberaubenden TRICKS und FARBEN im Vordergrund stehen: Die Filme

sind oft besonders schön im Schablonenverfahren koloriert. Insgesamt gilt das Genre als typisch für das zeitgenössische «Kino der Attraktionen». Als Meister der Féerie gilt Georges Méliès. *uvk*

Beispiele:

VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE (George Méliès, F 1904)  
LA PEINE DU TALION (Gaston Velle, F 1906)  
ALADIN OU LA LAMPE ... (Prod.: Pathé Frères, F 1906)

**Feminismus.** Politische und geistige Haltung und als solche ein filmisches Motiv oder aber die Auslöserin für die Entstehung von Filmen. Im Zentrum steht – unabhängig von den politischen Systemen – die Forderung nach Gleichberechtigung und Emanzipation der Frau in allen Gesellschaften, die sich spätestens in der FRANZÖSISCHEN REVOLUTION (*olympie de gouches*) öffentlich artikuliert. Grundlage feministischen Denkens ist die Überzeugung von der Gleichwertigkeit der Geschlechter und die Diagnose vielfältiger Beschränkungen weiblicher Existenz durch männlich geprägte Institutionen und Formen direkter (körperlicher) und indirekter GEWALT. Charakteristisch ist die Rekonstruktion und Analyse von Unterdrückung und (sexueller) Ausbeutung von Frauen in den verschiedenen Gesellschaften und Epochen, wie das Streben nach Überwindung bestehender Ausbeutungsverhältnisse und realer Benachteiligung von Frauen auf den Feldern Bildung/Beruf, Politik/Recht, Ökonomie und SEXUALITÄT. Der Feminismus westlicher Prägung strebt die Lockerung resp. Aufhebung der patriarchalen, geschlechterpolaren Aufgabenteilung in Ehe und Familie (strikte Trennung von Erwerbs- und unbezahlter Hausarbeit, Privatsphäre und öffentlicher Sphäre etc.) zugunsten partnerschaftlicher Beziehungen (mit gemeinsamer Verantwortung bei der Erziehung der Kinder) sowie allgemein eine verstärkte Repräsentation von Frauen in öffentlichen Ämtern (Parlament, Regierung), Kultur, RELIGION und Wirtschaft an. *uvk*

Beispiele:

LA SOURIANTE MADAME BEUDET (Germaine Dulac, F 1923)  
NANIWA ELEGI (Kenji Mizogushi, J 1936)  
DANCE, GIRL, DANCE (Dorothy Arzner, USA 1940)  
IL VALORE DELLA DONNA ... (Gertrud Pinkus, BRD/CH 1980)

**Femme Fatale.** Mythische Überhöhung einer Frauengestalt, die verführt und zerstört. Als eigentlich unnahbare und kalte Figur verfügt sie über eine ihre männlichen Partner «kastrierende» SEXUALITÄT und verleitet sie dazu, sich selbst zu schaden, sei es durch tödliche KONKURRENZKÄMPFE in der Konstellation des erotischen DREIECKS oder der AMOUR FOU, sei es durch Aufgaben, deren Bewältigung zum Scheitern verurteilt ist. Die Femme Fatale ist als Männerphantasie des späten 19. Jh. und als Gegenkonzept zur a-vitalen Femme Fragile typischerweise undurchdringlich, d. h. sie bleibt in ihren psychischen Reaktionen hermetisch. Häufig als Solitärfigur konzipiert, ist sie egoistisch, grausam, promiskuitiv und von betörender Schönheit. Ihre modernisierte Variante ist das *bad girl* im FILM NOIR. *uvk*

Beispiele:

DIE BÜCHSE DER PANDORA (Georg Wilhelm Pabst, D 1929)  
BLONDE VENUS (Josef von Sternberg, USA 1932)  
DOUBLE INDEMNITY (Billy Wilder, USA 1944)

## Femme fragile s. FEMME FATALE

**Fensterfilm.** Richtung des EXPERIMENTALFILMS. Der Film, oft als STRUKTURELLER FILM angelegt, wird ausschließlich oder über weite Strecken aus einem Fenster gefilmt. Dabei liegt der Reiz in den ästhetischen und inhaltlichen Möglichkeiten, die sich durch die Limitationen der Drehsituation ergeben: Die Kamera verharrt (fast) bewegungslos, und durch die Rahmung des Fensters entsteht sozusagen auf natürliche Art eine zweite Kadrierung im filmischen Bild. Der Blick aus dem Fenster kann Unterschiedliches erfassen – die Spannbreite reicht vom Kornfeld über LANDSCHAFTEN anderer Art bis hin zum geschäftigen Boulevard einer CITY, der im Sinn einer QUARTIERSTUDIE ins Bild geholt wird. Unterschiedliche Witterungen, aber auch verschiedene technische Bedingungen wie FARBE, Masken, Zeitlupe, Tiefenschärfe, LICHT etc. sind weitere Gestaltungsmittel. Typischerweise kommt der Spielfilm – wenn überhaupt – nur punktuell als Fensterfilm daher, sei es in Gestalt einzelner Sequenzen oder als Teile eines EPISODENFILMS. *phb*

Beispiele:

REAL ITALIAN PIZZA (David Rimmer, USA 1971)  
WINDOWS (Peter Greenaway, GB 1975)  
KOPFSTÜCK 1:3:1 (Dietmar Brehm, A 1986)

**Fernsehen.** Sammelkategorie für Beispiele typischer Fernsehsendungen und Formate wie Tagesschau, Wort zum Sonntag, SPORT-Berichterstattung, Quiz, Show etc. Aber auch das Fernsehen als Thema ist gemeint und damit ein Aspekt von meist kritisch beleuchteten MASSMEDIEN und ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft. Insofern wird hier die INSTITUTION Fernsehen zum Gegenstand der Reflexion oder zum Schauplatz von Konflikten gemacht. *uvk*

Beispiele:

VIDEOGRAMME EINER ... (H. Frarocki, A. Ujica, BRD 1992)  
RAUMPATROUILLE ORION (H. Braun, Th. Mezger, BRD 1967)  
GHOST WATCH (Lesley Manning, GB 1992)

## Fetischismus s. PERVERSION; PSYCHOTHERAPIE UND PSYCHOANALYSE

**Figurenmosaik.** Erzählmuster, bei dem keine Einzelfigur im Zentrum steht, sondern ein komplexes Gefüge vieler verschiedenartiger Figuren, die sich nur zum Teil kennen und begegnen. Der Reiz des Musters besteht darin, die Geschehnisse der Charaktere parallel zu erzählen, sie in INTRIGENSPIELE miteinander zu verschränken, auf gemeinsame Nenner zu bringen etc. Figurenmosaik sind häufig anzutreffen im HOTEL- und KRIEGSFILM, aber auch das GEFÄNGNIS sowie INSTITUTIONEN überhaupt sind privilegierte Orte zufälligen Aufeinandertreffens. Ferner bildet das Mosaik eine Variante der SCHICKSALS-GEMEINSCHAFT, bei denen der Zusammenhang zwischen den Figuren durch örtliche Zwangsgemeinschaft oder einen gemeinsamen Auftrag gestiftet wird. *uvk*

Beispiele:

THE WOMEN (George Cukor, USA 1939)  
HA CHAYIM ALPY AGFA (Assi Dayan, IL 1992)  
SHORT CUTS (Robert Altman, USA 1993)



**Fiktionalisierender Dokumentarfilm.** Im Gegensatz zum DOKUDRAMA und SEMIDOKUMENTARFILM (re)inszeniert das dokumentarische Subgenre nicht in Quellen überlieferte reale Ereignisse oder kombiniert und verbietet dokumentarisches mit fiktivem Material, sondern bedient sich einer (geschriebenen) Fiktion und sucht dazu reale Bilder, wobei sowohl der fiktionale Text (in Form von Tafeln oder VOICE-OVER-Zitat), als auch die dokumentarischen Aufnahmen als solche in ihrer Spannung transparent bleiben. *uvk*

Beispiele:

MAX FRISCH JOURNAL I–III (R. Dindo, CH/BRD/A 1978–80)  
THE WRITTEN FACE (Daniel Schmid, CH 1995)  
MEIN LAND WIRD DEINES SEIN ... (A. Skarmeta, BRD 1988)

**Film d'Art.** Zwischen 1908 und 1912 verstärkte Bemühung der französischen Filmproduktion, vorab der *Compagnie des Films d'Art*, ferner von *Pathé* und *Gaumont*, das Kino durch DRAMENVERFILMUNGEN und Drehbücher bekannter literarischer Autoren sowie durch Besetzung der Rollen mit prominenten TheaterschauspielerInnen (Sarah Bernhardt u. a.) seriös zu machen. Die Richtung wurde später als *cinéma impur* und filmästhetisch wenig innovativ kritisiert. Sie steht im Zusammenhang mit einer auch in Deutschland um 1912 erfolgenden Nobilitierungsbemühung um den Film, die darauf zielt, durch neue, dem klassischen Literaturkanon zugehörige oder historische Stoffe bislang filmferne, bürgerliche Publikumsschichten zu erreichen und v. a. in Deutschland der Kritik am Kino als Trivial- respektive «Schmutz und Schund»-Medium zu begegnen. *uvk*

Beispiele:

L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (André Calmette, F 1908)  
KNIASHNA TARAKANOVA (K. Hansen, A. Maître, RUS 1910)

### Film de cape et d'épée s. MANTEL UND DEGEN

**Film Gris.** Stilistische Tendenz im amerikanischen Spielfilm der 1940er und 1950er Jahre. Typischerweise als B-PICTURE produziert, ist der Film Gris als KRIMINALFILM angelegt, der viel Wert auf Authentizität und Faktizität legt und aus der Sicht staatlicher INSTITUTIONEN wie Polizei, Strafvollzug, Spionageabwehr etc. berichtet. Dies geschieht in der Regel auf moralisierend-didaktische Art und ist meist als SEMIDOKUMENTARFILM angelegt. Entsprechend liegt der Akzent auf der Darstellung von Methoden und Arbeitsprozessen von Behörden und anderen BERUFSWELTEN.

Vgl. den FILM NOIR, mit dem der Film Gris zwar stilistische und thematische Gemeinsamkeiten teilt; dennoch ist der Film Gris entschärft und verblasst (daher *gris*), außerdem verzichtet er auf die zynischen Zweischneidigkeiten und den beklemmenden Pessimismus, die faszinierend komplexen Charaktere und die labyrinthischen Erzählmuster des Film Noir. *phb*

Beispiele:

CALL NORTHSIDE 777 (Henry Hathaway, USA 1948)  
OUTRAGE (Ida Lupino, USA 1950)  
CRIME WAVE (André de Toth, USA 1954)

### Film im Film s. SELBSTREFLEXION

**Film Noir.** Amerikanische Filme von den 1940er bis in die späten 1950er Jahre, die von einer grundsätzlich pessimistischen Weltansicht geprägt sind, was nicht zuletzt als Spiegel einer desillusionierten Nachkriegsgesellschaft gelesen werden kann. Der Film Noir ist kein Genre, sondern eine Stilrichtung, die sich in verschiedenen Genres manifestiert, allen voran dem MELODRAMA und dem KRIMINALFILM, insbesondere dem GANGSTER- und POLIZEIFILM. Im Zentrum stehen zynische Detektive, obsessive Polizisten oder paranoide Reporter, die ein Verbrechen aufklären sollen, dabei aber oft in eine ALP-TRAUMHAFTE VERSTRICKUNG geraten. In dieser Situation existenzieller Unsicherheit definiert sich auch das Verhältnis zwischen Mann und Frau: Die selbstbewusste FEMME FATALE setzt ihre EROTIK kühl berechnend ein und stürzt die verletzlichen Männer – am Ende aber auch sich selbst – ins Unglück. Schauplatz ist die (in Außen- und Nachtaufnahmen fotografierte) CITY und ihre Randzonen: Fabrikgelände und Bars, schäbige Hotelzimmer und regennasse Straßen. Die herausragende ästhetische Konvention ist eine *low key*-Beleuchtung, in der Schwärze, Dunkelheit und Schatten dominieren und Figuren und Gegenstände nur partiell beleuchtet sind. Die Erzählstruktur ist oft labyrinthisch verschachtelt, durch eine RÜCKBLENDENSTRUKTUR gerahmt und als ICHERZÄHLUNG konzipiert. Sowohl die Ästhetik als auch die Erzählstrukturen sind maßgeblich beeinflusst durch die aus Deutschland immigrierenden Filmschaffenden, die zuvor im deutschen EXPRESSIONISMUS tätig waren, aber auch durch die so genannte *hardboiled fiction*, die amerikanische Krimiliteratur der 1930er Jahre.

Vgl. den NEONAIR, der sich an stilistischen Merkmalen des Film Noir orientiert, außerdem den (semidokumentarischen) FILM GRIS sowie das französische Gegenstück der SÉRIE NOIRE. *phb*

Beispiele:

THE MALTESE FALCON (John Huston, USA 1941)  
MURDER, MY SWEET (Edward Dmytryk, USA 1944)  
DOUBLE INDEMNITY (Billy Wilder, USA 1944)  
TOUCH OF EVIL (Orson Welles, USA 1957)

**Filmhistorische Dokumentation.** Sammelbegriff für ein dokumentarisches, v. a. als Auftragsproduktion des FERNSEHENS entwickeltes Format, das alle möglichen Aspekte der Filmgeschichte personen- oder sachbezogen thematisiert. Die Themen und Formen variieren vom beliebten DOKUPORTRÄT von RegisseurInnen, deren Leben und Œuvre beschrieben werden, über Personenporträts von SchauspielerInnen und anderen Filmschaffenden, Firmengeschichten, ästhetische Richtungen und Stilen bis zum so genannten, mehr oder weniger werblichen making of (vgl. PRODUKTIONSBERICHT), in dem über die Dreharbeiten zu einem einzelnen Film berichtet wird. Themen sind häufig auch die Beziehung zwischen Film und Politik sowie Entwicklungslinien der FILMTECHNIK (vgl. FARBE, HANDKAMERA, LICHT, MUSIK, PLANSEQUENZ, SPECIAL EFFECTS, TON, TRICK, VOICE-OVER). Meist werden Filmausschnitte kompliziert und mit Kommentar versehen und in INTERVIEWS Zeitzugungen, Weggefährten und Verwandte der Porträtierten befragt. *uvk*

Beispiele:

DEUTSCHLAND ERWACHE ... (Erwin Leiser, BRD 1968)  
RUDOLPH VALENTINOS ... (A. Kluge, M. Hansen, BRD 1990)  
MARGUERITE, TELLE QU'EN ELLE-MÊME (D. Auvray, F 2002)

**Filmtechnik.** Dieses Schlagwort wird (samt einer in Klammer gesetzten Spezifizierung) vergeben, wenn bei einem Film auf der Ebene der Technik interessante Besonderheiten festzustellen sind oder es sich um eine FILMHISTORISCHE DOKUMENTATION handelt, die technische Informationen zur Filmproduktion gibt. Vgl. die Unterkategorien FARBE, HANDKAMERA, LICHT, MUSIK, PLANSEQUENZ, TON, TRICK und VOICE-OVER. *uvk*

Beispiele:

DIE ACHSE (Thomas Mauch, BRD 1984)

THE LIGHT ON THEIR FACES ... (Martine Jouanda, F 1996)

LICHT UND SCHATTEN ... (Ralph Christians, D / IS 1991)

**Final girl** s. SPLATTER

**Flash forward** s. VORAUSBLENDE

**Flashback** s. RÜCKBLENDENSTRUKTUR

**Flop.** Film, der auf kommerzieller Ebene beim Publikum durchgefallen ist. Die Gründe für das Scheitern decken ein sehr breites Spektrum ab und reichen von der Anspruchs- und Phantasielosigkeit langweiliger REMAKES oder ANSCHLUSSPRODUKTE über inhaltliche Überforderungen des Publikums in Spätwerken bis hin zu veränderten politischen Produktionsbedingungen. Freilich ist ein kommerzielles Scheitern nicht gleichbedeutend mit ästhetischem Misserfolg – auch wenn ästhetische Kriterien für den Misserfolg mitverantwortlich sein können. So ist es möglich, dass ein Flop später, unter Umständen erst Jahrzehnte nach seiner Premiere, wieder- oder besser neu entdeckt wird (und vielleicht sogar zum KULTFILM avanciert). In solchen Fällen spricht man von einem *sleepers*, einem vom Schlaf Erwachten. *phb*

Beispiele:

MONPTI (Helmut Käutner, BRD 1957)

THE QUIET AMERICAN (Joseph L. Mankiewicz, USA 1958)

DUNE (David Lynch, USA 1984)

**Flucht.** Die Flucht ermöglicht als eines der beliebtesten Motive der Filmgeschichte überhaupt eine nahezu unbegrenzte Vielfalt von dramatischen Situationen, so dass es die Struktur ganzer Filme zu fundieren vermag. Der ABENTEUERFILM mit seiner Bewegungsdynamik und seinen raschen Schauplatzwechseln bedient sich seiner besonders häufig. Vorbereitung von Fluchtversuchen, Scheitern, Gelingen, erneute Verhaftung, erneute Flucht, Wettlauf, knappes Entkommen, vermeintliche Sicherheit, Verrat, Überrumpelung, Hilfe, Versteck und Verkleidung, Erkennen, Resignation, Zur-Strecke-Bringen, Sich-Ausliefern, Siegen, Verlieren und viele andere (binäre) Momente gehören zu den Stationen des Flucht- und VERFOLGUNGS-Szenarios. Das Thema findet sich in vielen Genres und sorgt genreübergreifend für eine analoge Spannungskurve, innerhalb derer Erfolg und Misserfolg klar messbar sind. *uvk*

Beispiele:

UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ (R. Bresson, F 1956)

WOMAN IN HIDING (Michael Gordon, USA 1949)

MIDNIGHT EXPRESS (Alan Parker, GB 1977)

**Formalismus.** Begriff für eine Stilrichtung der bildenden Kunst, des Theaters und des Films, die vom russischen Formalismus der 1920er Jahre beeinflusst ist. Dazu werden insbesondere Vertreter des RUSSISCHEN REVOLUTIONSFILMS (Eisenstein, Pudowkin, Wertow u. a.) und der französischen und deutschen AVANTGARDE DER 1920ER (Vigo, Ruttmann u. a.) gezählt, in deren Werken durch spezifische Montageformen, v. a. die Parallel-, Kontrast- und Assoziationsmontage, Beziehungen und Zusammenhänge zwischen Objekten und Personen hergestellt werden, die im konventionellen realistischen Erzählkino nicht vorkommen. Der Film ist privilegiertes Erkenntnisinstrument der sichtbaren Welt, darüber hinaus ist das Filmbild Träger einer analytischen Welt-sicht mit deutlicher Betonung der Autorschaft und des kinematographisch Artifizialen. Die Kombinatorik der Bilder führt zur Sinnenebene des Unsichtbaren, zu einer Rhetorik des Films, wobei Beziehungen metaphorischer oder metonymischer Art vom Zuschauer zu erschliessen sind. In der Sowjetunion wurde die formale Schule unter Stalin als unpolitisch und geschmacklerisch verworfen und vom SOZIALISTISCHEN REALISMUS abgelöst. *uvk*

Beispiele:

GENERALNAJA LINJA (S. Eisenstein, G. Alexandrow, SU 1926)

BERLIN – DIE SINFONIE DER ... (Walter Ruttmann, D 1927)

SEMLJA (Alexander Dowschenko, SU 1933)

**Fortsetzungsfilm.** Begriff für eine narrative Segmentierung, bei der im Gegensatz zum TV-Format der SERIE die Handlung so strukturiert ist, dass unter Beibehaltung der ProtagonistInnen die zeitliche Konsekution (mit geringen Lücken, die Leerstellen bleiben) über eine Reihe abendfüllender Filme hinweg konsistent weitergeführt wird. Die Figuren altern, leben fort mit einem Bewusstsein und Gedächtnis, das um Erlebnisse und Ereignisse, die im vorvergangenen Film stattgehabt haben, weiß. Die Haupthandlung jedes Films kommt sehr wohl zu einem Ende, die Nebenhandlungen allerdings sind in der Regel offen komponiert. Häufig findet sich das epische Format in der FAMILIENSAGA.

Im Unterschied zum Fortsetzungsfilm ist das ANSCHLUSSPRODUKT weniger zwingend. Hier sind die Bezüge lockerer Art, und hier reduziert sich der Anschluss – und damit die gemeinsame Element zwischen zwei Filmen – oft auf eine einzige Figur. *uvk*

Beispiele:

THE GODFATHER I–III (Francis Ford Coppola, USA 1971–1991)

**Fotografie.** Begriff für Filme von oder über Fotografen, Filme, die Fotografie als konstitutives Merkmal einbeziehen, oder solche, die stilistisch einer fotografischen – nicht kinematografischen – Tradition verpflichtet sind. Häufig haben der DOKUMENTARFILM und der EXPERIMENTALFILM einen reflektierten Bezug zur Fotografie als Technik der Bildaufnahme. *uvk*

Beispiele:

FILM AND FOTO LEAGUE ... (anonym, USA 1931–1934)

BLOW UP (Michelangelo Antonioni, GB 1967)

LES ANNÉES DECLIC (Raymond Depardon, F 1983)

**Found Footage.** Filme oder Teile von Filmen, die aus *found footage*, aus gefundenem Material bestehen, das

von anderen FilmemacherInnen in anderen Zusammenhängen gedreht wurde und aus allen erdenklichen Quellen bezogen wird: Archivbilder, Filmabfälle und -reste, AMATEURFILME, HOME MOVIES etc. In jedem Fall stammen die Bilder ursprünglich aus anderen Kontexten und erreichen durch die Integrierung in neues Filmmaterial neue Bedeutung. Vor allem der EXPERIMENTALFILM arbeitet mit Found Footage, wobei die formal-ästhetische Beschaffenheit des gefundenen Materials im Vordergrund steht und weniger dessen inhaltliche Seite.

Vgl. den KOMPILATIONSFILM, der zwar auch mit Found Footage arbeitet, dies aber in erster Linie im DOKUMENTARFILM tut und ähnlich wie die Geschichtswissenschaft sein Material als historische Quelle nutzt. Vgl. außerdem die experimentellen Genres MATERIALFILM und COLLAGE, die beide auch, aber längst nicht nur mit Found Footage arbeiten. *phb*

Beispiele:

A MOVIE (Bruce Connor, USA 1958)  
SCORPIO RISING (Kenneth Anger, USA 1964)  
ALL YOU CAN EAT (Michael Bryntrup, D 1993)

**Fragment.** Der Begriff kann erstens Bruchstücke ursprünglich vollständiger Filme meinen, zweitens (und allgemeiner verstanden) unabgeschlossene Filme überhaupt, also auch solche, die es nie anders als in unvollständiger Form gab. Gründe für Fragmentizität können auf Produktions-, Rezeptions- und Konzeptionsebene liegen. Zu den produktionsabhängigen Faktoren gehören der Wechsel oder der Verlust von AuftraggeberIn oder FilmproduzentIn, Verschiebungen von Medienstrukturen, politische Machtwechsel oder KRIEGE, technologische Veränderungen sowie vor allem Veränderungen in der Crew-Besetzung (durch Todesfall o. ä.). Rezeptionsabhängige Unvollständigkeiten beruhen auf unterschiedlichen Modi in Tradierung und Distribution, auf Makulierung oder gar Vergessen von Filmteilen, können aber auch als ZENSURFALL gekürzt worden sein. Schließlich kann es im Realisierungsstadium zum Abbruch einer Filmproduktion kommen, etwa weil sich die Konzeption als überkomplex, zu banal oder uneinlösbar erweist. *phb*

Beispiele:

QUE VIVA MÉXICO (S. Eisenstein [G. Alexandrow, USA/GB 1930/39])  
I, CLAUDIUS (Fred Zinnemann [Bill Duncalf, GB 1967])  
SHIVA UND DIE ... (H. Steinhoff, D 1945 [H. G. Andres, M. Krützen, D 1993])

**Französische Revolution.** Motiv im Spielfilm, das die grundlegenden gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Umwälzungen in Frankreich 1789–1799 umfasst oder aber einzelne Ereignisse aus dieser Periode. Die Unterschiede in Gewichtung und Verfahren sind groß und entsprechend breit das Spektrum an möglichen Varianten: AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILME setzen vor allem auf das Schauwert-Potenzial des Motivs und damit auf luxuriöse Roben, mächtige Karrossen, Massenaufmärsche und prächtige Kulissen, vor deren Hintergrund LIEBESGESCHICHTEN und MELODRAMEN erzählt werden. MONUMENTALFILME schildern die zum Mythos überhöhte REVOLUTION als mehrheitsfähiges NATIONALLEPOS. Realistischere Varianten stellen den BEFREIUNGSKAMPF gegen das *ancien régime* oder den staatlich

verordneten TERRORISMUS, die *terreur*, ins Zentrum, problematisieren die Massenhinrichtungen (insbesondere der ARISTOKRATIE) oder versuchen, die Perspektive KLEINER LEUTE einzunehmen. Wieder andere verfahren im Sinn eines BIOPICS und beleuchten – mehr oder weniger glorifizierend oder dämonisierend – das Leben einzelner Personen wie Louis XVI., Danton, de Sade, Robespierre, Saint-Just oder des jungen Bonaparte.

Vgl. REVOLUTION sowie RUSSISCHE REVOLUTION. *phb*

Beispiele:

NAPOLÉON (Abel Gance, F 1926)  
LA MARSEILLAISE (Jean Renoir, F 1937)  
DÉSIRÉE (Henry Koster, USA 1954)  
DANTON (Andrzej Wajda, F/PL 1982)

**Frauenfilm.** In der Regel von männlichen Regisseuren für ein weibliches Publikum gedrehtes Genre mit weiblichen Protagonisten, die überwiegend in Opferpositionen agieren. Insbesondere in der US-Produktion der 1930er und 1940er Jahre, aber auch in Filmen während des NATIONALSOZIALISMUS weist das Genre dem MELODRAMA eng verwandte Strukturen auf: seine Kernthemen und -motive sind Liebe, Ehe, Familie, Mutterrolle, (erotische) Konkurrenz, Verzicht und Leiden. Im Englischen heißt das Genre wegen seiner Tränenseligkeit auch *weepie*. Aber der Frauenfilm gibt auch Gelegenheit für die Darstellung abweichenden Verhaltens, der Solidarität zwischen Frauen, von Mutter-Tochter-Beziehungen etc., und er bearbeitet verschiedene Ausuferungen des Patriarchats, zeitweilig sehr treffend und sehr kritisch. *uvk*

Beispiele:

JEZEBEL (William Wyler, USA 1938)  
GION BAYASHI (Kenji Mizoguchi, J 1946)  
SUMMER MADNESS/SUMMERTIME (David Lean, US 1955)

**Freak.** Das englische Wort *freak* bezeichnet eine Person mit angeborenen körperlichen BEHINDERUNGEN und Anomalien – ZWERGE, siamesische ZWILLINGE, Elefantenmenschen u. ä., die als Attraktionen auf Jahrmärkten in so genannten *freak shows* präsentiert wurden. Aber auch stark verstümmelte Personen oder sogar psychisch «Abnorme» gehören in diese Kategorie. Ihr Auftreten im Film ist vom Mehrwert des Authentischen begleitet, d. h. sie spielen – ähnlich wie KINDLICHE PROTAGONISTEN und LAIENDARSTELLER – sich selbst und wecken damit zusätzliches voyeuristisches Interesse. Ein Freak kann allerdings auch durch Maskenbildnerei erzeugt werden und sensationelle Effekte erzielen. *uvk*

Beispiele:

FREAKS (Tod Browning, USA 1932)  
THE ELEPHANT MAN (David Lynch, USA 1980)  
POLYESTER (John Waters, USA 1981)

**Free Cinema.** Mitte der 1950er Jahre in England entstandene Bewegung, deren Vertreter – L. Anderson, K. Reisz, T. Richardson – Filmemacher und Kritiker waren, die für *Sequence* und *Sight and Sound* schrieben. Sie forderten ein sozialdokumentarisches Kino, das sich in DOKUMENTAR- und Spielfilmen den Problemen der Alltags vor allem der Arbeiterklasse zu stellen habe. Dieses politische Konzept wurde mit einem ästhetischen verbunden: Im Mittelpunkt stand der Anspruch auf einen

persönlichen, oft poetischen Zugang zu den Problemkonstellationen, aber auch die Einforderung schöpferischer Individualität durch einen Filmmacher, der sich nicht länger der kommerziellen und konservativen Kulturproduktion unterwarf, und schließlich die Forderung an die Filmmacher, in politischen Angelegenheiten Stellung zu beziehen. Im fiktionalen Bereich, der in Anlehnung an die französische NOUVELLE VAGUE auch *British New Wave* genannt wird, entstanden stimmungsvoll fotografierte, schwarzweiße MILIEUSTUDIEN über KLASSENVERHÄLTNISSE, die in so genannten *kitchen sink*-Filmen mit viel GESELLSCHAFTSKRITIK den harten Alltag KLEINER LEUTE inszenierten. Oft handelt es sich um DRAMENVERFILMUNGEN, die in enger Zusammenarbeit mit den Exponenten der Erneuerungsbewegung im britischen Theater (Joe Orton, Allan Sillitoe u. a.) entstanden. In den frühen 1960er Jahren endet die Bewegung des Free Cinema; ihr Einfluss auf das britische Kino – etwa das NEW BRITISH CINEMA – ist jedoch bis heute spürbar. *phb*

Beispiele:

LOOK BACK IN ANGER (Tony Richardson, GB 1959)  
SATURDAY NIGHT AND SUNDAY ... (Karel Reisz, GB 1960)  
THIS SPORTING LIFE (Lindsay Anderson, GB 1963)

**Fremde Erzähltradition.** Aus außereuropäischen und außer(nord)amerikanischen (literarischen) Mustern abgeleitet, von der westlichen Kultur unabhängige Sicht- und Erzählweise. Zwar finden sich gänzlich unbeeinflusste, «indigene» Produktionen kaum mehr, dennoch weichen zahlreiche afrikanische und asiatische Filme hinreichend von westlichen Erzählstandards ab, um als Gegenbeispiel zu dienen und die Allgemeingültigkeit und Hegemonie westlicher Kultur zu hinterfragen.

Vgl. dagegen das ABWEICHENDE ERZÄHLMUSTER, das innerhalb westlicher Kulturzusammenhänge entsteht und stets im Bewusstsein der hiesigen herkömmlichen Muster, z. B. bezüglich Raum-Zeitorganisation und Kohärenz, geschaffen und oft genug als Kritik an diesen Mustern verstanden wird. *uvk*

Beispiele:

AKALER SANDHANE (Mrinal Sen, IND 1980)  
STUPEN (Alexander Rekviaschwili, SU 1986)  
DAS LIED DER STEINE (Michel Khleifi, Palästina 1990)

**Freundinnenpaar.** Weibliches Pendant des im BUDDY-BUDDY-Modell etablierten heterosexuellen Doppelprotagonisten. Im Mittelpunkt der Handlung stehen zwei annähernd gleichrangige weibliche Figuren, deren Charaktereigenschaften oft im Sinne eines UNGLEICHEN PAARS komplementär bzw. konträr zueinander stehen und deren äußere Erscheinung ebenfalls (durch Stilmerkmale von Kleidung, Frisur etc.) deutlich unterschieden ist. Häufig wird die Frauenfreundschaft, die auch eine SCHICKSALS-GEMEINSCHAFT sein kann, durch das Auftreten einer männlichen Figur, die als potentieller erotischer Partner auftritt, auf die Probe gestellt. *uvk*

Beispiele:

LE AMICHE (Michelangelo Antonioni, I 1955)  
GIRLFRIENDS (Claudia Weill, USA 1978)  
ANTONIA AND JANE (Beeban Kidron, GB 1990)  
ABGESCHMINKT! (Katja von Garnier, D 1992)

**Frontier.** Symbolisch aufgeladener, topographischer Raum in den USA, der die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation markiert. Im WESTERN ist die *frontier* gleichbedeutend mit der jeweiligen Grenzspähre, welche die Landnahme und Besiedelung des nordamerikanischen Halbkontinents im Lauf des 18. und 19. Jh., in deren Gefolge die kriegerische Zurückdrängung bzw. Vernichtung der indianischen Bevölkerung steht, erreicht (vgl. GENOZID). Im ROADMOVIE bezeichnet der Grenzraum der *frontier* jenen Punkt, bei dessen Überschreitung die Protagonisten nicht mehr in den zivilisierten Raum zurückkehren können. *uvk*

Beispiele:

NORTHWEST PASSAGE (King Vidor, USA 1940)  
ACROSS THE WIDE MISSOURI (William A. Wellman, USA 1951)  
THE LAST FRONTIER (Anthony Mann, USA 1956)

**Frühe Kinematographie.** Der Begriff bezeichnet Produktionen der ersten Phase des Films von 1895 bis ca. 1911. Von einigen Ausnahmen abgesehen, handelt es sich um EIN- UND ZWEIAKTER mit einer Laufzeit von unter 10 Minuten, die aus einer einzigen (*single shot*) oder aber mehreren Einstellungen bestehen. Nichtfiktionale und narrative Formen stehen noch gleichberechtigt nebeneinander. Dagegen zeichnet sich ab 1911 – im Gleichklang mit der Institutionalisierung des Kinos – eine zunehmende Dominanz narrativer Genres ab sowie die verstärkte Hinwendung zu längeren und umfangreicheren Stoffen.

Zum Formenspektrum der Frühen Kinematographie gehören neben dem *phantom ride*, dem Landschaftsbild resp. der Ansicht und der AKTUALITÄT die NICHTFIKTIONALE SZENE, DRAMATISCHE SZENE, KOMISCHE SZENE, EROTISCHE SZENE, GESTELLTE SZENE sowie die FEERIE. *uvk*

Beispiele:

ROUGH SEA AT DOVER (Birt Acres, GB 1895)  
SORTIE D'USINE (Louis Lumière, F 1895)  
THE GREAT TRAIN ROBBERY (Edwin S. Porter, USA 1902)  
LES CARTES VIVANTES (Georges Méliès, F 1904/05)

**Früher Tonfilm.** Der Umbruch von Stummfilm zum Tonfilm vollzieht sich in den verschiedenen Filmländern uneinheitlich: in Hollywood kommen abendfüllende Tonfilme schon 1927, in den meisten europäischen Ländern um 1930, in der Sowjetunion Anfang der 1930er, in Japan erst Mitte der 1930er Jahre in die Kinos. In jedem Fall führt die technische Umstellung infolge voluminöser und entsprechend unbeweglicher Tonkameras sowie kurzer Mikrofonreichweiten zunächst zu Beschränkungen in Kameraarbeit und Montage und zu einem Bruch mit dem ausgereiften visuellen Stil des späten Stummfilms. Aber der frühe Tonfilm ist gleichzeitig ein interessantes ästhetisches Experimentierfeld ersten Ranges, weil neue Lösungen gefunden werden müssen und sich noch keine ästhetischen Konventionen der Ton-Bildbeziehung und der Dialogregie verfestigt haben.

Vgl. den SPÄTEN STUMMFILM, also Filme, die auch nach der Einführung des Tonfilms stumm gedreht wurden. *uvk*

Beispiele:

THE JAZZ SINGER (Alan Crosland, USA 1927)  
DESERTIR (Wsewolod Pudowkin, SU 1930)  
SOUS LE TOITS DE PARIS (René Clair, F 1930)  
M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (Fritz Lang, D 1931)

**Fünfte Generation.** Der Begriff bezieht sich auf die chinesische Praxis, die eigene Filmgeschichte nach Generationen zu periodisieren. Die Fünfte Generation umfasst eine Gruppe von Regisseuren (Zhang Yimou, Chen Kaige u.a.), die nach der Wiedereröffnung der Filmakademien in den 1980er Jahren Filme drehten, die (auch) als Antwort auf die Zeit der Kulturrevolution (1966–1976), den staatlich befohlenen kulturellen Kahlschlag, zu lesen sind. Zu den Wesensmerkmalen gehören der Einfluss des europäischen Kinos und westlicher Filmtheorie, eine für den chinesischen Film neue formale Expressivität sowie die vorsichtige, hauptsächlich in Form von ALLEGORIEN thematisierte Kritik der offiziellen Positionen und Direktiven der Kommunistischen Partei Chinas. Die zentralen Werke entstehen zwischen 1983 und 1989. Im europäischen Ausland mit Begeisterung gefeiert und mit Preisen überhäuft, wurden (und werden) die Regisseure der Fünften Generation im Inland mit dem Vorwurf konfrontiert, ihre Filme seien den Bedürfnissen des chinesischen Massenpublikums nicht angemessen. Spätestens seit dem Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens 1989 versuchen die Filmemacher vermehrt, mit internationalen Koproduktionen die Finanzierung ihrer Projekte zu sichern. *phb*

Beispiele:

DAOMA ZEI (Tian Zhuangzhuang, VRC 1986)  
HAI ZI WANG (Chen Kaige, VRC 1987)  
JUDOU (Zhang Yimou, VRC 1990)

## G

**Gangsterfilm.** Ein in erster Linie amerikanisches Genre des KRIMINALFILMS, das vom Aufstieg und Fall eines oder mehrerer Berufsgangster innerhalb des organisierten Verbrechens erzählt (vgl. MAFFIA). Bereits während der Stummfilmzeit produziert Hollywood Filme über UNTERWELT und Bandenwesen, aber erst der Tonfilm macht den Gangsterfilm populär und verleiht ihm eine neue, realistischere Qualität. Kennzeichen des Genres sind lakonische Dialoge, eine Zelebrierung des Slang, die ständige Bereitschaft der Gangster zu physischer Aktion und GEWALT im Großstadtdschungel sowie ein insgesamt rüder Tonfall. Ziel der Figuren ist die (stets bedrohte) Sicherung der eigenen Position in der Unterwelthierarchie. Die Zeit der Prohibition und der Weltwirtschaftskrise bildet den historischen Bezugsrahmen des klassischen Gangsterfilms. Zahlreiche Filme stammen aus dieser Periode selbst, in später produzierten Filmen wird sie regelmäßig dargestellt. Nach 1945 tendiert das Genre zu einer umfassenderen Psychologisierung der Figuren, und erst ab 1956 erlaubt es der so genannte Hays Code, auch real existierende Gangster in BIOPICS zu porträtieren. In Frankreich, Japan und Großbritannien entstehen jeweils eigene Traditionen des Genres. Vgl. den POLIZEIFILM, in dessen Zentrum die Gegenfigur des Gangsters steht. *phb*

Beispiele:

LITTLE CAESAR (Mervyn LeRoy, USA 1930)  
SCARFACE (Howard Hawks, USA 1932)  
A BOUT DE SOUFFLE (Jean-Luc Godard, F 1960)  
THE GODFATHER (Francis Ford Coppola, USA 1971)

**Gaunerkomödie.** Variante der KOMÖDIE, deren dramaturgische Spannungskurve der Ausführung eines geplanten COUPS folgt, die stets durch missliebiges Eingreifen oft etwas tumber Polizisten gefährdet scheint. Sympathiefiguren sind natürlich die Gauner, Gaunerpaare oder Gaunergruppen, insbesondere dann, wenn es sich um KLEINE LEUTE handelt, die mit Gerissenheit und Schläue vorgehen. Möglich ist aber auch die Variante des eleganten graumelierten Edelganoven, der mit Charme, profundem Wissen und vorzüglichen Manieren operiert. Gauner – Gaunerinnen sind insgesamt seltener – treten kaum je als Kriminelle auf, sondern als Menschen, die in der Welt der großen Fische, der tatsächlich Kriminellen, sich verdienstermaßen ein kleines Stück vom Kuchen sichern.

Vgl. im Unterschied dazu das tendenziell ernste und einem gewissen Realismus verpflichtete Genre des GANGSTERFILMS. *phb*

Beispiele:

QUATORZE JUILLET (René Clair, F 1932)  
TOPKAPI (Jules Dassin, USA 1964)  
RAISING ARIZONA (Joel Coen, USA 1987)  
KATZENDIEBE (Markus Imboden, CH 1996)

**Gay and Lesbian Cinema** s. QUEER CINEMA

**Gefallene Frau.** Figur im MELODRAMA, aber auch in FRAUENFILMEN und MUTTERDRAMEN melodramatischer Prägung, bei denen es sich nicht selten um LITERATURVERFILMUNGEN handelt. Im Zentrum stehen die aus (klein-)bürgerlichen Lebenszusammenhängen «gefallene» Frau, eine TRAGISCHE LIEBE oder das Problem des Ausgehaltenwerdens durch einen reichen Verführer, das meist durch äußere Umstände erzwungene Abgleiten der Protagonistin in das Verbrechen oder die PROSTITUTION sowie die Möglichkeiten der Rehabilitation durch die Ehe (vgl. MORALISCHES RÜHRSTÜCK). Das Motiv ist nicht nur, aber insbesondere in den frühen 1930er Jahren beliebt und wird oft mit Verständnis für die betroffenen Frauen behandelt. Allerdings, und das ist das problematische daran, wird die Grundsituation oft genug als eine schlüpfrige dargestellt und als solche auch ausgekostet. *phb*

Beispiele:

TAGEBUCH EINER VERLORENEN (G. W. Pabst, D 1929)  
ANNA KARENINA (Clarence Brown, USA 1935)  
STELLA DALLAS (King Vidor, USA 1937)  
FONTANE EFFI BRIEST (R. W. Fassbinder, BRD 1974)

**Gefängnis.** Motiv und Schauplatz im fiktionalen und dokumentarischen Film. Wie andere INSTITUTIONEN im Film bietet auch das Gefängnis die Gelegenheit zur Darstellung einer Reihe unterschiedlichster Charaktere, sei es als SCHICKSALS-GEMEINSCHAFT, sei es als FIGUREN-MOSAIK. Das Spektrum an möglichen Genres und Erzählformen ist groß und reicht vom ABENTEUER- und KRIEGSGEFANGENEN-FILM über die (POLITISCHE) SATIRE bis hin zur MILITÄRKLAMOTTE. Entsprechend unterschiedliche Motive können vorkommen: Spektakuläre FLUCHT- und Ausbruchsversuche, Misshandlungen der Gefangenen durch das Wachpersonal, aber auch (oft recht prekäre) Darstellungen von HOMOSEXUALITÄT. Auch die Ansprüche der Filme können weit ausein-

anderdriften: Realistischere Varianten – CHARAKTERSTUDIEN eines einzelnen Gefangenen oder MILIEUSTUDIEN und DOKUMENTARFILME über die Bedingungen des Gefangenseins – können eine bittere GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK formulieren; andere Varianten erschöpfen sich dagegen in flauem KLAMAUK.

Vgl. das Motiv des LAGERS, mit dem oft ähnlich verfahren wird, das aber in einem deutlich schmaleren Spektrum von Genres angesiedelt ist und – im Fall von Konzentrations- oder Arbeitslagern – kaum je in KOMÖDIEN vorkommt. *phb*

Beispiele:

UN CHANT D'AMOUR (Jean Genet, F 1950)

PAPILLON (Franklin Schaffner, USA 1973)

O BEIJO DA MULHER ARANHA (Hector Babenco, USA/BR 1985)

**Geistige Landesverteidigung.** In der Schweiz um 1938 einsetzende kulturelle Abwehrbewegung gegen den FASCHISMUS und NATIONALSOZIALISMUS im In- und vor allem Ausland. Die staatliche Unterstützung (und damit Festlegung) der «einheimischen» Kultur führt zu einer Beschwörung des «Traditionellen» und «Ursprünglichen». Kennzeichen sind eine Skepsis gegenüber dem Urbanen und Intellektuellen, eine Betonung des Ländlich-Alpinen sowie eine mythische Verklärung der Vergangenheit. Das Kino zelebriert den DIALEKTFILM, widmet sich dem MILITÄR und den KLEINEN LEUTEN, setzt auf Regionalismus und verweist auf das historisch-literarische Erbe. Insgesamt soll das Konstrukt der Willensnation Schweiz ins rechte Bild gerückt und der daraus hervorgehende «eidgenössische Geist» gestärkt werden. Es entsteht eine Flut von Spiel- und Dokumentarfilmen, die ganz auf den einheimischen – in aller Regel deutschschweizer – Markt ausgerichtet ist, außerdem wird ab 1940 die *Schweizer Filmwochenschau* produziert. *phb*

Beispiele:

FÜSILIER WIPF (Leopold Lindtberg, Hermann Haller, CH 1938)

S' MARGRITLI UND D' SOLDATE (August Kern, CH 1940)

GILBERTE DE COURGENAY (Franz Schnyder, CH 1941)

**Generationenbeziehung.** Kernthema der Genres FAMILIENSAGA und FAMILIENDRAMA, in deren Mittelpunkt intergenerative Beziehungen zwischen Verwandten stehen. Je nach Drehbuchkomplexität, dargestellten Zeitdimensionen und Nähe zum Realismus können sich diese über zwei Generationen (als Eltern-Kind-Beziehungen), wie dies häufig beim intimer konzipierten FAMILIENDRAMA der Fall ist, oder über drei und mehr Generationen (mind. Großeltern- bis Enkelgeneration), wie sie die weitschweifig erzählende FAMILIENSAGA etabliert, erstrecken. Die Generationenbeziehung kann dabei aus Vater-, Mutter- oder Kindperspektive thematisiert sein, im einen Fall stehen Konflikte und Probleme der Eltern- und sozialen Geschlechterrolle im Mittelpunkt, im anderen Probleme der Selbstfindung und Abgrenzung, für die KINDHEIT konstitutive Leiden und Lüste oder die Entwicklungsschritte Pubertät bzw. ADOLESCENZ. *uvk*

Beispiele:

DER POSTMEISTER (Gustav Ucicky, D 1940)

BANSHUN (Yasujiro Ozu, J 1949)

DAS ZWEITE GLEIS (Joachim Kunert, DDR 1962)

**Genozid.** Motiv, das in engster Nachbarschaft zum RASSISMUS steht. Gemeint ist der systematische (partielle oder vollständige) Völkermord, der im Film meist unter Rückgriff auf historische Verbrechen und innerhalb eines breiten Spektrums an Gattungen und Genres verarbeitet wird. Dies kann vom HUMANITÄREN DOKUMENTARFILM über die HISTORISCHE REKONSTRUKTION bis hin zum JUSTIZDRAMA und zum (ANTI-)KRIEGSFILM reichen. Neben mehr oder weniger einfühlsamen Darstellungen von Seiten der Außenstehenden stehen Selbstdarstellungen der Betroffenen.

Zum Genozid am europäischen JUDENTUM während des ZWEITEN WELTKRIEGS vgl. HOLOCAUST. *phb*

Beispiele:

SOLDIER BLUE (Ralph Nelson, USA 1969)

THE KILLING FIELDS (Roland Joffé, GB 1983)

SERTSCHAWAN (Beatrice Michel, Hans Stürm, CH 1992)

**Gerichtsfilm** s. JUSTIZDRAMA

**Geschlechterkampf.** Motiv, das insbesondere das EHE-DRAMA, den FRAUENFILM und gelegentlich den PSYCHOTHRIFFLER grundiert und dessen Kern emotional hoch aufgeladene Macht- und KONKURRENZKÄMPFE zwischen Männern und Frauen innerhalb intimer (sexueller) Beziehungen in der patriarchalisch verfassten Gesellschaft bilden. Dabei können Konflikte bis zum BEZIEHUNGS- UND FAMILIENMORD eskalieren. Geschlechterkämpfe reflektieren die starren Rollenmuster des Patriarchats mit seiner Konstruktion männlicher Dominanz bzw. weiblicher Inferiorität und finden sowohl zwischen individualisierten Figuren, paradigmatisch in Scheidungs- und Trennungssituationen und im Szenario «Kampf ums Kind», als auch zwischen Gruppen (zumeist in Berufswelten) statt. Freilich existieren – in EHEKOMÖDIEN und vor allem SCREWBALL COMEDIES – auch die komischen, bisweilen hinreißend ironischen Varianten des Motivs. *uvk*

Beispiele:

SALOME (Charles Bryant, USA 1922)

GILDA (Charles Vidor, USA 1946)

ROTE SONNE (Rudolf Thome, BRD 1969)

TRISTANA (Luis Buñuel, F/IE 1970)

**Gesellschaftskomödie.** Spielart der KOMÖDIE, die nicht so sehr einzelne Figuren, sondern ein ganzes gesellschaftliches Segment porträtiert mit dem Ziel, die Handlungsmuster, Verhaltensstrategien und Wünsche der ProtagonistInnen (und des Kinopublikums) augenzwinkernd ins Lächerliche zu ziehen oder aber in einer SATIRE zu karikieren. Insofern ist die Gesellschaftskomödie oft eine mit den Mitteln des Komischen arbeitende Variante der GESELLSCHAFTSKRITIK, die in vielerlei Gestalt – vom MÄRCHEN bis zur MILIEUSTUDIE – daher kommen kann. Bevorzugte Figurenkonstellationen sind GRUPPENPORTRÄT und FIGURENMOSAIK. *phb*

Beispiele:

TARTÜFF (Friedrich Wilhelm Murnau, D 1925)

THE WOMEN (George Cukor, USA 1939)

KVINNODRÖM (Ingmar Bergman, S 1955)

MANHATTAN (Woody Allen, USA 1979)

**Gesellschaftskritik.** Im Gegensatz zur SYSTEMKRITIK, die ihren Fokus auf die Hinterfragung von politischen Institutionen und deren Praxis richtet, welche für eine bestimmte politische Herrschaftsform in einer spezifischen historischen Situation charakteristisch sind, zieht die GESELLSCHAFTSKRITIK allgemeiner auf Machtverhältnisse und ihre Legitimation, die Darstellung von Ungerechtigkeit, klassen- bzw. schichtspezifischer Ungleichheit und den daraus resultierenden Konflikten (vgl. KLASSENVERHÄLTNISSE), die Diskrepanz von ARMUT und Reichtum, die soziale Determiniertheit von GEWALT-Verhältnissen, auf ethnischer oder geschlechtlicher Diskriminierung etc. GESELLSCHAFTSKRITIK als Autoren-Haltung ist wesentlich für viele DOKUMENTARFILME, aber auch für sozial-analytische Spielfilme. Die komische Variante der GESELLSCHAFTSKRITIK ist die GESELLSCHAFTSKOMÖDIE, die prinzipiell dieselben Themen bearbeitet, aber in komödiantischer Form abfedert und entlastend wirkt. *uvk*

Beispiele:

LOS OLVIDADOS (Luis Buñuel, MEX 1950)  
SHADOWS (John Cassavetes, USA 1959/60)  
PROSCHTSCHANJE S MATJORI (Elem Klimow, SU 1979/80)

**Gespentergeschichte.** Aus der gleichnamigen, v. a. der britischen Tradition zugehörigen Literaturgattung übernommener Begriff, der zum ästhetisch-narrativen Spektrum der PHANTASTIK gehört. Das Genre beschert als Stoff- und Motivquelle dem Film zahlreiche Möglichkeiten, technische TRICKS und SPECIAL EFFECTS einzusetzen. Die Gespenster – nicht zur ewigen Ruhe gekommene Tote –, die durch vielfältige Zeichen mit den Lebenden in Kontakt treten und bisweilen volle körperliche Präsenz annehmen, können sowohl als Protagonisten, als auch als Antagonisten auftreten. Nicht jede filmische GESPENSTERGESCHICHTE ist zugleich ein ÜBERSINNLICHER HORRORFILM, denn das Potential tödlicher Bedrohung der Lebenden entfällt zumeist, und gutartige Geister prägen das Genre. Gespenster gehören auch zum Figureninventar von KOMÖDIEN, wenn diese mit dem Übersinnlichen als Glaubensinhalt spielen. *uvk*

Beispiele:

THE CANTERVILLE GHOST (Jules Dassin, USA 1944)  
THE GHOST AND MRS. MUIR (J. L. Mankiewicz, USA 1947)  
A CHINESE GHOST STORY (Ching Sui-Tang, HK 1987)  
THE SIXTH SENSE (USA 2000)

**Gestellte Szene.** Bezeichnung für aus einer oder mehreren Einstellungen bestehende Filme der FRÜHEN KINEMATOGRAPHIE, bei denen Raumdetails und Figuren eigens für die Kamera eingerichtet werden. Wegen ihres Schau- oder dokumentarischen Wertes werden Ereignisse für die Kamera nachgestellt (z. B. eine Krönung oder Unfälle); die Szenen bleiben dabei ohne deutlichen narrativen Gehalt (z. B. die Kinderszenen). Der Methode des Arrangierens bedienen sich später auch der INSZENIERTE DOKUMENTARFILM und der PSEUDO-DOKUMENTARFILM. *uvk*

Beispiele:

ATTACK ON A CHINA MISSION (J. A. Williamson, GB 1900)  
LA REVOLUTION EN RUSSIE (Lucien Nouquet, F 1905)  
DAY IN THE LIFE OF ... (P.: Kineto Production Co., GB 1910)

**Gewalt.** Seit Beginn der Filmgeschichte ein Motiv in sämtlichen Filmgattungen. Entsprechend unterschiedlich sind seine Einbettungen und Darstellungen: Unzählige Schlägereien im WESTERN, ACTION- und ABENTEUERFILM; fragwürdige Kombinationen von Gewalt und SEXUALITÄT in alltäglichen *sex and crime*-Geschichten; Darstellungen psychischer Gewalt im PSYCHOTHILLER; nicht weiter begründete, orgienhafte Eskalationen physischer Gewalt im SPLATTER; schmerzhaft Auseinandersetzungen aus der Sicht von Gewaltopfern (vgl. SEXUALDELIKT); die erschreckende Verbindung von Gewalt und Staat; hoch ästhetisierte und bis zur GROTESKE gesteigerte Gewalträusche in den Filmen der POSTMODERNE etc. Immer wieder sorgt das Motiv für medienkritische, moralische und ethische Kontroversen, die um folgende Fragen kreisen: Ist es statthaft, die Anwendung physischer und/oder psychischer Gewalt an Anderen oder sich selbst zu zeigen? Woher rührt die prekäre Faszination medial vermittelter Gewalt? Inwiefern sind kritische Darstellungen überhaupt möglich? Wie weit dürfen Gewaltdarstellungen gehen, ohne dass ein Film zum ZENSURFALL wird? Und: Nicht zuletzt seit der explosionsartigen Verbreitung des FERNSEHENS seit den 1950er Jahren wird immer wieder versucht, das Verhältnis zwischen medial vermittelter und außerfilmischer Gewalt im Alltag zu bestimmen. Dabei erweist sich die Argumentation jedoch in vielen Fällen als zu kausal. *phb*

Beispiele:

BONNIE AND CLYDE (Arthur Penn, USA 1967)  
SALÒ ... (Pier Paolo Pasolini, I/F 1975)  
DEATH AND THE MAIDEN (Roman Polanski, GB/USA/F 1994)  
BOWLING FOR COLUMBINE (Michael Moore, USA 2002)

**Glasnost** s. PERESTROJKA

**Gleichnis** s. PARABEL

**Glücksspiel** s. SPIELE UND GLÜCKSSPIELE

**Goldgräberwestern.** Bereits im Stummfilm beliebte Variante des WESTERNS mit zwei typischen Schauplätzen und Figurensets: Da sind einerseits die goldsuchenden, goldschürfenden Einzelgänger in der Wildnis, die mit der Natur (dazu werden meist auch INDIANERINNEN gezählt) ringen oder einander in zähem Zweikampf auf Leben und Tod zu Leibe rücken. Da ist andererseits die schnelllebige Goldgräberstadt mit SPIELEN UND GLÜCKSSPIELEN sowie PROSTITUTION, deren Einwohner sich kapitalistisch-kriminell verhalten oder verzweifelt versuchen, Ordnung und Moral herzustellen. Manchmal sind beide Formen kombiniert, mit LIEBESGESCHICHTEN oder Versatzstücken des ABENTEUERFILMS angereichert. *phb*

Beispiele:

JUST GOLD (David Wark Griffith, USA 1918)  
THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE (J. Huston, USA 1947)  
THE HANGING TREE (Delmer Daves, USA 1959)

**Golfkrieg.** Motiv im dokumentarischen und fiktionalen Film, das drei KRIEGE am Persischen Golf meint: Den ersten zwischen Iran und (dem damals von den USA unterstützten) Irak 1980–1988, der wesentlich durch die Islamische REVOLUTION im Iran ausgelöst wurde; der zweite und dritte Golfkrieg, die beide zwischen den westlichen Alliierten unter der Führung der USA und dem Irak im Frühjahr 1991 respektive 2003 stattfanden. Im iranischen Kino wurden und werden KRIEGSDRAMEN gezielt gefördert (und von der ZENSUR in Schach gehalten). Im Vordergrund steht zwar die «Heilige Verteidigung» der Islamischen Republik, doch die Filme legen wenig Wert auf Schlachtengemälde. Stattdessen werden die Kriegsfolgen ins Zentrum gerückt: das Fehlen einer ganzen Generation von Männern, die physische und psychische Zerbrochenheit der Kriegs-HEIMKEHRERINNEN und die damit verbundenen Schwierigkeiten der RESOZIALISIERUNG, die spirituelle Anwesenheit der Vermissten und Gefallenen. Die filmische Verarbeitung des zweiten Golfkriegs fand und findet in den USA in zum Teil massiv gefilterten, erschreckend verharmlosenden DOKUMENTARFILMEN und pathetischen KRIEGSFILMEN statt, bislang jedoch kaum in ANTI-KRIEGSFILMEN. Dabei reicht die zum Ausdruck kommende politische Haltung von (seltener) Ablehnung des Kriegs und der Rolle des Westens bis hin zu manifester PROPAGANDA (vgl. etwa die so genannten *embedded journalists*). *phb*

Beispiele:

ARUSI-YE KHUBAN (Mohsen Makhmalbaf, IR 1989)  
DESERT STORM I ... (CNN Special Reports, USA 1991)  
LES FEUX DU SATAN (Werner Herzog, D/F/E 1992)

**Gore film** s. SPLATTER

**Großstadt** s. CITY

**Groteske.** Variante der KOMÖDIE, die nach drastischer Kombination von Heterogenitäten strebt: Ornamentales und Monströses, Grauen und Verspieltheit, Derbkomisches und Dämonisches. Mittel dazu ist ein Wechselspiel sich störender, ja inkompatibler Perspektiven, Modi und Diskurse, das sich in der Rezeption wiederholt als verstörende Irritation, als Oszillieren zwischen Illusions- und Desillusionsbildung äußert. Die Groteske setzt auf Verfremdung, deren Spektrum vom Skurrilen über das Obszöne und Makabre bis hin zum Bedrohlichen reicht, vom Nürrischen bis zur apokalyptischen ENDZEITVISION. Im Einzelfilm kann die Groteske punktuell oder episodisch hervortreten; möglich ist aber auch eine den Gesamtfilm dominierende Struktur. Ziel ist eine antibürgerliche Zivilisations- und SYSTEMKRITIK, die frivole Elemente nutzt und oft im Gewand der TRAVESTIE, PARODIE oder SATIRE daher kommt. Bevorzugt werden typenhafte Figuren und damit eine tendenziell APSYCHOLOGISCHE ERZÄHLWEISE.

Bei aller Heterogenität der Elemente verzichtet die Groteske nicht auf die filminterne Kohärenz; dies unterscheidet sie vom tendenziell philosophischeren ABSURDISMUS, der Sinnhaftigkeit grundsätzlich negiert. *phb*

Beispiele:

PROVA D'ORCHESTRA (Federico Fellini, I 1979)

HEILT HITLER (Herbert Achternbusch, BRD 1986)  
TRAGÉDIE BURLESQUE (Goran Markovic, F/BG 1995)

**Gruppenporträt.** Erzählmuster, bei dem keine Einzelfigur im Zentrum steht, sondern ein (zählenmäßig eher kleines) Kollektiv, das aus einem mehr oder weniger komplexen Gefüge verschiedenartiger Figuren besteht. Der Reiz des Musters besteht darin, diese Verschiedenartigkeit zu nutzen, die Charaktere gegeneinander auszuspielen, miteinander zu verweben oder dem Vergleich auszusetzen. Oft wird die Gruppe in einer MILIEUSTUDIE ausgeleuchtet oder sie bildet eine SCHICKSALS-GEMEINSCHAFT, die womöglich in INTRIGENSPIELE verwickelt ist; außerdem sind die meisten FAMILIENDRAMEN und FAMILIENSAGEN Gruppenporträts. Vgl. dagegen das Muster des FIGURENMOSAIKS, bei dem sich nicht alle Beteiligten kennen und das nicht so sehr ein Kollektiv meint, sondern eher das Nebeneinander, die Parallelität verschiedener Figuren, deren Anzahl tendenziell höher ist als beim Gruppenporträt und die sich an zahlreicheren und weiter entfernten Orten befinden. *phb*

Beispiele:

KATZELMACHER (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1969)  
DIE WEISSE ROSE (Michael Verhoeven, BRD 1980)  
LAMORTE (Xaver Schwarzenberger, A 1996)  
TOUT VA BIEN, ON S'EN VA (Claude Mouriéras, F 2000)

**Guerilla.** Motiv im dokumentarischen und fiktionalen Film, das auf vielfältige Weise umgesetzt werden kann. Das Spektrum ist breit und reicht vom EXPERIMENTELLEN DOKUMENTARFILM über das DOKUPORTRÄT bis hin zu BIOPICS, KRIEGSRomanzen und SATIREN. Wie im Fall des KRIEGS kann dem Guerillamotiv eine prekäre Faszination eignen, besonders wenn es als explizites Kriegsgeschehen auf der Leinwand ausformuliert ist und sich die Schauwertigkeit von Kampfszenen zu Nutze macht. Gelegentlich ist eine problematische Tendenz zur Romantisierung und Heroisierung einzelner Guerilleros und Guerilleras oder ganzer REVOLUTIONEN zu beobachten. Herbere Varianten verzichten dagegen auf Schönfärberei und beziehen stattdessen auch die sozialen und wirtschaftlichen Schattenseiten der Guerilla mit ein oder erzählen von der Eigendynamik einer Bewegung, die sich rasch in TERRORISMUS verwandeln kann. Vgl. WIDERSTAND, BEFREIUNGSKAMPF, BÜRGERKRIEG. *phb*

Beispiele:

BANANAS (Woody Allen, USA 1971)  
THE MADONNA AND THE DRAGON (Samuel Fuller, USA 1989)  
ERNESTO «CHE» GUEVARA ... (Richard Dindo, CH/F 1994)

## H

**Hagiografischer Film** s. HEILIGENLEGENDE

**Handkamera.** Filmtechnischer und stilistischer Begriff gleichermaßen. Mit der Entwicklung kleiner und leichter Kameras war es seit Mitte der 1920er Jahre möglich, Einstellungen mit einer von Hand gehaltenen, also nicht auf



einem Stativ fixierten, Kamera zu filmen. Doch die (zumindest anfangs) außerordentlich schwere und schwerfällige Tonfilmkamera setzte dem zunächst ein Ende. Erst mit dem Aufkommen des CINÉMA VÉRITÉ in den frühen 1960er Jahren sowie der Entwicklung leichter 16mm-Kameras und Nagra-Tonbandgeräten, die synchron zum Film laufen konnten, wurde die Handkamera wiederaktuell und zum wesentlichen Bestandteil verschiedener Methoden des DOKUMENTARFILMS. Im Spielfilm dagegen galt sie zunächst als unperfekt und amateurhaft und wurde strikt gemieden. In die Ästhetik der verschiedenen NEUEN WELLEN floss sie jedoch immer wieder ein – ein Prozess, der durch die Erfindung der *steadicam* in den 1980ern weiter getragen wurde, bis die Ästhetik der Handkamera in den 1990ern ganz in den Spielfilm integriert wurde – meist mit der Funktion, den Eindruck von Authentizität und/oder körperlicher Sinnlichkeit zu erzeugen. *phb*

Beispiele:

CLUBBED TO DEATH (Yolande Zauberman, F 1996)  
THE BLAIR WITCH PROJECT (D. Myrick, E. Sanchez, USA 1999)  
DER FELSEN (Dominik Graf, D 2001)

### Hardcore s. PORNOGRAFISCHER FILM

**Heiligenlegende.** Spielart des BIOPICS und der LEGENDENVERFILMUNG gleichermaßen. Im Zentrum steht die in mehr oder weniger gesicherten Fakten überlieferte Vita eines oder einer Heiligen der katholischen Kirche. Dabei entspricht es dem hagiografischen Zugang, dass christliche RELIGION, tiefe Frömmigkeit, Märtyrertum und Wundertätigkeit im Zentrum stehen. Freilich sind nicht alle Heiligenlegenden als AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILME konzipiert, die die Wunder der Heiligen unkommentiert hinnehmen. Viele Filme gewinnen ihren Reiz aus dem Anspruch, psychologisch ausdifferenzierte CHARAKTERSTUDIEN zu sein, die die quasi mythische Verehrung der Heiligen und ihrer Wundertätigkeit hinterfragen und insofern eine SYSTEMKRITIK an der katholischen Kirche implizieren. Oder aber sie wagen die Gratwanderung zwischen realistischem Duktus und der Schilderung von Gegebenheiten, die die Realität hinter sich lassen. *phb*

Beispiele:

LA PASSION DE JEANNE D'ARC (Carl Theodor Dreyer, F 1928)  
FRANCESCO, GIULLARE DI DIO (Roberto Rossellini, I 1949)  
THÉRÈSE (Alain Cavalier, F 1986)  
JEANNE D'ARC (Luc Besson, F 1999)

### Heilsgeschichte s. ERLÖSUNGS- UND HEILSGESCHICHTE

**Heimatfilm.** Wertkonservatives, vor allem bundesdeutsches und österreichisches Genre, das in der ersten Hälfte der 1950er Jahre seine Blütezeit erlebt. Die vom ZWEITEN WELTKRIEG unberührte LANDSCHAFT spielt die Hauptrolle: Schwarzwald, Alpen und Heide signalisieren Kontinuität und heile Natur, in der typenhafte Figuren fest verankert sind in einem System jahrhundertalter Bräuche, die durch den NATIONALSOZIALISMUS nicht ins Wanken geraten mussten. Die jeweilige Region ist durch

Pseudodialekt, viel Volksmusik und touristische Attraktionen gekennzeichnet. Die Geschichten, LIEBESGESCHICHTEN und FAMILIENDRAMEN, gleichen sich bis zur Austauschbarkeit: Junge ahnungslose StädterInnen kommen ins Dorf, wo sie erst mal lernen, wie es auf dem Land zugeht. Oder es geht um verfeindete Clans und GENERATIONENBEZIEHUNGEN, die durch abtrünnige Mitglieder belastet sind und wieder ins Lot gerückt werden müssen. Heimatfilme sind nur selten KOSTÜMFILME, meist spielen sie in der Nachkriegsgegenwart – auf die sie jedoch allenfalls im Dialog, aber nie im Bild Bezug nehmen. Seit den 1980er und 1990er Jahren gibt es die Tendenz des NEUEN HEIMATFILMS, der als ungeschönte Auseinandersetzung mit sperrigen Figuren und ihrem entbehreungsreichen BÄUERLICHEN LEBEN daher kommt und insofern immer auch eine Kritik an der schnulzigen Naturseeligkeit der älteren Filme beinhaltet. *phb*

Beispiele:

GRÜN IST DIE HEIDE (Hans Deppe, BRD 1951)  
SISSI (Ernst Marischka, A 1955)  
DER JÄGER VOM FALL (Gustav Ucicky, BRD 1956)

**HeimkehrerIn.** Figur im Spielfilm (häufig im deutschen TRÜMMERFILM) oder porträtierte Gruppe resp. Einzelperson in DOKUMENTARFILMEN, die durch eine spezifische Problemlage der Desintegration in ihr soziales Umfeld gekennzeichnet ist. Häufigste Heimkehrervariante ist die des Kriegsheimkehrers (seltener in der weiblichen Form), des überlebenden, häufig auch durch eine Kriegsverletzung gezeichneten Mannes, der in seinen ursprünglichen sozialen und geografischen Raum zurückkehrt und dort veränderte Verhältnisse mit z. T. traumatisierenden Folgen vorfindet (vgl. VETERANEN). So kann die Beziehung zur Ehepartnerin, zu Familie und Kindern gestört oder brüchig geworden sein (vgl. EHE- und FAMILIENDRAMA) und können Erinnerungen an schreckliche Erlebnisse im KRIEG Bewusstsein und psychische Konstitution massiv bedrängen, so dass eine RESOZIALISIERUNG in das Zivilleben erschwert oder verunmöglicht ist. Eine Variante des Themas ist die Remigration exilierter Personen (v. a. in der frühen Nachkriegsära nach 1945) in das Ursprungsland, aus dem sie als politisch und/oder ethnisch Verfolgte fliehen mussten. Mit der Rückkehr ist zumeist eine bewusste Entscheidung und der Wille verknüpft, ein neues Leben am «alten Ort» zu beginnen. *uvk*

Beispiele:

DER RUF (Josef von Baky, D 1949)  
LE RETOUR D'AFRIQUE (Alain Tanner, CH/F 1973)  
TAXIDI STA KITHIRA (Theo Angelopoulos, GR 1984)

### Heritage film s. NEW BRITISH CINEMA

**Hexe.** Aus populären abergläubischen Vorstellungen im Europa des späten MITTELALTERS und der Frühen Neuzeit bis ins 18. Jh. erwachsene Vorstellung von Frauen und (seltener) Männern, die durch einen Teufelsbund übernatürliche Kräfte gewinnen und Schadenszauber ausüben. Die Zuschreibung «Hexe/Hexer» bezieht sich auf nahezu alle Vorkommnisse oder Phänomene, zu der die jeweilige Kultur keine rationale Erklärung findet: So gelten Individuen als «verhext», die abweichendes Ver-

halten an den Tag legen, ferner bezieht sich das Prädikat auf erkrankte Tiere, unfruchtbare Frauen, erotisch verführte Männer etc. Hexengeständnisse werden häufig mit GEWALT und Folter erpresst, Hexenprozesse enden in der Regel mit der Verurteilung zum TOD auf dem Scheiterhaufen. Viele Filme benutzen das Motiv zeichenhaft, um das Funktionieren ideologischer Verblendung oder fanatischer RELIGION darzustellen und auf diese Art SYSTEMKRITIK zu üben. *uvk*

Beispiele:

HÄXAN (Benjamin Christensen, S 1922)

LA PASSION DE JEANNE D'ARC (Carl Theodor Dreyer, F 1928)

ANNA GÖLDIN – LETZTE HEXE (Gertrud Pinkus, CH 1991)

**High key** s. LICHT

**Historienfilm** s. HISTORISCHE MILIEUSTUDIE; HISTORISCHE REKONSTRUKTION

**Historische Milieustudie.** Eine MILIEUSTUDIE, deren Handlung in der Vergangenheit spielt, gleichgültig, ob es sich dabei um gegenwartsnahe ZEITGESCHICHTE oder entfernte Epochen wie MITTELALTER oder ANTIKE handelt. Charakteristisch ist die Neigung zu querschnittlichem Erzählen, zur Schilderung von Milieus, von bestimmten sozialen Segmenten und ihren typischen Figuren in Form von GRUPPENPORTRÄTS – entsprechend geht es nicht um effektvolle Spannungskurven oder (melo-)dramatisch zugespitzte Einzelschicksale. Stattdessen ist Atmosphärisches von zentraler Bedeutung, und oft versuchen die Filme, das Lebensgefühl einer Zeit (oder die Vorstellung davon) möglichst authentisch wiederzugeben. Ausstattung, Kostüm und Requisite spielen dabei eine wichtige Rolle; meist werden sie mit Akribie (die sich zur Detailversessenheit steigern kann) recherchiert und inszeniert. Dabei kann die Historische Milieustudie durchaus die Grandezza und Extravaganz eines AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILMS annehmen. Ebenso oft verzichtet sie jedoch bewusst auf solche großen Gesten und schildert – freilich mit derselben Genauigkeit – in einer GESELLSCHAFTSKRITIK das Lebensgefühl von sozialen Umfeldern, die sich fernab von Prunk und Pracht befinden. Außerdem birgt sie das Potenzial zur PARABEL, die Vertrautes im Unvertrauten und zeitgenössische Konflikte in Konstellationen vergangener Zeiten zu verstecken vermag.

Vgl. dagegen die HISTORISCHE REKONSTRUKTION, die sich an einem verbürgten historischen Ereignis oder einem AUTHENTISCHEN FALL orientiert und versucht, ihn im Format eines (mehr oder weniger auf Authentizität ausgerichteten) Spielfilms wiederzugeben. *phb*

Beispiele:

DANGEROUS LIAISONS (Stephen Frears, USA/GB 1988)

THE AGE OF INNOCENCE (Martin Scorsese, USA 1993)

THE ICE STORM (Ang Lee, USA 1997)

**Historische Rekonstruktion.** Spielfilm, dessen Handlung sich an einem verbürgten historischen Ereignis oder einem AUTHENTISCHEN FALL orientiert und der versucht, dieses Geschehnis (die Krönung Napoleons, die Invasion in der Normandie o. ä.) mit filmischen Mitteln zu rekon-

struieren. Hinter der Methode des Rekonstruierens steht der (grundsätzlich problematische) Anspruch auf (mehr oder weniger erreichte/erreichbare) Authentizität und Detailtreue – was die Historische Rekonstruktion keineswegs vor großem Pathos oder didaktischer Besserwissererei schützt. Wählt sie jedoch einen nüchterneren (und genaueren) Tonfall, dann rückt sie in die Nähe der HISTORISCHEN MILIEUSTUDIE (in deren Fokus allerdings ein vergangenes Milieu, nicht aber ein verbürgtes Ereignis liegt). Ist sie in oberen und obersten sozialen Schichten angesiedelt – etwa in der INSTITUTION eines königlichen Hofes –, dann kann sie auch in Richtung AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILM ausschlagen. Gelegentlich verbindet sie beides, die Lust am Prunk mit der scharfsinnigen Analyse vergangener sozialer Prozesse: Dann eröffnet die Historische Rekonstruktion Einsichten in ansonsten abstrakt bleibende Strukturen – Ränke, INTRIGENSPIELE und Strategien der Macht, die seit je fernab der Öffentlichkeit funktionieren.

Zur Rekonstruktion ganzer Biografien (im Unterschied zu den hier gemeinten Ereignissen) vgl. das BIOPIC und das HISTORISCHE FRAUENSCHICKSAL; außerdem das typischerweise im FERNSEHEN anzutreffende DOKU-DRAMA, das zwar ebenfalls verbürgte Ereignisse veranschaulicht, aber eine andere Methode wählt, indem es sich in der Regel bereits bestehender (oft filmischer) Quellen bedient. *phb*

Beispiele:

LA PRISE DE POUVOIR PAR LOUIS XIV (R. Rossellini, F 1966)

DIE WEISSE ROSE (Michael Verhoeven, BRD 1982)

SCHINDLER'S LIST (Steven Spielberg, USA 1993)

**Historischer Film** s. HISTORISCHE MILIEUSTUDIE; HISTORISCHE REKONSTRUKTION

**Historisches Frauenschicksal.** Biografie einer historisch belegten Frau und damit immer eine Form des BIOPICS und/oder des DOKU-DRAMAS. Als solches entwirft es die fiktionalisierte Biografie berühmter Frauen (Königinnen, Politikerinnen, Wissenschaftlerinnen, KÜNSTLERGESTALTEN etc.), stellt sie in ihren historischen Kontext, würdigt ihre Leistungen und arbeitet ihre Bedeutung für die Nachwelt heraus. Dabei wird selten das ganze Leben verfilmt, stattdessen konzentriert man sich auf die als zentral erachteten Lebensabschnitte. Und: Nicht immer sind die porträtierten Frauen bereits bekannt; manche gelangen erst durch die Verfilmung ihres Lebens in den Kanon der Berühmtheiten. Der Unterschied zur «männlichen» Variante des Biopics besteht darin, dass die Frauenfiguren – analog zur jahrhundertealten männlichen Geschichtsschreibung – auffallend oft an der Seite «bedeutender» Männer stehen, während das Umgekehrte weitaus seltener der Fall ist. Außerdem tendieren die Verfilmungen der Frauenschicksale mehr zu AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILM sowie MELODRAM und betonen das Private, wogegen Männerschicksale eher als CHARAKTERSTUDIEN daher kommen, die das Öffentliche der Figur ausloten. So oder so ist das historische Frauenschicksal eines der wenigen Formate, das Charakterchauspielerinnen – besonders jenen über Dreißig – große Rollen anbietet. *phb*

Beispiele:

QUEEN CHRISTINA (Rouben Mamoulian, USA 1933)

SISSI (Ernst Marischka, A 1955)  
 ROSA LUXEMBURG (Margarethe von Trotta, BRD 1985)  
 ARTEMISIA (Agnès Merlet, F/D/1 1997)

**Holocaust.** Motiv in allen filmischen Gattungen. Der Begriff meint allgemein den systematisch betriebenen Mord an einer großen Zahl von Menschen oder eines ganzen Volkes, insbesondere aber die Shoah, den GENOZID am europäischen JUDENTUM in der Zeit des NATIONALSOZIALISMUS und während des ZWEITEN WELTKRIEGS. Das Spektrum an Genres ist breit und reicht von HUMANITÄREN und INSZENIERTEN DOKUMENTARFILMEN über KOMPILATIONSFILME, von JUSTIZDRAMEN über (ANTI-)KRIEGSFILME, von LITERATUR- über LYRIKVERFILMUNGEN zu ICHERZÄHLUNGEN und AUTOBIOGRAFIEN. Die moralischen Anforderungen an die filmische Behandlung des Themas sind besonders hoch, und der Grundton bleibt – bei aller Verschiedenheit der Zugänge und von einzelnen Entgleisungen abgesehen – in der Regel sehr ernst. Gleichzeitig gilt es als äußerst heikel, das Entsetzen des Holocaust in komischen Genres zu thematisieren. *phb*

Beispiele:

NUIT ET BROUILLARD (Alain Resnais, F 1955)  
 NACHT UNTER WÖLFEN (Frank Beyer, DDR 1962)  
 HOTEL TERMINUS ... (Marcel Ophüls, F 1988)

**Home movie.** Eine Variante des AMATEURFILMS, die wie dieser außerhalb professioneller Produktionsbedingungen entsteht. Home Movies gelangen kaum je außerhalb eines privaten Rahmens zur Aufführung. Ihre zentrale Funktion ist die der privaten Erinnerung, ihr Gegenstand die Familie zu Hause und im Urlaub, in mehr oder weniger humorvollen, alltäglichen oder pikanten Situationen. Gedreht wird seit den 1920er Jahren auf 16-mm- und 9,6-mm-Material, seit den 1960er Jahren auf Super-8 und schließlich mit Video- und digitalen Kameras. Neuere theoretische Ansätze gehen davon aus, dass Home movies und Amateurfilme für ihr Zielpublikum (Familie, Freundeskreis) funktionieren, nicht *obwohl*, sondern *weil* sie unter professionellen Gesichtspunkten «schlecht» gemacht sind. Gerade dadurch treten sie mit den tatsächlichen Erinnerungen des Publikums nicht in Konflikt und ermöglichen den Beteiligten, Erlebtes nach eigenem Ermessen zu erinnern – wogegen eine höhere Professionalität der Bilder die eigentlichen Erinnerungen in den Hintergrund rücken würde. Im sozialhistorisch engagierten DOKUMENTARFILM und EXPERIMENTALFILM werden Home movies (oft als FOUND FOOTAGE) in KOMPILATIONSFILME integriert. Der Spielfilm bedient sich besonders dann der (nun sehr professionell angegangenen) Formensprache des Home movies, wenn es etwa in PARODIEN und SATIREN gilt, (Klein-)Bürgerliches auf die Schippe zu nehmen.

Vgl. FAMILIENKINO. *phb*

Beispiele:

MES PARENTS UN JOUR D'ÉTÉ (François Ozon, F 1990)  
 ALPSEE (Matthias Müller, D 1994)  
 PHOTO DE FAMILLE (François Ozon, F 1998)

**Homoerotik.** Der Begriff blickt auf eine problematische Geschichte zurück und ist im Alltag bis heute eine Art terminologische Verlegenheitslösung, die dann ver-

wendet wird, wenn der vermeintlich anstößige Begriff der HOMOSEXUALITÄT durch ein Wort ersetzt werden soll, das weniger nach explizitem Sex und mehr nach harmloser Schwärmerei klingt; gemeint ist freilich meist dasselbe. Hier gilt er für das unterschwellige, indirekte Evozieren gleichgeschlechtlichen Begehrens. HOMOSEXUALITÄT ist in diesen Filmen zwar gemeint (selten im positiven, oft im negativen Sinn), aber niemals direkt ausgesprochen – sei es aus Angst davor, zum ZENSURFALL zu werden oder davor, das gutbürgerliche Mainstream-Publikum vor den Kopf zu stoßen. Negative Schilderungen dieses Begehrens richten sich an ein heterosexuelles Publikum, beschränken sich auf gängige Vorurteile und haben abschreckende Funktion. Positive Schilderungen richten sich an ein schwules und/oder lesbisches Publikum, sind im Mainstream vorsichtig dosiert und tendenziell hoch codiert. Sie funktionieren im Sinn einer zweiten Lesart, die nur dann rezipiert werden kann, wenn das Publikum über die entsprechenden visuellen und verbalen Codes verfügt.

Vgl. dagegen die HOMOSEXUALITÄT, die hier als explizit geführter Diskurs verstanden wird, sei es auf sprachlicher oder visueller Ebene. *phb*

Beispiele:

REBECCA (Alfred Hitchcock, USA 1940)  
 MEPHISTO (István Szabó, H/BRD/A 1980)  
 INTERVIEW WITH THE VAMPIRE (Neil Jordan, USA 1994)

**Homosexualität.** Motiv in allen Filmgattungen, verstanden als explizit geführter Diskurs über gleichgeschlechtliche SEXUALITÄT, sei es auf visueller oder verbaler Ebene. Die Art, wie das geschieht, sagt etwas aus über die in einer (heterosexuellen) Gesellschaft kursierenden Vorstellungen und Vorurteile. Jahrhundertlang als Bedrohung männlicher Heterosexualität (und also der Gesellschaft) begriffen, wird der filmische Diskurs über Homosexualität für Jahrzehnte verboten, gemieden oder auf Klischees reduziert, deren Verkörperung der effeminierte SCHWULE und die maskuline LESBE sind. Mit Beginn der Schwulen- und Lesbenbewegung (besonders Stonewall 1969) hat sich die Rigorosität der Vorurteile aufgeweicht, obschon manche sich lediglich ins Positive gekehrt haben und andere sich hartnäckig halten. Seit den späten 1980er und frühen 1990er Jahren entsteht im Rahmen des QUEER CINEMA ein Kino, das abseits des Mainstream von Schwulen und Lesben für Schwule und Lesben gemacht wird und in dessen Zentrum homosexuelle Lebenslogiken und Erfahrungshorizonte stehen. Nicht in jedem dieser Filme steht der Diskurs über Homosexualität im Vordergrund: Zunehmend entstehen selbstbewusste LIEBESGESCHICHTEN, CHARAKTERSTUDIEN, DOKUMENTARFILME und KOMÖDIEN, in denen sich schwule und lesbische (Haupt-)Figuren bewegen dürfen, ohne dass ihre Existenz gerechtfertigt werden müsste, wie es im Mainstream geschieht, indem man sie an tapferere GESELLSCHAFTSKRITIK, politische korrekte THESEN-FILME oder MORALISCHE RÜHRSTÜCKE bindet.

Vgl. HOMOEROTIK, die das unterschwellige, indirekte Schildern gleichgeschlechtlichen Begehrens meint. *phb*

Beispiele:

CABARET (Bob Fosse, USA 1972)  
 UNE ROBE D'ÉTÉ (François Ozon, F 1996)  
 SCHWULER MUT (Rosa von Praunheim, D 1997)

**Hörigkeit.** Motiv im Spielfilm, das oft als wesentliches Merkmal einer furiosen AMOUR FOU fungiert oder in BEZIEHUNGS- oder EHDRAMEN das Zusammenleben zweier Figuren charakterisiert, die in tiefer ein- oder gegenseitiger Abhängigkeit zueinander stehen und in aller Regel eine TRAGISCHE LIEBE leben. Allerdings muss Hörigkeit nicht zwingend im Kontext von SEXUALITÄT stehen – auch wenn sie das in filmischen Darstellungen oft (und oft aus schlüpfrigen Gründen) tut. Im Vordergrund kann auch die Geschichte über ein fundamentales IDENTITÄTSPROBLEM stehen, das den Protagonisten oder die Protagonistin bis zur Selbstaufgabe führt. Bei asymmetrischen Abhängigkeitsverhältnissen ist eine Tendenz zum SADOMASOCHISMUS zu verzeichnen, außerdem werden diese Fälle gern mit der Figur des MENACING HUSBAND, der MENACING WIFE oder der FEMME FATALE gekoppelt. Die Hörigkeit von Frauen gegenüber Männern wird nicht selten als etwas (für das männliche Zielpublikum) Prickelndes inszeniert, während der umgekehrte Fall für deutlich mehr Verängstigung sorgen soll.

Vgl. die OBSESSION, die eine pathologische Zwangsidee ist, deren Objekt die verschiedensten Dinge und Sachverhalte sein können. *phb*

Beispiele:

OSSESSIONE (Luchino Visconti, I 1942)

IL PORTIERE DI NOTTE (Liliana Cavani, I 1973)

AI NO CORRIDA (Nagisa Oshima, J 1976)

**Horrorfilm.** Mit Beginn des Tonfilms voll entfaltetes Genre, das auf Elemente der PHANTASTIK aus dem deutschen Stummfilm zurückgreift. Zentrales Merkmal ist die Erzeugung von Angst vor dem Unbekannten, Übermächtigen und Destruktiven. Dies geschieht durch eine bestimmte Ästhetik, Handlungsmuster, Orte, Figuren und Motive – und stets im Einverständnis mit dem Publikum, an dessen Angstlust letztlich appelliert wird. Figurentypen wie Vampire und KÜNSTLICHE MENSCHENWESEN sind freilich schon im deutschen EXPRESSIONISMUS der 1920er Jahre vertreten. Die Klassiker des Genres entstehen jedoch im Hollywood der 1930er Jahre, wo MAD SCIENTISTS, Werwölfe, MONSTER, Katzenmenschen, ZOMBIES, PATHOLOGISCHE KILLER u. ä. hinzu stoßen. Die Angst auslösende Bedrohung kann unmittelbar an diese Figuren gebunden oder als ungreifbare Atmosphäre inszeniert sein. Oft werden Elemente des Horrorfilms und der SCIENCE FICTION miteinander verschmolzen, etwa wenn das Unheimliche als Ergebnis unkontrollierten technischen Fortschritts in den Alltag einbricht.

Vgl. die Varianten ÜBERSINNLICHER HORROR, HORRORKOMÖDIE und VAMPIRFILM. *phb*

Beispiele:

FRANKENSTEIN (James Whale, USA 1931)

PEEPING TOM (Michael Powell, GB 1960)

JAWS (Steven Spielberg, USA 1975)

**Horrorkomödie.** Mischung aus KOMÖDIE und HORROFILM, in der es im Gegensatz zu gemütlich-gruseligen Fromen wie GESPENSTERGESCHICHTEN um echten Schrecken in Gestalt von toten oder lebenden Leichnamen, Kannibalismus, Irresein und andere PERVERSIONEN geht. Angstlust entsteht zwar, wird aber jeweils durch Humor gebrochen, bevor die Angst zu stark wird. Horrorkomödien sind insgesamt ein relativ schrilles Gen-

re, das mit starken Reizen operiert – denn schon der HORRORFILM bewegt sich oft an der Grenze zwischen seriösem Grauen und einer PARODIE seiner selbst. *phb*

Beispiele:

THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW (Jim Sharman, GB 1974)

GREMLINS (Joe Dante, USA 1984)

**Horse opera** s. SINGING WESTERN

**Hotelfilm.** Genre, das sich über seinen Schauplatz und dessen besondere ARCHITEKTUR definiert und das – wie der Hotelroman – vor allem im Europa der 1930er Jahre beliebt war. Das Hotel bietet die Möglichkeit spezifischer Figurenkonstellationen wie GRUPPENPORTRÄT oder SCHICKSALS-GEMEINSCHAFT: Die Mischung von Hotelpersonal, das immer in die Handlung eingebunden ist, und Hotelgästen, deren VertreterInnen oft etagenweise nach Preisklassen sortiert sind und sich in Aufzügen und Gesellschaftsräumen begegnen, gibt Anlass zu einem Querschnitt durch unterschiedlichste soziale Schichten. Es geht um AUFSTEIGERINNEN, DIVEN und GEFALLENE FRAUEN, um KÜNSTLERGESTALTEN, entmachtete Prinzen, ARZTFIGUREN und PRIVATDETEKTIVE. Ihre Funktion besteht darin, die einzelnen, parallel geschalteten Handlungsstränge zu verzahnen, die als BEZIEHUNGSDRAMA, VERWECHSLUNGSKOMÖDIE, WHODUNIT oder anderes daher kommen können. *phb*

Beispiele:

SAVOY-HOTEL 217 (Gustav Ucicky, D 1936)

PALACE HOTEL (Leonard Steckel, Emil Berna, CH 1952)

HORS SAISON (Daniel Schmid, CH 1992)

**Humanitärer Dokumentarfilm.** Variante des DOKUMENTARFILMS, dessen Hauptanliegen darin besteht, auf das grundsätzlich Gute im Menschen zu verweisen und zu zeigen, wieviel Kreativität, Intelligenz, Güte und Humor, aber auch Leidensfähigkeit in ihm vorhanden sind. Der Fokus liegt oft auf gesellschaftlichen Außenseitergruppen und auf damit verwobenen Motiven. Entsprechend positiv werden Minderheiten und SUBKULTUREN porträtiert und Fragen über MINORITÄTSPROBLEME, KULTURKONTRASTE und EMIGRATION, aber auch HOMOSEXUALITÄT, GENERATIONENBEZIEHUNGEN, BEHINDERUNG, BÄUERLICHES LEBEN etc. einfühlsam geschildert. Außerdem werden soziale und politische Missstände angeklagt, die das Potenzial des Menschen schmälern: das Leben in TRABANTENSTÄDTEN, Arbeitslosigkeit, KRIEG, PROSTITUTION, APARTHEID, JUGENDKRIMINALITÄT etc. Die Wirkungsabsicht der Filme besteht darin, ethnozentrische, schichtspezifische u. a. Vorurteile und Chauvinismen abzubauen und zur Gründung einer *family of man* aufzurufen. Insofern beinhalten humanitäre Dokumentarfilme immer ein gewisses Maß an SYSTEMKRITIK.

Eine Nähe zum tendenziell wissenschaftlichen ETHNOGRAFISCHEN FILM besteht dann, wenn das Anliegen bedrohter Ethnien auf Erhaltung ihrer Lebensgrundlagen und ihre Schutzwürdigkeit betont werden. *phb*

Beispiele:

ENLIGHT LAG (Peter Weiss, Hans Nordenstrom, S 1956)

BEHINDERTE LIEBE (Marlies Graf, CH 1979)

LES VIVANTS ET LES MORTS DE SARAJEVO (R. Tadic, F 1993)

**Icherzählung.** Analog zur Literaturwissenschaft gefasster narratologischer Begriff. Grundsätzlich fällt es dem Spielfilm schwer, eine eigentliche Ichperspektive zu verwirklichen, weil er – wie das Drama, aber im Unterschied zum Roman – nicht über eine persönliche Erzählinstanz verfügt, die von einer Ichfigur eingenommen werden könnte. Konsequenterweise behilft er sich mit Annäherungen, die im individuellen Film stellenweise vorgenommen werden und in ihrer Gesamtheit dem Film den Charakter einer Icherzählung verleihen. Man verfährt über eine Ichstimme, die sich als VOICE-OVER ab und zu über die Bilder legt, oder arbeitet verstärkt mit subjektiver Kamera. Diese Art der filmischen Icherzählung ist durchaus gängig und deckt die unterschiedlichsten Genres ab. Der literarischen Icherzählung vergleichbare «absolute» Ichfilme sind dagegen äusserst selten; sie müssten von einem (fiktionalen) Filmemacher gedreht zu sein scheinen, auf dessen Konto die gesamte filmische Artikulation ginge. Absolute Ichfilme sind daher in der Regel EXPERIMENTELLE SPIELFILME. Vgl. das ähnlich gelagerte Problem der AUTOBIOGRAFIE. *phb*

Beispiele:

LADY IN THE LAKE (Robert Montgomery, USA 1947)  
DAVID HOLZMAN'S DIARY (Jim McBride, USA 1967)  
UNE LIAISON PORNOGRAPHIQUE (F. Fonteyne, B/F/L/CH 1999)

**Identitätsproblem.** Motiv in Spielfilmen, die Wert auf psychologisch ausdifferenzierte Figuren legen und oft einen ernsten oder gar düsteren Ton anschlagen: allen voran die CHARAKTERSTUDIE, aber auch das MELODRAM oder der PSYCHOTHRILLER. Im Zentrum steht die als problematisch empfundene Unsicherheit über die eigene – soziale, sexuelle, politische, psychische – Identität, die verschieden ausformuliert werden kann: Idealtypisch, da sozusagen «natürlich» sich ergebend, wenn mit den Motiven ADOLESCENZ und (HOMO-) SEXUALITÄT verbunden; zugespitzt, wenn mit KRANKHEIT (etwa Amnesie oder Schizophrenie) und PSYCHIATRIE verknüpft; metaphorisch, wenn als PARABEL konzipiert und mit REISEN oder IRRFABRTEN verwoben (vgl. ROADMOVIE). ZWILLINGE und DOPPELGÄNGER stellen insofern eine Steigerung der Identitätsprobleme dar, als sie die tief verankerte Angst vor der Einzigartigkeit und Unversehrtheit der eigenen Identität verkörpern. *phb*

Beispiele:

POPOL I DIAMENT (Andrzej Wajda, PL 1958)  
CLÉO DE 5 À 7 (Agnès Varda, F 1961)  
ABRE LOS OJOS (Alejandro Amenábar, E/F/I 1997)

**Impressionismus.** In Anlehnung an die gleichnamige Stilbewegung in der französischen MALEREI des späten 19. Jahrhunderts benannte Stilrichtung der 1920er Jahre. Zu ihren HauptvertreterInnen gehören Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance, Marcel L'Herbier und Louis Delluc, die den Film aus den Fesseln der Literatur befreien wollen; insofern sind ihre Werke auch als Gegenreaktion zur Bewegung des FILM D'ART zu verstehen. In ihrem Zentrum steht das fragmentierte subjektive Moment, das gerade nicht in konventionelle Modelle filmischer Erzählung übertragen wird. Stattdessen stehen

Introspektionen, Beschreibungen psychischer Prozesse und subtiler Stimmungen im Vordergrund, die vor allem mit den formalen Mitteln der mobilen Kamera, mit Doppelbelichtungen, Zerrbildern u. a. optischen Effekten erreicht werden (vgl. TRICK). Dennoch, bei aller antiliterarischen Grundhaltung des Impressionismus bleiben die Filme in ihrer Grundform narrativ und erzählen Geschichten – ganz im Unterschied zur AVANTGARDE DER 1920ER, die auf das Erzählerische weitgehend verzichtet. *phb*

Beispiele:

ROSE-FRANCE (Marcel L'Herbier, F 1918)  
FIÈVRE (Louis Delluc, F 1921)  
LA SOURIANTE MADAME BEUDET (Germaine Dulac, F 1923)  
LA ROUE (Abel Gance, F 1923)  
LA CHUTE DE LA MAISON USHER (Jean Epstein, F 1928)

**Improvisation.** Eine Form des Schauspiels oder der szenischen Gestaltung, bei der der Dialog, die Bewegungen im Raum oder der Umgang mit Objekten nicht durch das Drehbuch vorgegeben sind. Die Szene oder die Handlung der Figuren ist allenfalls grob skizziert, und der Regisseur lässt den DarstellerInnen – oft, aber keinesfalls immer LAIENDARSTELLER – freie Gestaltungsmöglichkeit, eine Szene konkret umzusetzen. Filme sind oft nicht als Ganzes improvisiert, sondern enthalten improvisierte Sequenzen. *phb*

Beispiele:

WARUM LÄUFT HERR R. AMOK? (R. W. Fassbinder, BRD 1969)  
HUSBANDS (John Cassavetes, USA 1970)  
DER RUF DER SIBYLLA (Clemens Klopfenstein, CH 1985)  
IDIOTERNE (Lars von Trier, DK 1998)

**IndianerInnen.** Figuren vor allem im WESTERN (insbesondere dem INDIANERWESTERN), aber auch in HISTORISCHEN MILIEUSTUDIEN und REKONSTRUKTIONEN und MONUMENTALFILMEN. Natürlich stammt kaum einer dieser Filme von indianischen RegisseurInnen, entsprechend wenig verwundert die jahrzehntelange, oft grotesk verzerrte Sichtweise: IndianerInnen werden als die wilden Anderen dargestellt, ihre dramaturgische Funktion erschöpft sich in der Bedrohung, allenfalls im exotischen Reiz, und ihre regelmäßige Niederlage zum Filmende wird als Happy-End inszeniert. Dieser Blick ändert sich im PROBLEMWESTERN, der behutsamer und kritischer vorgeht. Eine massive Veränderung in der Inszenierung von IndianerInnen geschieht jedoch vor allem außerhalb des Western, in Filmen von indianischen FilmemacherInnen selbst: In HUMANITÄREN DOKUMENTARFILMEN, häufig im Rahmen des ETHNOGRAFISCHEN FILMS, werden endlich kulturelle Eigenständigkeiten ins Blickfeld gerückt und/oder allzu lange verschwiegene Themen wie GENOZID, KULTURKONTRAST und MINORITÄTSPROBLEME erfasst. *phb*

Beispiele:

ITAM HAKIM, HOPIIT (Victor Masayesva, USA 1984)  
KA-HEY. ICH GRÜSSE DICH (Elfi Mikesch, D 1999)  
COMING TO LIGHT ... (Anne Makepeace, USA 2000)

**Indianerwestern.** Eine der zentralen Spielarten des WESTERN. Traditionellerweise werden die INDIANERINEN als die Wilden, die Anderen dargestellt. Ihre dra-

matische Funktion ist die der Bedrohung und Störung, ihre Niederlage wird als Happy-End gezeigt. Eine subjektive Perspektive wird ihnen selten zugestanden, Phantasiegebilde ersetzen ethnografische Details, und kaum jemals wird mit indianischen SchauspielerInnen gearbeitet. Eine differenziertere oder authentischere Sicht bleibt bis in die 1960er Jahre die Ausnahme. Seitdem hat sich das politische Bewusstsein und damit das Gesicht des Genres so stark gewandelt, dass Indianerwestern heute meist indianische Protagonisten, aber auch folkloristische Komponenten aufweisen. *phb*

Beispiele:

THE MASSACRE (David Wark Griffith, USA 1913)  
 STAGE COACH (John Ford, USA 1939)  
 THE UNFORGIVEN (John Huston, USA 1960)  
 HOMBRE (Martin Ritt, USA 1967)

**Industriefilm.** Filmische Gattung, die abseits von Kino oder FERNSEHEN existiert und in erster Linie die eigentliche Zielgruppe erreicht: Angehörige, Aktionäre und Kunden bestimmter Industriezweige, die mithilfe filmischer Dokumentationen über technische und wirtschaftliche Entwicklungen unterrichtet werden sollen. Da Industriefilme in der Regel von der porträtierten Firma oder Gesellschaft selbst finanziert wird, kommt ihnen häufig eine dem WERBEFILM ähnliche Promotionsfunktion zu. Allerdings gibt es – auf der Produktionsseite – Überschneidungen mit anderen filmischen Formen: Der Industriefilm bedient sich durchaus dokumentarischer oder sogar experimenteller Darstellungsformen, außerdem bietet er FilmemacherInnen anderer Sparten oft vorübergehend Arbeit. *phb*

Beispiel:

LA FABRICATION DE L'HORLOGERIE ... (anonym, CH 1926)  
 DIE REICHSBAHN UNTERFÄHRT BERLIN (anonym, D 1935)

**Initiation.** Motiv, dessen Dramaturgie sich an außerfilmischen Initiationsriten orientiert: Es geht um die an bestimmte Eingangsprüfungen geknüpfte Aufnahme in eine Gruppe, wobei die Prüfung meist eine sadistische Grundnote aufweist (vgl. SANDOMASOCHISMUS). Dabei stehen die neu Aufzunehmenden der bereits etablierten Gruppe gegenüber, ihre Naivität und Verletzlichkeit kontrastiert mit deren Abgeklärtheit, Sicherheit und gegebenenfalls Grausamkeit. Identifikationsfiguren sind dabei typischerweise die InitiandInnen. Initiationsriten finden sich besonders häufig im TEENAGERKINO, wo die Protagonisten mehrheitlich männlich sind. Weibliche Figuren finden sich dagegen häufig im (SOFT-)PORNO, wo (junge) Frauen den von Männern definierten Initiationsriten zugeteilt werden. *phb*

Beispiele:

YOU'RE A BIG BOY NOW (Francis Ford Coppola, USA 1966)  
 THE GRADUATE (Mike Nichols, USA 1967)  
 LAURA, LES OMBRES DE L'ÉTÉ (David Hamilton, F 1979)  
 STAND BY ME (Rob Reiner, USA 1986)

**Institution.** Schauplatz und Motiv im DOKUMENTARFILM, aber auch in Spielfilmen, die dem Konzept folgen, nicht psychologisch motivierte Einzelschicksale und Konflikte zu porträtieren, sondern Leben und Wesen einer Institution: Krankenhäuser, Flüchtlings-LAGER, Bot-

schaften, GEFÄNGNISSE, Arbeitsämter, SCHULEN etc. werden in ihren spezifisch hierarchischen Strukturen und in ihrer Alltagsfunktion vorgestellt, im Rahmen einer GESELLSCHAFTSKRITIK analysiert oder zum Schauplatz eines querschnitthaft zusammengestellten EPISODENFILMS gemacht. Die Dramaturgie solcher Filme entspricht nicht selten dem Prinzip der Reihung, ihr Stil ist oft einem Realismus verpflichtet. Das Motiv ist regelmässig in der MILIEUSTUDIE anzutreffen, wobei gelegentlich mit LAIENDARSTELLERN gearbeitet wird. Die Institution – besonders die des Fürstenhofs – kann jedoch auch die Voraussetzung für die INTRIGENSPIELE eines sich darin bewegenden FIGURENMOSAIKS sein. *phb*

Beispiele:

LA DENTELLIÈRE (Claude Goretta, CH 1976)  
 BRITANNIA HOSPITAL (Lindsay Anderson, GB 1982)  
 IL BACIO DI TOSCA (Daniel Schmid, CH 1984)  
 IL NOME DELLA ROSA (Jean-Jacques Annaud, BRD/IF 1986)  
 DIE BÖSEN BUBEN (Bruno Moll, CH 1993)

**Inszenierter Dokumentarfilm.** Eine hybride Filmgattung insofern, als ein mehrheitlich ungestellter DOKUMENTARFILM Anteile aufweist, die eigens für ihn inszeniert worden sind. Dies geschieht etwa dann, wenn Sachverhalte illustriert werden sollen, zu denen kein Bildmaterial existiert. Dabei werden zum Beispiel vergangene Ereignisse nachgestellt, möglichst mit den Beteiligten und am authentischen Schauplatz oder auch als Neuschöpfung mit SchauspielerInnen. Die inszenierten Anteile sind grundsätzlich von der Absicht getragen, das Publikum auf die Realität zurückzuverweisen (und nicht etwa vom Wunsch, sie in eine fiktionale Illusion eintauchen zu lassen).

Vgl. im Unterschied dazu den PSEUDO-DOKUMENTARFILM, der zwar behauptet, ein Dokumentarfilm zu sein, in Wahrheit aber ein Spielfilm ist, der sich «lediglich» der Konventionen des Dokumentarfilms bedient und (meist) als solcher wahrgenommen werden will. Anders als der inszenierte Dokumentarfilm ist der PSEUDO-DOKUMENTARFILM sozusagen eine Fälschung. Ähnlich verhalten sich die GESTELLTEN SZENEN in der frühen Kinematografie. *phb*

Beispiele:

FEIND IM BLUT (Walter Ruttmann, CH 1931)  
 UMBRUCH – DIE SCHWEIZER BAUERN ... (CH 2002)

**Intertextualität.** Eigentlich der Bezug zwischen Texten. Davon ausgehend existieren zwei konkurrierende Vorstellungen. (1) Die poststrukturalistische Konzeption (Kristeva, Barthes, Derrida) geht davon aus, dass jeder Text in all seinen Elementen intertextuell ist, d. h. auf andere Texte verweist oder aus Echos anderer Texte besteht. Es gibt also nicht mehr von Subjekten verfasste Texte, sondern nur noch einen umfassenden Intertext. (2) Demgegenüber beschränkt sich ein enger gefasster Begriff auf nachweisbare Bezüge zwischen Texten. So sind hier bewusste oder unbewusste Bezugnahmen verschiedener Werke aufeinander gemeint, seien diese aus demselben medialen Bereich oder intermedial. Im Film hat diese Art von Intertextualität seit den 1980er Jahren sprunghaft zugenommen, da mit Fernsehen, Video und Programmkinos die gesamte Filmgeschichte verfügbar – und damit zitierbar – geworden ist. Intertextualität ist bei

jeder PARODIE und TRAVESTIE, jeder LITERATUR-, LYRIK- und TAGEBUCHVERFILMUNG, jedem REMAKE, TRAILER und PREQUEL gegeben. Weniger systematische Verfahrensweisen setzen auf Zitate früherer Rollen der SchauspielerInnen, wörtliche Übernahmen von Dialogpassagen, MUSIK-Zitate, formale Anklänge an Kamerabewegungen, Verwendungen erkennbarer Handlungsversatzstücke etc.

Vgl. POSTMODERNE. *phb*

Beispiele:

SINGIN' IN THE RAIN (Gene Kelly, Stanley Donen, USA 1952)

À BOUT DE SOUFFLE (Jean-Luc Godard, F 1960)

8 FEMMES (François Ozon, F 2002)

**Interview.** Methode vor allem im DOKUMENTARFILM und natürlich Wesensmerkmal des ursprünglich aus der Sozialgeschichte stammenden Vorgehens der ORAL HISTORY. Über das Mittel des Gesprächs werden Facetten eines Themas, einer Person (vor allem im DOKU-PORTRÄT oder in der FILMHISTORISCHEN DOKUMENTATION) oder einer historischen Epoche (vor allem der ZEITGESCHICHTE) ausgelotet. Das Ziel des Interviews kann unterschiedlich gelagert sein: Während manche mit Blick auf die «großen» Ereignisse der Personen- oder Politikgeschichte angelegt sind, verzichten andere bewusst auf eine solche Ausrichtung und orientieren sich stattdessen an einer Gesichte des Alltags – um so entlegene oder lange Zeit vernachlässigte Gebiete der Geschichte in den gesellschaftlichen Fokus zu rücken. Je nach Interviewkonzept geht es dabei nicht immer um harte Fakten. Viele Gespräche sind so aufgebaut, dass sie den Interviewten viel Raum (zum Nachdenken, Abschweifen, Ausführen) lassen, und oft gibt das Nicht-Gesagte, Ausgesparte oder Mitgemeinte mehr Aufschluss über einen Sachverhalt als das eigentlich Gesagte. *phb*

Beispiele:

COMIZI D'AMORE (Pier Paolo Pasolini, I 1963)

ROMY – PORTRÄT EINES ... (H.-J. Syberberg, BRD 1965)

IM TOTEN WINKEL ... (A. Heller, O. Schmiederer, A 2002)

**Intrigenspiel.** Motiv und Handlungsmuster zugleich, das eigentlich für die Bühne entworfen wurde, wo bevorzugt Intrigen in höfischen Zusammenhängen gezeigt wurden. Voraussetzung für Intrigenspiele ist ein Milieu oder eine INSTITUTION mit spezifisch hierarchischem Gefüge oder jedenfalls ein überschaubares FIGUREN-MOSAİK oder GRUPPENPORTRÄT von konkurrierenden Individuen, die sich gegenseitig zu Fall bringen wollen und dabei mit- und gegeneinander paktieren. Zu den wiederkehrenden, für Intrigen geradezu prädisponierten Motiven gehören das THEATERMILIEU (im Grunde aber Künstlerberufe überhaupt), die ARISTOKRATIE, aber auch die oberen Etagen von Finanz und Politik. Weitere Merkmale sind die oft stattliche Menge gleichberechtigter Hauptfiguren, die Tendenz zur Dialoglastigkeit der Handlung sowie die Ambivalenz der Sympathiebildung, da IntrigantInnen typischerweise schillernde Charaktere sind. *phb*

Beispiele:

LES LIAISONS DANGEREUSES (Roger Vadim, F 1959)

FARAON (Jerzy Kawalerowicz, PL 1965)

DANGEROUS LIAISONS (Stephen Frears, GB/USA 1989)

**Investigativer Dokumentarfilm.** Variante des DOKUMENTARFILMS, dessen Ziel in erster Linie darin besteht, einen wenig bekannten Sachverhalt aus neuer Perspektive zu beleuchten oder überhaupt erst ans Tageslicht zu bringen. Anders als der HUMANITÄRE DOKUMENTARFILM, der auf das grundsätzlich Gute im Menschen verweist, und im Unterschied zur LANGZEITSTUDIE, die langsame, mehrere Generationen übergreifende Veränderungen und Verschiebungsprozesse beobachtet, hat der investigative Dokumentarfilm einen anklagenden Ton: Er fokussiert einzelne Ereignisse meist aus der ZEITGESCHICHTE und will über sie und ihre Hintergründe aufklären – womit er (im Fall von politisch brisanten Themen) oft auch gleichzeitig die Verschleierungspolitik der Behörden anklagt und damit GESELLSCHAFTS- oder gar SYSTEMKRITIK übt. Insofern stehen sein Zugang und seine Methoden in beabsichtigter Nähe zum Journalismus, und wie dort steht seriöse Aufklärung neben sensationsheischender Enthüllung. *phb*

Beispiele:

DER KUNDE IST KÖNIG (Josy Meier, CH 1991)

BERUF NEONAZI (Winfried Bonengel, D 1993)

ONE DAY IN SEPTEMBER (Kevin Macdonald, CH/D/GB 1999)

**Inzest.** Motiv, das in vertikaler (zwischen Generationen) oder horizontaler Ausprägung (zwischen Geschwistern) in je unterschiedlichen Filmsorten erscheint. Der vertikale Inzest wird tendenziell in den Genres FAMILIENDRAMA, TEENAGERFILM, FRAUENFILM behandelt und oft im realistischen Stil der GESELLSCHAFTSKRITIK umgesetzt. Der horizontale Inzest begegnet eher im Kontext von DEKADENZ und HÖRIGKEIT, tritt oft in LITERATURVERFILMUNGEN auf oder in Autorenfilmen mit ABWEICHENDEN ERZÄHLMUSTERN, subjektivierender oder psychologischer Darstellung. Mit den ihm eigenen Zielsetzungen bedient sich oft auch der (SOFT-)PORNO des Motivs. In der KOMÖDIE dagegen ist es selten anzutreffen. In Zeiten empfindlicher Zensurbehörden werden inzestuöse Verhältnisse allenfalls indirekt suggeriert. *phb*

Beispiele:

VAGHE STELLE DELL'ORSA (Luchino Visconti, I 1964)

HÖHENFEUER (Fredi M. Murer, CH 1985)

FESTEN (Thomas Vinterberg, DK 1997)

**Irrfahrt.** Motiv und Erzählmuster zugleich. Als Gründe für eine Irrfahrt sind FLUCHT und VERFOLGUNG denkbar, ALPTRAUMHAFTE VERSTRICKUNGEN oder IDENTITÄTS-PROBLEME, die die Figuren zu einer besonderen Art der REISE antreiben. Im weiteren Sinn sind Irrfahrten tendenziell offen und ohne Ziel; insofern können sie die Gestalt einer DYSTOPIE oder gar ENDZEITVISION annehmen. Dagegen ist eine «Odyssee» im engeren (und metaphorischen) Sinn eher auf ein Ziel, ein Heimkehren ausgerichtet, obschon dies den Reisenden nicht immer bewusst sein muss. Das Motiv eignet sich zum einen für CHARAKTERSTUDIEN von Figuren, die an geografische und seelische Randregionen geführt werden; zum anderen aber auch für ALLEGORIEN und PARABELN, die anhand der Irrfahrt einer Einzelfigur über die prekäre Orientierungslosigkeit, das fundamentale Suchen einer Gesellschaft oder einer Epoche nachdenken. Zum griechischen Stoff der *Odyssee* vgl. MYTHOS; außerdem die REISE, die typischerweise geplant und organi-

siert ist und von Anfang an ein Ende, d. h. ein Ziel hat; schließlich das ROADMOVIE, das «maskuliner» daher kommt, mehr Gewicht auf das Ausbrechen der Figuren aus herkömmlichen sozialen Zusammenhängen legt und insofern die Reise als eine intendierte schildert, während Irrfahrten in der Regel unbeabsichtigt sind. *phb*

Beispiele:

O THIASOS (Theo Angelopoulos, GR 1975)  
LA TREGUA (Francesco Rosi, I/F/D/CH 1996)  
HICBINYERDE (Tayfun Pirselimoglu, TR 2002)

**Italowestern.** Oft auch *spaghetti western* genannte Variante des WESTERN, die in Italien, Jugoslawien oder Spanien gedreht wird und darüber hinaus spezifische stilistische Merkmale aufweist: Italowestern nehmen wenig Rücksicht auf die amerikanischen Mythen, Legenden und heroischen Gesten, sondern sind Fantasiegebilde aus Action, Brutalität, KLAMAUK und Ironie. Formal brillieren sie mit rasanten Zooms, schwelgen in Zeitlupen u. ä. Effekten, die dem klassischen Western zu schrill wären. Dennoch hat seit den 1960ern ein spürbarer Einfluss des Italowestern auf die amerikanische Westernproduktion stattgefunden. *phb*

Beispiele:

¿QUIEN SABE? (Damiano Damiani, I 1966)  
IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO (Sergio Leone, I 1967)  
ONCE UPON A TIME IN THE WEST (Sergio Leone, I/USA 1968)  
IL GRANDE SILENZIO (Sergio Corbucci, I/F 1969)

## J

**Jagd.** Motiv und Spielart der VERFOLGUNG. Gemeint ist zum einen die Jagd auf Tiere in ABENTEUERFILMEN, vor allem in solchen, die sich durch einen Hang zum EXOTISMUS auszeichnen und im DSCHUNGEL, in der Steppe oder an ähnlichen Orten spielen, die als Gefahr für (den westlichen) Mensch und (seine) Zivilisation inszeniert werden. Nicht immer ist der Mensch bei diesen Jagden der Überlegene: Vor allem in THRILLERN kann sich das Verhältnis umkehren, werden aus Jägern Gejagte, die ums Überleben kämpfen müssen, auch wenn am Ende das Tier regelmäßig unterliegt. Die Jagenden sind fast immer Männer; Frauen sind typischerweise schutzbedürftige Begleiterinnen oder überhaupt abwesend. Aber nicht nur Tiere werden von Menschen gejagt, sondern auch Menschen, denen der Status als gleichberechtigte Subjekte in einem Akt ethischer und politischer Entgleisung aberkannt wird. In systematischem Kalkül oder panischer Hysterie werden sie verfolgt – und wenn möglich ermordet («vernichtet»). Dies kann Einzelpersonen ebenso wie Gruppen betreffen (vorzugsweise Minderheiten) oder ganze Völker im Rahmen eines GENOZIDS. Einen Extremfall leisten sich jene HORRORFILME, deren Jagd auf Menschen in der PERVERSION des Kannibalismus gipfelt. *phb*

Beispiele:

HATARI! (Howard Hawks, USA 1963)  
JAWS (Steven Spielberg, USA 1975)  
HASENJAGD (Andreas Gruber, D 1994)

**Jazz.** Musikalische Stilrichtung, die Ende des 19. Jh. aus einem Verschmelzungsprozess von Elementen afroamerikanischer Volks-MUSIK (Blues, Worksong, Spiritual) mit solchen europäisch-amerikanischer Marsch-, Tanz- und Populärmusik entsteht. Einerseits hat der Jazz drei (sich oft überkreuzende) Verwendungszusammenhänge und findet als Unterhaltungs- und Tanzmusik, als Kunstmusik sowie als Ausdruck sozialen Protests (ähnlich wie der Steptanz) statt. Andererseits bildet er verschiedene historische Ausformungen aus: tendenziell afroamerikanische Stile (New Orleans-Jazz, Bebop, Hardbop) stehen neben weißen Richtungen (Dixieland, Chicago-Stil, Swing, Cool Jazz). Im Film wird Jazz unterschiedlich eingesetzt: als wesentlicher Bestandteil von MUSIKERINNFILMEN über JazzerInnen, zur Vermittlung rauchig-cooler Atmosphäre (in MILIEUSTUDIEN über die Jazzkeller von Paris und Rom in den 1950er Jahren), zur Vermittlung eines spezifischen (nahezu immer urbanen) Lebensgefühls, als musikalischer Ausdruck des Protests in der Schilderung von MINORITÄTSPROBLEMEN etc. Innerhalb der herkömmlichen Filmmusik, die vor allem die Emotionen von Figuren und Publikum unterstreicht, gilt es als schwierig, den Jazz und seinen auf der Logik von Improvisation und Wiederholung gründenden Fluss zu adaptieren. Beides widerstrebt dem Bedürfnis der filmischen Erzählung nach Variation, Verschiebung und Tempoveränderung. Jazz wird daher meist in die musikalische Sprache der Spätromantik eingebettet oder sein Einsatz wird auf einzelne Sequenzen begrenzt, in denen er für Stimmung zu sorgen hat. *phb*

Beispiele:

CABIN IN THE SKY (Vincente Minnelli, USA 1943)  
ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD (Louis Malle, F 1957)  
BIRD (Clint Eastwood, USA 1988)

**Jiddisches Kino.** Zwischen 1910 und 1940 entsteht in Russland und später in der Sowjetunion, aber auch in Österreich und den USA sowie vor allem im Polen der 1930er Jahre eine Reihe von Filmen in jiddischer Sprache von sehr unterschiedlicher Qualität. Mit minimalen Produktionsmitteln realisiert und kaum exportiert, sind sie an ein jüdisches Publikum gerichtet und knüpfen an kulturelle Traditionen an: Neben EIN- und ZWEIAKTERN entstehen LEGENDEN- und DRAMENVERFILMUNGEN. Oft vorzügliche SchauspielerInnen, viel Phantasie, Humor und MELODRAMA kennzeichnen die Filme. Die Ausrottung europäisch-jüdischer Kultur durch den HOLOCAUST führt zum gewaltsamen Ende auch des jiddischen Kinos – und zur Zerstörung vieler jiddischer Filme – von dem es nach Kriegsende in den USA letzte Ausläufer gibt. Gemessen an seinem (marginalen) Stellenwert innerhalb der Filmgeschichte ist das jiddische Kino außerordentlich gut erforscht; dies widerspiegelt das Interesse der Gegenwart, die zu diesem Kino in einem Verhältnis des Gedenkens steht. Seit den 1970er Jahren taucht Jiddisch, wenn überhaupt, in unabhängigen Kleinproduktionen und in DOKUMENTAR- und EXPERIMENTALFILMEN auf, in Arbeiten der Kinder von Überlebenden, die sich mit dem Schicksal ihrer Eltern auseinandersetzen. *phb*

Beispiele:

JIDISCHE GLIKN (Alexander Granowskij, SU 1925)  
YIDL MIT'N FIDL (Joseph/Józef Green, PL 1936)  
DER DYBUK (Michay Waszinsky, PL 1937)  
GRINE FELDER (Edgar G. Ulmer, Jacob Ben Ami, USA 1937)



**Journalism drama** s. REPORTERFILM

**Judentum.** Motiv im fiktionalen und dokumentarischen Film. Grundsätzlich werden die unterschiedlichsten Facetten jüdischen Lebens dargestellt, sei es aus jüdischer oder nichtjüdischer Perspektive, sei es in einem philo- oder antisemitischen Zugang. Aus diesen Herangehensweisen ergibt sich eine Vielzahl inhaltlicher Akzentuierungen, verschiedener Darstellungsformen und zahlreicher Kombinationsmöglichkeiten: Sie äußert sich in den Selbstdarstellungen des europäischen und amerikanischen JIDDISCHEN KINOS vor 1945; in der antisemitischen Hetze, die während des NATIONALSOZIALISMUS in rassistischen PROPAGANDAFILMEN forciert wurde; in der seit dem Ende des ZWELTEN WELTKRIEGS entstandenen Flut von Versuchen, den GENOZID am europäischen Judentum durch den HOLOCAUST bzw. die Shoah filmisch zu bewältigen; die in HISTORISCHEN REKONSTRUKTIONEN und AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILMEN wiederkehrende LEIDENS- GESCHICHTE über die Jahrtausende alte VERFOLGUNG und Diaspora des Judentums; in der besonders im israelischen Kino thematisierten Diskrepanz zwischen (ultra- orthodoxer) jüdischer RELIGION und weltlichen Formen jüdischen Lebens; in den seit den 1990er Jahren zunehmenden Anzahl an KOMÖDIEN sowie MILIEU- und QUARTIERSTUDIEN im amerikanischen und französischen Kino, die selbstbewusst ein betont gegenwärtiges jüdisches Leben inszenieren und damit nicht zuletzt versuchen, aus der Opferrolle hinauszutreten. *phb*

Beispiele:

DIE STADT OHNE JUDEN (Hans Karl Breslauer, A 1924)

EXODUS (Otto Preminger, USA 1960)

MINA TANNENBAUM (Martine Dugowson, F 1993)

**Jugendkriminalität.** Motiv im Spiel- und DOKUMENTARFILM, vor allem in MILIEU- und QUARTIERSTUDIEN sowie weiteren, einem grundsätzlich realistischen Duktus verpflichteten Genres; entsprechend selten tritt es in KRIMINAL-, GANGSTER- oder ACTIONFILMEN auf. Oft wird nach den Gründen gefragt, die Jugendkriminalität begünstigen können – was mit der Formulierung einer GESELLSCHAFTSKRITIK einhergeht –, und entsprechend fallen die Filme durch eine Reihe wiederkehrender Motive auf. Dazu gehören der Mangel an Perspektiven, hohe Arbeitslosigkeit und ARMUT, eine ADOLESCENZ in anonymen TRABANTENSTÄDTEN, MINORITÄTSPROBLEME und KULTURKONTRASTE, die Entwurzelung der zweiten Generation als Folge der EMIGRATION, IDENTITÄTSPROBLEME sowie schwer belastete GENERATIONENBEZIEHUNGEN.

Das Motiv verhält sich über weite Strecken wie das der KLEINKRIMINALITÄT, bevorzugt in der Kombination jedoch andere Motive und kommt darüber hinaus weitaus seltener in KOMÖDIEN vor. Im dokumentarischen Bereich sind DOKU-PORTRÄTS über einzelne Jugendliche oder ganze Banden zu verzeichnen, aber auch gesellschaftskritische Beleuchtungen staatlicher INSTITUTIONEN wie Jugendstrafanstalten etc. *phb*

Beispiele:

LOS OLVIDADOS (Luis Buñuel, MEX 1950)

491 (Viktor Sjöman, S 1963)

RAGAZZI FUORI (Marco Risi, I 1985)

**Junger Deutscher Film.** Sammelbegriff für (ausschließlich) bundesdeutsche Filme einer Generation junger, linksintellektueller FilmemacherInnen, deren Karrieren nicht mehr im NATIONALSOZIALISMUS beginnen und die dem bedeutungslos gewordenen westdeutschen Spielfilm wieder zu internationalem Ansehen verhelfen. Den Auftakt zum Jungen Deutschen Film bildet das *Oberhausener Manifest* von 1962, worin die Unterzeichnenden das Kino der alteingesessenen Branche aus ökonomischen, inhaltlichen, politischen und ästhetischen Gründen verwerfen und nachdrücklich die Einrichtung von Filmakademien sowie die staatliche Förderung von DEBUTFILMEN fordern. Ihre eigenen Filme drehen sie mit kleinem Etat und außerhalb der Studios. Interessante Schauplätze und natürliche Sprache sind Kennzeichen, aber auch ein gewisser Hang zu formalen Mätzchen und eine zuweilen verkrampfte Originalität. Ab 1966 auf den Festivals von Cannes, Venedig und Berlin enthusiastisch gefeiert und mit Preisen überhäuft, etabliert sich der Junge Deutsche Film zu Beginn der 1970er Jahre und wird zum NEUEN DEUTSCHEN FILM. *phb*

Beispiele:

ABSCHIED VON GESTERN (Alexander Kluge, BRD 1966)

DER JUNGE TÖRLESS (Volker Schlöndorff, BRD 1966)

MAHLZEITEN (Edgar Reitz, BRD 1966)

**Justizdrama.** Genre im fiktionalen Film (engl. *court room drama* oder *trial drama*). Im Zentrum steht der bereits im Theater beliebte Schauplatz des Gerichtssaals, der von seinem inhärenten, «natürlichen» Potenzial zur Dramatik profitiert. Zahlreiche KRIMINALFILME und POLITHILLER, EHE- und FAMILIENDRAMEN, aber auch komische Genres wie EHE- und GAUNERKOMÖDIEN verlagern sich in den Gerichtssaal, wo sich die Möglichkeit des konzentrierten Schlagabtauschs und des eingeübten Rollenspiels zwischen Richter, Ankläger und Verteidiger bietet. Moralische, mit viel Pathos angerührte (und entsprechend bedenkliche) Zuspitzungen und Wertungen finden hier ebenso statt wie nüchterne querschnittshafte Sozialstudien – sei es im Zeugenstand, auf der Geschworenenbank oder auf den Publikumsrängen. Überraschende Enthüllungen sorgen für Wendepunkte in einer eher statisch orientierten Grundsituation, rhetorische Dialoge und emotionale Krisen bieten den DarstellerInnen besondere Gelegenheit zu CHARAKTERSTUDIEN. Häufig dient eine RÜCKBLENDENSTRUKTUR der analytischen Aufarbeitung der Vergangenheit, außerdem kann sie die Monotonie des Schauplatzes und die damit verbundene Tendenz zur Dialoglastigkeit des Genres auflockern. *phb*

Beispiele:

LA PASSION DE JEANNE D'ARC (Carl Theodor Dreyer, F 1928)

ADAM'S RIB (George Cukor, USA 1949)

MUSIC BOX (Constantin Costa-Gavras, USA 1989)

## K

**Kabarett.** Ein dem THEMATERMILIEU ähnliches Motiv sowie Schauplatz und INSTITUTION gleichermaßen. Kleinkunstabühne, auf der Chansons, Gedichte, Balladen und Conférencen, aber auch Pantomimen, Gesangs- und TANZ-Nummern vorgetragen werden. Der Tonfall ist

meist humoristisch-satirischer Art, häufig entschieden politisch und hat eine Tendenz zu (harscher) GESELLSCHAFTSKRITIK. Die Inhalte sind in der Regel pointiert und komprimiert, reagieren meist auf die aktuelle Tagespolitik und können frivole bis derb-erotische Einlagen haben. Die oft temporeiche formale Gestaltung bedient sich bei PARODIE, SATIRE, GROTESKE, KLAMAUK sowie TRAVESTIE; musikalische Formen sind Chanson, Couplet und Song. Das ganze Programm eines Kabarets folgt einer Nummern-Dramaturgie.

Im deutschen Sprachgebrauch wird oft unterschieden zwischen «Kabarett» und «Cabaret», das nightclubmäßiges, in der Regel schlüpfriges Entertainment für Männer (Table-Dance, Striptease u. ä.) meint; im Englischen und Französischen wird dieser begriffliche Unterschied (samt seinen inhaltlichen Konsequenzen) so nicht gezogen. *phb*

Beispiele:

FREILICHE KAPTSONIM (Zygmunt Tukow, PL 1937)  
 DER APFEL IST AB ... (Helmut Käutner, D 1948)  
 CABARET (Bob Fosse, USA 1972)

### Kalligrafismus s. CALLIGRAFISMO

**Kalter Krieg.** Motiv, das die politische Geisteshaltung nach dem ZWEITEN WELTKRIEG bis in die Siebzigerjahre meint, die durch systematisches, intolerantes Missverstehen und eine feindselige Polarisierung von Ost und West geprägt war. Der Kalte Krieg fand auf beiden Seiten in Hetze und PROPAGANDA Ausdruck, die bei der Bevölkerung zu einem POLITISCHEN KLIMA von Angst, ideologischer Verhärtung und Militarismus führte. Filme, die den Kalten Krieg spiegeln, reichen vom AGENTENTHRILLER zur SCIENCE FICTION (Bedrohung durch fremde Welten), vom MELODRAMA über Republikflucht und Familientrennung zum SOZIALISTISCHEN REALISMUS. Nicht immer ist das Motiv offen genannt: Extreme Feindbilder, schwelende Angst und stereotype Versatzstücke der Polarisierung sind Kennzeichen einer symbolischen Verweisart auf den Kalten Krieg. *phb*

Beispiele:

HIMMEL OHNE STERNE (Helmut Käutner, BRD 1955)  
 TOPAZ (Alfred Hitchcock, GB 1968)  
 THE SHOE (Laila Pakalina, Lettland 1997)

**Kammerspiel.** Bevorzugte Stilrichtung im deutschen EXPRESSIONISMUS der frühen 1920er Jahre. Wesensmerkmale sind eine Hinwendung an das psychologische Drama, eine Konzentration auf wenige Figuren sowie die Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Der innere, oft als zwanghaft und unentrinnbar erscheinende Konflikt der Figuren rückt damit in den Vordergrund. Entsprechend arbeiten die Filme in erster Linie mit nahen bis großen Einstellungen und spielen fast ausschließlich in wenigen Innenräumen, außerdem verzichten sie weitgehend auf Zwischentitel. Dass unter diesen Bedingungen die Schauspielkunst der DarstellerInnen von zentraler Bedeutung ist, gehört ebenso zu den stilistischen Prinzipien des Kammerspiels wie die symbolische Aufladung einzelner Objekte und Gegenstände. Die Bezeichnung «Kammerspiel» wurde in Anlehnung an die

naturalistischen Theaterinszenierungen Max Reinhardts geprägt.

Vgl. den zeitgleichen STRASSENFILM. *phb*

Beispiele:

SCHERBEN (Lupu Pick, D 1921)  
 DER LETZTE MANN (Friedrich Wilhelm Murnau, D 1924)  
 MICHAEL (Carl Theodor Dreyer, D 1924)  
 ABSCHIED (Robert Siodmak, D 1930)

**Karrierestory.** Erzählmuster in Spielfilmen, deren Handlungsstruktur sich aus Aufstieg und Fall einer Berufskarriere ergibt. Zu den Kennzeichen gehören der zeitlich ausgedehnte Handlungsbogen sowie ein doppeltes Interesse: an der Hauptfigur ebenso wie am beruflichen Kontext. In der Karrierestory treffen CHARAKTERSTUDIE und Informationen über einen gesellschaftlichen Bereich zusammen, wobei das dargestellte Berufssegment in sich bereits Faszination ausübt: KÜNSTLERGESTALTEN, Sportler, Gangster, Erfinder, Entdecker etc. Häufig finden sich Verschränkungen von Karrierestory und BIOPIK, d. h. die Hauptfigur ist historisch verbürgt und berühmt. Im klassischen Hollywood wird die Karrierestory gern mit dem – ideologisch aufbereiteten – Mythos des AUFSTIEGERS (*from rags to riches*) kombiniert.

Vgl. demgegenüber das Motiv der BERUFSWELT, das oft im Rahmen einer MILIEUSTUDIE mehr Gewicht auf die realistische Schilderung von Strukturen, Problemen und Atmosphäre am Arbeitsplatz legt und die Hauptfigur tendenziell in den Hintergrund rückt. *phb*

Beispiele:

THE JAZZ SINGER (Alan Crosland, USA 1927)  
 BLOOD AND SAND (Rouben Mamoulian, USA 1941)  
 RAGING BULL (Martin Scorsese, USA 1980)  
 STRICTLY BALLROOM (Baz Luhrman, AUS 1991)

**Katastrophenfilm.** Genre, das oft als MONUMENTALFILM daher kommt und mithilfe aufwändiger TRICKS und SPECIAL EFFECTS historische oder fiktive Großstadtkatastrophen schildert oder aber Katastrophen, die sich an bekannten (und beliebten) Schauplätzen abspielen. In diesen Fällen wird bewusst auf den Nervenkitzel gesetzt, dass diese erfundenen Katastrophen echt oder wahrscheinlich sein könnten. Neben den Schauwerten und der Action lebt die Dramaturgie von einer Gruppe verschiedenartiger Charaktere (einer SCHICKSALS-GEMEINSCHAFT oder eines FIGURENMOSAIKS) und der Frage, wer von ihnen sterben wird und auf welche Weise. *phb*

Beispiele:

SAN FRANCISCO (Willard S. Van Dyke, USA 1936)  
 IKIMONO NO KIROKU (Akira Kurosawa, J 1955)  
 THE DAY AFTER (Nicholas Meyer, USA 1983)  
 TITANIC (James Cameron, USA 1997)

**Kavalleriewestern.** Variante des WESTERN, die eigentlich eine Mischung zwischen KRIEGSFILM und INDIANERWESTERN ist: Die Protagonisten sind Angehörige des MILITÄRS in einem Fort, entsprechend geht es um Hierarchie, Drill, Freizeit-Galanterie, Bewährung, Heldentum, TOD auf dem Feld der Ehre u. ä. Typischerweise treffen neue Soldaten aus dem Osten auf Scouts, Trapper und Halbblut-Indianer, die ihnen die Grenzen ihrer Weisheit klar machen, sowie auf die Realität der indianischen Ge-

genwehr. Die (als Errungenschaften verstandenen) Verhaltensmuster westlicher Zivilisation werden anhand der weiten LANDSCHAFT und der Fremdartigkeit der INDIANERINNEINEN auf die Probe gestellt. *phb*

Beispiele:

THE MASSACRE (David Wark Griffith, USA 1913)

FORT APACHE (John Ford, USA 1948)

GERONIMO: AN AMERICAN LEGEND (Walter Hill, USA 1993)

**Kinderkino.** Für die Zielgruppe Kinder geschaffene Filme, die die kindliche Aufmerksamkeitsspanne und Weltorientierung berücksichtigen (oder mindestens einen solchen Anspruch erheben) und Aufregungen vorsichtig dosieren. Bedeutsam gerade auch in Bezug auf die historischen Veränderungen in der Vermittlung von sozialen und politischen Wertvorstellungen, zu bevorzugenden Handlungsalternativen und Geschlechterstereotypen. Häufig als ANIMATIONSFILM und/oder (Kinder-) LITERATURVERFILMUNG realisiert. Längst nicht in allen Fällen dreht sich die Geschichte auch um KINDHEIT, entsprechend stehen nicht immer KINDLICHE PROTAGONISTEN im Zentrum.

Für Filme, deren Zielpublikum sich aus Kindern *und* Erwachsenen zusammensetzt, vgl. FAMILIENKINO. *phb*

Beispiele:

DUMBO (Walt Disney, Ben Sharpsteen, USA 1941)

DAS DOPPELTE LOTTCHEN (Josef von Baky, BRD 1950)

MITT LIV SOM HUND (Lasse Hallström, S 1985)

**Kindheit.** Motiv in allen filmischen Gattungen und Genres, vom albernem KLAMAUK über hoch emotionale MELODRAMEN bis hin zu herben MILIEUSTUDIEN mit Anspruch auf GESELLSCHAFTSKRITIK. Im Zentrum stehen jeweils unterschiedliche (und historisch wandelbare) filmische Entwürfe des sozialen Phänomens Kindheit, und die Verwendung des Motivs lässt Rückschlüsse über Mentalitäten und ideologische Konzepte zu: Kindheit als Paradies oder Ort der Unschuld oder aber Kindheit als Zeit des Ausgeliefertseins, der Unterdrückung etc. Auf formal-ästhetischer Ebene rückt die Realisierung von «kindlichen» Point-of-View-Strukturen in den Vordergrund, auf extradiegetischer Ebene kommen schauspielerspezifische Aspekte wie KINDLICHE PROTAGONISTEN und LAIENDARSTELLER zum tragen. In einzelnen kinematografischen Traditionen, etwa dem iranischen Kino, ist das Motiv geradezu Wesensmerkmal.

Längst nicht bei allen Filmen, die die KINDHEIT thematisieren, handelt es sich auch um KINDER- oder FAMILIENKINO, die beide allein über ihre Zielgruppe definiert sind; ob darin tatsächlich auch Geschichten über die Kindheit erzählt werden, ist aus dieser Perspektive zweitrangig.

Vgl. die Altersgruppen ADOLESCENZ und ALTER. *phb*

Beispiele:

IN THE STREET (Helen Levitt, USA 1952)

CHILDREN (Terence Davies, GB 1976)

KHANEH-JE DOOST KOJAST (Abbas Kiarostami, IR 1988)

**Kindliche Protagonisten.** Kindliche ProtagonistInnen können in allen Genres des fiktionalen Films auftreten. Zum einen sind sie aufschlussreich in Bezug auf die Frage, welche Art Kindertypus in welcher Epoche wie inszeniert wird. Auf dieser Ebene ist die Grenze zur KIND-

HEIT (die nicht so sehr das Kind als Figur, sondern mehr das soziale Phänomen Kindheit meint) sehr fließend. Zum anderen werden kindliche ProtagonistInnen in aller Regel auch von kindlichen DarstellerInnen (meist LAIENDARSTELLER) gespielt. Dies ist insofern stets problematisch, weil Kinder anders als ihre professionellen erwachsenen KollegInnen schonend eingesetzt werden müssen und noch kein volles Verständnis für ihre Rolle haben. Verschiedene FilmemacherInnen gingen und gehen sehr unterschiedlich mit den daraus erfolgenden Limitationen um. *phb*

Beispiele:

A COUNTRY CUPID (D. W. Griffith, USA 1911)

MOI IVAN, TOI ABRAHAM (Yolande Zauberman, F/PL 1992)

VATER LIEBER VATER (Leopold Huber, CH 1994)

### **Kinematographie der zweiten Epoche.**

Kunstperiode des vorrevolutionären russischen Films, die an die erste Phase der Filmproduktion in Russland anschließt, in der vor allem die Dépendancen französischer Firmen, *Pathé* u. a., den Markt beherrschten. Ab ca. 1912 bildet sich ein künstlerisches Kino heraus, das bis 1918 prägend ist. Es pflegt insbesondere die Adaption von Stoffen der klassischen russischen Literatur (Puschkin, Tolstoj), aber auch von westlichen Autoren (z. B. Oscar Wilde). Ausgefeilte Dekorationen charakterisieren den frühen Studio-Stil, ferner ein differenziertes weibliches Spiel, das von den russischen DIVEN, v. a. Vera Cholodnaja beherrscht wird. Der Schauspielstil ist stark vom Moskauer Künstlertheater beeinflusst. *uvk*

Beispiele:

DOCH KUPTSA BASCHKIROWA (Nikolai Larin, RUS 1913)

ANTOSCHU KORSET POGUBIL (Eduard Puchalskij, RUS 1916)

ZA SCHASTEM (Ewgenij Bauer, RUS 1917)

### **Kitchen sink film** s. FREE CINEMA

**Klamauk.** Eine spezifische Erzähl- und Humorform in KOMÖDIEN. Gemeint ist die Tendenz, in Clownerie, Alberei und Chaos zu verfallen und sich in einen Klamauk hineinzusteigern, der sich verselbständigt, die Handlung sistiert oder ihren Stellenwert für die Dauer einer oder mehrerer Sequenzen in den Hintergrund rückt. Im unzimperlichen Wortwitz von ANARCHO- und KOMIKER-KOMÖDIEN sowie beim größtenteils stummen, aber körperbetonten SLAPSTICK ist der Klamauk derart konstitutiv, dass er eigene Traditionen der Darstellung und der Publikumserwartung entwickelt hat.

Vgl. dagegen den SCHWARZEN HUMOR, dessen Komik aus dem Missverhältnis zwischen gravierenden Anlässen und deren leichtfüßigen Behandlung entsteht, dessen Ziel nicht im befreienden Lachen besteht und der sich meist an der Grenze des «guten Geschmacks» bewegt. Vgl. außerdem den ABSURDISMUS, dessen philosophische Überlegungen über die Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz sich kaum je in Klamauk äußern und der auf narrativer Ebene die Konventionen von Kausalität und Logik außer Kraft setzt. *phb*

Beispiele:

SCHABERNACK ... (E. W. Emo, D 1936)

THE PINK PANTHER (Blake Edwards, USA 1963)

LES VISITEURS (Jean-Marie Poiré, F 1992)

**Klassenverhältnisse.** Motiv im Spielfilm, das den Gegensatz zwischen einzelnen Klassen, Schichten oder Sozialformationen ins Zentrum rückt. Dabei geht es weniger um das umfassende Ausloten einer einzelnen Sozialformation (z. B. des Proletariats im ARBEITSKAMPF). Im Vordergrund steht eher das Aufeinanderprallen oder Auseinanderdriften verschiedener Klassen, das immer kulturelle Implikationen hat, sozialpolitischen Sprengstoff birgt und gegebenenfalls in eine GUERILLA, eine REVOLUTION oder einen BÜRGERKRIEG führt. Thematisiert wird also das Klassensystem als solches und damit nahezu immer eine SYSTEMKRITIK, die sich in realistischen MILIEUSTUDIEN über den Feudalismus oder das Gefälle zwischen ARISTOKRATIE und Bürgertum, zwischen Bildungsbürgertum und Arbeiterschaft etc. äußern kann. Außerdem geht es um die Unmöglichkeit sozialer Mobilität, in MELODRAMEN um klassenbedingte Ebehindernisse und in POLITHRIILLERN und JUSTIZDRAMEN um zweierlei Maß in der Justiz («Klassenjustiz»). Freilich bedienen sich nicht nur die ernststen Genres des Motivs; auch KOMÖDIEN, vor allem aber SATIREN und PARODIEN nehmen immer wieder zur Problematik Stellung. *phb*

Beispiele:

BRONENOSEZ POTJOMKIN (Sergej Eisenstein, SU 1925)  
LA RÉGLE DU JEU (Jean Renoir, F 1939)  
LA HORA DE LOS HORNOS (F. Solanas, Argentinien 1968)

**Kleine Leute.** Figurengruppe im fiktionalen und dokumentarischen Film. In der Regel wird das Leben so genannt kleiner Leute im Rahmen einer ALLTAGSBEOBACHTUNG erzählt, die entweder als KOMÖDIE daher kommen kann, in der mit leichter Hand, aber nicht respektlos über das Leben kleiner Leute geschmunzelt wird. Oder aber es entsteht ein GRUPPENPORTRÄT, häufig mit dem Anspruch einer MILIEUSTUDIE oder einer GESELLSCHAFTSKRITIK, die den Fokus auf soziale, wirtschaftliche und kulturelle Unzulänglichkeiten im Leben kleiner Leute richtet. In beiden Fällen wird auf die Darstellung des Pompösen, Spektakulären und Grandiosen meist verzichtet; statt dessen handelt es sich um eher stille Berichte, die den kleinen Außergewöhnlichkeiten, den unauffälligen Tragödien oder eben dem ganz normalen Wahnsinn eines kleinen Lebens nachspüren. Zu den bevorzugten Schauplätzen gehören einzelne Stadtviertel (vgl. QUARTIERSTUDIE), die TRABANTEN- oder KLEINSTADT oder aber die PROVINZ. *phb*

Beispiele:

LA FEMME DU BOULANGER (Marcel Pagnol, F 1938)  
LISSY (Konrad Wolf, DDR 1957)  
DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE (Wolfgang Becker, D 1997)

**Kleinkriminalität.** Motiv im fiktionalen Film. Die ProtagonistInnen sind nicht von Berufs wegen VerbrecherInnen (und schon gar keine eleganten Edelmanovs) wie im GANGSTERFILM, sondern KLEINE LEUTE, die als GelegenheitsdiebInnen auftreten (müssen). Zwei Möglichkeiten der Akzentuierung zeichnen sich ab: Entweder tendieren die Filme in Richtung MILIEU- und QUARTIERSTUDIE und erheben einen Anspruch auf mitunter scharfe GESELLSCHAFTSKRITIK; in diesen Fällen verhält sich das Motiv über weite Strecken ähnlich wie das der JUGENDKRIMINALITÄT. Oder aber die Filme gehen in Richtung KOMÖDIE und porträtieren – ähnlich wie die

GAUNERKOMÖDIEN – liebevoll-ironisch ihre meist etwas dusseligen Hauptfiguren, die sich in der Regel ziemlich ungeschickt anstellen und den großen COUP, von dem sie fortwährend träumen, nur selten landen. *phb*

Beispiele:

PORTE DES LILAS (René Clair, F 1957)  
PAPER MOON (Peter Bogdanovich, USA 1972)  
LA PETITE VOLEUSE (Claude Miller, F 1988)

**Kleinstadt.** Motiv und (mehr oder weniger stereotyper) Schauplatz im fiktionalen und dokumentarischen Film. Im HEIMATFILM ist die Kleinstadt behütetes Idyll und Ort einer als authentisch und moralisch integer empfundenen oder zumindest propagierten Kultur, deren zentrale Werte der Stolz auf die eigene Einfachheit und der bewusste Verzicht auf alles «Großstädtische» sind. Das MELODRAMA dagegen betont die erstickende physische und psychische Enge sowie die tendenziell massive Sozialkontrolle, die zu Ausbruchsversuchen der ProtagonistInnen führt und sie zu AUSSTEIGERINNEN aus der öden PROVINZ (und damit oft genug zu GEFALLENEN FRAUEN) macht. KRIMINALFILM und THRILLER wiederum setzen kleinstädtische Ruhe und Sicherheit in schroffen Kontrast zum plötzlichen Einbruch des Bösen und der GEWALT, die die BewohnerInnen unvorbereitet trifft – und die auffallend oft aus der Großstadt stammt. MILIEU- und QUARTIERSTUDIEN schließlich verfahren realistischer und versuchen, ähnlich wie der DOKUMENTARFILM, vor allem die sozialen Aspekte der Kleinstadt einzufangen – und damit nicht selten eine GESELLSCHAFTS- oder gar SYSTEMKRITIK zu formulieren.

Vgl. CITY, DORF, TRABANTENSTADT. *phb*

Beispiele:

BRIEF ENCOUNTER (David Lean, GB 1945)  
BLUE VELVET (David Lynch, USA 1986)  
DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN (M. Verhoeven, BRD 1990)

**Kollektiv** s. FIGURENMOSAİK; GRUPPENPORTRÄT

**Kolonialismus.** Motiv im fiktionalen und dokumentarischen Film. Im Zentrum steht entweder die Zeit des Kolonialismus selbst – und damit eine Zeit der wirtschaftlichen Ausbeutung sowie der politischen, kulturellen und sozialen Unterdrückung der so genannten dritten Welt durch europäische Kolonialmächte. Oder aber die postkolonialistische Zeit der Unabhängigkeit – und damit eine Zeit wirtschaftlicher und sozialer Misere, die in aller Regel die direkte Folge der traumatischen Zustände während des Kolonialismus ist. Filme aus (ehemals) unterdrückten Ländern thematisieren neben dem Kolonialismus oft auch AGITATION, REVOLUTION und KLASSENVERHÄLTNISSE, oft unter Rückgriff auf eine für den Westen FREMDE ERZÄHLTRADITION. Westliche Filme dagegen bedienen sich des Themas beschämend häufig nur aus Gründen der Exotik und hoher Schauwerte, die sich aufgrund ferner und südlicher Schauplätze sozusagen von selbst ergeben.

Vgl. EXOTISCHES MELODRAMA, ABENTEUERFILM. *phb*

Beispiele:

BOHWANI JUNCTION (George Cukor, USA 1956)  
LUMUMBA (Raoul Peck, BRD/CH/Haiti 1991)  
THE PIANO (Jane Campion, NZ 1992)

**Komikerkomödie.** Spielart der KOMÖDIE, die immer auch Starvehikel ist. Sie wird weniger vom Stil des Regisseurs geprägt – der letztlich als austauschbarer Handwerker fungiert – als von der intensiven Persönlichkeit des Komikers oder der Komikergruppe (Karl Valentin, Mae West, Marx Brothers etc.). Die Komiker spielen eigentlich keine fiktionalen Rollen, sondern verkörpern ihre einmal gefundene Persona immer wieder. Die übrigen DarstellerInnen sind Staffage, die Handlung meist nur ein Rahmen. Viele Komiker schreiben ihre Drehbücher selbst oder arbeiten ihre eigenen Gags aus. *phb*

Beispiele:

THE PAWNSHOP (Charles Chaplin, USA 1916)  
 DER ANTENNENDRAHT (Joe Stöckel, D 1938)  
 TRAFIC (Jacques Tati, F/1 1969/71)

**Komische Szene.** Narratives Genre der FRÜHEN KINEMATOGRAFIE, bei der die Einheit des Ortes eingehalten wird und das zumeist einer deutlich ausmachbaren, traditionellen Dreigliederung aus Exposition, Höhepunkt und Katastrophe/Auflösung folgt. Die Komik beruht oft auf einem burlesken oder grotesken Umgang mit dem Körper und dessen Funktionen. In den kurzen Filmen, die auch aus nur einer Einstellung bestehen können, finden sich Anfänge des SLAPSTICK und der KOMIKERKOMÖDIE. Auch treten erste Stars auf: Max Linder und Prince Rigadin oder der Kinderkomiker Willi. *uvk*

Beispiele:

ARROSEUR ET ARROSÉ (Louis Lumière, F 1896)  
 DAS LIEBESBAROMETER (Prod.: Pathé, F 1898)  
 THOSE AWFUL HATS (David Wark Griffith, USA 1909)

**Kommentar** s. VOICE-OVER

**Kommunismus.** Politisches Konzept und als solches ein Motiv in allen Filmgattungen. Entsprechend ist die Spannweite groß und reicht von verhaltenen MILIEUSTUDIEN zu opulenten MELODRAMEN, von scharfen SATIREN zu seichten KOMÖDIEN, von verschachtelten FAMILIENSAGAS zu verklärenden NATIONALEPEN. Außerdem sind ESSAY- ebenso wie EXPERIMENTALFILME denkbar und natürlich die Formate des DOKUMENTARFILMS. Wie der Kommunismus im Einzelfall bewertet wird, hängt – bei aller Unterschiedlichkeit der Zugänge – davon ab, in welchem POLITISCHEN KLIMA der Film entsteht. Filme aus dem kapitalistischen Westen geben zwar immer wieder vor, den Kommunismus zu thematisieren, sind – besonders in Zeiten des KALTEN KRIEGS – in Wahrheit aber Ausdruck eines kaum verhüllten ANTI-KOMMUNISMUS. Andere beschwören in schwärmerischen UTOPIEN eine gerechtere Gesellschaft fernab des Konsums. Filme aus kommunistischen Ländern wiederum sind bei allzu kritischer Haltung oft mit dem Risiko konfrontiert, zum ZENSURFALL zu werden. Hieraus resultieren filmische Deklamationen der Linientreue oder komplexe ALLEGORIEN und PARABELN, die den gut getarnten Versuch einer SYSTEMKRITIK wagen.

Vgl. AGITATION, PERESTROJKA, RUSSISCHER REVOLUTIONSFILM, SOZIALISTISCHER REALISMUS, TAUWETTER. *phb*

Beispiele:

NINOTCHKA (Ernst Lubitsch, USA 1939)

SOY CUBA (Michail Kalatosow, Kuba/SU 1964)  
 LE COMLOT (Agnieszka Holland, F 1988)  
 JAHRESTAGE ... (Margarethe von Trotta, D 2000)

**Komödie.** Der Begriff meint weniger ein Genre als einen in zahlreichen Genres vorkommenden Tonfall, der sich in spezifischen Handlungsstrukturen äussert, die vorwiegend heiter sind, für lustige oder lächerliche Situationen und Scherze Platz haben und meist glücklich enden. Das komische Element im Film ist so alt wie das Medium selbst und deckt die ganze Skala von der leichten, versöhnlichen Stimmung über alberne und hysterische Varianten bis hin zum bitteren, schwarzen und sadistischen Duktus ab. Außerdem ist wie in Literatur und Theater auch im Film die Komödie ein geeignetes (oft das einzig mögliche) Gefäß, politisch heikle Inhalte zur Sprache zu bringen.

Im Lauf der Filmgeschichte haben sich zahlreiche Genres unterschiedlichster Couleurs ausgebildet. Manche von ihnen sind in ihrer Entstehung und Existenz eng an historische Perioden oder aber an ihre DarstellerInnen gebunden (SCREWBALL COMEDY, SLAPSTICK, SOPHISTICATED COMEDY, KOMIKERKOMÖDIE, SEXKOMÖDIE). Andere dagegen gründen auf zeitlosere Strickmuster und überdauern historische Prozesse (ANARCHO-, EHE, GAUNER-, HORROR-, SITUATIONS- und ROMANTISCHE KOMÖDIE, MILITÄRKLAMOTTE). Wieder andere vermengen sich mit ernstesten oder politischen Arten des Tonfalls und sind an den Außenbereichen der Komödie zu situieren (TRAGIKOMÖDIE, PARODIE, GROTESKE, SATIRE, TRAVESTIE). Insgesamt ist die Zahl an komischen Genres derart üppig, dass man die meisten Filme weniger der Komödie an sich als vielmehr einer der spezifischen Varianten zuordnen wird. *phb*

**Kompilationsfilm.** Ein ganz oder überwiegend mit Ausschnitten aus bereits existierenden Filmen zusammengestelltes Werk, das – oft mit Zwischentiteln oder einem kommentierenden VOICE-OVER versehen – eine neue Kohärenz erlangt. Die entscheidende Leistung besteht im Zusammenfügen von Material aus unterschiedlichen Kontexten mit ursprünglich verschiedenen Funktionen. Entsprechend entsteht der Kompilationsfilm in der Montage, wo die einzelnen Teile auf sinnstiftende Art neu verbunden werden. In der Regel als DOKUMENTARFILM konzipiert, nutzen Kompilationsfilme – ähnlich wie die Geschichtswissenschaft – ihr Ausgangsmaterial als Quelle, auf deren Basis sie historische, politische und/oder soziale Themen behandeln. Freilich kann die Art dieser Behandlung die ganze Bandbreite von SELBSTREFLEXION über AGITATION bis hin zu massivster PROPAGANDA abdecken. Mit bereits bestehendem Filmmaterial arbeitet auch der (tendenziell experimentelle) FOUND FOOTAGE-Film, allerdings steht dort die formal-ästhetische Beschaffenheit der Quellen im Vordergrund, während der Kompilationsfilm deren inhaltliche Seite fokussiert. Vgl. außerdem die COLLAGE, deren Basis zwar auch bereits vorgefertigtes, aber längst nicht nur filmisches Material ist. *phb*

Beispiele:

OBYKNOWENNY FASCHISM (Michael Romm, SU 1965)  
 UNDERGÄNGENS ARKITEKTUR (Peter Cohen, S 1989)  
 VIDEOGRAMME EINER ... (H. Farocki, A. Ujica, D 1992)

**Konkurrenzkämpfe.** Motiv im fiktionalen Film, dem eine sozusagen natürliche Dramaturgie inne wohnt: Der Konkurrenzkampf zweier (unter Umständen mehrerer) Figuren ist gekennzeichnet von wechselnden Machtverhältnissen; er ist erst dann ausgefochten, wenn die jeweilige Konkurrenz ausgeschaltet ist – egal, ob sich die KontrahentInnen durch moralische Integrität oder durch hinterlistige Winkelzug-Politik auszeichnen. Grundsätzlich kann das Motiv in unterschiedlichsten Genres – ACTIONFILM, FAMILIENSAGA, KRIMINALFILM, KOMÖDIE, SATIRE etc. – vorkommen. Im beruflichen oder politischen Umfeld ausgetragen, ist der Konkurrenzkampf oft Teil einer KARRIERESTORY mit GESELLSCHAFTSKRITIK, auf amourösem Gebiet dagegen ist er als GESCHLECHTERKAMPF Teil einer LIEBESGESCHICHTE. *phb*

Beispiele:

HANNERL UND IHRE LIEBHABER (Werner Hochbaum, A 1936)  
DON CAMILLO (Julien Duvivier, I/F 1952)  
NETWORK (Sydney Lumet, USA 1976)  
STRICTLY BALLROOM (Baz Luhrman, AUS 1992)

**Konstruktivismus.** Sowjetische Kunstbewegung innerhalb der AVANTGARDE DER 1920ER, die kurz nach der RUSSISCHEN REVOLUTION einsetzte und das Kunstschaffen – Skulptur und ARCHITEKTUR (Tatlin), MUSIK und MALEREI (Malewitsch, Lissitzky), Film und Theater (Meyerhold) – der 1920er Jahre prägte. Grundlage der Bewegung ist das bewusste Bekenntnis zur modernen Technik und die Überzeugung, wonach der Künstler gleichsam als Ingenieur fungiert, in dessen Verantwortung es liegt, unter Verwendung moderner Technik Kunstwerke zu konstruieren, die für die Gesellschaft – und das heißt, für die neue sozialistische Gesellschaft – nützlich sind. Im Film übernehmen Regisseur, Kameramann und Cutter die Ingenieurrolle, und ihre Werke feiern die immense Bedeutung und Notwendigkeit von Technik und Maschinerie im sowjetischen Alltag. In dem Maß, in dem der Konstruktivismus als Wegbereiter der neuen sozialistischen Gesellschaft verstanden und gelebt wird, ist er eine durchaus politisch motivierte Kunstbewegung, der darüber hinaus didaktische Ansprüche eingeschrieben sind. In den frühen 1930er Jahren verklingt sie, beeinflusst in Deutschland jedoch nachhaltig das Programm des Bauhauses. *phb*

Beispiele:

SOVIET TOYS (Dziga Wertow, SU 1924)  
TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM (Dziga Wertow, SU 1929)

**Konzentrationslager** s. LAGER

**Konzertaufzeichnung.** Abgefilmtes Konzert, das – wenn überhaupt – dokumentarisch oder ästhetisierend aufbereitet ist, um es für die Nachwelt festzuhalten. Der Begriff referiert also nicht so sehr auf das Medium Film, vielmehr liegt der Schwerpunkt auf der benachbarten Kunstform MUSIK. Strukturell ähnlich verfahren THEATERAUFZEICHNUNGEN, außerdem OPERNVERFILMUNGEN – beide jedoch nur dann, wenn es sich tatsächlich «nur» um Abfilmungen und nicht um für den Film neu erdachte Inszenierungen handelt.

Anders als die Konzertaufzeichnung verfährt das MUSIKERINNENPORTRÄT, das nicht das Konzert, sondern die

MusikerInnen ins Zentrum stellt – auch wenn es oft Elemente von Konzertaufzeichnungen enthalten kann. *phb*

Beispiele:

WOODSTOCK (Michael Wadleigh, USA 1970)  
MARLENE IN LONDON (anonym, GB 1973)

**Korruption.** Motiv im fiktionalen und dokumentarischen Film. Besonders in POLIZEI- und POLITIKERFILMEN ist das Motiv gegenwärtig, wird in polizeilichen und politischen INSTITUTIONEN angesiedelt, oft mit dem Motiv der MAFIA verwoben und in eine mitunter ungeschönt formulierte SYSTEMKRITIK an einem POLITISCHEN KLIMA eingebettet. Denkbar sind aber auch CHARAKTERSTUDIEN über die KARRIERESTORYS über rücksichtslose AUFSTEIGERINNEN, die sich in ungute oder glücklose KONKURRENZKÄMPFE verstricken. Schließlich bestimmt das Motiv immer wieder und nachhaltig die düsteren Visionen des FILM NOIR. Auch der politisch engagierte ESSAYFILM widmet sich dem Thema Korruption, was je nach politischen Umständen aber ein heikles Unternehmen sein und zu ZENSURFÄLLEN führen kann. *phb*

Beispiele:

THE BIG SLEEP (Howard Hawks, USA 1946)  
CADAVERI ECCELLENTI (Francesco Rosi, I/F 1975)  
THE BIG EASY (Jim McBride, USA 1982)  
THE GODFATHER III (Francis Ford Coppola, USA 1990)

**Kosmos** s. WELTRAUM

**Kostümfilm** s. AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILM

**Krankheit.** Motiv, das vor allem in ernsten Genres, häufig als LEIDENSGESCHICHTE, MELODRAMA und/oder MORALISCHES RÜHRSTÜCK, vorkommt. Dabei ist die Inszenierung der Krankheit immer davon abhängig, wie tabuisiert der Diskurs über Krankheit(en) – insbesondere deren visuelle Darstellung – zur Produktionszeit eines jeweiligen Films ist. Den Darstellungen sexuell übertragbarer Krankheiten (seit den Achtzigerjahren vor allem Aids) kommt insofern ein besonderer Stellenwert zu, als die Krankheit oft nur als Vorwand dient: sei es zu schlüpfrigen oder klischeebeladenen Thematisierungen von (HOMO-)SEXUALITÄT, sei es zur Vermittlung bürgerlicher Sexualmoral und Hygienevorstellungen. Dies gilt selbst dann, wenn ein Film sich als LEHRFILM versteht. Im EXPERIMENTALFILM und EXPERIMENTELLEN SPIELFILM dagegen wird das Motiv (gerade in seiner Ausprägung Aids) sehr viel unverkrampfter und freier von Doppelmoral umgesetzt.

Zu Suchtkrankheiten vgl. SUCHT UND DROGEN, zu psychischen Krankheiten vgl. PSYCHIATRIE, PSYCHOTHERAPIE UND PSYCHOANALYSE. *phb*

Beispiele:

FEIND IM BLUT (Walter Ruttmann, D 1931)  
INTERRUPTED MELODY (Curtis Bernhardt, USA 1955)  
PHILADELPHIA (Jonathan Demme, USA 1993)

**Krieg.** Motiv im dokumentarischen und fiktionalen Film, das auf vielfältigste Weise (und keineswegs nur im KRIEGSFILM) umgesetzt werden kann. Das Spektrum ist

breit und reicht vom ernst zu nehmenden ANTI-KRIEGSFILM, der die Entsetzlichkeit von Kriegen in Gestalt einer GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK anklagt, über die manifeste und den Krieg verherrlichende PROPAGANDA, bis hin zur KRIEGSRomanze, in der der Krieg nur noch bloßer Hintergrund ist, sowie zum MONUMENTALFILM, der sich die Schauwertigkeit gewaltiger Schlachtsequenzen zu Nutze macht. Grundsätzlich eignet dem Motiv eine prekäre Faszination, besonders wenn es als explizites Kriegsgeschehen auf der Leinwand ausformuliert ist; dies gilt auf irritierende Weise selbst im ANTIKRIEGSFILM.

Vgl. AMERIKANISCHER BÜRGERKRIEG, BÜRGERKRIEG, ERSTER WELTKRIEG, GOLFKRIEG, GUERILLA, KALTER KRIEG, SPANISCHER BÜRGERKRIEG, VIETNAMKRIEG, ZWEITER WELTKRIEG. *phb*

Beispiele:

ROMA, CITTÀ APERTA (Roberto Rossellini, I 1945)  
 OBYKNOWENNY FASCHISM (Michael Romm, SU 1965)  
 FULL METAL JACKET (Stanley Kubrick, USA /GB 1987)  
 THE TROUBLES WE'VE SEEN (Marcel Ophüls, F 1995)

**Kriegsdrama.** Variante des KRIEGSFILMS, die meist als (gelegentlich EXZESSIVES) MELODRAMA konzipiert ist. Die Geschichte spielt vor dem Hintergrund eines tosenden Kriegs, aber im Mittelpunkt stehen weniger die Soldaten, sondern mehr die Auswirkungen des Geschehens auf die Zivilbevölkerung, insbesondere die Familien der Soldaten. Es geht um FLUCHT und damit verbundenes Flüchtlingselend, Einquartierung, Anstrengungen an der Heimatfront, aber auch immer wieder um WIDERSTAND und SPIONAGE.

Vgl. dagegen den KRIEGSFILM, der die militärischen Auseinandersetzungen sehr viel stärker in den Vordergrund rückt und entsprechend auf opulent und spektakulär inszenierte Schlachtenbilder setzt. Einen milderen (bisweilen süßlichen) Tonfall wählt die KRIEGSRomanze: Hier ist der Krieg oft nur dekorative Kulisse, im Zentrum dagegen steht eine meist TRAGISCHE LIEBE. *phb*

Beispiele:

MRS. MINIVER (William Wyler, USA 1942)  
 A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE (Douglas Sirk, USA 1956)  
 ONIBABA (Kaneto Shindo, J 1965)  
 WELCOME TO SARAJEVO (Michael Winterbottom, GB 1997)

**Kriegsfilm.** Sammelbegriff für eines der ältesten Genres, das als dokumentarische Kriegsberichterstattung entstand, dem aber bereits um 1900 grosse Fiktionswürdigkeit zugeschrieben wurde: Sei es, dass ein KRIEG die Handlung selbst ist, sei es, dass er den situativen Kontext bildet, der Handlung und Dramaturgie nachhaltig beeinflusst (vgl. KRIEGSDRAMA, KRIEGSRomanze und KRIEGSGEFANGENEN-FILM). Auch wenn Kriege schon immer geführt wurden, bezieht sich der Begriff in der Regel auf Filme, die so genannt moderne, seit dem 19. Jh. geführte Kriege thematisieren. Während eines Kriegs produzierte Filme gelten nur dann als KRIEGSFILM, wenn sie den Krieg auch explizit thematisieren. Die politisch-ideologische Haltung, die in Kriegsfilmen zum Ausdruck kommt, kann von Pazifismus über WIDERSTAND bis hin zu massiver PROPAGANDA reichen; davon abhängig ist der jeweils vermittelte Grad an Kriegsbegeisterung respektive -ablehnung (vgl. ANTIKRIEGSFILM, KRIEGSSATIRE). In vielen, aber längst nicht in allen ist das

MILITÄR ein zentrales Motiv und damit oft eine besondere Form von MÄNNERVERHALTEN und GEWALT.

Vgl. AMERIKANISCHER BÜRGERKRIEG, BÜRGERKRIEG, ERSTER WELTKRIEG, GOLFKRIEG, GUERILLA, SPANISCHER BÜRGERKRIEG, VIETNAMKRIEG, ZWEITER WELTKRIEG. *phb*

Beispiele:

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (L. Milestone, USA 1930)  
 ICH WAR NEUNZEHN (Konrad Wolf, DDR 1969)  
 SAVING PRIVATE RYAN (Steven Spielberg, USA 1998)

**Kriegsgefangenen-Film.** Englisch *P.O.W. films (prisoner of war films)*. Variation des KRIEGSFILMS, in dessen Zentrum das Motiv der SCHICKSALS-GEMEINSCHAFT und der Schauplatz eines Kriegsgefangenen-LAGERS steht: Das Genre bietet Gelegenheit zur Darstellung von sadistischen Verhaltensweisen (vgl. exzessive GEWALT und SADOMASOCHISMUS) und von oft misslingenden Ausbruchsversuchen und FLUCHTEN. Anders als beim Schauplatz des GEFÄNGNISSES gehört im Kriegsgefangenen-Film das (vorwiegend männliche) Figurenpersonal meist dem MILITÄR an. Darüber hinaus hat er meist ein Interesse an gegeneinander auszuspielende nationale Charakteristika sowie am Entwurf von Feindbildern. *phb*

Beispiele:

LA GRANDE ILLUSION (Jean Renoir, F 1937)  
 MORITURI (Eugen York, D 1948)  
 STALAG 17 (Billy Wilder, USA 1953)  
 THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI (David Lean, USA 1957)

**Kriegsromanze.** Variante des KRIEGSFILMS. Im Mittelpunkt steht die romantische LIEBESGESCHICHTE, die vor dem Hintergrund eines tosenden KRIEGES spielt. Besonders beliebt ist die Figur der Krankenschwester, aber auch Fraternisierungen kommen vor oder Beziehungen von Soldaten zu Offizierstöchtern u. ä. Typischerweise ist das Ende ungewiss, und beide Liebespartner scheinen gefährdet. Doch obwohl die militärische Pflicht den Geliebten an die Front ruft, ist es oft die Geliebte, die nicht überlebt.

Vgl. dagegen den KRIEGSFILM im engeren Sinn, der die militärischen Auseinandersetzungen massiv in den Vordergrund rückt und mit opulent inszenierten Schlachten aufwartet. Wieder anders und tendenziell weniger verharmlosend als die Kriegsromanze verfährt das KRIEGSDRAMA, dem es nicht in erster Linie um eine Liebesgeschichte geht. *phb*

Beispiele:

CASABLANCA (Michael Curtiz, USA 1942)  
 FOR WHOM THE BELL TOLLS (Sam Wood, USA 1943)  
 MARTHE OU LA PROMESSE DU JOUR (J.-L. Hubert, F 1997)

**Kriegssatire.** Variante des KRIEGSFILMS, die sich der Erzählform der SATIRE bedient und mit den Mitteln des oft SCHWARZEN HUMORS, der Ironie sowie des Sarkasmus, gelegentlich aber auch des Zynismus eine bittere Kritik am KRIEG formuliert. Wie die Satire hat sie kein befreiendes, geschweige denn versöhnliches Lachen zum Ziel, sondern eines, das angesichts der Thematik im Hals stecken bleiben soll. In der Regel verweigert sie die Möglichkeit der (emotionalen) Identifikation, ausserdem ver-

zichtet sie bewusst auf psychologische Konfliktentwicklungen.

Vgl. die strukturell verwandte POLITISCHE SATIRE. Die Kriegssatire ist nicht zu verwechseln mit der MILITÄRKLAMOTTE, die nicht kritisieren will, sondern auf albernen, selten anspruchsvollen KLAMAUK setzt sowie auf dämliche Witzeleien, mit denen vor allem ein männliches Zielpublikum unterhalten werden soll. *phb*

Beispiele:

MASH (Robert Altman, USA 1969)

THE BIG RED ONE (Samuel Fuller, USA 1978)

GOOD MORNING, VIETNAM (Barry Levinson, USA 1987)

**Kriminalfilm.** Oberbegriff für eine Vielzahl fiktionaler Genres, deren Gemeinsamkeit in der zentralen Rolle eines Verbrechens liegt. Die einzelnen (Sub-)Genres definieren sich nach der Verschiedenheit der Akzentuierung, etwa danach, ob Täter, Opfer oder Polizei und Justiz als Identifikationsfiguren im Vordergrund stehen oder ob die Tat in der UNTERWELT, bei Berufsverbrechern, im zivilen Alltag oder im internationalen Agentenmilieu etc. angesiedelt ist. Weitere Kriterien der Kategorisierung sind der gewählte Ton (tragisch, realistisch, parodistisch etc.) sowie die Atmosphäre und das Ausmaß von Angst und Terror, von Intellektualität, sozialer Kritik, Action, Humor etc.

Vgl. JUSTIZDRAMA, THRILLER, GANGSTERFILM, POLIZEIFILM, WHODUNIT und WIRTSCHAFTSKRIMI. *phb*

Beispiele:

DIAL «M» FOR MURDER (Alfred Hitchcock, USA 1953)

SHAFT (Gordon Parks, USA 1971)

INSOMNIA (Erik Skjoldbjærg, N 1997)

**Kultfilm.** Kein Genre, sondern eine lose Anzahl unterschiedlichster Filme, die für eine große Gruppe von ZuschauerInnen ein spezifisches Lebensgefühl – häufig in Form einer UTOPIE – exakt auf den Punkt bringen. Kultfilme werden immer wieder gesehen, durch fetischisierende Objekte celebriert und zum festen, identitätsstiftenden Bestandteil einer Kultur – die oft genug eine SUBKULTUR ist. Manche Filme, die zunächst FLOPS sind, werden erst Jahrzehnte nach ihrer Entstehung zum Kultobjekt, andere haben lediglich regionalen Kultstatus oder werden ausschließlich von bestimmten Alters- oder anderen gesellschaftlichen Gruppen erwählt. Der Kultstatus an sich ist nicht vorherkalkulierbar, auch wenn dies von Produktionsfirmen bei der Lancierung neuer Filme, insbesondere BLOCKBUSTER, gerne vorgegaukelt wird – Kultfilme werden vom Publikum gemacht. Damit eignet ihnen eine strukturelle Verwandtschaft mit der spezifischen Rezeptionshaltung oder Lesart des CAMP, mit der ZuschauerInnen und Zuschauer einem Film begegnen (und der oft gerade dadurch zum Kultfilm wird). *phb*

Beispiele:

DER BLAUE ENGEL (Josef von Sternberg, D 1930)

JOHNNY GUITAR (Nicholas Ray, USA 1953)

SCORPIO RISING (Kenneth Anger, USA 1964)

BLOW UP (Michelangelo Antonioni, GB 1967)

THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW (Jim Sharman, GB 1974)

BLUE VELVET (David Lynch, USA 1986)

**Kulturfilm.** Dokumentarisches Format in der Weimarer Republik und im Dritten Reich (der Ausdruck «Dokumentarfilm» war in Deutschland bis 1945 nicht geläufig). Im Mittelpunkt stehen unterhaltsam verpackte, ästhetisierend aufbereitete Informationen über «kulturelle» Themen, die in didaktisch-feuilletonistischer Manier ein breites Publikum ansprechen sollen: Das Spektrum reicht von BERUFSWELT und Körperkultur über Kunstproduktion bis hin zum TIERFILM. Von einigen abendfüllenden Produktionen abgesehen, sind Kulturfilme meist nicht länger als dreißig Minuten. In der Filmpolitik des NATIONALSOZIALISMUS haben sie ihren festen Platz als Teil des BEIPROGRAMMS: Jede Kinovorstellung besteht aus einer WOCHENSCHAU, einem Kultur- und einem Spielfilm – sich nur den Spielfilm anzuschauen, ist verboten. Nach 1945 gerät der Kulturfilm in der BRD in eine Krise, von der er sich nicht mehr erholt. In der DDR wird der Begriff «Kulturfilm» schon gar nicht mehr übernommen, sondern durch den des «populärwissenschaftlichen Films» ersetzt. Insgesamt steht der Kulturfilm in großer Nähe zu DOKUMENTARFILM und ETHNOGRAFISCHEM FILM, kommt aber ohne die bewusstseinsbildende Motivation des ersteren und den wissenschaftlichen Anspruch des letzteren aus. Auch mit dem LEHRFILM ist er eng verwandt, wird jedoch nur im Kino und nicht, wie dieser, an Bildungsinstituten gezeigt. *phb*

Beispiele:

WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT (Wilhelm Prager, D 1925)

Die SPHINX VON ZERMATT (Luis Trenker, BRD 1952)

**Kulturkontrast.** Motiv im DOKUMENTARFILM und in unterschiedlich gelagerten Genres des fiktionalen Films. Im Zentrum stehen Angehörige zweier verschiedener Kulturen (eines oder mehrerer Länder), die aufeinander prallen und sich, aus mangelndem Verständnis füreinander, in Konflikte verstricken. Das Motiv kann in so verschiedenen fiktionalen Genres wie KOMÖDIE, MELODRAMA, MUSICAL, KRIMINALFILM, REPORTERFILM, WESTERN etc. auftauchen. Auch die Kombinationsmöglichkeiten mit anderen thematischen Motiven sind breit gefächert und reichen von MINORITÄTSPROBLEMEN in multikulturellen Gesellschaften und historischen Konflikten des KOLONIALISMUS über die EMIGRATION bis hin zum EXOTISMUS und der LIEBESGESCHICHTE über kulturelle Barrieren hinweg. Für manche Filmbewegungen, wie das CINEMA BEUR, ist der Kulturkontrast geradezu konstitutives Element.

Im Fall des Dokumentarfilms vgl. besonders den ETHNOGRAFISCHEN FILM und den HUMANITÄREN DOKUMENTARFILM. *phb*

Beispiele:

DER DSCHUNGEL RUFT (Harry Piel, D 1934)

OUT OF ROSENHEIM (Percy Adlon, BRD 1987)

BOLLYWOOD IM ALPENRAUSCH ... (Christian Frei, CH 2000)

**Kung-Fu-Film** s. EASTERN

**Künstlergestalt.** Figur im Spielfilm, insbesondere im KÜNSTLERINNEN- oder MUSIKERINNENFILM, der oft in Gestalt eines BIOPICS, seltener als EXPERIMENTELLER SPIELFILM daher kommt. In der Regel steht die Existenz als KünstlerIn im Vordergrund. In diesen Fällen orientiert



sich die Spannungskurve an den Höhen und Tiefen der künstlerischen Laufbahn (vgl. KARRIERESTORY). Außerdem wird oft einiges Gewicht auf die Darstellung kreativer Prozesse gelegt: Dies bedeutet nicht nur im Fall von KünstlerInnen aus dem filmischen Bereich oft eine metaphorische Form der SELBSTREFLEXION. Die Künstlerexistenz kann aber auch im Hintergrund stehen, eine austauschbare Facette der Figur sein und letztlich nur dazu dienen, ihr ein meist klischeehaftes Bohémien-Kolorit zu verleihen. Natürlich gibt es Künstlergestalten auch im DOKUMENTARFILM, insbesondere in KÜNSTLERINNEN- und MUSIKERINNENPORTRÄTS, die wie die Spielfilme in ihrem Aufbau meist den Stationen der porträtierten Biografie folgen – auch wenn das dokumentarische Format in Auswahl und Präsentation dieser Stationen erheblich anders vorgeht.

Für DOKU-PORTRÄTS über Filmschaffende vgl. die FILMHISTORISCHE DOKUMENTATION. *phb*

Beispiele:

MICHAEL (Carl Theodor Dreyer, D 1924)  
LE SANG D'UN POÈTE (Jean Cocteau, F 1930)  
CAMILLE CLAUDEL (Bruno Nuytten, F 1988)

**KünstlerInnenfilm.** Fast immer ein BIOPIK oder ein HISTORISCHES FRAUENSCHICKSAL, also eine fikionalisierte Biografie berühmter KÜNSTLERGESTALTEN aus der Kunstgeschichte. Das Spektrum reicht von opulenten, auf Schauwerte bedachte AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILMEN bis zu psychologisch ausdifferenzierten CHARAKTERSTUDIEN. Selten wird dabei das ganze Leben der KünstlerInnen verfilmt, stattdessen konzentriert man sich auf die als zentral erachteten Lebensabschnitte und Schaffensphasen. Meist sind dies die (dramatisch gesteigerten) Hochs und Tiefs einer künstlerischen Laufbahn (vgl. KARRIERESTORY), die Frage nach (genügend) Talent, das Hin- und Hergerissensein zwischen künstlerischer und bürgerlicher Existenz (vgl. IDENTITÄTS-PROBLEM) und natürlich immer wieder der künstlerische Prozess selbst, der oft als metaphorische Form der SELBSTREFLEXION gelesen werden kann. Nicht immer sind die Hauptfiguren einem breiten Publikum bekannt: Manche gelangen erst durch ihre filmische Aufbereitung in den Kanon der Berühmtheiten. Und: KünstlerInnenfilme müssen nicht Biopics sein (auch wenn sie das in der Regel sind), sondern können auch von frei erfundenen Figuren erzählen.

Vgl. die Variante des MUSIKERINNENFILMS, außerdem das dokumentarische Format des KÜNSTLERINNENPORTRÄTS. Porträts über FilmemacherInnen gelten als FILMHISTORISCHE DOKUMENTATION. *phb*

Beispiele:

ALL ABOUT EVE (Joseph L. Mankiewicz, USA 1950)  
GOYA (Konrad Wolf, DDR 1971)  
MEPHISTO (István Szabó, H/BRD/A 1980)  
ARTEMISIA (Agnès Merlet, F/D/I 1997)

**KünstlerInnenporträt.** Wie das MUSIKERINNENPORTRÄT eine Spielart des DOKU-PORTRÄTS und damit ein häufiges Format im DOKUMENTARFILM. KünstlerInnen scheinen sich besonders zur filmischen Porträierung zu eignen: durch ihr geläufiges, gelegentlich exzentrisches Auftreten in der Öffentlichkeit, ihre oft effektvolle Selbststilisierung in INTERVIEWS oder Begegnungen mit

anderen KünstlerInnen, ihre wirkungsvolle und ausgeklügelte Performance bei Proben, Vernissagen o. ä. sowie durch fotogene Arbeitsinstrumente und -accessoires, Ortswechsel und Tourneereisen, schrille Nebenfiguren, hysterische Fans etc. Die im Porträt zusammengeführten Dokumente aller Art ergeben ein Mosaik, das den Charakter und/oder die Biografie der Porträtierten facettenreich rekonstruiert. Je nach Intention der FilmemacherInnen besteht der Tonfall des Porträts in unverhohlener Lobhudelei oder in einer kritischen – und besonders im Zusammenhang mit politischen Fragestellungen bisweilen unbequemen – Auseinandersetzung mit einer Künstlerexistenz.

Vgl. dagegen den fiktionalen KÜNSTLERFILM, der meist ein BIOPIK über eine KÜNSTLERGESTALT ist. *phb*

Beispiele:

LE MYSTÈRE PICASSO (Henri-Georges Clouzot, F 1956)  
ROMY – PORTRÄT EINES ... (H.-J. Syberberg, BRD 1965)  
UNE SUISSE REBELLE ... (Carole Bonstein, CH 2000)  
INGE MORATH – LETZTE REISE (Regina Strassegger, A 2003)

**Künstliche Menschenwesen.** Figur insbesondere im SICENCE FICTION- und HORRORFILM, wobei grundsätzlich die Möglichkeit des Cyborgs (halb Mensch, halb Maschine) und des Androids (synthetischer Mensch) besteht. Künstliche Menschenwesen können, ähnlich wie die AUSSERIRDISCHEN WESEN, eine Spiegelfunktion haben, indem sie (in oft beschämend moralischer Weise) über die Gattung Mensch, ihre Tugenden und Laster rasonieren. Sie können in besonderer Weise die MENSCHMASCHINE-PROBLEMATIK verkörpern oder – in Geschichten, die in der Zukunft angesiedelt sind – für düstere DYSTOPIEN oder gar ENDEZITVISIONEN stehen. Denkbar ist auch die Variante, in der nicht so sehr das künstliche Menschenwesen selbst, als vielmehr seine Macher, meist MAD SCIENTISTS und BODY SNATCHERS, im Vordergrund stehen. In diesen Fällen wird stets auch die Frage nach der Überheblichkeit des Menschen gestellt, der sich als Schöpfer neuen Lebens aufspielt. Schließlich kann die Beziehung Schöpfer-Kreatur auch als Variante des PYGMALION-STOFFS durchgespielt werden. *phb*

Beispiele:

FRANKENSTEIN (James Whale, USA 1931)  
BLADE RUNNER (Ridley Scott, USA 1982)  
THE FIFTH ELEMENT (Luc Besson, F 1997)

**Kurzdokumentarfilm.** Ein DOKUMENTARFILM, dessen Hauptkriterium – ähnlich wie beim KURZSPIELFILM – zunächst seine Länge bzw. Kürze ist. Allerdings bestehen verschiedene Ansichten darüber, wie kurz oder lang ein solches Exemplar ist oder sein soll. Für die Videothek hier am Seminar gilt, dass Dokumentarfilme bis 30 Minuten Länge als Kurzdokumentarfilme bezeichnet werden. Die Kategorie wird freilich erst von dem Moment an aussagekräftig, von dem es lange DOKUMENTARFILME gibt. Frühe dokumentarische Formate (vgl. AKTUALITÄTEN, NICHTFIKTIONALE SZENE, KULTURFILM) werden trotz gelegentlich ähnlicher Kürze nicht als Kurzdokumentarfilme bezeichnet. *phb*

Beispiele:

DIE SCHWULEN TRÄUME DES ... (Walter Hastert, D/USA 1999)  
ROMEO UND JULIA IN BELGRAD (Darko Jakovljevic, D 2000)  
PEIDEN ... (Mattias Caduff, CH 2002)

**Kurzspielfilm.** Ein Spielfilm, dessen Kriterium zunächst seine Länge ist. Allerdings bestehen verschiedene Ansichten darüber, wie kurz oder lang ein solches Exemplar ist oder sein soll. Für die Videothek hier am Seminar gilt, dass Spielfilme unter 60 Minuten Länge als Kurzspielfilme bezeichnet werden. In der französischen Filmtheorie spricht man dagegen von *court métrage* (30–40 min), *moyen métrage* (60–70 min) und *long métrage* (länger als 60–70 min). Kurzspielfilme sind oft SCHULFILME, die als Abschlussarbeiten an Filmschulen entstanden und daher deutliche Merkmale ihrer Produktionsbedingungen aufweisen. Sie sind jedoch keine DEBUTFILME, womit der erste professionell produzierte Langspielfilm einer Regisseurin oder eines Regisseurs gemeint ist. *phb*

Beispiele:

WHILE AMERICA SLEEPS (Fred Zinnemann, USA 1939)

THE BIG SHAVE (Martin Scorsese, USA 1967)

AFTA (Kornél Mundruczó, H 2001)

## L

**Lager.** Schauplatz und Motiv im fiktionalen und dokumentarischen Film. Ob Konzentrations-, Vernichtungs-, Arbeits-, Kriegsgefangenen- oder Flüchtlingslager: Immer wieder werden die elenden Lebensbedingungen der Insassen, ihre willkürliche Anonymisierung und Entmenschlichung durch die AufseherInnen, das entsetzliche Morden in der INSTITUTION Lager wachgerufen. Der Anspruch der Filme variiert erheblich: MELODRAMEN stehen neben bitteren TRAGIKOMÖDIEN und schnörkellosen, schmerzhaften Versuchen der Vergangenheitsbewältigung. Im Zusammenhang mit dem HOLOCAUST stehen filmische Lager-Schilderungen vor denselben Problemen wie literarische: Es geht immer auch um die Frage, ob nach «Auschwitz noch Gedichte möglich sind», ob die künstlerische Auseinandersetzung mit dieser Thematik überhaupt denkbar oder erlaubt ist – nicht nur angesichts von Unbeschreibbarkeit und Sprachlosigkeit gegenüber den eigentlichen Schauplätzen, sondern auch angesichts der Schwierigkeiten mit der in künstlerischen Auseinandersetzungen unhintergehbaren Ästhetisierung an sich. *phb*

Beispiele:

NUIT ET BROUILLARD (Alain Resnais, F 1955)

BENT (Sean Mathias, GB 1996)

ALEFBAY-E AFGHAN (Mohsen Makhmalbaf, IR 2002)

**Laiendarsteller.** Verschiedene Spielfilmtraditionen arbeiten mit Laien, sei es aus ästhetischer Überzeugung oder weil für bestimmte Rollen geeignete SchauspielerInnen fehlen. Daraus ergeben sich Möglichkeiten und Limitationen: Einerseits spielen Laien meist sich selbst oder Personen, die ihnen ähnlich sind; dabei führen die physischen Spuren des Alltags, die Prägung durch eine spezifische Kultur oder der Dialekt zu einer Authentizität, Direktheit und Unverbrauchtheit, die ausgebildete SchauspielerInnen nicht unbedingt erreichen. Andererseits sind die mangelnde Professionalität und die fehlende Technik von Laien zu verzeichnen, das tendenzielle Unvermögen, längere Passagen zu sprechen, Rollen in sich stimmig und bruchlos zu interpretieren oder emotional zwischen Rolle und Realität zu unterscheiden.

Ansätze, Laien einzusetzen, finden sich vor allem dort, wo GESELLSCHAFTSKRITIK und semidokumentarische Authentizität angestrebt wird – am konsequentesten im NEOREALISMUS –, aber auch in vielen EXPERIMENTELLEN SPIELFILMEN und LOW-BUDGET-Produktionen sowie grundsätzlich in Filmen, in denen es um KINDHEIT und ADOLESCENZ, MINORITÄTSPROBLEME und BEHINDERUNG geht.

Vgl. KINDLICHE PROTAGONISTEN. *phb*

Beispiele:

MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak et al., D 1929)

PAISÀ (Roberto Rossellini, I 1946)

TAKHTE SIAH (Samira Makhmalbaf, IR/I 2000)

**Landschaft.** Schauplatz im fiktionalen und dokumentarischen Film. Die Funktion der Landschaft variiert von Film zu Film: Auf REISEN und IRRFAHRTEN, in ROADMOVIES und CHARAKTERSTUDIEN, aber auch in ESSAY- und EXPERIMENTELLEN DOKUMENTARFILMEN wird sie zur veräußerlichten ALLEGORIE über die innere Verfassung reisender Figuren und Personen; im BERG- und HEIMATFILM sowie gelegentlich im TIERFILM ist sie der zutiefst emotional besetzte Ort einer Sehnsucht nach Unversehrtheit und damit eine UTOPIE; im NEUEN HEIMATFILM dagegen wird sie zur harten, oft gegnerischen Daseinsbedingung eines BÄUERLICHEN LEBENS; in ABENTEUERFILMEN und auf EXPEDITIONEN UND SCHATZSUCHEN etwa in der WÜSTE oder im DSCHUNGEL kämpfen kühne Männer gegen sie an. In all diesen (und zahlreichen weiteren) Varianten pendelt der Stellenwert der Landschaft zwischen geschmäckerlich fotografierte Kulisse und einer selber zur Protagonistin werdenden Örtlichkeit, die den formalen und inhaltlichen Verlauf des Film wesentlich (mit-)bestimmt. *phb*

Beispiele:

L'HOMME DU LARGE (Marcel L'Herbier, F 1920)

AGUIRRE – DER ZORN GOTTES (Werner Herzog, BRD 1973)

GREAT CENTRAL VALLEY, CALIFORNIA (J. Benning, USA 2000)

**LandstreicherIn** s. VAGABUNDIN

**Langzeitstudie.** Dokumentarisches Format, in dem die Biografien von Menschen über einen längeren Zeitraum bis zu mehreren Jahrzehnten mithilfe des Films verfolgt werden. Es wird dabei je nach Konzept entweder eine relativ geschlossene Diachronie betrachtet oder iterativ vorgegangen und längere Zeitphasen ausgespart. Wie der Terminus «Studie» andeutet, verbindet sich mit dieser Methode ein wissenschaftlichen Prinzipien verpflichtetes historisches, ethnologisches, soziologisches oder (entwicklungs-)psychologisches Interesse. Gegenstände von dokumentarischen Langzeitstudien können sowohl Individualbiografien als auch Prozesse bei sozialen Gruppen sein, die durch Arbeit oder räumliches Zusammenleben verbunden sind. Die Autoren von Langzeitstudien entwickeln ein besonders enges Verhältnis zu den ProtagonistInnen, so dass diese die aufzeichnende und beobachtende Kamera häufig «vergessen». *uvk*

Beispiele:

DREHBUCH: DIE ZEITEN (W. u. B. Junge, DDR/D 1961–1992)

RITUALE DER DOGON (J. Rouch, G. Dieterlen, F 1966–1968)

MEMORIES AND DREAMS (M. Llewelin Davies, GB 1974–1981)

**Lateinamerikanisches Kino.** Der Begriff bezieht sich allein auf die geografische Zuordnung von Filmen zu einer Weltregion und schließt Produktionen von Mexiko bis Argentinien, von Kuba bis Brasilien mit ein. Er dient als grobmaschiges Ordnungskriterium, ist bewusst verallgemeinernd und unscharf, nimmt keine Rücksicht auf die massiven kulturellen Unterschiede innerhalb Lateinamerikas und impliziert darüber hinaus die Existenz einer FREMDEN ERZÄHLTRADITION, die freilich nur aus westlicher Perspektive und nur für ein westliches Publikum fremd ist. Und: Das Etikett «lateinamerikanisches Kino» ist je nach Beschreibungszusammenhang ein westliches, mit dem konsequenterweise auch nur jene lateinamerikanischen Filme bedacht werden, die im Westen überhaupt gezeigt werden.

Zu einzelnen Stilrichtungen und filmhistorischen Bewegungen vgl. CINEMA NÔVO, THIRD CINEMA und MAGISCHER REALISMUS. *phb*

Beispiele:

TERRA EM TRANSE (Glauber Rocha, Brasilien 1967)  
LA ÚLTIMA CENA (Tomás Gutiérrez Alea, Kuba 1976)  
YO, LA PEOR DE TODAS (M. L. Bemberg, Argentinien 1990)  
PEQUEÑOS MILAGROS (Eliseo Subiela, Argentinien 1998)

**Legendenverfilmung.** Verfilmung einer seit alters tradierten Legende, deren Wahrheitsstatus sich objektiven Kriterien entzieht. Entsprechend wird mit den Gesetzmäßigkeiten realistischer Logik freier umgegangen und werden die Grenzen zu PHANTASTIK und FANTASY leichtfüßiger überschritten als im herkömmlichen Erzählkino (wenngleich auf narrativer Ebene oft ähnlich traditionell vorgegangen wird). Viele Legendenverfilmungen kommen als BIOPICS daher und werden wegen ihres identitätsstiftenden Potenzials gern zu NATIONALEPEN überformt (Wilhelm Tell, König Artus, Faust, das Rolandslied, die Nibelungen etc.). Andere konzentrieren sich auf die Vita eines Wundertätigen und werden damit zur Variante der HEILIGENLEGENDE. Die meisten Legendenverfilmungen spielen in der Vergangenheit, manche in einer (bisweilen höchst zweifelhaften) Art MITTELALTER, andere wiederum in einer nicht näher definierten «grauen Vorzeit».

Zur Verfilmung antiker Legenden vgl. MYTHOS. *phb*

Beispiele:

DIE NIBELUNGEN (Fritz Lang, D 1924)  
DAS BLAUE LICHT (Leni Riefenstahl, D 1932)  
LANCELOT DU LAC (Robert Bresson, F 1974)  
AVCI (Erden Kiral, Türkei 1998)

**Lehrfilm.** Gattung des nicht-fiktionalen Films, der als didaktisches Material für eine Unterrichtssituation produziert oder entsprechend bearbeitet wurde. Historisch lassen sich als Unterkategorien der bevorzugt für die naturwissenschaftlichen Disziplinen und die Medizin (Röntgenfilme, Operationsfilme) entwickelte wissenschaftliche Film (so genannter Forschungs- oder Hochschulfilm, v. a. in Frankreich und Deutschland seit den 1910er Jahren) sowie der Schul- oder Unterrichtsfilm (v. a. in der Schweiz und in Deutschland seit den 1920er Jahren) unterscheiden, der für den Unterricht an allgemeinbildenden Schulen sowie Berufs- und gewerblichen Fachschulen hergestellt wurde. Vom DOKUMENTARFILM einerseits, vom KULTUR- und INDUSTRIEFILM andererseits unterscheidet sich der Lehrfilm durch seine primär auf die

Vermittlung von Wissen oder die Darstellung exemplarischer Verrichtungen (v. a. materieller Herstellungsprozesse) zielende Form. Oberste Norm ist die Anschaulichkeit, entsprechend charakterisiert ihn ein auf die Gedächtnisfunktion bezogener, moderater Schnittrythmus, strengste *continuity* und der häufige Einsatz von Zeitlupe (z. B. bei Bewegungsanalysen in der Zoologie) und Zeitraffer (z. B. bei der Darstellung von Pflanzenwachstumsprozessen). *uvk*

Beispiele:

COMMENT SE FAIT LE FROMAGE ... (anonym, F 1909)  
FEIND IM BLUT (Walter Ruttmann, CH 1931)  
THE PUBLIC PAYS (Errol Taggart, USA ?)

**LeichenräuberIn** s. BODY SNATCHER

**Leidensgeschichte.** Von der Passiongeschichte Christi inspirierte und nicht selten auch auf diese anspielende Form der Narration, in deren Mittelpunkt eine leidende Figur steht. Diese ist bereit, für ihre Überzeugungen und Werte Torturen auf sich zu nehmen. Häufig bilden die Biographien historischer Figuren die Stoffgrundlage filmischer Leidensgeschichten, was diesen eine Affinität zum BIOPIEC verleiht. Der Narrationstyp kann sich jedoch auch auf psychisches Leiden oder eine unheilbare KRANKHEIT erstrecken oder sich auf die subtile Gewalt in INSTITUTIONEN beziehen. *uvk*

Beispiele:

LA PASSION DE JEANNE D'ARC (Carl Theodor Dreyer, F 1928)  
CRÍA CUERVOS (Carlos Saura, E 1975)  
SALAAM BOMBAY (Mira Nair, IND/F/GB 1988)

**Lesben.** Dass lesbische Figuren im Kino äußerst selten vorkommen, hat vor allem drei Gründe, zum einen natürlich die jahrhundertalte Ablehnung der HOMOSEXUALITÄT durch die westliche (heterosexuelle) Gesellschaft. Zum anderen meint die Alltagsvorstellung von HOMOSEXUALITÄT bis heute vor allem die männliche Homosexualität und blendet die weibliche Variante weitgehend aus. Drittens dominiert in den wenigen Darstellungen von Lesben der heterosexuell-männliche Blick, der lesbische SEXUALITÄT als defizitär schildert oder als prickelnde Variante, zu der sich Männer hinzugesellen und sie dadurch überhaupt erst aufwerten und vervollkommen sollen (kaum ein heterosexueller PORNOGRAFISCHER FILM kommt ohne «lesbische Nummer» aus). Erstzunehmende Darstellungen von Lesben, die über die abgedroschenen Klischees des Mannweibs auf dem Motorrad, der grotesken TÄTERIN oder PATHOLOGISCHEN KILLERIN hinausgehen, sind oft an die Existenz lesbischer Regisseurinnen gebunden, die seit den 1980er und 1990er Jahren – vor allem im Rahmen des QUEER CINEMA – den heterosexuellen Phantasien realistische Entwürfe lesbischer Lebenslogiken und Figuren entgegenstellen. *phb*

Beispiele:

THE CHILDREN'S HOUR (William Wyler, USA 1961)  
THE HUNGER (Tony Scott, GB 1982)  
PAS TRÈS CATHOLIQUE (Tonie Marshall, F 1993)  
BOYS DON'T CRY (Kimberly Pierce, USA 1999)

**Leuzinger.** Spezialsammlung am Seminar für Filmwissenschaft. Filme des Rapperswiler Kinounternehmers Willy Leuzinger (1875–1935), der ab 1909 in der Ost- und Zentralschweiz mehrere Kinosäle eröffnete und daneben ab 1917 ein Wanderkino betrieb. Zwischen 1920 und 1929 produzierte er im Tourneegebiet (Zürich, Bern, Luzern, Uri, Schwyz, Glarus, St. Gallen, Thurgau, Appenzell) etwa hundert meist kurze Filme, von denen rund 70 erhalten blieben und heute restauriert sind. Es handelt sich überwiegend um AKTUALITÄTEN im politischen und vopolitischen Raum oder um DOKUMENTARFILME, die das lokale öffentliche Leben sowie die Vereins- und Festkultur ihrer Region erfassen. Diese Filme wurden als BEIPROGRAMM von Kinovorstellungen gezeigt, im Extremfall nur am Ort der Aufnahme. Leuzinger drehte aber auch mehrere längere Turnfestfilme für den Eidgenössischen Turnverein, die in der ganzen Schweiz verliehen wurden. Seine privaten HOME MOVIES dagegen blieben unveröffentlicht. – Die Nitratpositive, von denen ein Drittel ein- oder mehrfarbig viragiert ist, sind in der Cinéma-thèque Suisse in Lausanne archiviert. Die für das Seminar für Filmwissenschaft gezogenen Kopien der Sammlung sind durchwegs schwarzweiß. *phb*

Beispiele:

HAUPTÜBUNG DER FEUERWEHR VON RAPPERSWIL (CH 1922)  
KIRCHWEIHLLEBEN IN HORGEN (CH 1924)  
HOCHZEITSFEIER DES HERRN DIREKTOR ... (CH 1927)

**Licht.** Technisch-ästhetischer Terminus, der für eine besondere, stilprägende Art der Lichtsetzung – bevorzugt im Schwarzweiß-Bereich – oder für besondere Lichtexperimente (z. B. Gestaltung ohne Kunstlicht) oder Lichtsimulation (z. B. amerikanische Nacht) vergeben wird. Der Stummfilm des EXPRESSIONISMUS arbeitet mit harten Schlagschatten, um eine unheimliche Atmosphäre zu schaffen. Der FILM NOIR knüpft lichttechnisch an diese Tradition an und benutzt häufig die so genannte *low key*-Lichtgestaltung, arbeitet mit graduell unterschiedlich intensiven Hell-Dunkel-Kontrastierungen: Einzelne Details werden plastisch in der Bildkomposition hervorgehoben, andere treten in den dunkleren «Hintergrund». Im Gegensatz zu diesem Stil setzt die *high key*-Gestaltung auf weiche Konturen und schattenfreie, gleichmäßige Ausleuchtung. Mit den verschiedenen Lichtstilen verbinden sich bestimmte Genres, so *low key* mit dem GANGSTER- und HORRORFILM, *high key* dagegen mit der Komödie im Allgemeinen, der SOPHISTICATED COMEDY und der SCREWBALL COMEDY im Besonderen. *uvk*

Beispiele:

BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, USA 1975)  
YELEN (Souleymane Cissé, Mali/F 1987)  
BAD MA RA KHAHAD BORD (Abbas Kiarostami, Iran/F 1999)

**Liebesgeschichte.** Kein Genre, aber ein Erzählmuster, das ohne Ermüdungserscheinungen in zahlreichen Genres zum Zug kommt. Einzige Bedingung ist, dass sich die ProtagonistInnen finden – andernfalls läge der Fall der TRAGISCHEN LIEBE vor. Alle weiteren Elemente sind abhängig vom Genre, dem die Liebesgeschichte zugeordnet wird (oder werden will). Denkbar sind EHE-, VERWECHSLUNGS- und ROMANTISCHE KOMÖDIEN, aber auch EXZESSIVE und EXOTISCHE MELODRAMEN sowie KRIEGSRÖMANZEN, MUSICALS, BIOPICS und HEIMATFILME, die

in Liebesleid und -freud schwelgen, von Irrungen und Wirrungen erzählen und oft im emotionalen Überfluss baden. Deutlich leisere (aber nicht weniger intensive) Töne schlagen CHARAKTERSTUDIEN an: Sie verpflichten sich realitätsnahen, komplexen Schilderungen, die sich einer allzu simplen Geradlinigkeit oft entziehen und stattdessen auch die Schattenseiten in der Geschichte einer Liebe ausleuchten. Bis in die 1980er Jahre wurden nahezu ausnahmslos heterosexuelle Liebesgeschichten erzählt – mit Rücksicht auf mehrheitsfähige Vorstellungen und Vorurteile. Seither nimmt die Zahl an Filmen zu, in denen sich SCHWULE und LESBEN ineinander verlieben – im Mainstreamkino in (mehr oder weniger gelungenen) KOMÖDIEN, in kleineren Produktionen vor allem des QUEER CINEMA in einer selbstbewussten Bandbreite an Varianten. *phb*

Beispiele:

ANNA KARENINA (Clarence Brown, USA 1935)  
DOCTOR ZHIVAGO (David Lean, USA 1965)  
NELLY ET MONSIEUR ARNAUD (Claude Sautet, F 1995)

**Literaturverfilmung.** Die Adaption fiktionaler Prosa scheint dem Film mehr zu entsprechen, als das bei DRAMEN-, TAGEBUCH- oder gar LYRIKVERFILMUNGEN der Fall ist. Im Vergleich zur Adaption dramatischer Texte ist diejenige epischer Texte meist weniger dialoglastig, mehr Milieu wird entfaltet. Es wird flexibler mit Ort und Zeit umgegangen (während die theaterübliche Einheit von Ort und Zeit im Film klaustrophobisch wirken kann), auch größere Zeitsprünge (analog der Zeitdifferenz, die im Roman häufig durch die Kapitelgrenzen markiert sind) sind möglich. Die Charaktere können detailreicher, stiller und diskreter entwickeln werden. Andererseits müssen die meisten Texte für die Verfilmung drastisch gekürzt werden, die Erzählperspektive geändert, Subjektivierungen limitiert werden. Sprachstilistische Eigentümlichkeiten der Erzählerrede können meist nicht adaptiert werden, da ihnen keine visuellen Äquivalente entsprechen. Dennoch hat gerade die Stummfilmperiode versucht, filmsprachliche «Übersetzungsmodi» für unkonventionelle Erzählweisen zu finden. Klassikerverfilmungen folgen meist dem Prinzip der «Werktreue», illustrieren die Vorlage und bleiben ästhetisch hinter ihr zurück. Unterhaltungsliteratur kann hingegen unbefangener bearbeitet werden. *uvk*

Beispiele:

LA CHUTE DE LA MAISON USHER (Jean Epstein, F 1928)  
I PROMESSI SPOSI (Mario Camerini, I 1941)  
DIE MARQUISE VON O. (Eric Rohmer, BRD/F 1975)

**Low budget.** Amerikanischer Ausdruck für einen billig gedrehten, eher kurzen Spielfilm mit meist zweitrangigen Schauspielern, kleinem Budget und knappen Produktionszeiten. Es besteht eine Affinität zum B-PICTURE. Früher waren *low budget*-Produktionen auch als Füllmaterial für Doppelprogramme gedacht. Einerseits sind sie standardisierte Billigunterhaltung, andererseits bieten sie Gelegenheit für innovative Abweichungen von der Hollywoodnorm.

Vgl. den sozusagen umgekehrten Fall des BLOCKBUSTER. *uvk*

Beispiele:

DAS GEHEIMNIS VOM BERGSEE (Jean Dréville, CH/BRD 1952)

BLAST OF SILENCE (Allan Baron, USA 1960)  
THE BED YOU SLEEP IN (John Jost, USA 1993)

### Low key s. LICHT

**Lyrikverfilmung.** Verfilmung eines oder mehrerer Gedichte (gelegentlich auch ganzer Gedichtzyklen), typischerweise in einem kurzformatigen EXPERIMENTALFILM, der ohne weiteres auch als ANIMATIONSFILM konzipiert sein kann. Im Vordergrund steht das Bestreben, für die rein verbale Vorlage eine audiovisuelle Entsprechung zu schaffen; daher geht es in erster Linie um eine hoch expressive Kamera- und TON-Arbeit, um Musikalität und Rhythmus. Außerdem wird auf narrative Logik (und die sich daraus ergebenden filmischen Konventionen) zu Gunsten einer lyrischen Sinnstiftung weitgehend verzichtet. In den meisten Lyrikverfilmungen erscheint der eigentliche Text der Vorlage als von ausgebildeten SprecherInnen (meist SchauspielerInnen) gesprochene VOICE-OVER.

Gelegentlich reduziert sich die Lyrikverfilmung auf eine filmische MEDITATION; in diesen Fällen geht es weniger um eine Neuinszenierung des Gedichts mit filmischen Mitteln, vielmehr erschöpft sich dort die Funktion der Bilder letztlich in der meditativen Illustration des bereits bestehenden Kunstwerks.

Vgl. die ebenso seltene und ähnlich komplexe MUSIKVERFILMUNG. *phb*

Beispiele:

L'ÉTOILE DE MER ... (Man Ray, F 1928)  
THE ANGELIC CONVERSATION (Derek Jarman, GB 1985)  
PAUL CELAN: TODESFUGE (Nives Widaner, CH 1999)  
NEBEL (Matthias Müller, D 2000)

## M

**Mad scientist.** Figur vor allem im SCIENCE FICTION- und HORRORFILM. Im Zentrum steht die pervertierte Wissenschaftler- und/oder ARZTFIGUR, die vor lauter Forschung jede moralische, religiöse oder ethische Grenze überschritten, den Verstand verloren oder als eigenes Versuchskaninchen Schäden davongetragen hat. Der *mad scientist* kann dämonische, kriminelle oder auch komische Züge tragen. Besonders im Horrorfilm wird er, nun zugleich oft BODY SNATCHER, zum Schöpfer KÜNSTLICHER MENSCHENWESEN, dessen eigene Kreatur am Ende zerstört wird (und meist auch den Untergang des *mad scientist* herbeiführt). *phb*

Beispiele:

DR. MABUSE, DER SPIELER (Fritz Lang, D 1922)  
DR. JEKYLL AND MR. HYDE (Victor Fleming, USA 1941)  
MONKEY BUSINESS (Howard Hawks, USA 1952)  
THE LAWNMOWER MAN (Brett Leonard, USA 1992)

**Mafia.** Motiv, das alle Arten von organisierten Verbrechersyndikaten meint, von der italienischen Camorra über die amerikanische Cosa Nostra und (seit den 1990er Jahren) die osteuropäischen Spielarten bis zu den japanischen Yakuza. Im Zentrum stehen typischerweise stark ritualisierte Verhaltensmuster, zu deren

festen Bestandteilen Erpressung, KORRUPTION, GEWALT, *omertà* (Schweigen) und *vendetta* (RACHE) gehören, aber auch Wertvorstellungen, die auf einem übersteigerten Ehrbegriff und in der Hochschätzung verwandtschaftlicher Beziehungen fußen. Das Mafia-Motiv ist Wesensmerkmal insbesondere amerikanischer GANGSTERFILME, schon lange vor Coppolas *Godfather*-Trilogie, aber seitdem mit erneuerter Kraft. Außerdem kann es im WIRTSCHAFTSKRIMI vorkommen. *phb*

Beispiele:

LITTLE CAESAR (Mervyn LeRoy, USA 1930)  
THE YAKUZA (Sydney Pollack, USA 1974)  
CAMORRA (Lina Wertmüller, I/USA 1985)  
HANA-BI (Takeshi Kitano, J 1997)

**Maghrebinisches Kino.** Der Begriff bezieht sich allein auf die geografische Zuordnung von Filmen zu einer Großregion und umfasst Produktionen aus Marokko, Algerien und Tunesien. Er dient lediglich als zusammenfassendes Ordnungskriterium, ist bewusst verallgemeinernd und unscharf und nimmt keine Rücksicht auf die kulturellen Unterschiede innerhalb des Maghreb. Darüber hinaus impliziert er die Existenz einer FREMDEN ERZÄHLTRADITION, die freilich nur aus westlicher Perspektive und nur für ein westliches Publikum fremd ist. Und: Das Etikett «maghrebinisches Kino» ist je nach Beschreibungszusammenhang ein westliches, mit dem konsequenterweise auch nur jene Filme bedacht werden, die im Westen überhaupt in die Kinos gelangen.

Vgl. dagegen das CINÉMA BEUR, dessen Regisseure und Darsteller maghrebinischer Herkunft sind, das aber in Frankreich entsteht. *phb*

Beispiele:

LE VENT DES AURÈS (M. Lakhdar-Harmina, Algerien 1967)  
LES SILENCES DU PALAIS (Moufida Tlatli, Tunesien/F 1994)  
MEKHTOUB (Nabil Ayouch, Marokko 1997)

**Magischer Realismus.** Stilrichtung vor allem im LATEINAMERIKANISCHEN KINO der 1980er und 1990er Jahre. Die Geschichten erzählen meist vom gewöhnlichen Alltag KLEINER LEUTE, enthalten dabei aber Elemente oder ganze Handlungsstränge, die über die in der westlichen Denktradition gängigen Vorstellungen von Realismus hinaus gehen und insofern etwas Surrealistisches haben. Diese Elemente werden jedoch organisch mit den «realistischen» Anteilen der Geschichte verflochten und müssen nicht, wie im westlichen Kino üblich oder für westliche Sehgewohnheiten «notwendig», durch starke formale Merkmale signalisiert und gerechtfertigt werden.

Vgl. dagegen den POETISCHEN REALISMUS, eine dem Magischen Realismus in vielen Punkten ähnliche Stilrichtung des französischen Films der 1930er Jahre, die aber weitgehend auf «magische» Elemente verzichtet. *phb*

Beispiele:

UN SEÑOR MUY VIEJO CON ALAS ... (F. Birri, Kuba/E 1988)  
ÚLTIMAS IMÁGENES DEL ... (E. Subiela, Argentinien/E 1989)  
EL VIAJE (Fernando E. Solanas, Argentinien/F 1992)  
ERENDIRA (Ruy Guerra, Mexiko/F/BRD 1983)

### Making of s. PRODUKTIONSBERICHT

**Malerei.** Visuelle Kunstform, die in verschiedenster Weise filmisch verarbeitet werden kann. Zum einen kann ein malerisches Werk, die Bedingungen seiner Produktion und öffentlichen Wahrnehmung Gegenstand von BIOPICS oder DOKU-PORTRÄTS sein, die auf der Biografie realhistorischer bildender KÜNSTLERGESTALTEN beruhen bzw. deren Arbeit dokumentieren. Zum anderen tritt das Thema im KÜNSTLERINNENFILM auf und kann sich auf fiktive MalerInnen-Figuren beziehen. Indirekter, wenngleich filmästhetisch bedeutsam, ist der Bezug von Film und Malerei dann, wenn Filmemacher sich in der Bildkomposition oder der Gestaltung von LICHT und FARBE an malerischen Vorbildern orientieren. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn Regisseure zugleich Maler sind und über ein an der klassischen Malerei geschultes Bildgedächtnis verfügen, zu dem sie vielfältige intermediale Bezüge in ihrer Filmarbeit, z. B. als Anspielung, Zitat, Kontrafaktur, Neukontextualisierung etc. herstellen. Ein Bezug zur Malerei findet sich häufig auch im AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILM, wo Gemälde schlicht als Bildquellen für die Inszenierung, zur Erzielung eines historisierenden *looks* dienen. In den EXPERIMENTALFILM-Gattungen oder im ANIMATIONSFILM ist die Malerei schliesslich eine Technik, die mit gefilmten Passagen kombiniert wird, d. h. es wird direkt auf den Träger gemalt, Gefilmtes übermalt oder koloriert oder aber Gemaltes animiert. *uvk*

Beispiele:

DROWNING BY NUMBERS (Peter Greenaway, GB 1988)  
VINCENT AND THEO (Robert Altman, USA 1989)  
BILDER EINER AUSSTELLUNG (Ulrich Seidl, A/D 1996)

**Männerfreundschaft** s. BUDDY-BUDDY

**Männer-Verhalten.** Motiv, das in komischen und ernsten Genres vorkommt, keinesfalls aber nur in solchen mit zahlenmäßig dominierenden Männerfiguren wie WESTERN, KRIEGS- oder ACTIONFILM etc. Was als (proto-)typisches Männer-Verhalten gilt, ist von historischen und soziokulturellen Prozessen abhängig. Darüber hinaus hängt es vom Standpunkt des Regisseurs oder der Regisseurin ab, ob spezifisch männliche Wertvorstellungen sowie Verhaltens- und Problemlösungsstrategien als Tugend gepriesen oder als chauvinistischer Machismo verurteilt werden. In der Regel jedoch bedient positiv bewertetes Männer-Verhalten vorwiegend die Bedürfnisse des männlichen Publikums. Dies geschieht oft in der klischeehaften Gegenüberstellung von besonders «masculinem» heterosexuellem Mann und der besonders «femininen» Frau oder dem besonders effeminierten SCHWULEN Mann. Andererseits können Formen des Männer-Verhaltens in KOMÖDIE, PARODIE und SATIRE auf die Schippe genommen oder im MELODRAMA problematisiert werden.

Vgl. das benachbarte BUDDY-BUDDY-Motiv. *phb*

Beispiele:

DAS PARADIES DER JUNGGESELLEN (Kurt Hoffmann, D 1939)  
THE MEN (Fred Zinnemann, USA 1950)  
MÄNNER (Doris Dörrie, BRD 1985)

**Mantel und Degen.** Variante des ABENTEUERFILMS, der häufig als ABENTEUERROMANZE und in aller Regel

als AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILM daher kommt und Schauwerte in Hülle und Fülle bietet. Dazu gehören opulente Essgelage, farbenprächtige Roben, mächtige Schlossanlagen, düstere Verliebe und üppige (in den Studios nachgestellte) Naturszenen. Der inhaltliche Akzent liegt auf bravourösen Fechtduellen zwischen kühnen Männern und bösen Schurken (die auffallend oft effeminierte Züge tragen), auf Entführungen schöner Frauen und galanten Verhaltenscodes. *phb*

Beispiele:

THE MARK OF ZORRO (Rouben Mamoulian, USA 1940)  
THE ADVENTURES OF DON JUAN (V. Sherman, USA 1948)  
FANFAN LA TULIPE (Christian-Jaque, F/I 1951)  
CYRANO DE BERGERAC (Jean-Paul Rappeneau, F 1991)

**Märchen.** Genre, das sich in der Regel auf überlieferte Märchen (z. B. der Gebrüder Grimm) oder neu erfundene (z. B. von Hans Christian Andersen) stützt und entsprechend oft als LITERATURVERFILMUNG daher kommt. Wie die Märchen sind ihre Verfilmungen nicht unbedingt nur an Kinder adressiert, entsprechend handelt es sich nicht immer um KINDER- oder FAMILIENKINO. Im Gegensatz zur FANTASY vermittelt der Märchenfilm eher traditionsbewusste oder gar altertümliche Wertvorstellungen und ist oft in vergangenen Epochen angesiedelt, besonders oft in einer Art von MITTELALTER, das mit dem historischen Mittelalter jedoch herzlich wenig zu tun hat (haben will). Freilich existieren auch PARODIEN und TRAVESTIEN von Märchen – die sich erst recht nicht mehr an ein kindliches Publikum richten. *phb*

Beispiele:

THE WIZARD OF OZ (Victor Fleming, USA 1940)  
LA BELLE ET LA BÊTE (Jean Cocteau, F 1946)  
SCHNEEWEISSCHEN UND ROSENROT (S. Hartmann, DDR 1976)

**Martial arts film** s. EASTERN

**Massenmedien.** Motiv, in dessen Mittelpunkt die INSTITUTION einer Zeitung, eines Senders, einer Nachrichtenagentur oder der Beruf des Reporters steht. Meist ergibt sich eine SELBSTREFLEXION auf das Medium Film oder jedenfalls auf den Akt der Realitätsdarstellung, in welchem Medium auch immer. Dabei kann es gelingen, dass die fiktionale Welt durch ihre Spiegelung in Schlagzeilen oder WOCHENSCHAUEN – die wiederum so aussehen wie ihre realen Vorbilder – eine geborgte, illusionäre Authentizität gewinnt. Fast immer steht in diesen Filmen die Figur eines Reporters, einer Reporterin im Zentrum. Sie ist, ähnlich dem Detektiv, ein dramaturgisches Instrument, um gesellschaftliche Schranken zu überschreiten und in diversen Milieus als Zeuge und oft mit dem Ziel einer GESELLSCHAFTSKRITIK anwesend zu sein.

Vgl. dagegen das Genre REPORTERFILM, das, anders als das Motiv der Massenmedien, vor allem in den USA der 1930er Jahre gepflegt wurde. *phb*

Beispiele:

MEET JOHN DOE (Frank Capra, USA 1941)  
NETWORK (Sidney Lumet, USA 1976)  
LA MORT EN DIRECT (Bertrand Tavernier, F/BRD 1979)  
GOOD MORNING, VIETNAM (Barry Levinson, USA 1987)

**Materialfilm.** Genre des EXPERIMENTALFILMS insbesondere der 1970er Jahre. Filmische Elemente, die normalerweise unsichtbar bleiben oder, als technische Gegebenheiten, nicht zum Inhalt gerechnet werden, bilden das visuelle Material, das zu einer mehr oder weniger abstrakten Komposition verwoben wird: Dazu gehören Perforationslöcher, Randnummern, Kratzer und Fussel, Schleier, Allongen und Startbänder, Positiv- und Negativfilm, Körnung, Bildstrich, Blitzer, chemischer Zerfall etc. Materialfilme stellen eine Form der SELBSTREFLEXION über das Medium und den Apparat Kino dar. Sie können, müssen jedoch nicht, gleichzeitig STRUKTURELLE FILME sein oder aus FOUND FOOTAGE bestehen. *phb*

Beispiele:

T,O,U,C,H,I,N,G (Paul Sharits, USA 1968)  
EXPERIMENT FILM (Victoria von Flemming, BRD 1978)  
STADT DER ESELSBRÜCKEN (Michael Bryntrup, BRD 1990)

**Maternal melodrama** s. MUTTERDRAMA

**Matrosen** s. SEELEUTE

**Medien** s. MASSEN MEDIEN

**Meditation.** Richtung des EXPERIMENTALFILMS. Ausgehend von einem bereits vorhandenen künstlerischen Produkt, z. B. einer MUSIK-Komposition, werden bewegte und meist nonnarrative Bilder auf assoziative Weise hinzugefügt, deren Funktion sich letztlich aber in der meditativen Illustration des anderen Kunstwerks erschöpft. *phb*

Beispiel:

EWIGE RUHE (Adrian Marthaler, CH 1999)

**Mehrteiler.** Format des FERNSEHENS, das von Anfang an als Folge mehrerer (selten mehr als zehn) Teile geplant ist, wobei die Mehrteiligkeit vor allem auf den Umstand zurückzuführen ist, dass die Ausstrahlung aller Teile am Stück die gängige Fernsehfilm-Länge von sechzig oder neunzig Minuten sprengen würde. Gerade darin liegt auch ihre Chance: Mehrteiler sind häufig ausladende LITERATURVERFILMUNGEN oder epische BIO-PICS, die als AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILME konzipiert sind, aber auch FAMILIENSAGAS und DOKUDRAMEN, die als Kinoproduktionen viel zu lange wären und auf die herkömmliche Länge von 120 Minuten gestutzt werden müssten. Auf formaler Ebene ist der Griff zu einer fernsehtauglichen Ästhetik zu verzeichnen, während auf narrativer Ebene Elemente gestreut werden, die es dem Fernsehpublikum erleichtern, trotz einer Tage auseinander liegenden Ausstrahlung den Überblick über alle Teile zu behalten (zum Beispiel durch kurze Zusammenfassungen des bisher Geschehenen zu Beginn jedes einzelnen Teils).

Vgl. dagegen die SERIE, die auch ein Fernsehformat ist, aber anders als der Mehrteiler nicht auf ein Ende, sondern auf «Unendlichkeit» hin geplant ist und in extremen Fällen mehrere tausend Folgen umfassen kann. Vgl. außerdem die Kinofomate ANSCHLUSSPRODUKT, FORTSETZUNGSFILM und ZYKLUS. *phb*

Beispiele:

BERLIN ALEXANDERPLATZ (R. W. Fassbinder, BRD 1980)  
HEIMAT (Edgar Reitz, BRD 1984)  
JULIUS CAESAR (Uli Edel, D/NL 2000)  
DIE MANNEN. EIN JAHRHUNDERTROMAN (H. Breloer, D 2001)

**Melodrama.** Seit Beginn der Filmgeschichte ein äußerst beliebtes Genre, dessen zentrales Motiv ein emotionaler, zwischenmenschlicher Konflikt ist. Melodramen werden häufig aus der Sicht weiblicher Figuren (oft masochistischer Prägung) erzählt (vgl. FRAUENFILM). Sie enden in der Regel tragisch, sei es mit dem Tod der Heldin, sei es mit deren Verzicht auf eine attraktive Handlungsalternative. Charakteristisch sind starke Emotionalisierung und Sentimentalisierung, wechselbadartige Zuspitzung sowie polarisierende Figurenzeichnung; außerdem dominieren Gefühlsmomente gegenüber Handlungsmomenten. Lange Zeit begegnet Industrie und Kritik dem Melodram und seinem weiblichen Zielpublikum mit Geringschätzung. Dies ändert sich erst in den 1970er Jahren mit der Wiederentdeckung der Filme von Douglas Sirk (bis 1937 unter dem Namen Detlef Sierck) durch Rainer Werner Fassbinder. Feministische und Queer-Theory-Ansätze rehabilitieren seither das Genre und heben die Virtuosität in der Inszenierung von visuellen Codes für unterdrückte Gefühle, ungestillte Sehnsüchte und verbotenen Sex hervor.

Vgl. EHDRAAMA, EXOTISCHES MELODRAMA, EXZESSIVES MELODRAMA, FAMILIENDRAMA, FRAUENFILM, MUTTERDRAMA. *phb*

Beispiele:

LA HABANERA (Detlef Sierck, D 1937)  
GASLIGHT (George Cukor, USA 1944)  
WRITTEN ON THE WIND (Douglas Sirk, USA 1956)  
LOLA (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1981)

**Menacing husband.** In der feministischen amerikanischen Filmtheorie geprägter Ausdruck für eine Figur, die besonders (aber nicht nur) im melodramatischen FRAUENFILM der 1940er Jahren eingesetzt wird: die Bedrohung einer anohnungslos ausgelieferten Frau durch ihren dämonischen Ehemann. Die *menacing husband*-Filme können einerseits als Ausdruck tiefgreifender Spannungen zwischen den Geschlechtern gelesen werden, andererseits als Gegenstück zu den FEMME FATALE-Phantasien des FILM NOIR, in denen sich untergründige Ängste vor der Frau äußern. Zugleich decouvrieren sie diverse sadomasochistische Spezialitäten der Ehe und die Machtlosigkeit der Frauen im Patriarchat. Das Motiv ist jedoch älter als der Film: Es hat seinen Ursprung in den englischen *gothic novels* des 18. und 19. Jahrhunderts und den darin erzählten Schauergeschichten um unschuldige junge Frauen, die gewissenlosen Aristokraten zum Opfer fallen.

Vgl. zum einen MELODRAMA, PSYCHOPATHIE und SADOMASOCHISMUS, zum anderen, als (nicht unbedingt symmetrisches) Pendant, die Figur der MENACING WIFE. *phb*

Beispiele:

GASLIGHT (Thorold Dickinson, GB 1939)  
SUSPICION (Alfred Hitchcock, USA 1941)  
A DOUBLE LIFE (George Cukor, USA 1948)

**Menacing wife.** In Anlehnung an den MENACING HUSBAND geprägter Begriff, obschon trotz terminologischer Nähe nur bedingt von symmetrischen Varianten ausgegangen werden kann. Zwar orientieren sich beide Figuren an der Ausgangslage, dass ein ahnungsloser Ehepartner durch den andern bedroht wird, und in beiden Fällen wird die bürgerliche Ehe rasch zum Ort abgrundtiefen Schreckens. Doch beim *menacing husband* sind zynischerweise junge und unschuldige, d. h. auf den Schutz (von Männern) angewiesene Frauen die Opfer, während es *menacing wives* auf ihre braven, aber nicht eigentlich schutzbedürftigen Männer abgesehen haben. Frauen müssen daher oft auf andere Mittel zurückgreifen als Männer, und oft werden sie zu hysterischen TÄTERINNEN oder gar PATHOLOGISCHEN KILLERINNEN. Entsprechend wird der Sicherheitsverlust der Männer als fundamentalere Inszenierung als bei den bedrohten Frauen, wo derselbe Verlust meist erheblich «naturgemäßer» daher kommt. Gleichzeitig legen *menacing wife*-Filme weniger Gewicht auf SADOMASOCHISMUS, was damit zu tun hat, dass für die Frauen traditionellerweise der masochistische Part reserviert ist, während den Männern in der Regel der Sadismus vorbehalten bleibt. Filme, die in diesem Punkt umgekehrt umgehen, sind selten und rütteln nachhaltig an den herkömmlichen Vorstellungen von Männlichkeit (und Weiblichkeit). *phb*

Beispiele:

CAT PEOPLE (Jacques Tourneur, USA 1942)  
POSSESSION (Andrzej Zulawski, F/BRD 1981)  
SHATTERED (Wolfgang Petersen, USA 1990)

**Mensch-Maschine-Problematik.** Motiv in nicht-fiktionalen und fiktionalen Filmen, das dem Verhältnis des Menschen zur Maschine gilt. In nicht-fiktionalen Filmen erscheint es im Zusammenhang mit Mechanisierungs- und Automatisierungsprozessen in der industriellen Produktion und ihren Folgen für die arbeitenden Menschen. Hier bietet die vermehrte Substitution menschlicher Arbeitskraft durch die Maschine, die häufig in die Arbeitslosigkeit führt, Anlass zur kritischen Reflexion der wirtschaftlichen Modernisierung, Produktivitäts-, Effizienz- und Profitsteigerung in den Industriegesellschaften. Im fiktionalen Film erscheint der Konflikt zwischen Mensch und Maschine häufig als direkter Antagonismus, der sich bis zur REVOLTE DER TECHNIK steigern kann. Die Maschine ist in diesem Verständnis kein Instrument, das dem Menschen dient und ihm das Dasein erleichtert, sondern eine Physis und/oder Psyche schädigende Größe. Als Roboter oder «Maschinenmensch» tritt sie in direkte Gegnerschaft zum Menschen. In neueren SCIENCE-FICTION-Filmen treten Mensch-Maschinen-Hybride als Cyborgs auf, eine Sonderform KÜNSTLICHER MENSCHENWESEN, die übermenschliche Kräfte haben und gleichzeitig spezifische Defizite aufweisen, die ihren Maschinencharakter unterstreichen. *uvk*

Beispiele:

STEELMILL (Richard Serra, Clara Weyergraf, BRD/USA 1979)  
ROBOCOP (Paul Verhoeven, USA 1987)  
STRANGE DAYS (Kathryn Bigelow, USA 1994)

**Menschliche Bestie.** Figur, zu der die sadistische Lust am (physischen und psychischen) Zerfleischen anderer gehört, dazu die Unfähigkeit, Mitgefühl oder Reue zu

empfinden sowie die kreative Phantasie, immer neue und immer scheußlichere Szenarien des Mordens zu entwerfen. Eine menschliche Bestie entzieht sich gesellschaftlichen Maßstäben, ist weder bestrafbar noch resozialisierbar, und es ist in der Regel unmöglich, sich in sie einzufühlen. Bevorzugte Genres sind HORRORFILM, SPLATTER, THRILLER und JUSTIZDRAMA, in denen das Motiv oft mit anderen wie SERIENMORD, SEXUALDELIKT u. ä. verflochten wird. In komischen Genres tritt das Motiv fast nie auf, allenfalls wird es mit SCHWARZEM HUMOR angereichert.

Vgl. den PATHOLOGISCHEN KILLER, der, anders als die menschliche Bestie, an seiner Veranlagung leidet und zwanghaft töten muss, auch wenn ihm vor seinem eigenen Tun graut. Ein solcher Killer kann im Film Mitleid auslösen und eignet sich daher als Protagonist. Zu tierischen oder tiermenschlichen Bestien vgl. MONSTER. *phb*

Beispiele:

LANDRU (Claude Chabrol, F 1962)  
HALLOWEEN (John Carpenter, USA 1978)  
HANNIBAL (Ridley Scott, USA 2000)

**Message picture** s. THESENFILM

**Metropole** s. CITY

**Migration** s. EMIGRATION

**Milieustudie.** Genre, das sich weniger auf die psychologische Darstellung von Individuen und deren Konflikte einlässt als auf die Analyse eines bestimmten Segments der gegenwärtigen Gesellschaft. Oft steht eine INSTITUTION oder ein anderer Ort der öffentlichen Begegnung wie Kneipe, Frisiersalon, Fischmarkt, Arbeitsamt oder Redaktion samt dem dazugehörigen Spektrum einschlägiger Typen im Zentrum. In urbanen Zusammenhängen angesiedelt, kommt die Milieustudie oft als QUARTIERSTUDIE daher. Sie ist in der Regel einem realistischen Stil verpflichtet, der in der Inszenierung von sprachlichen Jargons, beruflichen Eigeneheiten, Insider-Informationen und einer spezifische Atmosphäre zum Ausdruck kommt. Oft wird an Originalschauplätzen und nicht selten mit LAIENDARSTELLERN gedreht.

Zur Schilderung von Milieus aus vergangenen Epochen vgl. HISTORISCHE MILIEUSTUDIE. *phb*

Beispiele:

UNE PARTIE DE CAMPAGNE (Jean Renoir, F 1936)  
LA TERRA TREMA (Luchino Visconti, I 1947)  
LA NUIT AMÉRICAINNE (François Truffaut, F/I 1973)  
THE SHOE (Laila Pakalnina, Lettland 1997)

**Militär.** Motiv im dokumentarischen und fiktionalen Film, das in den unterschiedlichsten Genres vorkommen kann. Das Spektrum reicht von der GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK, in der die sozialen Strukturen der INSTITUTION Militär anprangert werden, über den KRIEGSFILM in allen seinen Schattierungen, bis hin zum KAVALLERIEWESTERN und zur MILITÄRKLAMOTTE, die auf albernen bis dümmlichen KLAMAUK setzt. Häufig, aber keineswegs zwingend, sind Verflechtungen mit an-



deren Motiven wie KRIEG, MÄNNERVERHALTEN, INSTITUTION, SCHICKSALS GEMEINSCHAFT, HOMOSEXUALITÄT, KOLONIALISMUS etc. Auf formaler Ebene liegt der Reiz des Motivs oft in einer spezifischen Art von Stillisierung, die sich aus der Uniformierung der Figuren sozusagen von selbst ergibt. *phb*

Beispiele:

MOROCCO (Josef von Sternberg, USA 1930)  
 FORT APACHE (John Ford, USA 1948)  
 OBERST REDL (István Szabó, H/BRD/A 1984)  
 MISSILE (Frederick Wiseman, USA 1987)

**Militärklamotte.** Genre, in dessen Zentrum der KLAMAUK unfähiger, alberner oder aber gewitzter Soldaten und ihrer Vorgesetzten steht. Ort des Geschehens ist meist eine beliebige Kaserne, selten jedoch spielt der Film in Kriegszeiten. Er bezieht seine klischeehafte Komik aus der hierarchischen Struktur und der überzogenen Formalisierung des MILITÄRS sowie den Scherzen einer Männergemeinschaft (vgl. MÄNNERVERHALTEN). Ansonsten genügt sich die Militärklamotte selbst, erschöpft sich oft in dämlichen Witzeleien und nimmt keinerlei Bezüge zu realen außerfilmischen Zu- oder Missständen. Sie ist daher nicht zu verwechseln mit der KRIEGSSATIRE, die die Entsetzlichkeit wirklicher oder wahrscheinlicher Kriege in satirischer Form anprangert. *phb*

Beispiel:

LES GAJETÉS DE L'ESCADRON (Maurice Tourneur, F 1932)  
 ACHTUNG, FERTIG, CHARLIE! (Mike Eschmann, CH 2003)

**Minderheiten** s. MINORITÄTSPROBLEME

**Minimalismus.** Als stilistisches Prinzip ist der Minimalismus (engl. *minimal film*) ein Kennzeichen vor allem von EXPERIMENTALFILMEN: Die Verwendung künstlerischer und technischer Eingriffe wird auf ein Minimum reduziert, so dass am Ende von einer Ästhetik des Minimalismus gesprochen werden kann, deren Funktion oft in einer bestimmten Art von Realismus liegt. Filme dieser Art haben die Tendenz, zum Beispiel Kamerabewegungen oder Schnitt weitgehend oder ganz zu vermeiden. Außerdem tritt der Filmemacher oder die Filmemacherin ganz in den Hintergrund und signalisiert im Film selbst so wenig Präsenz wie irgend möglich. *phb*

Beispiele:

EAT (Andy Warhol, USA 1963)  
 LA VACHE QUI RUMINE (Georges Rey, F 1970)  
 DIRT & VENUS (Dietmar Brehm, A 1991)

**Minoritätsprobleme.** Im dokumentarischen und fiktionalen Film häufiges Motiv. Im Zentrum stehen einerseits soziale und/oder kulturelle Randgruppen (LESBEN und SCHWULE, Fahrende, Avantgardisten, psychisch Kranke etc.) sowie religiöse und ethische Andersartigkeit, andererseits das sich daraus ergebende Spannungsfeld von Anpassungsschwierigkeiten, Repressionen und KULTURKONTRAST. Das Spektrum der bevorzugten Genres reicht von MILIEU- oder QUARTIERSTUDIEN mit Anspruch auf GESELLSCHAFTSKRITIK über den HUMANITÄREN DOKUMENTARFILM bis hin zum Gastarbeiterfilm.

Neben mehr oder weniger einfühlsamen Darstellungen von Seiten der Majorität stehen Selbstdarstellungen der Betroffenen.

Vgl. Filmgruppen und Bewegungen wie CINÉMA BEUR, JIDDISCHES KINO, BLACK CINEMA etc., außerdem thematische Motive wie HOMOSEXUALITÄT, BEHINDERUNG etc. *phb*

Beispiele:

MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN (Max Haufler, CH 1942/45)  
 MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE (Stephen Frears, GB 1985)  
 PARIS IS BURNING (Jennie Livingston, USA 1990)

**Mise en abyme** s. SELBSTREFLEXION

**Mittelalter.** Wie jede historische Epoche ist auch das Mittelalter ein Motiv, das mit Vorsicht zu genießen ist: Vieles kommt im Spielfilm als Mittelalter daher, worüber HistorikerInnen allenfalls erheitert wären. Der Begriff «Mittelalter» meint hier weniger den entsprechenden historischen Zeitraum als in erster Linie das, was die einzelnen Filme als Mittelalter inszenieren. Dies ist abhängig von der Produktionszeit des Films und hat in der Regel nur wenig mit dem zu tun, was die Geschichtswissenschaft darunter versteht. Im Zentrum stehen meist prächtige Schauwerte wie wuchtige Burgen und schaurige Turniere, und die Geschichten drehen sich um kühne Ritter und holde Burgfräuleins (vgl. MANTEL UND DEGEN, ABENTEUERFILM, ACTIONFILM) oder sind LEGENDENVERFILMUNGEN. Gelegentlich finden sich Abstecher hin zur FANTASY und PHANTASTIK, dagegen bilden Versuche, so etwas wie GESELLSCHAFTSKRITIK im Mittelalter darzustellen, die große Ausnahme. *phb*

Beispiele:

THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME (W. Dieterle, USA 1939)  
 L'ARMATA BRANCALEONE (Mario Monicelli, I/F/E 1965)  
 IL NOME DELLA ROSA (Jean-Jacques Annaud, BRD/I/F 1986)

**Monodrama.** Genrebegriff, der aus der Theaterwissenschaft stammt und eine dramatische Handlung meint, die von einer einzigen Person getragen wird. Dies ist auf der Bühne zum einen eine relativ künstliche Form, zum anderen Bravourleistung und Tour-de-force für SchauspielerIn und AutorIn gleichermaßen. Monodramen sind meist Einakter, weil die Situation sich dramaturgisch verhältnismäßig rasch erschöpft. Im Film wirken Monodramen noch artifizieller als auf der Bühne, weil die weitgehenden Beschränkungen, durch die sich das Monodrama auszeichnet, den Möglichkeiten des Mediums und dem filmischen Schauspielstil noch weniger entspricht. Filmische Monodramen sind daher insgesamt recht selten.

Vgl. DRAMENVERFILMUNG. *phb*

Beispiele:

DILLINGER E MORTO (Marco Ferreri, I 1968)  
 SECRET HONOUR (Robert Altman, USA 1984)  
 A SENSE OF HISTORY (Mike Leigh, GB 1991)

**Monster.** Figur vor allem in den Genres SCIENCE FICTION, HORRORFILM und -KOMÖDIE. Monster sind Kreuzungen aus Tier und Mensch, urzeitliche Viecher, zu gigantischen Proportionen mutierte Tiere (oft Insekten)

oder einfach nur ekelerregende, sonst nicht weiter bestimmbare Aliens. Einerseits sind sie die Feinde der menschlichen Figuren, andererseits bedienen sie die Angst(lust) des Publikums. Die Frage, inwieweit das meist destruktive Tun eines Monsters psychologisch nachvollziehbar sein soll, ist oft eine Gratwanderung, die von Film zu Film verschieden beantwortet wird. Allerdings fungieren die wenigsten Monster (und diese meist auch nur partiell) als Identifikationsfiguren. Auf Produktionsseite fordern sie in jedem Fall die Kreativität von DesignerInnen heraus, außerdem findet ihre Inszenierung in der Regel unter Rückgriff auf SPECIAL EFFECTS statt. Einige Monsterfilme haben es zu KULTFILMEN geschafft. Natürlich können Monster auch AUSSERIRDISCHE WESSEN sein, obschon längst nicht jedes außerirdische Wesen auch ein Monster sein muss. Zu menschlichen Monstern vgl. MENSCHLICHE BESTIE. *phb*

Beispiele:

KING KONG (E. B. Schoedsack, M. C. Cooper, USA 1933)

ALIEN (Ridley Scott, USA 1979)

JURASSIC PARK (Steven Spielberg, USA 1993)

**Monumentalfilm.** Kein eigentliches Genre, sondern Filme, die in verschiedener Hinsicht die Grenzen des «Normalen» sprengen: Im Budget durch außerordentlich hohe Kosten, im Ausstattungsaufwand durch Opulenz und Üppigkeit (vgl. AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILM), in der Zahl der Stars (vgl. ALL-STAR-PICTURE), im Format (manche sind 70mm) und meist schon durch Überlänge, die oft eine Pause oder sogar die Aufführung an verschiedenen Terminen erfordert. Typischerweise wählen Monumentalfilme – schon aufgrund der Kosten, die sie verschlingen – Themen, die ein entsprechend breites Publikum garantieren: LITERATURVERFILMUNGEN, NATIONALEPEN, BIOPICS, exemplarische Schicksale «vor dem Hintergrund unserer Zeit», BIBELVERFILMUNGEN, bekannte Katastrophen (vgl. KATASTROPHENFILM) u. ä. Fast immer handelt es sich dabei um Historienfilme, die in vergangenen Epochen spielen. *phb*

Beispiele:

BIRTH OF A NATION (D. W. Griffith, USA 1915)

DIE NIBELUNGEN (Fritz Lang, D 1924)

BEN HUR (William Wyler, USA 1959)

WOINA I MIR (Sergej Bondartschuk, SU 1965-1967)

**Moralisches Rührstück.** Genre, in dem bevorzugt sentimentale Geschichten erzählt werden, die mit unübersehbarer Moral ausgestattet sind. Die entsprechenden Erzählmuster sind denkbar deutlich: Das Gute siegt, das Böse wird bestraft, und selbst aus Katastrophen und Trauerfällen werden heilsame Lehren gezogen. Das in diesem Sinn stets teleologisch ausgerichtete moralische Rührstück geht als Form auf das 19. Jh. zurück, als religiöse Fiktionskepsis es erforderte, Unterhaltung mit einem didaktischen Sinn zu unterlegen. Im amerikanischen Stummfilm der 1910er Jahre war es sehr verbreitet, ist seither jedoch nie ganz verstummt. *phb*

Beispiele:

BROKEN BLOSSOMS (David Wark Griffith, USA 1919)

MARIE-LOUISE (Leopold Lindtberg, CH 1943)

JOHNNY BELINDA (Jean Negulesco, USA 1948)

PHILADELPHIA (Jonathan Demme, USA 1993)

**Moyen métrage** s. KURZSPIELFILM

**Multiple Diegese.** Dramaturgische Struktur, die zwei oder mehr gleichwertige oder sogar unabhängig voneinander existierende Erzählebenen umfasst. Paradebeispiel ist *The French Lieutenant's Woman* (Karel Reisz, GB 1981), in dem auf der einen Ebene die LIEBESGESCHICHTE zwischen zwei Filmschauspielern stattfindet, auf der anderen der Film, den sie gerade drehen. Obwohl die eine Ebene (der Film) aus der anderen (den Dreharbeiten) hervorgeht, beide von den gleichen Darstellern getragen werden und eine Geschichte auf die andere zurückfärbt, handelt es sich um zwei getrennte Diegesen, die in verschiedenen filmischen Universen ablaufen. Multiple Diegesen sind genau genommen schon bei Rahmenhandlungen gegeben, wenn eine unabhängige Geschichte in eine andere eingebettet ist.

Vgl. dagegen die RÜCKBLENDENSTRUKTUR, wo nur die Zeitebene, nicht aber das fiktionale Universum verlassen wird. *phb*

Beispiele:

SODOM UND GOMORRHA (Mihály Kertész, A 1922)

RASHOMON (Akira Kurosawa, J 1950)

LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE (K. Kieslowski, PL/F 1991)

**Musical.** Genre, das seit der Erfindung des Tonfilms vor allem im klassischen Hollywood-Kino (ca. 1933–1953) Triumphe feierte. Zu den raffiniertesten, aber auch kostspieligsten zählen die bei Metro-Goldwyn-Meyer (MGM) produzierten Musicals. Die Handlungsstrukturen stammen (fast immer) aus leichten Unterhaltungsgenres (ROMANTISCHE KOMÖDIE, SCREWBALL COMEDY, Sänger- und Tänzer-BIOPIC), sind aber mit Gesangs- und/oder TANZ-Einlagen durchsetzt. Diese «Nummern» bilden, emotional wie dramaturgisch, die eigentlichen Höhepunkte und formulieren gemäß Richard Dyer geradezu emotionale UTOPIEN. Während der Nummern werden die inhaltlichen und formalen Gesetzmäßigkeiten des konventionellen Spielfilms sozusagen sistiert – zugunsten oft rauschhafter und berauschender Ausdrucksmittel. Dramatische oder gar politische Musicals bilden die großen Ausnahmen.

Vgl. die Subgenres BACKSTAGE-MUSICAL und ROCK-MUSICAL, aber auch REVUEFILM, SCHLAGERFILM, OPERETTENFILM und WIENER FILM. *phb*

Beispiele:

THE JAZZ SINGER (Alan Crosland, USA 1927)

MEET ME IN ST. LOUIS (Vincente Minnelli, USA 1944)

SINGIN' IN THE RAIN (Gene Kelly, Stanley Donen, USA 1952)

HAIR (Milos Forman, USA 1979)

**Musik.** Seit seinen Anfängen ist der Film stets von Musik begleitet gewesen. Stummfilme wurden von Pianisten oder – je nach Größe des Kinos – ganzen Orchestern begleitet, sei es aus praktischen Gründen (z. B. um den hohen Geräuschpegel der Projektoren zu übertönen), sei es aus narrativen Gründen. Stummfilmmusik besteht entweder aus einer Kombination bekannter Themen und Motive aus Opern, Operetten und absoluter Musik (sinfonische und kammermusikalische Kompositionen), die auszugsweise und nach «Stimmungen» geordnet, in Notensammlungen (*cue sheets*) vorliegen und vom

Pianisten für eine Begleitung je neu zusammengestellt werden können. Oder sie ist durchkomponierte, über die gesamte Filmlänge sich erstreckende, meist illustrativ verfahrenende, filmspezifische Auftragsmusik. Im Tonfilm wird das Prinzip der durchkomponierten Musik verlassen. Je nach Genre differenziert sich Musik in die verschiedenen Tonebenen aus: so z. B. in die szenische Musik mit und ohne Gesang wie im BACKSTAGE-MUSICAL, dem REVUE- und SCHLAGERFILM oder dem WIENER FILM (wobei die musikalische *performance* in diesen Fällen Teil der Diegese ist). TANZFILM und MUSICAL etablieren meist eine Kombination von szenischer Musik und Musik im Over. Letztere, welche die Stimmung und Atmosphäre, vor allem aber den emotionalen Gehalt einer Szene unterstützt, pointiert oder ironisiert, ist ein genreübergreifendes Phänomen des Tonfilms. Dabei haben sich genretypische Kompositionsstile und Verwendungskonventionen herausgebildet: So hat die Musik im KRIMINALFILM oder THRILLER häufig indikatorische Funktion, d. h. sie zeigt eine Gefahr an und dient der Spannungssteigerung.

Vgl. JAZZ. *uvk*

Beispiele:

THE GIRL CAN'T HELP IT (Frank Tashlin, USA 1956)  
ZORBA, THE GREEK (Michael Cacoyannis, GR 1964)  
BANDONEON: TANGO IM EXIL (Klaus Wildenhahn, BRD 1981)

**MusikerInnenfilm.** Spielart des KÜNSTLERINNENFILMS und damit fast immer ein BIOPIK, also eine fiktionalisierte Biografie berühmter KÜNSTLERGESTALTEN der Musikgeschichte. Das Spektrum reicht von opulenten, auf Schauwerte bedachten AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILMEN bis zu psychologisch ausdifferenzierten CHARAKTERSTUDIEN. Selten wird dabei das ganze Leben der Musikerinnen und Musiker verfilmt, stattdessen konzentriert man sich auf die als zentral erachteten Lebensabschnitte und Schaffensphasen. Meist sind dies die (dramatisch gesteigerten) Hochs und Tiefs einer musikalischen Laufbahn (vgl. KARRIERESTORY), die Frage nach (genügend) Talent, das Hin- und Hergerissenheit zwischen künstlerischer und bürgerlicher Existenz (vgl. IDENTITÄTSPROBLEM) und natürlich immer wieder der Prozess des Musikmachens, der oft als metaphorische Form der SELBSTREFLEXION gelesen werden kann. Nicht immer sind die Hauptfiguren einem breiten Publikum bekannt: Manche gelangen erst durch ihre filmische Aufbereitung in den Kanon der Berühmtheiten. Und: MusikerInnenfilme müssen nicht Biopics sein (auch wenn sie das in der Regel sind), sondern können auch von frei erfundenen MusikerInnen erzählen.

Zum dokumentarischen Porträt über MusikerInnen vgl. das MUSIKERINNENPORTRÄT. *phb*

Beispiele:

EROICA (Walter Kolm-Veltée, A 1949)  
FRÜHLINGSSINFONIE (Peter Schamoni, BRD/DDR 1983)  
BIRD (Clint Eastwood, USA 1988)  
THE PIANIST (Roman Polanski, GB/F/D/NL/PL 2002)

**MusikerInnenporträt.** Wie das KÜNSTLERINNENPORTRÄT eine Spielart des DOKU-PORTRÄTS und damit ein häufiges Format im DOKUMENTARFILM. MusikerInnen scheinen sich besonders zur filmischen Porträtierung zu eignen: Einerseits durch ihr geläufiges öffentliches

Auftreten, ihre oft facettenreiche Selbststilisierung, ihre ausgeklügelte Performance bei Proben und Konzerten sowie durch fotogene Instrumente, Ortswechsel und Tourneereisen, schrille Nebenfiguren, hysterische Fans etc. Andererseits durch ihre MUSIK, die wie von selbst zur Verfügung steht, den Mittelpunkt allen Interesses darstellt und dem Film Rhythmus und Volumen gibt. Alles in allem zählen Musikerporträts zu den wenigen Dokumentarfilmen, die auch im Kino eine respektable Chance haben.

Vgl. dagegen die KONZERTAUFZEICHNUNG, die kein Porträt, sondern ein abgefilmtes Konzert ist; außerdem den MUSIKERINNENFILM, der ein fiktionales BIOPIK über eine musizierende KÜNSTLERGESTALT ist. *phb*

Beispiele:

DIE HAZY OSTERWALD STORY (Franz Josef Gottlieb, CH 1961)  
THE DOORS ARE OPEN (John Sheppard, USA 1968)  
MADONNA – TRUTH OR DARE (Alek Keshishian, USA 1991)  
BUENA VISTA SOCIAL ... (Wim Wenders, D/USA/F/Kuba 1998)

**Musikverfilmung.** Seltene Variante innerhalb der Gruppe der Verfilmungen. Die grundsätzliche Herausforderung besteht in der Begegnung zweier äußerst verschiedener Kunstformen. Musikverfilmungen tangieren daher immer auch folgende Fragenkomplexe: Was entsteht, wenn einer so abstrakten Kunstform wie der MUSIK mit einer (potenziell sehr) konkreten Kunstform wie dem Film begegnet wird? Wie sind musikalische Parameter wie Klang, Melodie, Harmonie und Rhythmus in visuelle Parameter umzusetzen? Ist Musik überhaupt verfilmbar? Und grundsätzlicher noch: Was ist die Bedeutung von Musik, was ihre Aussage, ihr Inhalt, ihre Handlung? Diese Fragen lassen nicht nur erahnen, warum Musikverfilmungen insgesamt sehr selten sind, sondern auch, warum sie kaum je in Gestalt eines realistisch-psychologischen Spielfilms daher kommen, sondern als EXPERIMENTALFILM, allenfalls als POETISCHER FILM, oft jedoch als MEDITATION, die weniger eine filmische Neuinszenierung der Musik ist, sondern das bestehende Kunstwerk lediglich mit assoziativen Bildern illustriert.

Vgl. die ebenso seltene LYRIKVERFILMUNG, die insofern mit ähnlichen Problemen konfrontiert ist, als es auch dort um Klangfarben, Musikalität und Rhythmus (von Sprache) geht. *phb*

Beispiele:

LA P'TITE LILIE (Alberto Cavalcanti, F 1928)  
PIERROT LUNAIRE (Eric de Kuyper et al., NL 1988)  
EWIGE RUHE (Adrian Marthaler, CH 1998)

**Mutterdrama.** Von den 1910er bis in die 1960er Jahre eine Variante des melodramatischen FRAUENFILMS, in der die Opferrolle der Frau mit ihrer Rolle als Mutter gekoppelt ist: Schmerz und Verzicht erscheinen als ihre naturwüchsige Pflicht, deren masochistische Erfüllung die Frau für entgangene Lebensfreuden entschädigen soll. In der Inszenierung solcher Stoffe kommt es zwar gelegentlich zu selbstbestimmtem weiblichen Handeln und besonders im Fall von Mutter-Tochter-Dyaden zum Aufbau positiver, expatriarchaler weiblicher Beziehungen; doch solche Erscheinungen sind allenfalls Nebenprodukte eines regressiv-konservativen Grundkonzepts. Die Frauenbewegung, das Aufkommen des FEMINISMUS und die wachsende Zahl von Regisseurinnen, die den weiblichen

Standpunkt autonomer und authentischer formulierten, hat es dem Mutterdrama schwermgemacht, sich ungebrochen weiter zu entfalten.

Vgl. MELODRAMA, EXOTISCHES MELODRAMA, EXZESSIVES MELODRAMA. *phb*

Beispiele:

APPLAUSE (Rouben Mamoulian, USA 1929)  
MUTTERLIEBE (Gustav Ucicky, D 1939)  
MILDRED PIERCE (Michael Curtiz, USA 1945)  
IMITATION OF LIFE (Douglas Sirk, USA 1959)

**Mythos.** Ein ursprünglich mündlich tradierter Stoff, der im Dienst einer Erklärung der Welt steht und sich in der Regel vor dem Hintergrund eines kosmischen oder übernatürlichen Bezugsrahmens abspielt. Mythentraditionen sind vor allem aus den «Hochkulturen» der ANTIKE und den so genannten Naturvölkern bekannt. Seit der europäischen Romantik gelten Mythen als Gefäße volkstümlicher Denkweisen und als Ausdrucksformen unverstellten, von der Zivilisation noch nicht überformten anthropologischen Wissens. Der westliche Spielfilm beruft sich vor allem auf das tragische (seltener auf das komische) Potenzial griechischer Mythen (Ödipus, Medea, Pygmalion, Antigone), die im Rahmen der Verfilmung ähnliche Verschiebungsprozesse unterlaufen, die auch bei LITERATUR- und DRAMENVERFILMUNGEN zu verzeichnen sind. Oft werden antike Mythen in die Gegenwart versetzt, andere sind Teil einer im THEATERMILIEU stattfindenden Bühnenaufführung. Indianische, afrikanische, australische und asiatische Kinotraditionen verfilmen ihre je eigenen, indigenen Mythen, die oft auch Gegenstand des westlichen DOKUMENTARFILMS und des ETHNOGRAFISCHEN FILMS sein können.

Vgl. PYGMALION-STOFF. *phb*

Beispiele:

ORPHÉE (Jean Cocteau, F 1949)  
EDIPO RE (Pier Paolo Pasolini, I 1967)  
MEDEA (Lars von Trier, DK 1988)

## N

**Nationalepos.** Spielfilm, der sich auf die als entscheidend erachteten Schlüsselphasen in der Entstehung eines Nationalstaates konzentriert. Meist geschieht dies mit einer tüchtigen Portion Pathos, wobei die Grenzen zu Chauvinismus und Nationalismus sehr fließend sind, und gelegentlich kommen die Filme als unverholene PROPAGANDA daher. Was als Schlüsselmoment gilt, ist dem historisch wandelbaren (wenn auch meist langlebigen) Selbstverständnis eines Staates unterworfen. Oft handelt es sich dabei um Gründungsmythen, die in mehr oder weniger verklärten historischen Epochen verortet werden. Entsprechend sind viele Nationalepen als MONUMENTAL- und/oder AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILME angelegt. Viele kommen außerdem im Gewand eines BIOPICS daher und binden die Geburt eines Staates an die Existenz glorreicher Staatsmänner (auf deren Lebensweg Frauen höchstens als Gefährtinnen fungieren). Nationalepen legen keinen Wert auf «historische Objektivität» oder gar Kritik, vielmehr favorisieren sie möglichst eindeutige, affirmative und mehrheitsfähige (und das heißt

in der Regel einseitige) Darstellungen einer Geschichte, die als die eigene und die gute reklamiert wird. *phb*

Beispiele:

THE BIRTH OF A NATION (D. W. Griffith, USA 1915)  
NAPOLÉON (Abel Gance, F 1926)  
ALEXANDER NEWSKIJ (Sergej Eisenstein, SU 1938)  
EXODUS (Otto Preminger, USA 1960)

**Nationalsozialismus.** Motiv in allen filmischen Gattungen nach 1945 (selten bereits nach 1933). Im Vordergrund steht eine Ideologie, das an sie geknüpfte politische System und ihre alltagsweltlichen Auswirkungen: ein von gegenseitiger Überwachung und grasierender Denunziation gekennzeichnetes POLITISCHES KLIMA, die durch RASSISMUS und PROPAGANDA erzielte systematische VERFOLGUNG und Ermordung Andersdenkender und -seiender; der HOLOCAUST am europäischen JUDENTUM; der ZWEITE WELTKRIEG. Nahezu alle Filme thematisieren den Nationalsozialismus im Sinn einer SYSTEMKRITIK, auch wenn längst nicht alle gleich weit gehen: Manche bedienen sich des Motivs lediglich als Folie, vor deren Hintergrund sie eine KRIEGSRomanze erzählen. Andere versuchen eine Antwort auf die Frage, ob der Nationalsozialismus «lediglich» als deutsche Variante eines übergeordneten FASCHISMUS zu denken sei oder im Gegenteil als singuläres und sich nicht wiederholendes historisches Phänomen. In fiktionalen Bearbeitungen des Motivs überwiegen deutlich die ersten Genres, gefolgt von bitteren SATIREN und beklemmenden GROTESKEN; KOMÖDIEN dagegen sind äußerst selten. Filme, die eine verteidigende Position gegenüber dem System einnehmen oder die Existenz der Konzentrations-LAGER leugnen, werden in vielen Ländern, besonders in Deutschland, zu ZENSURFÄLLEN.

Zu den faschistischen Systemen anderer Länder und Zeiten (Italien, Ungarn, Kroatien, Spanien, Portugal) vgl. FASCHISMUS. *phb*

Beispiele:

CANARIS (Alfred Weidenmann, BRD 1954)  
OBYKNOWENNY FASCHISM (Michael Romm, SU 1965)  
SCHTONK (Helmut Dietl, D 1992)  
IM TOTEN WINKEL ... (A. Heller, O. Schmiederer, A 2002)

**Natur** s. LANDSCHAFT

**Neonoir.** Hauptsächlich amerikanisches Genre, das sich aus dem expliziten Bezug zum FILM NOIR definiert (vgl. INTERTEXTUALITÄT), dessen Stil sich in den späten 1950er Jahren erschöpft. Mitte der 1960er setzt jedoch eine erste, modernistische Phase des Neonoir ein, die teils aus REMAKES, teils aus nachempfundenen Strukturen mit kleinen Variationen oder aus Neuansätzen mit stilistischen Assoziationen auf den klassischen Film Noir besteht. Typischerweise in Farbe gedreht, wagt sich der modernistische Neonoir in zuvor tabuisierte Bereiche von SEXUALITÄT und GEWALT vor. Seit den 1980er Jahren spricht man von der postmodernistischen Phase des Neonoir. Der POSTMODERNE entsprechend, gilt diesen Filmen der Film Noir als Spielmaterial, aus dem Imitationen, Hommagen, Zitate und Hybridformen gewonnen werden. Für beide Phasen des Neonoir gilt, dass sie sich in erster Linie an ein intellektuelles, cinephiles Publikum wenden,

das die zahlreichen intertextuellen Bezugnahmen auf den Film Noir aufzuschlüsseln vermag. *phb*

Beispiele:

THE LONG GOODBYE (Robert Altman, USA 1972)

CHINATOWN (Roman Polanski, USA 1974)

TAXI DRIVER (Martin Scorsese, USA 1976)

**Neorealismus.** Politisch motivierte Stilbewegung im Italien der 1940er Jahre, die zunächst als Opposition zum FASCHISTISCHEN FILM (dem CALLIGRAFISMO und den TELEFONI BIANCHI) verstanden wird, nach Kriegsende als filmpolitischer Neuanfang gilt. Die oft linksintellektuellen Filmemacher interessieren sich für die Gegenwart und die jüngste Vergangenheit, es geht um soziales Elend und den ZWEITEN WELTKRIEG, die KLEINEN LEUTE und ihren Alltag. Der «neue Realismus» entsteht durch die Aktualität der Themen, das Drehen an Originalschauplätzen und die Arbeit mit LAIENDARSTELLERN. Seine Ästhetik ist geprägt durch einen halbdokumentarischen Gestus mit mobiler Kamera, durch PLANSEQUENZEN und eine Inszenierung, die die Protagonisten mit Totalen und Halbtotale in deren räumlich-soziales Umfeld einbettet, anstatt sie mit Nah- und Großaufnahmen zu individualisieren und psychologisieren. Auf dramaturgischer Ebene ist eine Neigung zum Didaktischen, Chorischen und Poetischen spürbar. Die Aufbruchstimmung des Neorealismus wird rasch gedämpft: Bei den ersten demokratischen Wahlen 1948 erreicht die konservative Democrazia Cristiana fast die absolute Mehrheit und wird für Jahrzehnte zur bestimmenden politischen Kraft in Italien. Der unerhörte stilbildende Einfluss des Neorealismus besteht jedoch bis heute und kann, wie im Fall des iranischen Kinos oder des DOGME 95, ganze kinematografische Traditionen prägen. *phb*

Beispiele:

OSSESSIONE (Luchino Visconti, I 1942)

ROMA, CITTÀ APERTA (Roberto Rossellini, I 1945)

LADRI DI BICICLETTE (Vittorio de Sica, I 1948)

**Neue Sachlichkeit.** In Anlehnung an den literatur- und kunsthistorischen Begriff bezeichnete Stilrichtung im deutschen Film der 1920er Jahre. Als Gegenströmung zum EXPRESSIONISMUS lässt die Neue Sachlichkeit symbolische und expressive Qualitäten zurücktreten und verzichtet auf exotische Umgebungen und phantastische Entwicklungen. Favorisiert wird stattdessen ein Realismus, der in der eigenen Gegenwart verortet ist, die in ihr virulenten sozialen und psychischen Konfliktstrukturen zum Gegenstand wählt und zur GESELLSCHAFTSKRITIK tendiert. Objektive Kühle, die bis zum Zynismus geht und ein dem Naturalismus verwandter Fatalismus sind Kennzeichen dieser Richtung. Hinzu kommt eine Faszination gegenüber Technik, ARCHITEKTUR und Maschinen, die in rhythmischen Steigerungen der Montage ihren Ausdruck findet. Die zeitgenössische Kritik warf der Neuen Sachlichkeit fehlende Parteilichkeit vor (was den Filmen zwar eine resignative Perspektive verlieh, sie aber auch vor plakativen Botschaften bewahrte). Die Filmgeschichtsschreibung sieht in ihr stellenweise eine ästhetische Vorläuferin des NATIONALSOZIALISMUS (vor allem mit Blick auf den BERGFILM). *phb*

Beispiele:

DIE FREUDLOSE GASSE (Georg Wilhelm Pabst, D 1925)

BERLIN. DIE SINFONIE DER ... (Walter Ruttmann, D 1927)

MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak et al., D 1929)

**Neue Welle.** Von den 1960er bis in die 1980er Jahre finden in verschiedenen Ländern Erneuerungsbewegungen im Kino, so genannte «Neue Wellen» statt. Zu ihren Hauptauslösern gehört die französische NOUVELLE VAGUE zu Beginn der 1960er Jahre, die in Europa, Amerika und Asien ähnliche, wenn auch zeitlich zum Teil erheblich verzögerte Bestrebungen hervorruft. Gemeinsamer Nenner der ansonsten höchst unterschiedlichen Filmgruppen ist das breite Filmwissen ihrer MacherInnen sowie deren Wertschätzung von Stilrichtungen wie NEO-REALISMUS oder DIRECT CINEMA, die sich von der hochartifizialen Filmsprache Hollywoods, aber auch von uninspirierter Massenware distanzieren, um sich einem durchaus politisch verstandenen Realismus zu verpflichten. Während die Neuen Wellen in Osteuropa und Japan zeitlich enger an die Nouvelle Vague anknüpfen und in aktuellerem Zusammenhang mit ihr stehen, finden die Bewegungen anderer Länder (Indien, Iran, Taiwan u. a.) später statt und sind insofern anders gelagert, als die Nouvelle Vague inzwischen verbleibt und daher selbst zum filmhistorischen Gegenstand geworden ist.

Zu einzelnen Ausformungen vgl. NOUVELLE VAGUE, RIVE GAUCHE, TSCHECHOSLOWAKISCHE NEUE WELLE, FREE CINEMA, JUNGER DEUTSCHER FILM. *phb*

Beispiele:

RYSOPIS (Jerzy Skolimowski, PL 1964)

SUNA NO ONNA (Hiroshi Teshigahara, J 1964)

W. R. – MISTERIJE ORGANIZMA (D. Makavejev, YU/BRD 1971)

QINGMEI ZHUMA (Edward Yang, Taiwan 1985)

**Neuer Deutscher Film.** Sammelbegriff für eine Vielzahl von Strömungen der oft anspruchsvollen, ausschließlich bundesdeutschen Spielfilmproduktion seit Ende der 1960er Jahre, die sich aus den innovativen Ansätzen des JUNGEN DEUTSCHEN FILMS entwickeln. Die RegisseurInnen, deren Karrieren erst nach dem NATIONALSOZIALISMUS beginnen, nennen sich AutorInnen und beanspruchen die ökonomische und ästhetische Kontrolle über ihre Projekte. Ihre Filme entstehen meist mit geringem Budget, unter der Mithilfe der neu gegründeten staatlichen Filmförderung sowie in Zusammenarbeit mit den Fernsehanstalten, jedoch außerhalb der weiterhin produzierenden Altbranche (die bereits während des Dritten Reichs Filme drehte). Thematisiert werden – in Verfilmungen historischer Stoffe, ROADMOVIES und LITERATURVERFILMUNGEN – die Probleme der eigenen Generation, der jüngeren deutschen Geschichte, des Lebens in der westdeutschen PROVINZ und der sozialen Gegensätze. Auch die SchauspielerInnen stammen vor allem aus der eigenen Generation. Versuche, ältere Darsteller zu integrieren sind selten, enden aber in zum Teil brillanten Ergebnissen. Das Ende des Neuen Deutschen Films wird oft mit dem Tod von Rainer Werner Fassbinder (1982) angegeben.

Vgl. den NEUEN DEUTSCHEN FRAUENFILM, der in vielen – aber nicht in allen – Bereichen ähnlich verfährt. *phb*

Beispiele:

AGUIRRE – DER ZORN GOTTES (Werner Herzog, BRD 1973)

FONTANE EFFI BRIEST (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1974)

IM LAUF DER ZEIT (Wim Wenders, BRD 1975)

DEUTSCHLAND IM HERBST (Alexander Kluge et al., BRD 1977)

**Neuer deutscher Frauenfilm.** In Anlehnung an den NEUEN DEUTSCHEN FILM benannte bundesdeutsche Stilrichtung, aber kein unbedingt symmetrisches Phänomen. Zwar geht auch der Neue deutsche Frauenfilm vom Autorenkonzept aus und entwickelt sich aus dem JUNGEN DEUTSCHEN FILM, aber er hat es nicht nötig, mit «Opas Kino» abzurechnen. Vielmehr steht er, als Neubeginn spezifisch weiblichen Filmschaffens, im Zeichen der Frauenbewegung. Wenn er sich überhaupt auf die Vergangenheit bezieht, dann ganz anders als der FRAUENFILM, dem von Männern gemachten MELODRAMA für ein weibliches Publikum. Die meisten Werke des Neuen deutschen Frauenfilms sind einem FEMINISMUS verpflichtet, wenn auch mit unterschiedlicher Akzentuierung und Militanz. Ästhetische Radikalität, subversives kritisches Bewusstsein und die gegen sie waltenden sexistischen Vorurteile haben es den Regisseurinnen nicht leicht gemacht, Förderung, kritische und kommerzielle Anerkennung zu erlangen. Ihre Werke sind daher meist billiger produziert und insgesamt weniger zahlreich als die ihrer männlichen Kollegen. *phb*

Beispiele:

DIE ALLSEITS REDUZIERTER ... (Helke Sander, BRD 1977)  
 BILDNIS EINER TRINKERIN (Ulrike Ottinger, BRD 1979)  
 DEUTSCHLAND, BLEICHE ... (H. Sanders-Brahms, BRD 1979)  
 HUNGERJAHRE ... (Jutta Brückner, BRD 1980)

**Neuer Heimatfilm.** Vor allem deutschsprachige Filme seit den 1980er Jahren, die in gewisser Weise an das Genre des HEIMATFILMS anschließen, obschon in sozusagen komplementärer Richtung. Im Zentrum steht nicht länger eine durch die Erfahrung des ZWEITEN WELTKRIEGS motivierte, zutiefst romantisierte und konservative Sehnsucht nach unverdorbenen, reinen LANDSCHAFTEN, die als der «eigentliche» Lebens- und Gefühlsort vorgestellt und in Opposition zu urbanen Zusammenhängen gedacht wurden. Jetzt ist die Natur bestenfalls die unwillige Dulderin, wenn nicht die harte Gegnerin der sie bewohnenden und bearbeitenden Menschen. Außerdem geht es nicht länger um harmlose LIEBESGESCHICHTEN zwischen Pseudodialekt sprechenden Grafensöhnen und blonden Städterinnen. Nun stehen unzimmerliche MILIEUSTUDIEN im Vordergrund, die eine schroffe GESELLSCHAFTSKRITIK formulieren, indem sie die Schattenseite des BÄUERLICHEN LEBENS fokussieren und aus der Perspektive KLEINER LEUTE, alternder Knechte und ausgebeuteter Mägde argumentieren. Kaum zu überwindende ARMUT steht im Vordergrund dieser Lebensläufe, die, anders als im HEIMATFILM, oft in historischen Epochen angesiedelt sind. *phb*

Beispiele:

HÖHENFEUER (Fred M. Murer, CH 1985)  
 HERBSTMILCH (Joseph Vilsmaier, BRD 1988)  
 DIE SIEBELBAUERN (Stefan Ruzowitzky, A 1998)

**Neuer Schweizerfilm.** Aufbruchbewegung im schweizerischen Filmschaffen, als deren Beginn 1964, das Jahr der Landesausstellung in Lausanne, gilt. Erste Impulse finden in der Romandie statt – ausgelöst durch die französische NOUVELLE VAGUE –, während die Deutschschweiz eher auf den JUNGEN DEUTSCHEN FILM reagiert. Junge Regisseure opponieren gegen ein als konformistisch verstandenes Kino der Väter, hinterfragen

und karikieren nationale Mythen (vgl. GEISTIGE LANDESVERTEIDIGUNG) und treten für Filme ein, die sich inhaltlich, stilistisch und moralisch näher an der Realität bewegen. Allerdings sind die Filmemacher mit schwierigen Produktionsbedingungen konfrontiert; viele drehen KURZSPIEL- oder viel beachtete DOKUMENTARFILME, anderen gibt das junge FERNSEHEN Arbeitsmöglichkeiten, manche wandern ins Ausland ab. Es entstehen Spielfilme mit zuweilen deutlich didaktischer Absicht: MILIEU- und CHARAKTERSTUDIEN mit Anspruch auf GESELLSCHAFTS- und SYSTEMKRITIK, aber auch NEUE HEIMATFILME mit herbem Tonfall, die eine neue Sicht auf die schweizerische Befindlichkeit entwerfen und unbequeme Fragen zur innen- und außenpolitischen Vergangenheit der Schweiz stellen. *phb*

Beispiele:

SIAMO ITALIANI: DIE ITALIENER (A. Seiler et al., CH 1964)  
 CHARLES MORT OU VIF (Alain Tanner, CH 1969)  
 SAD-IS-FICTION (Fred M. Murer, CH 1969)  
 L'INVITATION (Claude Goretta, CH 1973)

**New American Cinema.** Bewegung und Stilrichtung in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren. Hauptvertreter sind FilmemacherInnen wie Shirley Clarke, Lionel Rogosin, Robert Frank, John Cassavetes u. a., die sich um Jonas Mekas und die Filmzeitschrift *Film Culture* gruppieren. Sie erklären den moralischen und ästhetischen Bankrott des kommerziellen amerikanischen Hollywood-Kinos und verlangen stattdessen unabhängig produzierte Filme, die oft als EXPERIMENTALFILME oder EXPERIMENTELLE SPIELFILME, als INSZENIERTE oder FIKTIONALISIERENDE DOKUMENTARFILME daher kommen, nicht selten mit LAIENDARSTELLERN arbeiten und Techniken des DIRECT CINEMA übernehmen. In der Regel mit kleinem Budget finanziert und meist auf 16mm gedreht, wollen die Filme des New American Cinema poetisch, mythisch, avantgardistisch, individualistisch, ungebändigt und rau sein und damit der Filmkultur neuen Atem verleihen. In den späteren 1960er Jahren klingt die Bewegung wieder ab und löst sich zum Teil im UNDERGROUND-FILM auf. *phb*

Beispiele:

ON THE BOWERY (Lionel Rogosin, USA 1956)  
 SHADOWS (John Cassavetes, USA 1960)  
 THE CONNECTION (Shirley Clarke, USA 1961)  
 THE BRIG (Jonas Mekas, USA 1964)

**New British Cinema.** Bewegung im britischen Kino der 1980er Jahre, die als unerwartete, aber lang erhoffte Renaissance empfunden wurde. Unerwartet, weil die Privatisierungspolitik der Thatcher-Regierung einen Zusammenbruch der Filmkultur und Filmförderung befürchten ließ. Lang erhofft, weil das britische Filmschaffen seit dem FREE CINEMA der frühen 1960er Jahre zum letzten Mal künstlerische Aufmerksamkeit erregt hatte und seither entweder auf internationale, kostspielige AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILME setzte, die sich auf detailgetreue Ausstattungen vergangener Epochen beschränkten, oder aber auf kostengünstige Produktionen, die für ein rein britisches Publikum zugeschnitten waren. Beide Traditionen werden im New British Cinema zwar fortgesetzt, aber neu in einen deutlich politischen Kontext mit dem Anspruch auf SYSTEMKRITIK gestellt. Es entstehen *heritage*-Filme, die sich (mehr oder weniger)

kritisch mit der imperialistischen Geschichte Großbritanniens auseinandersetzen und damit weit über liebevolle Dekors hinausgehen, sowie «oppositionelle» Filme, die in der Gegenwart spielen und die trostlose Kehrseite der Thatcher-Politik zeigen: spröde MILIEUSTUDIEN, die das Verfallen von TRABANTENSTÄDTEN, Arbeitslosigkeit und RASSISMUS, MINORITÄTSPROBLEME und KULTURKONTRASTE thematisieren. Gerade sie sind es, die in ihrer *britishness* vom internationalen Publikum begeistert aufgenommen wurden. *phb*

Beispiele:

CHARIOTS OF FIRE (Hugh Hudson, GB 1981)  
 MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE (Stephen Frears, GB 1985)  
 WETHERBY (David Hare, GB 1985)  
 HIGH HOPES (Mike Leigh, GB 1988)

**New Hollywood.** Außergewöhnlich kreative Produktions- und Stilbewegung im amerikanischen Kino zwischen 1967 und 1976, zu deren Wesensmerkmal eine hohe inhaltliche und visuelle Experimentierfreudigkeit gehört. Die Bewegung findet in einer Zeit der politischen, sozialen, kulturellen und (film-)ökonomischen Unruhe statt: der VIETNAMKRIEG, die Morde an den Kennedys und Martin Luther King 1963 resp. 1968, die Militarisierung der afroamerikanischen Bevölkerung, Woodstock und der Zusammenbruch des *studio system* aus der Zeit des klassischen Hollywood sind als Eckdaten zu nennen. Junge Männer drehen unter flexibleren (und kostengünstigeren) Bedingungen außerhalb der großen Studios und erneuern erstarrte Konventionen und Genres. Während das klassische Hollywood ein reibungsloses, geschlossen-narratives Kino bot, sucht New Hollywood ein unreines, brüchiges und selbstreflexives, oft auch lässig-rüdes Kino. Eindeutigkeit weicht Ambivalenz, aus den vormals gefestigten Normalbürgern werden zerrissene Außenseiter, die eher beiläufig ihre Alltagskonflikte durchstehen. Die (männlich dominierte) Bewegung des New Hollywood verebbt Ende der 1970er Jahre wieder, ihre Regisseure nähern sich inhaltlich, formal und vor allem produktionsspezifisch dem bewährten Hollywoodmodus und perfektionieren teilweise das BLOCKBUSTER-Kino. *phb*

Beispiele:

EASY RIDER (Dennis Hopper, USA 1969)  
 FIVE EASY PIECES (Bob Rafelson, USA 1970)  
 THE CONVERSATION (Francis Ford Coppola, USA 1974)  
 TAXI DRIVER (Martin Scorsese, USA 1976)

**Newspaper film** s. REPORTERFILM

**Nichtfiktionale Szene.** Sammelbegriff für die nicht-fiktionalen Genres der Frühen Kinematographie. Er umfasst Dokumentaraufnahmen, Reisebilder aus fernen Ländern, Natur- und Stadtansichten, Werbefilme, KULTURFILME und AKTUALITÄTEN. Der szenische Charakter resultiert aus der Einheit des Ortes und einer minimalen Handlung. *uvk*

Beispiele:

ARRIVÉÉ D'UN TRAIN ... (Louis Lumière, F 1895)  
 A DAY IN THE LIFE OF ... (P.: Kineto Production Co., GB 1910)  
 1. STIFTUNGSFEST UND FAHNENWEIHE ... (anonym, D 1913)

**Nouvelle Vague.** Erneuerungsbewegung des französischen Kinos zwischen 1958–1968. Ihre Hauptvertreter (F. Truffaut, C. Chabrol, J.-L. Godard, E. Rohmer, J. Rivette) waren junge Regisseure, die meist als Kritiker bei den *Cahiers du Cinéma* geschrieben hatten. Darin setzten sie sich von der TRADITION DE QUALITE, dem als trivial empfundenen *cinéma de papa* der älteren Generation ab und formulierten den Gegenentwurf eines *cinéma des auteurs*, das sich durch Unabhängigkeit und künstlerische Individualität seiner Regisseure auszeichnen sollte. Zu ihren (wiederentdeckten) Lieblingsauteurs zählten A. Hitchcock, H. Hawks, J. Ford, V. Minnelli und N. Ray, aber auch R. Bresson, R. Rossellini und J. Renoir. Eine Gruppe im eigentlichen Sinn waren die Regisseure der Nouvelle Vague vor allem in ihrer theoretischen Diskussion. In ihren eigenen Werken, darunter viele DEBUTFILME, gingen sie unterschiedliche Wege, deren gemeinsamer Nenner in der wiederkehrenden Bezugnahme auf filmgeschichtliche Traditionen besteht, aber auch in der Vermittlung hektischer, an Originalschauplätzen und oft mit HANDKAMERA gedrehten Porträts über das Leben in der CITY (Paris), in die der uninszenierte Alltag immer wieder hereinbricht. Außerdem entwickelten sie eine persönliche, als solche erkennbare Handschrift, die auf den bewussten, demonstrativen Bruch mit filmischen Konventionen setzte. Den Vertretern der Nouvelle Vague ist es zu verdanken, dass auch in den USA, im restlichen Europa und in Asien die Autorendiskussion aufgenommen wurde und längst vergessene Filme neu gesichtet und bewertet wurden.

Vgl. NEUE WELLEN, RIVE GAUCHE. *phb*

Beispiele:

LE BEAU SERGE (Claude Chabrol, F 1959)  
 LES QUATRE CENT COUPS (François Truffaut, F 1959)  
 À BOUT DE SOUFFLE (Jean-Luc Godard, F 1960)  
 MA NUIT CHEZ MAUD (Eric Rohmer, F 1968)

## O

**Obsession.** Motiv, das in allen filmischen Gattungen (Spielfilm, EXPERIMENTALFILM, und DOKUMENTARFILM) vorkommt. Im Zentrum steht eine Figur, die eine pathologische Zwangsidee hat, die sie willentlich weder lenken noch unterdrücken kann und die oft im Widerspruch zu ihrem logischen Denken steht. Die Obsession kann sich auf verschiedenste Sachverhalte, Objekte oder Menschen richten. In der Regel ist ihr etwas Bedrohliches eingeschrieben – sei es für die besessene Figur selber, sei es für deren Umfeld –, worauf Filme oft ihre Spannungsbögen gründen. Das Motiv wird gerne mit anderen wie AMOUR FOU, MENACING HUSBAND, RACHE, RELIGION, HÖRIGKEIT, PSYCHOPATHIE u. a. verflochten. Als Erzählmuster respektive Genres bieten sich LEIDENSGESCHICHTE, BEZIEHUNGSDRAMA, THRILLER und HORRORFILM an, komische Genres sind dagegen selten. *phb*

Beispiele:

PICKPOCKET (Robert Bresson, F 1959)  
 LA PRISONNIÈRE (Henri-Georges Clouzot, F 1962)  
 LUNES DE FIEL (Roman Polanski, F/GB 1991)

**Odyssee** s. IRRFAHRT; MYTHOS

**Ökologie.** Motiv, das alle Genres und Traditionen erfassen kann, vom dokumentarischen LEHRFILM mit didaktischer Funktion über den fiktionalen WIRTSCHAFTSKRIMI, der in der Regel den Anspruch auf SYSTEMKRITIK erhebt, bis hin zum KATASTROPHENFILM. Freilich ist das Motiv so jung wie die gesellschaftspolitische Sensibilität gegenüber ökologischen Problemstellungen, Risiken und Katastrophen. So schreibt gerade der Spielfilm ökologischen Themen erst seit den späten 1970er Jahren überhaupt eine Fiktionswürdigkeit zu. *phb*

Beispiele:

NOTTE ITALIANA (Carlo Mazzacurati, I 1987)  
ET LA LUMIERE FUT (Otar Iosseliani, BRD/F/I 1989)  
ERIN BROCKOVICH (Steven Soderbergh, USA 2000)

**Omnibusfilm** s. EPISODENFILM

**Operettenfilm.** Deutsches und österreichisches Genre der 1930er und 1940er Jahre. Nahezu ausnahmslos in einer nostalgisch verklärten Vergangenheit (meist dem 19. Jahrhundert) situiert, spielen die Geschichten oft in der Donaumetropole Wien, die jedoch als emotionaler (und weniger als lokaler) Schauplatz fungiert. Hier verliert man sich in züchtigen LIEBESGESCHICHTEN und unkomplizierten GENERATIONENBEZIEHUNGEN, spricht gemäßigten, für ein gesamtdeutsches Publikum verständlichen Dialekt und gibt sich wann immer möglich einer dezent berausenden Walzerseligkeit hin. Im Mittelpunkt steht typischerweise die KÜNSTLERGESTALT eines Komponisten, der im Rahmen eines Hofballs in emotionale Irrungen und Wirrungen gerät, wobei das Happy-End von Anfang an gewiss ist. Operettenfilme sind einem dezidiert unpolitischen Ton gehalten – gerade dies macht besonders während des NATIONALSOZIALISMUS ihre politische Relevanz aus.

Die Nähe zum WIENER FILM ist beträchtlich; dennoch ist der «preußische» Strang des Genres nicht zu vergessen, der ebenso nostalgisch agiert, aber die Verklärung der Habsburg-Monarchie durch jene des Hohenzollern-Reichs ersetzt. *phb*

Beispiele:

ICH UND DIE KAISERIN (Friedrich Hollaender, D 1932)  
WALZERKRIEG (Ludwig Berger, D 1933)  
WIENER BLUT (Willi Forst, D 1942)

**Opernverfilmung.** Grundsätzlich gibt es zwei Möglichkeiten der Opernverfilmung. Zum einen kann es sich um abgefilmte Opernaufführungen handeln, die – analog zur KONZERTAUFZEICHNUNG – allenfalls ästhetisierend aufbereitet sind, um sie der Nachwelt zu erhalten. Zum anderen kann es sich – analog zur LITERATUR- oder DRAMENVERFILMUNG – um zuweilen sehr freie Adaptionen von Opern handeln, die nichts mehr mit bloßen Aufzeichnungen zu tun haben, sondern neue, eigenständige Interpretationen sind, die sich spezifisch filmischer Ausdrucksregister bedienen. Dies kann sogar in Form eines ANIMATIONSFILMS geschehen, außerdem sind Verflechtungen von Oper und anderen Kunst- und MUSIK-Formen denkbar.

Zum «umgekehrten» Phänomen – Filmemacher, die Opern inszenieren – vgl. die Werkverzeichnisse von Luciano Visconti, Daniel Schmid, Patrice Chéreau u. a. *phb*

Beispiele:

DIE VERKAUFTE BRAUT (Max Ophüls, D 1932)  
TROLLFLÖJTEN (Ingmar Bergman, S 1974)  
LINDA DI CHAMOUNIX (Daniel Schmid, CH 1996)

**Oral History.** Der Begriff entstammt der modernen amerikanischen Geschichtswissenschaft und bezeichnet den methodischen Zugang des INTERVIEWS von Zeitzeugen (oft mit Hilfe von Tonbandaufzeichnungen). Dahinter stand und steht das Bedürfnis, den «offiziellen» – und das heißt immer auch kanonisierten – Quellen sowie dem Blick auf die so genannten großen politischen Ereignisse und Persönlichkeiten eine am Alltag orientierte, sozialhistorische Konzeption von Geschichtsschreibung entgegenzusetzen. Befragt werden also «Durchschnittsmenschen» und «Betroffene», KLEINE LEUTE eben. Gerade für die Aufarbeitung von lange Zeit vernachlässigten Gebieten der Geschichte (soziale und kulturelle Randgruppen, feministische Bewegung, MINORITÄTS-PROBLEME) bietet die Oral History ein oft unverzichtbares Instrumentarium, das seit den 1970er Jahren zunehmend in den DOKUMENTARFILM einfließt. Außerdem liegt sie als Methode auch zahlreichen FILMHISTORISCHEN DOKUMENTATIONEN zugrunde. *phb*

Beispiele:

SHOAH (Claude Lanzmann, F 1974/85)  
BRUXELLES TRANSIT (Samy Szlingerbaum, B 1980)  
DIE NACHTHEXEN ... (Sissi Huetlin, Elizabeth McKay, CH 1995)

**Outlaw.** Figur oder Figurenkollektiv. Im Zentrum steht eine Person oder eine kleine Gruppe, die sich außerhalb des Gesetzes gestellt hat, geächtet wurde oder auf der FLUCHT ist und aus ihrer Unbehaustheit heraus weitere kriminelle Taten begeht. Manche Outlaws sind gleichzeitig Anwälte der Gerechtigkeit und Wohltäter der Armen (vgl. ROBIN-HOOD-STOFF); andere wiederum erreichen Kultstatus durch ihre Tollkühnheit und Selbstbestimmtheit auch im nichtkriminellen Verhalten. Die Figur des Outlaw tritt bevorzugt in den Genres WESTERN, KRIMI oder ROADMOVIE auf, oft als BUDDY-BUDDY-Konstellation oder als FREUNDINNENPAAR, aber auch in LIEBESGESCHICHTEN, die in diesem Fall meist von einer TRAGISCHEN LIEBE erzählen.

Vgl. die AUSSTEIGERIN, die aus innerer Überzeugung ihre sozialen (oft auch zivilisatorischen) Bindungen aufkündigt, ohne das Gesetz zu übertreten; außerdem die ABSTEIGERIN, deren Außenseitertum mehr auf soziale und weniger auf juristische Gegebenheiten fußt. *phb*

Beispiele:

JESSE JAMES (Henry King, USA 1939)  
BONNIE AND CLYDE (Arthur Penn, USA 1967)  
MESSIDOR (Alain Tanner, CH 1978)

## P

**P.O.W. film** s. KRIEGSGEFANGENEN-FILM

**Pädophilie** s. SEXUALDELIKT



**Parabel.** Erzählform, in der ein lehrstück- oder gleichnishafter Vergleich zur eigenständigen Erzählung erweitert wird. Ihre Funktion besteht in der Illustration einer oft moralischen Pointe oder aber einer allgemeinen Wahrheit. Was genau verglichen werden soll, wird jedoch nicht immer durch direkten Verweis angedeutet, sondern muss gelegentlich auch erschlossen werden. Die Bezüge zwischen Parabel und ALLEGORIE sind zweischneidig: Einerseits gelangt das Publikum in beiden Fällen nur über ein Schlussverfahren zum eigentlich Gemeinten. Andererseits lässt sich bei der Parabel der Vergleich von nur einem Punkt aus auf den gemeinten Sachverhalt übertragen; die ALLEGORIE dagegen ist Punkt für Punkt auf zwei Ebenen zu lesen, verlangt vom Publikum also ein größeres Abstraktionsvermögen. *phb*

Beispiele:

DU SKAL ÆRE DIN HUSTRU (Carl Theodor Dreyer, DK 1925)  
O THIASOS (Theo Angelopoulos, GR 1975)  
PASTRY, PAIN AND POLITICS (Stina Wehrenfels, CH 1998)

**Parodie.** Erzählform, die stets eine Art von INTERTEXTUALITÄT ist: Ein vorhandenes Werk wird unter Beibehaltung kennzeichnender Formmittel, aber mit gegenteiliger Intention nachgeahmt. Durch das entstandene Auseinanderfallen von Form und Aussageanspruch werden komische Effekte gewonnen, die umso größer sind, je größer die Fallhöhe vom Parodierten zur Parodie ist. Allerdings will die Parodie keineswegs nur Komik erzeugen; oft ist das Lächerliche und Komische nur ein Mittel zu – bisweilen düsterer oder schriller – GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK. Das Gelingen jeder Parodie ist darauf angewiesen, dass das Publikum den parodierten Bezugstext oder -film überhaupt erkennt. Vgl. die TRAVESTIE, die sozusagen umgekehrt verfährt und einen bekannten Stoff in eine neue, oft unangemessene, Darstellungsform fließen lässt; außerdem die SATIRE, die sich nicht auf ein anderes Werk, sondern auf außerfilmische Zustände der Realität bezieht. *phb*

Beispiele:

MUD AND SAND (Gilbert Pratt, USA 1923)  
THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS (Roman Polanski, GB 1967)  
MARS ATTACKS (Tim Burton, USA 1996)

**PartisanInnen** s. GUERRILLA; WIDERSTAND

**Pathologischer Killer.** Figur vor allem im THRILLER und PSYCHOTHRILLER, seltener im KRIMINALFILM. In der Regel wird das Pathologische als KRANKHEIT begriffen, die der Figur selbst bewusst ist: Sie leidet daran, morden zu müssen – sei es in Form von SERIENMORDEN und/oder SEXUALDELIKTEN –, selbst wenn ihr vor ihrem eigenen Tun graut. Gerade dadurch hat sie das Potenzial, Mitleid auszulösen und steht insofern als Gegensatz zur MENSCHLICHEN BESTIE da, die sich gesellschaftlichen Maßstäben entzieht, weder bestrafbar noch resozialisierbar ist und kaum je Mitleid, dafür aber Grauen provoziert (und entsprechend eher im HORRORFILM anzutreffen ist). In komischen Genres erscheinen pathologische Killer so gut wie nie, allenfalls werden sie mit SCHWARZEM HUMOR angereichert. *phb*

Beispiele:

ORLACS HÄNDE (Robert Wiene, D 1924)

PEEPING TOM (Michael Powell, GB 1960)  
DIRTY HARRY (Clint Eastwood, USA 1971)  
NATTEVAGTEN (Ole Bornedal, DK 1995)

**Perestrojka.** Der Begriff meint «Umbau» und wurde von Michail Gorbatschow als Schlagwort für die seit 1985 eingeleiteten politischen Reformen in der Sowjetunion geprägt. Wesentlicher Bestandteil ist die für sowjetische Verhältnisse unerhörte Vorstellung von *glasnost*, einer freizügigen Informations- und Diskurspolitik: Zuvor unter Verschluss gehaltene Belange werden nun in und mit der Öffentlichkeit geführt, außerdem ist die öffentliche Kritik am Staat in einem nie gekannten Ausmaß möglich. Die sowjetischen FilmemacherInnen beteiligen sich unmittelbar an diesem Diskurs, indem sie ihn selbst thematisieren oder aber Fragen stellen, die vor der Perestrojka undenkbar gewesen wären und einen Film zum ZENSURFALL gemacht hätten. Motive wie KLASSENVERHÄLTNISSE und IDENTITÄTSPROBLEME tauchen vermehrt auf und werden offen auf den Tisch gelegt. Die Filme erheben einen expliziten Anspruch auf SYSTEMKRITIK, und jahrzehntelang unter Verschluss gehaltene «Regalfilme» gelangen endlich in die Kinos. Mit der Auflösung der Sowjetunion Ende 1991 entfällt auch der Rahmen für die Thematisierung der Perestrojka. Als Motiv ist die Perestrojka vor allem im sowjetischen Kino ein kaum zu unterschätzendes Thema; ausländische Filme nehmen es weitaus seltener auf oder begnügen sich mit flüchtigen Skizzierungen. *phb*

Beispiele:

DISSIDENT (Waleriu Scheregi, SU 1988)  
MALENKAYA WERA (Wassilij Picul, SU 1988)  
NEBESSA OBETOWANNIJE (Eldar Rjazanow, SU 1991)

**Perversion.** Motiv im fiktionalen und dokumentarischen Film. Im weiteren Sinn ist ein von Norm und Moral «abweichendes» Verhalten gemeint, im engeren Sinn eine (vom heterosexuellen Koitus) «abweichende» SEXUALITÄT. In psychoanalytischen Denksammenhängen geht es um die Gesamtheit eines psychosexuellen Verhaltens, das mit «atypischen» Formen sexueller Lustgewinnung einhergeht. Dazu werden meist HOMOSEXUALITÄT, Pädophilie, Nekrophilie und Sodomie gerechnet, aber auch Fetischismus, Transvestismus, VOYEURISMUS, Exhibitionismus und SADOMASOCHISMUS. Freilich ist die Vorstellung von Normen und Normabweichungen genauso historisch und kulturell bedingt wie deren moralische und juristische Bewertung. Im Film treten Perversionen oft in PSYCHOTHRILLERN auf (die nicht selten «Seriosität» vorgeben, sich aber in Schlüpfrigkeiten ergehen). Dabei sind sie oft an ein SEXUALDELIKT gekoppelt und außerdem an die Figur eines PATHOLOGISCHEN KILLERS. Von besonderem Interesse ist die Variante des VOYEURISMUS: weil er in filmischen Darstellungen immer eine (problematische) Art der SELBSTREFLEXION ist, und weil in der psychoanalytischen Filmtheorie das Verhalten des Kinopublikums (umstrittenerweise) mit demjenigen des Voyeurs verglichen wird. *phb*

Beispiele:

PEEPING TOM (Michael Powell, GB 1960)  
LA BÊTE (Walerina Borowczyk, F 1975)  
LE CRI DE LA SOIE (Yvon Marciano, CH/F/B 1996)  
KISSED (Lynne Stopkewich, CDN 1996)

**Phantastik.** Im Gegensatz zur SCIENCE FICTION und zur FANTASY beruht die Phantastik auf einer Verletzung fundamentaler Annahmen des Realitätsbegriffs der westlichen Zivilisation. Dabei wird mindestens eine Figur der dargestellten Welt durch jene Phänomene, die gegen diese Realitätsannahmen verstoßen, in ihrem Bewusstsein und/oder ihrem Verhalten erschüttert. Realitätsinkompatible Phänomene liegen dann vor, wenn nicht nur unwahrscheinliche, sondern, gemessen am Realitätsbegriff der westlichen Kultur, unmögliche Geschehnisse auftreten. So z. B., wenn elementare Annahmen über den Raum (wie Dreidimensionalität), die Zeit (wie deren Unumkehrbarkeit) und die Materie (wie die Sterblichkeit biologischer Körper oder die ausschließlich auf physikalischen Kräften basierende Einwirkung auf sie) verletzt werden. Charakteristisch für die Phantastik ist, dass die dem Realitätsbegriff widersprechenden Phänomene hinsichtlich ihres Status unentscheidbar sind, d. h. es gibt keine übergeordnete Instanz, die sie als bloße Wahnvorstellungen einer Figur ausweist oder, wie in der FANTASY, als wirklich real setzt. Typische Motive und Themen des phantastischen Kinos sind die ZEITREISE, das Erscheinen von HEXEN, ZOMBIES und Vampiren sowie die TEUFELSAUSTREIBUNG. Phantastische Phänomene treten im HORRORFILM auf, artikulieren sich häufig als ÜBERSINNLICHER HORROR, und die Erschütterung des Bewusstseins kann sich bis zum IDENTITÄTSPROBLEM ausweiten. *uvk*

Beispiele:

DER MÜDE TOD (Fritz Lang, D 1921)  
VAMPYR (Carl Theodor Dreyer, F/D 1931)  
STALKER (Andrej Tarkowskij, SU 1979)

**Pikareske.** Der Begriff stammt aus der Literaturwissenschaft und meint den Schelmenroman, der im Spanien des 16. Jh. entstand (span. *pícaro* = Schelm, Gauner). Auch im Film oft als fiktive AUTOBIOGRAFIE und daher als ICHERZÄHLUNG konzipiert, basiert die Erzählstruktur auf einem Nummernprinzip, wobei die einzelnen Episoden nur durch den Helden miteinander verbunden sind. Er ist Zentrum und Bezugspunkt der Pikareske, vereinigt den Typ des Abenteurers und Weltklugen, des Außenseiters und Lebenskünstlers, des Einfältig-Naiven und Habenichtsin sich. Immer auf REISEN durch diverse Länder und soziale Schichten, besteht er dank Geistesgegenwart und Erfindungsgabe zahlreiche Abenteuer. Er vertritt die Lebensideologie von der Unzulänglichkeit alles Menschlichen und betrachtet die Welt als Bühne, auf der mehr schlechte als rechte Inszenierungen stattfinden. Der Grundton der Pikareske ist ungeschminkt-realistisch, und in ihren Schilderungen erhebt sie – zwischen SATIRE und KLAMAUK pendelnd – den Anspruch auf eine vielfach pessimistische, aber didaktische GESELLSCHAFTSKRITIK.

Vgl. den ABENTEUERFILM, der ohne pikareske Hauptfigur und gesellschaftskritische Ansätze auskommt, dafür aber oft in exotischem Gelände spielt. *phb*

Beispiele:

CASANOVA (Alexandre Volkoff, F 1927)  
MÜNCHHAUSEN (Josef von Baky, D 1943)  
L'ARMATA BRANCALEONE (Mario Monicelli, I 1965)

**Piratenfilm.** Variante des ABENTEUERFILMS, die sich meist auf der Schnittstelle zwischen MANTEL UND DEGEN sowie ABENTEUERROMANZE befindet und gelegentlich auch Abstecher ins MUSICAL unternimmt. Die Piraten selbst sind natürlich kühne SEELEUTE, oft auch furchtlose SCHMUGGLER oder überhaupt OUTLAWS. Vor allem aber sind sie athletische und erotische Draufgänger, die viel Körper zeigen und deren kriminelle Taten verziehen werden sollen, weil sie edlen Motiven oder verständlichen Kränkungen entspringen. Heimtückische Gouverneure aus der Karibik und tyrannische Vizekönige aus Lateinamerika sind ihre Gegenspieler, deren Töchter jedoch rechtzeitig den Edelmut der im Kern galanten Korsaren erkennen. Das Genre bietet Gelegenheit für malerisch-opulente (Farb-)Fotografie von zeretzten Phantasiekostümen, wehenden Takelagen, viel Ozean und Wolken – sowie für die Inszenierung furchterregender Seeschlachten und atemberaubender Akrobatiknummern an Tauen und Masten. *phb*

Beispiele:

THE PIRATE (Vincente Minnelli, USA 1949)  
ANNE OF THE INDIES (Jacques Tourneru, USA 1951)  
THE CRIMSON PIRATE (Robert Siodmak, USA 1952)  
PIRATES (Roman Polanski, F/Tunesien 1985)

**Plansequenz.** Vom französischen *plan séquence* abgeleitet, meint der Begriff die Gestaltung eines vollständigen Handlungssegments – einer Sequenz – unter Verzicht auf den Schnitt. Verschiebungen auf der Bedeutungsebene, der Wechsel der zentralen Figuren u. ä. werden also nicht durch die Montage, sondern durch die *Mise-en-scène* erzielt. Häufig, aber keineswegs immer, geschieht dies unter Rückgriff auf mitunter komplexeste Kamerabewegungen mit dem Ziel, das «ungeschnittene» Geschehen dennoch zu dramatisieren oder Akzentverlagerungen wiederzugeben – und so der Gefahr der Eintönigkeit entgegenzuwirken. Plansequenzen sind oft eine Herausforderung an den Ehrgeiz und das Können der FilmemacherInnen. Sie bleiben jedoch stets ein Risiko, das sich in der Gefahr äußert, das Kinopublikum zu langweilen. Dies geschieht vor allem dann, wenn die Plansequenz formal zwar brillant gestaltet, vom erzählerischen Standpunkt her aber kaum gerechtfertigt ist und sich daher in ihrer Eigenschaft als Schauwert, als formales Mätzchen, genügt. Im westlichen Kino wird die Plansequenz daher äußerst sparsam dosiert. In anderen, etwa asiatischen Kinotraditionen sind sie sehr viel regelmäßiger anzutreffen. *phb*

Beispiele:

ORDET (Carl Theodor Dreyer, DK/BRD 1954)  
TOUCH OF EVIL (Orson Welles, USA 1958)  
THE PLAYER (Robert Altman, USA 1992)  
RUSSIAN ARK (Alexander Sokurov, D/RUS 2002)

**Poetischer Film.** Poetische Filme lassen die herkömmlichen Gattungs- und Genrenormen hinter sich, indem sie deren Grenzen zum Fließen bringen. Sie sind in erster Linie persönliche Visionen der Filmemacherinnen und Filmemacher, in denen die konkrete Dingwelt des Objektiven und die imaginäre Vorstellungswelt des Subjektiven wichtiger sind als die Logik und Hermetik dramaturgischer Spannungskurven. Poetische Filme leben stark aus der Kameraarbeit, die die Bilder in lyrischer Weise verbindet. Im Vergleich zum EXPERIMENTELLEN

SPIELFILM geht es ihnen aber nicht in erster Linie um die Verfremdung dramaturgischer Muster; vielmehr steht der Effekt des Verfremdens – der im poetischen Film trotz allem häufig vorkommt – nicht für sich selbst, sondern im Dienst eines poetischen Ausdrucks. *phb*

Beispiele:

LA FIANCÉE DES TÉNÉBRES (Serge de Poligny, F 1944)  
SAJAT NOWA (Sergej Paradtschanow, SU 1969)  
AZ ÉN XX. SZÁZADOM (Ildikó Enyedi, H/BRD 1988)  
TUVALU (Veit Helmer, D 1999)

**Poetischer Realismus.** Bewegung im französischen Film, die in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstand und mit der deutschen Besetzung Frankreichs 1940 endete. Die Gemeinsamkeit der Filme beruht vor allem in einer pessimistischen, fatalistischen Grundierung der Geschichten – womit an den Naturalismus eines Émile Zola angeknüpft wird – sowie deren Situierung im Alltag KLEINER LEUTE. Dabei geht die poetische, oft märchenhafte Auffassung der Handlung mit einer präzisen Beobachtung sozialer Realität einher. Zu den bevorzugten Themen gehören die Vergeblichkeit der Liebe, die Unmöglichkeit der Kommunikation, der zentrale Stellenwert von TRÄUMEN, die Verachtung sozialer Konventionen und Zwänge, das Leben von AußenseiterInnen etc. Wiederkehrende stilistische Elemente sind eine Spontaneität der Dialoge, eine (streckenweise fast dokumentarische) Anlehnung an MILIEUSTUDIEN sowie eine wehmütig-lyrische Grundstimmung in einer häufig poetischen Bildgestaltung. Insgesamt stellt der *réalisme poétique* eine (bewusste) Alternative zum zeitgenössischen standardisierten Unterhaltungskino dar, sei es aus Hollywood oder aus dem nationalsozialistischen Deutschland. Ein Teil der Filme des Poetischen Realismus bildet das sich stärker am politischen Alltag orientierende «Kino der Volksfront». *phb*

Beispiele:

L'ATALANTE (Jean Vigo, F 1934)  
LA BANDERA (Julien Duvivier, F 1935)  
LA BÊTE HUMAINE (Jean Renoir, F 1938)  
QUAI DES BRUMES (Marcel Carné, F 1938)

**Politikerverfilm.** Genre, in dessen Zentrum die Figur eines Politikers steht, sei er wie im BIOPIC historisch belegbar oder aber frei erfunden. Typischerweise dreht sich die Handlung um eine politische Konstellation, die im Biopic als AUTHENTISCHER FALL, ansonsten als (mehr oder weniger) plausibler Fall daher kommen kann. Es geht um politische Skandale und Affären (Watergate, Profumo, Halsband-Affäre etc.), aber auch um Motive wie KORRUPTION, Wahlbetrug, gelegentlich auch BEZIEHUNGS- UND FAMILIENMORD, außerdem um die ANKLAGE UND AUFDECKUNG eines Verbrechens in der INSTITUTION des Staatsapparates u. ä. Der Reiz liegt in der Nachvollziehbarkeit von Entscheidungen und Sachlagen, die das Filmpublikum so oder anders aus den Medien kennt. Politikerverfilme können unterschiedlich angelegt sein: als psychologische differenzierte, die Mechanismen von Macht auslotende CHARAKTERSTUDIE, als konservatives MORALISCHES RÜHRSTÜCK, als ideologisch aufbereiteter THESENFILM, als manifeste PROPAGANDA oder als bittere DYSTOPIE mit Anspruch auf SYSTEMKRITIK. Filme, in deren Zentrum eine Politikerin steht, sind die große Ausnahme; vgl. (allerdings nur im Fall von historisch be-

legbaren Personen) HISTORISCHES FRAUENSCHICKSAL. *phb*

Beispiele:

YOUNG MR. LINCOLN (John Ford, USA 1939)  
L'AVEU (Constantin Costa-Gavras, F/I 1969)  
DIMENTICARE PALERMO (Francesco Rosi, I 1989)  
HAPPINESS IS A WARM GUN ... (Thomas Imbach, CH 2001)

**Politische Allegorie.** Wie im Fall der ALLEGORIE eine Erzählform, in der Bedeutung durch den Verweis auf eine zweite Sinnebene konstituiert wird. Auch hier muss vom Publikum eine Übertragung geleistet werden: von der vordergründigen, eigentlichen Ebene auf eine abstrakte, uneigentliche Ebene. Das heißt, Figuren, Objekte und Handlungen repräsentieren politische Ideen und Qualitäten (in anderen Allegorien geht es um moralische oder religiöse Ideen). Entscheidend für das Funktionieren von Allegorien ist das Bewusstsein beim Publikum, dass einerseits zwei Sprach- oder Bildebenen existieren und dass andererseits Allegorien stets final orientiert, auf ein bestimmtes Ziel hin ausgelegt sind. Der Schlüssel zu ihrem Verständnis liegt in der Erkenntnis dieses Ziels und nicht auf der Darstellungsebene selbst. Diese liefert höchstens Signale, die auf eine allegorische Lesung hinweisen, welche vom Publikum erst noch zu leisten ist. Sind diese Signale wenig eindeutig, wird die Lektüre problematisch, und es hängt vom Vorwissen des Publikums ab, wie weit es zur Entschlüsselung der Doppelaussage in der Lage und willens ist. Oft dienen politische Allegorien dem Zweck der SYSTEMKRITIK, formulieren UTOPIEN oder aber, in der negativen Variante, DYSTOPIEN.

Vgl. POLITISCHE SATIRE, POLITISCHER ESSAYFILM, POLITISCHES KLIMA. *phb*

Beispiele:

RENAISSANCE (Walerian Borowczyk, F 1963)  
A CLOCKWORK ORANGE (Stanley Kubrick, GB 1971)  
YOUCEF – ... (Mohamed Chouikh, Algerien, 1991)

**Politische Satire.** Eine Variante der SATIRE, die politischen Gegebenheiten und INSTITUTIONEN mit beißendem Spott und herber, gelegentlich moralischer SYSTEMKRITIK begegnet. Ihr Ziel ist nicht das befreiende oder versöhnende Lachen, wie es die KOMÖDIE will, sondern die Einsicht des Publikums in die Fehler und/oder die Lächerlichkeit des politischen Systems; damit ist ihr stets etwas thesenhaft-didaktisches eingeschrieben. Sie nimmt deutlichen Bezug auf die kritisierte oder karikierte Wirklichkeit, wenn auch oft in so geschickt verkleideter Form, dass sie die ZENSUR passieren kann. Sie verzichtet bewusst auf psychologische Konfliktentwicklungen und verhindert die Möglichkeit emotionaler Identifikation. Vgl. die strukturell verwandte KRIEGSSATIRE; außerdem POLITISCHE ALLEGORIE, POLITISCHER ESSAYFILM, POLITISCHES KLIMA. *phb*

Beispiele:

THE GREAT DICTATOR (Charles Chaplin, USA 1940)  
SPUR DER STEINE (Frank Beyer, DDR 1966)  
SKRIVÁNCI NA NITICH (Jirí Menzel, CSSR 1969)  
WAG THE DOG (Barry Levinson, USA 1997)

**Politischer Essayfilm.** Variante des ESSAYFILMS, der als Autorenfilm par excellence nicht verpflichtet ist, zwischen den Elementen des DOKUMENTAR- oder Spielfilms, des LEHRFILMS oder INTERVIEWS zu unterscheiden, da er alle in sich enthalten kann. Der politische Essayfilm ist ein Versuch (*essay*), ein bestimmtes politisches Thema zu erschließen. Dabei verzichtet er auf kausal begründete Handlungen, durchgehende Figurenzeichnungen oder argumentative Stringenz. Vielmehr ist er bewusst fragmentarisch, erzeugt Verunsicherung und bindet das Publikum in die Deutungsarbeit mit ein. Seine Offenheit erlaubt es, eine Fragestellung aus vielen Perspektiven zu reflektieren und zu disparaten – inhaltlichen und formalen – Elementen zu greifen. Typischerweise stellt er einen seinem Thema angemessenen, überpersönlichen Zusammenhang dar, der räumlich und zeitlich den Erfordernissen des jeweiligen Themas angepasst ist. Er arbeitet mit Polarisierungen und Analogien und ist oft nach dem Prinzip der Reihung strukturiert. Vgl. das fiktionale Genre POLITIKERFILM (oft eine Variante des BIOPICS) sowie die fiktionalen Erzählformen POLITISCHE ALLEGORIE und POLITISCHE SATIRE, schließlich das Motiv des POLITISCHEN KLIMAS. *phb*

Beispiele:

OBYKNOWENNY FASCHISM (Michael Romm, SU 1965)  
 ALLEMAGNE ANNEE 90 – NEUF ZÉRO (J.-L. Godard, F 1991)  
 LUMUMBA – LA MORT D'UN PROPHÈTE (R. Peck, CH 1992)

**Politisches Klima.** Motiv im fiktionalen, dokumentarischen und experimentellen Film. Der Begriff lässt absichtlich viele Bedeutungen zu und ermöglicht es, ein ansonsten nur schwierig zu beschreibendes Phänomen zu fassen. Es geht um Atmosphärisches, um kollektive Haltungen und mehr oder weniger bewusste Einstellungen, die auf eine (vergangene oder gegenwärtige) politische Realität rückschließen lassen – sei es auf der Ebene der Produktionszeit eines Films oder auf der Ebene der dargestellten Epoche. Im Zentrum steht ein metaphorisches Klima, das sich in einer Stimmung der Angst, einem Gefühl der Paranoia, einer Tendenz der Selbstüberwachung, einer gesteigerten Bereitschaft zur GEWALT, einer Ahnung um das Verbotene oder aber in euphorischer Aufbruchstimmung äußern kann. Als Beispiele wären die McCarthy-Ära in den USA, die Adenauer-Ära in der Bundesrepublik, TAUWETTER und PERESTROJKA in der Sowjetunion, der «Prager Frühling», der «Deutsche Herbst», Pinochets Chile, Castros Kuba oder Khomeinis Iran zu nennen. *phb*

Beispiele:

POPOL I DIAMENT (Andrzej Munk, PL 1958)  
 UNA GIORNATA PARTICOLARE (Ettore Scola, I 1977)  
 DAS BOOT IST VOLL (Markus Imhoof, CH 1980)  
 DIE INNERE SICHERHEIT (Christian Petzold, D 2000)

**Politthriller.** Variante des THRILLERS, der durch die hautnahe Inszenierung von Angst und Suspense das Publikum bis zur Erzeugung physischer Reaktion bringt. Die Geschichten spielen in politischen Kontexten – sei es in einem bestimmten Land, sei es auf internationaler Ebene, in demokratischen oder diktatorischen Systemen. Sie basieren oft auf einem AUTHENTISCHEN FALL und wählen einen entsprechend realistischen Duktus. Typischerweise gerät die Hauptfigur in eine für sie

vollkommen undurchsichtige ALPTRAUMHAFTE VERSTRICKUNG aus politischen Machenschaften und KORRUPTION, und häufig wird sie eines (politischen) Verbrechens UNSCHULDIG BESCHULDIGT. Sie ist ihren Gegenspielern – AGENTEN, Polizei, der Staatssicherheit, aber auch der politischen Bürokratie – unterlegen, akut bedroht und auf sich allein gestellt. Wenn sie überleben will, muss sie selbst das Verbrechen aufklären oder sich aus den tödlichen Mühlen des politischen Apparats befreien. Auch wenn ihr das regelmäßig gelingt, so schildert der Politthriller dennoch den Zusammenbruch einer politischen Normalität, der man bis anhin blind vertraut hat, hinter der sich aber erschreckende Abgründe öffnen. So ist dem Politthriller immer schon ein gewisses Maß an SYSTEM- oder GESELLSCHAFTSKRITIK eingeschrieben.

Vgl. AGENTENTHRILLER, PSYCHOTHRILLER. *phb*

Beispiele:

«Z» (Constantin Costa-Gavras, F/Algerien 1968)  
 NADA (Claude Chabrol, F/I 1973)  
 BAYCOT (Mohsen Makhmalbaf, IR 1985)  
 HIDDEN AGENDA (Ken Loach, GB 1990)

**Polizeifilm.** Im Grunde die Umkehrung (und insofern eine Variante) des KRIMINAL- und des GANGSTERFILMS, da nicht die Täter, sondern ihre Gegenspieler von der Polizei im Zentrum stehen. Es geht auch hier um die Aufdeckung eines Verbrechens, bei der die Polizisten aber oft ebenso entschlossen und findig (gelegentlich auch gewalttätig) sein müssen wie die VerbrecherInnen, so dass die moralischen Grenzen leicht ins Fließen geraten (und daher interessant werden). Ansonsten ist eine große Bandbreite zu verzeichnen: Polizisten können sich gegenseitig bekämpfen, wenn es um die KORRUPTION in der INSTITUTION des Polizeiapparats geht. Daneben gibt es die einem realistischen Stil verpflichteten MILIEUSTUDIEN mit einer Tendenz zum SEMIDOKUMENTARFILM. Oder aber der Film ist als KOMÖDIE konzipiert und schickt zwei Stars als UNGLEICHES PAAR oder als BUDDY-BUDDY-Konstellation auf Verbrecherjagd. Doch unabhängig von diesem breiten Spektrum fokussiert fast jeder Polizeifilm den Konflikt zwischen Loyalität und Integrität einerseits und moralischer Verderbtheit und individuellen Wünschen andererseits. Schließlich gilt auch bei diesem Genre: Weibliche Hauptfiguren sind im Kino die Ausnahme (im FERNSEHEN dagegen gehören sie als Kommissarinnen seit den 1990er Jahren zum festen Bestandteil). *phb*

Beispiele:

THE FRENCH CONNECTION (William Friedkin, USA 1971)  
 LETHAL WEAPON (Richard Donner, USA 1987)  
 BELLA BLOCK: LIEBESTOD (Max Färberböck, D 1995)

**Pornografischer Film.** Der pornografische Film ist so alt wie das Medium selbst. Im Zentrum steht die explizite Darstellung real vollzogener Sexualakte: Fragmentierende Groß- und Detailaufnahmen dominieren, die narrative Struktur folgt einem Nummernprinzip von Aneinanderreihung und Variation, und die Handlung der einzelnen Segmente ist auf ein Minimum reduziert (Figur A begegnet Figur B). Entsprechend anonym und austauschbar sind die ProtagonistInnen. Es geht nicht um das Erzählte, sondern um das Gezeigte, dessen Funktion in der kör-

perlichen Stimulation des Publikums liegt. Das «Großgenre» Porno ist diversifiziert und publikumsorientiert, bedient verschiedene sexuelle Orientierungen und unterschiedlichste (legale und illegale) Vorlieben und Fetischismen (vgl. PERVERSION). Während Jahrzehnten entstanden Pornos im Untergrund. Seit in den 1970er Jahren die ZENSUR visueller Pornografie (zunächst in Skandinavien) aufgehoben wurde, existieren eigene Filmindustrien, Verleihsysteme und Kinos (abgesehen vom immensen Anteil an Produktionen, die direkt für den VHS- und DVD-Markt lanciert werden), außerdem eigene Stars und Preisverleihungen. Versuche des Mainstream, die Grenze zur Pornografie zu überschreiten, sind vorsichtig dosiert und enden oft als umstrittener ZENSURFALL. Die feministische Filmtheorie erkennt in der heterosexuellen Pornografie einen Fluchtpunkt patriarchaler Herrschaft; im Rahmen der Queer Theory wird seit den 1990er Jahren auch die schwule und lesbische Pornografie untersucht.

Vgl. SOFTPORNO, SEXFILM und SEXKOMÖDIE. *phb*

Beispiele:

BEHIND THE GREEN DOOR (Art u. Jim Mitchell, USA 1971)  
THE STORY OF JOANNA (Gerard Damiano, USA 1975)  
ICH, DER KING OF PORN ... (Thorsten Schütte, D 2002)

**Postmoderne.** Seit den 1980er Jahren eine schillernde Gruppe von Autorenfilmen unterschiedlichster Herkunft, deren gemeinsamer Nenner schwierig auszumachen ist. Letztlich liegt er wohl – wie in den Bereichen Literatur, ARCHITEKTUR und bildende Kunst – in einer Logik des Zitierens und damit in einem intensivierten und äußerst bewussten Umgang mit INTERTEXTUALITÄT. Damit einher geht die Aufhebung herkömmlicher, vermeintlich fester Genre Grenzen, vor allem aber die Aufwertung bislang «niederer» Genres. Beides mündet im bald innovativen, bald selbstgefälligen Mix von Stilelementen aus «hoher» Kunst und Populärkultur, in der Bricolage disparater Genremuster. In der demonstrativen Künstlichkeit der Filme, ihren gelegentlich labyrinthischen Erzählkonstruktionen sowie den Mehrfachcodierungen von Bildern und Erzählungen liegt ein offensichtlicher Affront gegen die Konventionen des Mainstreamkinos, aber auch eine Tendenz zu Exzess und Manierismus. Ziel ist ein ironisches Spiel mit Zeichen und Zuschauern, wobei ein Publikum mit erheblicher Medienerfahrung angesprochen wird, das dieses Spiel ebenso durchschaut wie goutiert – was vielleicht mit eine Erklärung dafür ist, dass viele Filme der Postmoderne es zu KULTFILMEN gebracht haben. Darin liegt jedoch ein potenzieller Ausschluss derer, an denen die intertextuellen Bezüge und damit letztlich das Ironische unerkannt vorbeiziehen. *phb*

Beispiele:

THE BELLY OF AN ARCHITECT (Peter Greenaway, GB/I 1987)  
PULP FICTION (Quentin Tarantino, USA 1995)  
MULHOLLAND DR. (David Lynch, USA 2002)

**Prähistorie.** Wie jede historische Epoche ein Motiv, das mit Vorsicht zu genießen ist: Vieles kommt im Spielfilm als Prähistorie daher, worüber HistorikerInnen allenfalls erheitert wären. Der Begriff meint weniger den entsprechenden historischen Zeitraum als in erster Linie das, was die einzelnen Filme als Prähistorie inszenieren. Dies ist abhängig von der Produktionszeit des Films und hat in

der Regel nur wenig mit dem zu tun, was die Geschichtswissenschaft darunter versteht. Der Phantasie sind nahezu keine Grenzen gesetzt, da wir über nur wenige prähistorische Quellen verfügen, die uns über die Angemessenheit oder Falschheit filmischer Entwürfe aufklären könnten. Im Zentrum stehen urige LANDSCHAFTEN und längst ausgestorbene Tiere, die per (COMPUTER-) ANIMATION zum Leben erweckt werden und den frühen Menschen das Leben schwer machen. In jüngster Zeit macht sich ein Trend zu aufwändig animierten TIER- und DOKUMENTARFILMEN bemerkbar, bei denen sich didaktischer und unterhaltender Anspruch vermischen. *phb*

Beispiele:

THE DINOSAUR AND THE ... (Willis O'Brien, USA 1915)  
LA GUERRE DU FEU (Jean-Jacques Annaud, F/CDN 1980)  
LAND OF THE MAMMOTH (Emmanuel Mairesse, USA 2001)

**Prequel.** Der Begriff meint ein «Vorangehendes» und damit sozusagen das Komplement eines *sequels* oder ANSCHLUSSPRODUKTS: Gemeint ist ein Spielfilm, dessen Plot vor demjenigen eines bereits abgedrehten und bekannten Werks spielt, der sich mit anderen Worten also derselben Diegese bedient, auf der Zeitachse der Story aber früher anzusiedeln ist. Die Gründe, die zu einem Prequel führen, sind einerseits narrationsbedingt: Sei es, dass eine Weiterführung der Story (und damit ein Sequel) nicht denkbar ist, sei es, dass alle Fortsetzungsmöglichkeiten bereits ausgeschöpft sind. In aller Regel dominieren aber, ähnlich wie beim REMAKE, wirtschaftliche Überlegungen den Entscheid zu einem Prequel. Prequels sind immer schon eine Form von INTERTEXTUALITÄT und werden an ihrem Bezugsfilm gemessen, wobei der Vergleich nicht immer zugunsten des neuen Films ausfällt – dessen Prequel-Charakter übrigens oft bereits im Titel signalisiert wird. *phb*

Beispiele:

STAR WARS: EPISODE I ... (George Lucas, USA 1999)  
STAR WARS: EPISODE II ... (George Lucas, USA 2002)

**Privatdetektiv.** Nahezu ausschließlich männliche Figur im Spielfilm. Die konkreten Ausgestaltungen pendeln zwischen folgenden Extremen: Einerseits die schöngeistig-aristokratische Variante à la Sherlock Holmes oder Hercule Poirot, die ihre Fälle mit nichts als Scharfzüngigkeit und blitzgescheitem Verstand lösen. Andererseits der etwas heruntergekommene aber hypermaskuline, abgebrühte und kaltschnäuzige Anti-Intellektuelle, der als EINZELKÄMPFER und auch schon mal mit den Fäusten agiert. Von KOMÖDIEN und PARODIEN abgesehen, ist der Privatdetektiv stets smarter als die Polizei, zu der er in einem grundsätzlich schwierigen Verhältnis steht – nicht zuletzt dann, wenn er selber die Grenze zur Kriminalität touchiert. Bevorzugte Genres sind KRIMINALFILM und THRILLER, außerdem zählt der *private eye*, neben der FEMME FATALE, zum wiederkehrenden Figurentyp des FILM NOIR.

Vgl. als (nicht unbedingt symmetrisches) Pendant den WEIBLICHEN DETEKTIV. *phb*

Beispiele:

SPIONE (Fritz Lang, D 1927)  
THE MALTESE FALCON (John Huston, USA 1941)  
SHAFT (Gordon Parks, USA 1971)  
LE POLICIER DE TANGER (Stephen Whittaker, F 1996)

**Problemfilm.** Subgenre des MELODRAMAS, das eine gruppenspezifische oder individuelle Problem- bzw. Konfliktlage thematisiert, für die es in der dargestellten Welt keine adäquate Lösung gibt. Bevorzugte Motive und Themen sind SUCHT UND DROGEN, ARMUT, Ehekonflikte und KRANKHEIT. Zumeist werden die Probleme oder Konflikte von der Umwelt auch nicht als solche erkannt. Versucht eine Figur, das sie betreffende Problem zu lösen, so verletzt sie geltende soziale Normen und wird entsprechend mit Sanktionen bedroht. Insgesamt sind Problemfilme zwar von einer großen Empathie für die Figuren gekennzeichnet, die aus der Not heraus Normverstöße begehen müssen, doch sie zeigen keine Lösungen, geschweige denn ein Happy-End, auf. *uvk*

Beispiele:

FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK (Eduard Tissé, CH 1929/30)  
INTRUDER IN THE DUST (Clarence Brown, USA 1949)  
L' ARGENT (Robert Bresson, F 1983)

**Problemwestern.** Auch *psychological* oder *adult western* genannte, genreüberschreitende und den Unterhaltungscharakter sprengende Spielart des WESTERN, die noch vor dem Siegeszug des ITALOWESTERN in den 1950er Jahren aufkam (wenngleich es Vorläufer gibt). Die Filme sind von GESELLSCHAFTSKRITIK durchzogen, problematisiert werden z. B. die rassistische Ausbeutung und Ermordung der INDIANERINNEN, die kapitalistischen Verhaltensweisen in Goldgräberstädten, die psychische Verfassung alternder Draufgänger, die Situation der Frauen in der Männergesellschaft des Westens etc. Stereotype werden hinterfragt, genretypische Verharmlosungen und blinde Flecken aufgelöst, lustbetonte Action durch die realistische Schilderung ihrer Folgen entzaubert. Allerdings, zu Aufklärung und historischer Richtigstellung treten oft neue Unterhaltungsmomente wie SEXUALITÄT und sadistische GEWALT hinzu – daher *adult*, nur für Erwachsene geeignet. *phb*

Beispiele:

HIGH NOON (Fred Zinnemann, USA 1952)  
THE NAKED SPUR (Anthony Mann, USA 1953)  
THE SEARCHERS (John Ford, USA 1956)

**Produktionsbericht.** Ein als FILMHISTORISCHE DOKUMENTATION angelegter Film über einen anderen Film und somit immer ein metakommunikativer Akt der INTERTEXTUALITÄT, dessen Länge zwischen wenigen Minuten und mehreren Stunden variieren kann. Wirklich informative Dokumente oder solche von eigenem künstlerischem Wert bilden die Ausnahme. Stattdessen sind die meisten Produktionsberichte stromlinienförmige Formate – ein längst erprobter Mix aus INTERVIEWS, TRAILERN und dem «Blick hinter die Kulissen» mit der kaum verhohlenen Funktion, größtmögliche Werbewirksamkeit zu erzielen. Mit dem Aufkommen des DVD-Trägers wird der Produktionsbericht zum Kernstück der so genannten Extras oder des Bonus-Materials – allerdings oft unter dem modischeren Namen *Making of*.

[Von den auf DVD veröffentlichten Produktionsberichten sind in der Videotheks-Datenbank des Seminars für Filmwissenschaft nur diejenigen mit eigenem Datensatz erfasst, die einen eigenen Titel haben; alle anderen sind unter dem Titel des Films, auf den sie sich beziehen, und im Feld «Bemerkungen» zu suchen.] *phb*

Beispiele:

THE MAKING OF «GONE WITH THE ...» (D. Hinton, USA 1988)  
HEARTS OF DARKNESS (E. Coppola, F. Bahr, USA 1988)  
TOM TYKWER DREHT ... (E. Hungerland, R. Wulf, D 1997)

**Proletarierfilm** s. ARBEITERFILM

**Propaganda.** Der Begriff geht auf die päpstliche Bulle zur *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* (1622) zurück und meint dort den zu «verbreitenden Glauben». Mit dem Ende des ERSTEN WELTKRIEGS hat er seine religiöse Bedeutung endgültig verloren, und seit 1945 wird er fast nur in politischen Zusammenhängen gebraucht. Er bezeichnet Filme, die – oft im Auftrag von Regierungen – mit der Absicht gedreht wurden, Haltungen und Einstellungen des Publikums zu beeinflussen und auf bestimmte politische Ziele hin zu festigen oder verändern: Feindbilder sollen zugespitzt, Gemeinsamkeiten beschworen werden. Das geschieht oft auf offensive Art und unter Ausblendung alternativer Handlungsentwürfe.

Die Unterschiede zwischen Propaganda und AGITATION sind schwer zu ziehen: Tendenziell jedoch benennt die Agitation ihre (linkspolitischen) Positionen und Ziele und ist meist konkret handlungsbezogen. Dagegen verfährt die Propaganda längst nicht immer manifest, sondern oft unterschwellig und manipulativ. Ihr Ziel liegt weniger darin, das Publikum zu bestimmten Handlungen zu bewegen als darin, seine Einstellungen zu verändern.

Vgl. REGIERUNGSFILM, RASSISMUS, NATIONALSOZIALISMUS, NATIONALEPOS, FASCHISMUS, FASCHISTISCHER FILM, GEISTIGE LANDESVERTEIDIGUNG, VIETNAMKRIEG. *phb*

Beispiele:

TRIUMPH DES WILLENS (Leni Riefenstahl, D 1935)  
THE BATTLE OF MIDWAY (John Ford, USA 1942)  
THE GREEN BERETS (John Wayne, Ray Kellogg, USA 1968)

**Prostitution.** Motiv, das im Spielfilm geradezu überrepräsentiert ist – jedenfalls im Vergleich zu Literatur und Theater. Damit ist keineswegs die Tendenz zu realistischen Schilderungen verknüpft. Im Gegenteil wird die Mehrzahl der – weiblichen – Prostituierten durch betont attraktive Darstellerinnen verkörpert; dies gilt für den Typ des Luxus-Callgirls wie für denjenigen der Domina, für die GEFALLENE FRAU wie für die Minderjährige auf dem Drogenstrich. Sie alle werden in der Regel in geschönte oder reißerische Erzählungen eingebunden, die die Thematik fernab jeder Realität aufbereiten und zu einem Gefäß für männliche Fantasien werden. Realitätsnahe MILIEUSTUDIEN aus weiblicher Perspektive, die eine GESELLSCHAFTSKRITIK äußern und Motive wie GEWALT, SUCHT UND DROGEN, SEXUALDELIKT sowie Ausbeutung und Kriminalität mitberücksichtigen, bilden ein seltenes Gegengewicht zu solch ungebrochenen Männerfantasien. Das Motiv der männlichen Prostitution existiert im Mainstream kaum, erst recht nicht, wenn es sich um SCHWULE Stricher handelt, deren Schilderung selten über verzerrende Karikaturen hinausgeht. Angemessenere Darstellungen sind in entlegeneren Filmtraditionen, etwa dem QUEER CINEMA, zu finden. *phb*

Beispiele:

DIE BÜCHSE DER PANDORA (Georg Wilhelm Pabst, D 1929)  
MAMMA ROMA (Pier Paolo Pasolini, I 1962)

JEANNE DIELMAN ... (Chantal Akerman, B/F 1975)  
 DIE BLAUE STUNDE (Marcel Gisler, D 1992)  
 APO TIN AKRI TIS POLIS (Constantinos Giannaris, GR 1998)

**Provinz.** Motiv und im weiteren Sinn Schauplatz im fiktionalen und dokumentarischen Film. Der Begriff meint jedoch keine bestimmte LANDSCHAFT und schon gar nicht eine geografisch eindeutig lokalisierbare Gegend. Letztlich geht es weniger um Provinz als vielmehr um Provinzialität, d. h. um spezifische Lebens- und Denksammenhänge, die fern von großstädtisch-kosmopolitischem Lebensgefühl zu verorten sind und sich häufig durch Attribute wie «konservativ», «rückständig», «traditionell», «kleinbürgerlich», «spießig», «engstirnig» und «langweilig» ausdrückt – aus der Sicht der Provinz aber oft auch durch eine bewusst antistädtische Haltung. Dem Begriff ist daher meist eine negative Wertung und damit eine Kritik eingeschrieben, die als rigorose Ablehnung einer als defizitär empfundenen Lebensart daher kommen kann, als beißender Spott oder als mildes (aber überhebliches) Belächeln von KLEINSTADT und KLEINEN LEUTEN. Fluchtpunkt und Gegenentwurf dieser Haltung ist die CITY samt allen damit verknüpften (und in diesem Fall natürlich positiv empfundenen) Konnotationen. Für Filme, die im engeren Sinn rurale Lebenszusammenhänge thematisieren, vgl. BÄUERLICHES LEBEN; ausserdem DORF. *phb*

Beispiele:

CRISTO SI È FERMATO A EBOLI (Francesco Rosi, I 1982)  
 MADAME BOVARY (Claude Chabrol, F 1991)  
 THE SHOE (Laila Pakalnina, Lettland 1997)

**Pseudo-Dokumentarfilm.** Trotz seines Namens ist der Pseudo-Dokumentarfilm ein Spielfilm. Er bedient sich der Konventionen des DOKUMENTARFILMS (verwackelte Kamera, Ereignis mit «unvorhergesehenen Momenten», gesellschaftskritische Themen, Direkt-Adressierung des Publikums etc.), um als «echter» Dokumentarfilm daherzukommen, als der er in der Regel auch wahrgenommen werden will. Oft ist er erst spät als fiktionaler Film zu erkennen, besonders wenn gute SchauspielerInnen am Werk sind. Gelegentlich will er aber als Pseudo-Dokumentarfilm erkannt werden: Dann will er durch seine «Falschheit» provozieren und die häufig unhinterfragten Konventionen des Dokumentarfilms sowie den Glauben des Publikums an seine Authentizität aufdecken. In solchen Fällen hat er einen sozialpolitischen und didaktischen Anspruch.

Vgl. die GESTELLTE SZENE der FRÜHEN KINEMATOGRAPHIE, die dasselbe Ziel verfolgt, für etwas gehalten zu werden, was sie nicht ist; außerdem den INSZENIERTEN DOKUMENTARFILM, den Dokumentarfilm mit inszenierten Anteilen, die jedoch nicht von der Absicht getragen sind, das Publikum in eine fiktionale Illusion eintauchen zu lassen. *phb*

Beispiele:

DAVID HOLZMAN'S DIARY (Jim McBride, USA 1967)  
 PUNISHMENT PARK (Peter Watkins, USA 1971)  
 THE BLAIR WITCH PROJECT (Daniel Myrick, USA 1999)

**Psychiatrie.** Schauplatz und Motiv im fiktionalen und dokumentarischen Film. Vor allem Spielfilme verlassen sich auf die mehrheitsfähigen Vorstellungen und

Vorurteile zur INSTITUTION Psychiatrie und zu psychiatrischen Kliniken. Als MELODRAMEN gestaltete LEIDENS- GESCHICHTEN, aber auch unzimperliche PSYCHOTHRILLER nutzen dieses Potenzial, besonders wenn sie mit dem Motiv UNSCHULDIG BESCHULDIGT angereichert sind. Meist wissen diese Filme eine eindeutige Antwort auf die Frage «Was ist normal?», und geheilt, auf den «richtigen Weg» gebracht oder gar «korrigiert» werden im Lauf der Filmgeschichte die unterschiedlichsten KRANKHEITEN: Die Bandbreite reicht je nach Produktionszeit und Auffassung von SUCHT UND DROGEN über gravierende IDENTITÄTSPROBLEME bis hin zur HOMOSEXUALITÄT. Nicht selten haben derartige Filme etwas Sensationsheischendes, nutzen die Psychiatrie als Vorwand, Krankheiten und PERVERSIONEN mehr oder weniger ausgiebig zu beleuchten oder die Heilungsrate moderner Psychiatrie zu feiern (vgl. EXPLOITATION). Seriösere Filme agieren stiller, sind oft mit einem erheblichen Maß an SYSTEMKRITIK ausgestattete MILIEU- und CHARAKTERSTUDIEN und hinterfragen die herkömmlichen Auffassungen von «Normalität». *phb*

Beispiele:

LA TÊTE CONTRE LES MURS (Georges Franju, F 1958)  
 LA DENTELLIÈRE (Claude Goretta, CH 1976)  
 ENGLAR ALHEIMSINS (Fridrik Thór Fridriksson, IS/D/DK/N 2000)

**Psychoanalyse** s. PSYCHOTHERAPIE UND PSYCHOANALYSE

**Psychopathie.** Motiv im Spiel- und gelegentlich im DOKUMENTARFILM, das eine abnorme, d. h. von einem angenommenen Durchschnitt abweichende Persönlichkeitsstruktur meint, die sich in Störungen des Gefühlslebens, der Willensbildung oder der sozialen Beziehungen äußert, und unter der die TrägerInnen meist ebenso leiden wie ihre soziale Umwelt. Im dokumentarischen Bereich kann das Motiv in (medizinischen) LEHRFILMEN, aber auch in HUMANTIÄREN DOKUMENTARFILMEN oder DOKU-PORTRÄTS vorkommen. Im fiktionalen Bereich taucht es häufiger und in großer Bandbreite auf: in reißerischen PSYCHOTHRILLERN, rührseligen FAMILIENDRAMEN oder realitätsnahen CHARAKTERSTUDIEN. Dabei steht es in nicht immer einfach abzugrenzender – und daher nicht unproblematischer – Nachbarschaft zu einer ganzen Reihe anderer Motive (PSYCHOTHERAPIE UND PSYCHOANALYSE, PERVERSION), Schauplätze (PSYCHIATRIE) und Figuren (PATHOLOGISCHER KILLER). *phb*

Beispiele:

M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (Fritz Lang, D 1931)  
 THE TENANT (Roman Polanski, USA/F 1976)  
 BENNY'S VIDEO (Michael Haneke, A/CH 1991)  
 HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN (D. Moll, F 2000)

**Psychotherapie und Psychoanalyse.** Motiv in Spiel- und DOKUMENTARFILMEN. Anders als der Schauplatz der PSYCHIATRIE, der oft in schreckensvollen Phantasien über zu Unrecht Eingelieferte zum Zug kommt (vgl. UNSCHULDIG BESCHULDIGT, aber auch EXPLOITATION) oder die Ausweglosigkeit jener zeigt, die in der Gesellschaft als «abnormal» bezeichnet werden, kommen Psychotherapie und -analyse häufiger in mehr oder weniger gehaltvollen GESELLSCHAFTSKOMÖDIEN und

**SATIREN** vor: Ironisches über *shrinks* und Seelenklempler ist (besonders in Filmen über urbane Zusammenhänge) an der Tagesordnung und kann zum wiederkehrenden Bestandteil ganzer *Cevres* werden. Daneben existieren freilich strapaziöse **PSYCHOTHILLER**, aber auch hoch emotionale **BEZIEHUNGS-** oder **MELODRAMEN** und schließlich **CHARAKTERSTUDIEN**, die leisere, aber oft nachhaltigere und realistischere Töne anschlagen. Darüber hinaus bestehen gerade zwischen Film und Freud'scher Psychoanalyse – jetzt nicht als Motiv, sondern als theoretisches Modell verstanden – besondere Affinitäten: Sei es, dass (nicht nur im Umkreis des **FEMINISMUS**) das Konzept des **VOYEURISMUS** auf das Kino an sich übertragen wird; sei es, dass psychoanalytische Lesarten in einer Form von **SELBSTREFLEXIVITÄT** selber zum filmischen Gegenstand werden; sei es schließlich, dass ganze Motiv- oder Stoffreihen immer wiederkehren (der **TRAUM** als Offenbarung des Unterbewussten, der **Ödipus-MYTHOS** als Vorlage zahlloser Adaptionen, **KRANKHEITEN** und **PERVERSIONEN**, deren Ursache in traumatischen Kindheitserlebnissen gefunden wird etc.). *phb*

Beispiele:

**SPELLBOUND** (Alfred Hitchcock, USA 1945)  
**A WOMAN UNDER THE INFLUENCE** (J. Cassavetes, USA 1974)  
**ZELIG** (Woody Allen, USA 1983)  
**LA STANZA DEL FIGLIO** (Nanni Moretti, I/F 2001)

**Psychothriller.** Variante des **THRILLERS**, der durch die hautnahe Inszenierung von Angst und Suspense das Publikum bis zur Erzeugung physischer Reaktion bringt. Die Geschichten spielen bevorzugt in privaten Kontexten und kommen häufig als **FAMILIEN-** oder **EHEDRAMA** daher mit gelegentlichen Anleihen am **HORRORFILM**. Typischerweise gerät die (oft weibliche) Hauptfigur in eine für sie vollkommen undurchsichtige **ALPTRAUMHAFTE VERSTRICKUNG** psychologischer Natur: Sie droht zum Opfer eines **SERIENMORDS**, **SEXUALDELIKTS** oder von Bedrohungen anderer Art zu werden. Ihren Gegenspielern – **MENACING HUSBANDS**, **PATHOLOGISCHEN KILLERN** etc. – ist sie unterlegen, akut bedroht und auf sich allein gestellt. Wenn sie überleben will, muss sie sich selbst aus dem tödlichen Strudel befreien, in den sie ohne ihr Wissen und Zutun geraten ist. Auch wenn ihr das regelmäßig gelingt (manchmal auch nur mit fremder, männlicher, Hilfe) so schildert der Psychothriller dennoch den schockierenden Zusammenbruch einer (psychischen und physischen) Normalität, die man bis anhin für ganz unbedroht gehalten hat.

Vgl. **POLITHTHRILLER**, **AGENTENTHRILLER**. *phb*

Beispiele:

**GASLIGHT** (George Cukor, USA 1943)  
**PSYCHO** (Alfred Hitchcock, USA 1960)  
**ROSEMARY'S BABY** (Roman Polanski, USA 1967)  
**REGARDE LA MER** (François Ozon, F 1997)

**Pubertät** s. **ADOLESCENZ**

**Pygmalion-Stoff.** Stoff in **GESELLSCHAFTS-** und **ROMANTISCHEN KOMÖDIEN**, aber auch in **TRAGIKOMÖDIEN** und **MELODRAMEN**. Ein Mann in «reifen» Jahren und aus gehobenen Verhältnissen nimmt eine junge Frau aus einer tieferen Schicht unter seine Fittiche mit dem Ziel, sie zu «erziehen» und «gesellschaftsfähig» zu

machen. Was als Spielerei beginnt, kann die Wendung zur **LIEBESGESCHICHTE** nehmen, wobei es oft zur Umkehrung der Rollen kommt: Nun ist es die Schülerin, die dem Lehrer etwas beibringt (allerdings fast ausschließlich auf der Ebene der Gefühle). An der Richtigkeit dieses sozialen Experiments wird selten gezweifelt, stattdessen sollen die Frauen ihren Lehrern dankbar sein, dass sie auf den «richtigen» Weg gebracht worden sind – natürlich um den Preis ihres vorherigen Lebens. Auf einer metaphorischen Ebene wird nichts anderes erzählt, als dass der Mann sich eine Frau nach seinen Wünschen erschafft. Genau dies ist der Kern des ursprünglich griechischen **MYTHOS**: Der Bildhauer Pygmalion verliebt sich in eine von ihm geschaffene Frauenstatue, der Aphrodite auf Pygmalions Flehen hin Leben einhaucht. *phb*

Beispiele:

**LOVE LETTERS** (William Dieterle, USA 1945)  
**MY FAIR LADY** (George Cukor, USA 1964)  
**EDUCATING RITA** (Lewis Gilbert, GB 1983)

## Q

**Quartierstudie.** Variante der **MILIEUSTUDIE**. Hier wie dort geht es weniger um die psychologische Darstellung von Individuen als um die Analyse eines bestimmten Segments der Gesellschaft. Ort des Geschehens ist ein bestimmtes Quartier einer **CITY** – Montmartre, Kreuzberg, East Village, St. Pauli, Langstraße etc. –, in dem meist **KLEINE LEUTE** leben. Das Quartier selbst hat einen ebenso grossen Stellenwert wie das Figurenpersonal, und der Film bezieht einen Großteil seiner atmosphärischen Dichte aus dem oft spröden Charme des jeweiligen Quartiers. Wie die Milieustudie ist auch die Quartierstudie einem realistischen Stil verpflichtet. Gedreht wird in der Regel an Originalschauplätzen und nicht selten mit **LAIENDARSTELLERN**. *phb*

Beispiele:

**BÄCKEREI ZÜRRER** (Kurt Früh, CH 1957)  
**PORTE DES LILAS** (René Clair, F 1957)  
**ACCATONE** (Pier Paolo Pasolini, I 1961)  
**BLUE IN THE FACE** (Wayne Wang, Paul Auster, USA 1994)

**Queer Cinema.** In den 1980er und 1990er Jahren ein selbstbewusstes Kino, das von **SCHWULEN** und **LESBEN** vor allem für Schwule und Lesben gemacht wird. Im Zentrum stehen Geschichten, die homosexuellen Lebenslogiken und Erfahrungshorizonten entsprechen. Das schwule und lesbische Figurenpersonal ist komplex und realistisch gezeichnet – weit entfernt von der seichten *political correctness*, mit der das **Mainstream-Kino** neuerdings seine homosexuellen Figuren versieht, die in der Regel keine andere Funktion haben, als gut zu sein und schwules und lesbisches Publikum ins Kino zu holen. Die Bandbreite an Genres und Motiven ist groß und reicht von **COMING OUT** und **KULTURKONTRAST**, von **EMIGRATION** und **KRANKHEIT** (oft Aids) zu **PROSTITUTION** und **MINORITÄTSPROBLEMEN**. Die Geschichten kommen als **MILIEU-** und **CHARAKTERSTUDIEN**, als **ROADMOVIES** und **MELODRAMEN** daher – und natürlich als **LIEBESGESCHICHTEN**. Der visuelle Umgang mit **SEXUALITÄT** ist generell unerschrockener als im heterosexuellen Kino und streift schon mal den **PORNOGRA-**



FISCHEN FILM. Außerdem ist die Tendenz zu einer Ästhetik der Brüche und der Imperfektion zu verzeichnen, die als Gegen Ausdruck zur glatten, mehrheitsfähigen Erzählhaltung des Mainstream verstanden wird.

Vgl. CAMP. *phb*

Beispiele:

JE TU IL ELLE (Chantal Akerman, B 1974)  
DESERT HEARTS (Donna Deitch, USA 1985)  
EDWARD II (Derek Jarman, GB 1991)  
MY OWN PRIVATE IDAHO (Gus Van Sant, USA 1991)

**Querschnittsfilm.** In den 1920er entwickelte Form, welche durch bestimmte Prinzipien der Montage narrative und/oder deskriptive Sequenzen so miteinander verbindet, dass der Zuschauer einen Einblick in verschiedene, zeitlich oder räumlich koexistente soziale Lebensformen oder Handlungen bekommt mit dem Ziel, diese miteinander zu vergleichen. Die Form kann sowohl im fiktionalen wie (häufiger) im nicht-fiktionalen Film Anwendung finden. Nicht selten verbindet sich mit dem Querschnitt eine gesellschaftliche Diagnose. Sie findet sich zumeist in Filmen mit FIGURENMOSAİK oder in solchen, in denen INSTITUTIONEN porträtiert werden. *uvk*

Beispiele:

MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak et al., D 1929)  
FAITS DIVERS (Raymond Depardon, F 1983)  
DEAR AMERICA ... (Bill Couturie, USA 1987)

## R

**Rache.** Motiv im Spielfilm, das als in vielen Handlungen als Auslöser und roter Faden gleichermaßen fungiert. Dabei wird die Rache auffallend oft als legitime und moralisch notwendige Vergeltungsmaßnahme für eine in der Vergangenheit erlittene Ungerechtigkeit und Qual dargestellt. Das gilt besonders für männliche Figuren in WESTERN, ABENTEUER- und KRIEGSFILMEN sowie in zahllosen KRIMINALFILMEN und THRILLERN, bei denen die Rächerfigur entsprechend im Zentrum steht. Weiblichen Figuren dagegen wird eine moralische Notwendigkeit oft angezweifelt oder sogar aberkannt, und die Gründe für ihre Rache sind nicht selten «zweifelhaft» oder «banal» (etwa «lediglich» eine TRAGISCHE LIEBE). Und selbst wenn der Grund für die Rache gewichtig ist und zum Beispiel in einem SEXUALDELIKT liegt, so gewinnt die Rache befremdend oft «hysterische» Züge, die die Opfer zu unkontrollierbaren und unverhältnismäßigen TÄTERINNEN werden lässt. *phb*

Beispiele:

DIE NIBELUNGEN: KRIEMHILDS RACHE (Fritz Lang, D 1924)  
CAPE FEAR (Lee Thompson, USA 1961)  
PASTI, PASTI, PASTICKY (Vera Chytilová, CZ 1998)

**Radical Cinema.** Stilrichtung innerhalb des DOKUMENTARFILMS, die aus einem politischen Engagement heraus entstand und vor allem in den USA der Sechziger- und Siebzigerjahre gepflegt wurde. Die FilmemacherInnen lehnen den VIETNAMKRIEG radikal ab und gehören Bürgerrechtsbewegungen und oppositionellen Gruppen an. Das Ziel ihrer Filme ist die Formulierung einer massiven SYSTEMKRITIK sowie die aufrütteln-

de Wirkung der AGITATION, die das Publikum zu einem (sozial-)politischen Handeln führen soll. Formal sind die Filme ungebündelt und leidenschaftlich: Sie müssen rasch und als LOW-BUDGET-Produktionen realisiert werden, ihr Tonfall ist aggressiv, konfrontativ und didaktisch, und sie bedienen sich einer emotionalisierenden Rhetorik. Zum weiteren formalen Inventar gehören INTERVIEWS mit Meinungsführern und Betroffenen sowie die Technik des KOMPILATIONSFILMS, die nicht selten dazu beitragen soll, dass sich das angegriffene System durch die Kompilation selbst entlarvt. In diesem Sinn fließt immer wieder *battle footage* in die Filme ein, FOUND FOOTAGE über Zusammenstöße mit der Polizei. *phb*

Beispiele:

BLACK PANTHER (anonym, USA 1968)  
EL PUEBLO SE LEVANTA (anonym, USA 1968)  
BOBBY SEALE (anonym, USA 1969)  
UNDERGROUND (Emile de Antonio, USA 197)

**Rassismus.** Auf Unwissen, Vorurteilen und pseudowissenschaftlichen Beweisen beruhende feindselige Haltung gegenüber jenen, die als die «Fremden» und «Anderen» definiert werden. Mit Blick auf den Film sind grundsätzlich zwei Ebenen des Zugangs zu unterscheiden: Zum einen können Filme (etwa des CINÉMA BEUR und des BLACK CINEMA) Rassismus als *Motiv* in einer GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK thematisieren, etwa indem sie ein POLITISCHES KLIMA schildern, das von latenter Intoleranz über offene Aggression und Diskriminierung bis hin zu VERFOLGUNG, JAGD und ethnisch motiviertem GENOZID reichen kann (vgl. NATIONALSOZIALISMUS, HOLOCAUST, FASCHISMUS, APARTHEID). Zum anderen können Filme selber rassistischer *Ausdruck* sein: sei es «unbewusst» (wie in zahlreichen NATIONALEPEN), sei es bewusst, um die ohnehin schon bestehenden rassistischen Einstellungen des Publikums zu stabilisieren oder seine Aggression zu mobilisieren (wie in der PROPAGANDA von REGIERUNGSFILMEN). *phb*

Beispiele:

DIE STADT OHNE JUDEN (Hans-Karl Breslauer, A 1924)  
TO KILL A MOCKINGBIRD (Robert Mulligan, USA 1962)  
KATZELMACHER (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1969)  
MALCOM X (Spike Lee, USA 1997)

**Rauschgift** s. SUCHT UND DROGEN

**Réalisme poétique** s. POETISCHER REALISMUS

**Regierungsfilm.** Filme, die im Gewand eines LEHR- oder KULTURFILMS daher kommen, später aber auch als (INSZENIERTER oder gar PSEUDO-) DOKUMENTARFILM. Der gemeinsame Nenner dieser in der Regel kurzformatigen, immer schon politischen Filme besteht darin, dass sie von einem Regierungsorgan in Auftrag gegeben werden (gelegentlich an namhafte SpielfilmregisseurInnen) oder selber verfertigt werden. Ihre Funktion besteht darin, eine einzelne Gruppe (das MILITÄR, die Feuerwehr...) oder die ganze Bevölkerung gezielt zu «informieren», d. h. im Hinblick auf ein bestimmtes Ziel zu beeinflussen: Gemeinsamkeiten sollen beschworen, Feindbilder zugespitzt werden. Dies geschieht unter Rückgriff

auf mehr oder weniger massive PROPAGANDA, sei es auf inhaltlicher, sei es auf formaler Ebene. Die Dreißiger- und Vierzigerjahre – insbesondere die Zeit des ZWEITEN WELTKRIEGS – waren in Europa und Amerika die Blütezeit des Genres, in den USA ist im Zusammenhang mit dem VIETNAMKRIEG eine weitere Welle von Regierungsfilmern zu verzeichnen. *phb*

Beispiele:

TRIUMPH DES WILLENS (Leni Riefenstahl, D 1935)  
THE BATTLE OF MIDWAY (John Ford, USA 1942)  
SCREAMING EAGLES IN VIETNAM (US Air Force, USA 1967)

**Reise.** Motiv und Erzählmuster vor allem im Spielfilm, aber auch im DOKUMENTAR- und EXPERIMENTALFILM. Im Zentrum steht die Reise einer einzelnen Figur, eines Paares oder, im Falle von GRUPPENPORTRÄTS und SCHICKSALS-GEMEINSCHAFTEN, eines kleinen Kollektivs. In der Mehrzahl der Fälle bietet sich das Motiv einer zweiten Lesart an: So ist die eigentliche Reise, die Bewegung von einem Ort zum anderen, oft auch eine innere Reise und damit Anlass zur inneren Entwicklung, die als CHARAKTERSTUDIE inszeniert und als Reifeprozess, gelegentlich auch als Läuterung begriffen wird; insofern lässt sich das Motiv gut in PARABELN und ALLEGORIEN einbetten. Außerdem ist es Grundlage jedes ROADMOVIES. Begebenheiten und Bekanntschaften, die sich auf der Reise oder während (freiwilliger und unfreiwilliger) Aufenthalte ergeben, gehören ebenso zur Rezeptur wie der tendenziell hohe Stellenwert der LANDSCHAFT, in der die Reise stattfindet und die oft als veräußerlichtes Symbol für die «innere Landschaft» der Reisenden, ihre innere Verfassung daher kommt. Nicht jede Reise verläuft angenehm: Denkbar ist auch der beunruhigende Fall der IRRFAHRT, deren Ziel, wenn überhaupt, nur äußerst diffus zu erkennen ist.

Vgl. ZEITREISE. *phb*

Beispiele:

VIAGGIO IN ITALIA (Roberto Rossellini, I 1953)  
A PASSAGE TO INDA (David Lean, GB 1984)  
EL VIAJE (Fernando E. Solanas, Argentinien/F 1992)

**Religion.** Motiv in allen filmischen Gattungen. Die Spannweite ist groß und lässt vieles zu: üppige AUSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILME, die vor dem Hintergrund der «großen» Ereignisse des Christentums spielen (Kreuzzüge, Reformation); hymnische BIBELVERFILMUNGEN und HEILIGENLEGENDEN sowie der Passion Christi nachempfundene LEIDENSGESCHICHTEN; realistische MILIEUSTUDIEN, die das Verhältnis zwischen orthodoxem und weltlichem JUDENTUM ausloten; psychologisch differenzierte CHARAKTERSTUDIEN über das Verhältnis eines Einzelnen zum Islam; GESELLSCHAFTSKRITIKEN über religiös begründete MINORITÄTSPROBLEME; zornige SYSTEMKRITIKEN an der katholischen Kirche, deftige SATIREN über den Protestantismus oder – im dokumentarischen Format – (HUMANITÄRE) DOKUMENTARFILME über die Lebensbedingungen in Ländern, die von religiös motivierten BÜRGERKRIEGEN erschüttert werden. Allerdings steht das Motiv selten im Vordergrund, oft fungiert es als (austauschbare) Kulisse, die dem Atmosphärischen dienen soll. Und: Religiöse INSTITUTIONEN reagieren empfindlich auf filmische Darstellungen von

Religion, was je nach Machtbefugnis zu ZENSURFÄLLEN führt. *phb*

Beispiele:

LA PASSION DE JEANNE D'ARC (Carl Theodor Dreyer, F 1928)  
THE LAST TEMPTATION OF CHRIST (M. Scorsese, USA 1988)  
KADOSH (Amos Gitai, F/IL 1999)

**Remake.** Neue Version eines bereits verfilmten Stoffs, die sich mehr oder weniger detailgetreu auf den Vorgänger bezieht und oft sogar denselben Titel trägt. Häufig stehen ökonomische Gründe hinter einem Remake: Das Risiko, neue DarstellerInnen oder ästhetische Formen einzuführen, scheint geringer, wenn das Publikum einen Stoff bereits kennt. Regelrechte Wellen von Remakes gibt es bei der Einführung filmtechnischer Neuerungen, z. B. beim Wechsel von Stumm- zu Tonfilm, von Schwarzweiß- zu Farbfilm, bei der Einführung von Breitwandformaten oder Dolby. Ein weiterer Grund für Remakes ist die Übertragung eines Stoffs in andere Kulturzusammenhänge oder Genres. Remakes sind immer eine bestimmte Form von INTERTEXTUALITÄT und werden oft an ihren Vorgängern gemessen, wobei der Vergleich vielfach – aber nicht immer – zu Ungunsten des neuen Films ausfällt. Außerdem geben Remakes besonderen Aufschluss über gesellschaftspolitische Verschiebungen, etwa wenn bestimmte Motive eines Stoffs weniger furchtlos angegangen werden oder wenn auf inzwischen überholte Tabus keine Rücksicht mehr genommen werden muss. *phb*

Beispiele:

BEN HUR (William Wyler, USA 1959)  
VICTOR/VICTORIA (Blake Edwards, USA 1982)  
PSYCHO (Gus Van Sant, USA 1998)

**Reporterfilm.** Englisch *reporter* oder *newspaper film*, aber auch *journalism drama*. Fiktionales Genre, das bereits in den USA der 1930er Jahre gepflegt wurde, um Hektik und Technik der Moderne zu feiern. Hauptfiguren sind Journalisten beiderlei Geschlechts, die ihre Profession als Aufklärer, Weltverbesserer, Moralisten, abgebrühte Zyniker oder aufgeregte Klatschkolumnisten ausüben. Als Schauplatz dient oft die BERUFSWELT des Großraumbüros, das einerseits Gelegenheit bietet, einen Querschnitt durch verschiedene soziale Schichten der Großstadt zu legen, das sich andererseits durch eine spezifische Atmosphäre auszeichnet: Hier wird viel zu viel, viel zu schnell und in einem besonderen Jargon gesprochen. Bevorzugte Handlungsmuster und Motive sind KARRIERESTORYS und KONKURRENZKÄMPFE und natürlich immer wieder LIEBESGESCHICHTEN in Form von SCREWBALL COMEDIES. Viele Reporterfilme kommen als ABENTEUER-, KRIMINAL- oder KRIEGSFILME daher. Andere, realistischere Varianten sind als MILIEUSTUDIEN konzipiert, die immer wieder den Anspruch auf SYSTEMKRITIK erheben und vor der ungezügelten Macht der MASSEN MEDIEN warnen. *phb*

Beispiele:

IT HAPPENED ONE NIGHT (Frank Capra, USA 1934)  
HIS GIRL FRIDAY (Howard Hawks, USA 1940)  
THE FRONT PAGE (Billy Wilder, USA 1974)  
WELCOME TO SARAJEVO (Michael Winterbottom, GB 1997)

**Résistance** s. WIDERSTAND

**Resozialisierung.** Gemeint ist die Wiedereingliederung von straffällig Gewordenen und damit ein Motiv im (HUMANITÄREN) DOKUMENTARFILM – meist mit Anspruch auf GESELLSCHAFTSKRITIK –, weitaus häufiger jedoch im Spielfilm, insbesondere in CHARAKTER- und MILIEUSTUDIEN, aber auch in KRIMINAL-, GANGSTER- und POLIZEIFILMEN. Im Zentrum steht der Prozess der Resozialisierung und damit die Gelegenheit, die Vergangenheit der Protagonisten zu zeigen (vgl. UNTERWELT, GEFÄNGNIS, LAGER), aber auch die sozialen INSTITUTIONEN, die den Wiedereingliederungsprozess begleiten. Dieser kann grundsätzlich gelingen oder scheitern, wobei Letzteres gerade im Fall von KLEIN- oder JUGENDKRIMINALITÄT oft für einen pessimistischen Grundton des Films sorgt. *phb*

Beispiele:

CAFÉ ELEKTRIC (Gustav Ucicky, D 1928)  
JOHNNY EAGER (Mervyn LeRoy, USA 1941)  
AMERICAN HISTORY X (Tony Kaye, USA 1998)  
BERLIN IS IN GERMANY (Hannes Stöhr, D 2001)

**Revolte der Natur.** Motiv im Spiel- und gelegentlich im EXPERIMENTALFILM. Im Zentrum steht die Revolte der Natur gegen die vom Menschen übertechnisierte, überzivilisierte Welt und letztlich gegen die Menschheit selber. Das Idyllische der Natur kehrt sich in katastrophale Zerstörung, das dem Menschen Dienende in nicht mehr kontrollier- oder unterdrückbare, meist zerstörerische Aktion.

Grundsätzlich kann das Motiv in heiterer oder düsterer Tonlage angegangen werden, am häufigsten tritt es jedoch in beklemmenden DYSTOPIEN und verstörenden ENDZEITVISIONEN auf. Dahinter steht eine fundamentale, gelegentlich religiös motivierte Skepsis gegenüber der Techniqueuphorie in der Moderne und dem als vermessenen begriffenen, materialistisch-kapitalistischen Zugriff auf Umwelt und ÖKOLOGIE. Gelegentlich tritt das Motiv in Kombination mit der eng benachbarten REVOLTE DER TECHNIK auf. *phb*

Beispiele:

BYT (Jan Svankmajer, CSSR 1969)  
DIE RÄTTIN (Martin Buchhorn, D 1997)  
JURASSIC PARK (Steven Spielberg, USA 1993)

**Revolte der Technik.** Motiv im Spiel- und gelegentlich im EXPERIMENTALFILM. Im Zentrum steht eine vom Menschen geschaffene, technisierte Welt, die sich menschlicher Kontrolle entzieht und verselbständigt, ihr produktives Potenzial pervertiert, um sich in letzter Konsequenz destruktiv gegen den Menschen zu richten. Grundsätzlich kann das Motiv in heiterer oder düsterer Tonlage angegangen werden, sei es in tumulthaften ANARCHOKOMÖDIEN oder beißenden GROTESKEN, sei es in beklemmenden DYSTOPIEN und verstörenden ENDZEITVISIONEN. Dahinter steht oft eine Skepsis, die nicht zuletzt als Kehrseite der Techniqueuphorie der Moderne zu verstehen ist. Gelegentlich tritt das Motiv in Kombination mit der eng benachbarten REVOLTE DER NATUR auf. Außerdem kann es zur SELBSTREFLEXION

auf das Filmmachen dienen, wenn dessen technische Aspekte in den Vordergrund gerückt werden sollen. *phb*

Beispiele:

MODERN TIMES (Charles Chaplin, USA 1936)  
WELT AM DRAHT (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1973)  
JURASSIC PARC (Steven Spielberg, USA 1993)

**Revolution.** Motiv im fiktionalen und dokumentarischen Film. Im Zentrum stehen die tiefgreifenden politischen Umwälzungen, mit denen soziale und ökonomische Veränderungen einher gehen und die von der Mehrheit der (so oder anders benachteiligten) Bevölkerung getragen wird: Sei es, dass man sich gegen absolutistische Monarchien oder das Elend der KLASSENVERHÄLTNISSE wehrt, sei es, dass man rechts- oder linksextreme Diktaturen stürzt. Je weiter die Revolution in der Geschichte zurückliegt, desto eher kommt sie im AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILM oder als NATIONALEPOS zum Zug, das sich oft wenig um realitätsnahe Schilderungen kümmert (vgl. die FRANZÖSISCHE und RUSSISCHE REVOLUTION, aber auch die europaweiten Revolutionen von 1848). Andere Varianten legen weniger Wert auf Schauwerte und richten als HISTORISCHE MILIEUSTUDIEN und REKONSTRUKTIONEN den Fokus auf ein querschnitthaftes Mosaik der fraglichen Epoche. Bei Revolutionen der ZEITGESCHICHTE schließlich – etwa der Nelkenrevolution in Portugal 1974 oder der Islamischen Revolution im Iran 1979 –, deren Mitwirkende zum Filmpublikum gehören könnten, ist die Tendenz zu MILIEU- oder CHARAKTERSTUDIEN zu verzeichnen, die viel Gewicht auf das POLITISCHE KLIMA legen, das vor, während oder nach der Revolution bestimmend war. *phb*

Beispiele:

ERNESTO «CHE» GUEVARA ... (Richard Dindo, CH/F 1994)  
CAPITÃES DE ABRIL (Maria de Medeiros, P 2000)  
NIMEH-YE PENHAN (Tahmineh Milani, IR 2001)

**Revolutionsfilm** s. RUSSISCHER REVOLUTIONSFILM

**Revuefilm.** Deutsches Genre vor allem aus der Zeit des NATIONALSOZIALISMUS, das mit dem zeitgleichen amerikanischen MUSICAL verwandt ist. Wie dort stammen die Handlungsstrukturen aus leichten Unterhaltungsgenres (ROMANTISCHE KOMÖDIE, LIEBESFILM, BIOPIC etc.) und sind mit Gesangs- und TANZ-Nummern durchsetzt. Außerdem geht es meist um die Proben zu oder die Aufführung von Revuen, die kaum etwas mit dem entbehrensreichen Alltag des Filmpublikums zu tun haben, sondern als eine Art Gegenentwurf dazu zu lesen sind. Doch es gibt markante Unterschiede: Anders als das MUSICAL, das auch die geschmeidig in die Handlung integrierte Nummer kennt, pflegt der Revuefilm die von der Handlung separierte und als Bühnengeschehen gekennzeichnete Nummer (vgl. BACKSTAGE-MUSICAL). Entsprechend werden im – tendenziell statisch fotografierten – Tanz nicht so sehr die Figuren der Handlung aufeinander bezogen, sondern die Stars in ein möglichst spektakuläres Licht gerückt. Letztlich erreicht der Revuefilm bei aller Kostspieligkeit kaum je das ausgeklügelte Raffinement und die berauschte Opulenz des MUSICALS. Nach 1945 verschwindet er nahezu vollständig (von we-

nigen Produktionen abgesehen, die von Regisseuren stammen, die sich bereits während des ZWEITEN WELTKRIEGS im Genre hervortaten) und wird in den 1950er Jahren vom (hauptsächlich bundesdeutschen) SCHLAFERFILM abgelöst. *phb*

Beispiele:

NANU, SIE KENNEN KORF NOCH NICHT? (Fritz Holl, D 1938)  
HALLO, JANINE! (Carl Boese, D 1939)  
DER WEISSE TRAUM (Geza von Cziffra, D 1943)

**Riesen.** Figur in Spielfilmen, die ihre Stoffe aus den Bereichen MÄRCHEN, PHANTASTIK und FANTASY, gelegentlich aber auch SCIENCE FICTION beziehen. Am einen Ende der Skala steht der gutmütige, unbeholfen-tollpatschige Riese des KINDER- und FAMILIENKINOS (oft in Gestalt eines ANIMATIONSFILMS), der zwar in der Welt «normaler» Maßstäbe unfreiwillig Zerstörung und Verwüstung anrichtet, im Grunde aber ein ebenso riesiges Herz hat. In der Regel formiert er mit seinem Partner (oft ein KINDLICHER PROTAGONIST) ein UNGLEICHES PAAR. Am anderen Ende der Skala steht das riesenhaft vergrößerte MONSTER oder KÜNSTLICHE MENSCHENWESEN des HORRORFILMS, das aus der Obhut eines MAD SCIENTIST entflieht und (oft aus RACHE) für Angst und Schrecken sorgt. In jedem Fall jedoch rufen Riesen die SpezialistInnen für TRICK und SPECIAL EFFECTS auf den Plan. Riesinnen sind weitaus seltener als Riesen – wohl deshalb, weil Frauen in abendländischen Kulturzusammenhängen mit Attributen des Diminutivs (klein, kindhaft, niedlich, zerbrechlich u. ä.) bedacht werden. *phb*

Beispiele:

THE AMAZING COLOSSAL MAN (Bert I. Gordon, USA 1957)  
SHREK (Andrew Adamson, Vicky Jenson, USA 2001)

**Rive gauche.** Der Begriff meint eigentlich das linke Seine-Ufer (insbesondere das *quartier latin*) und damit das Künstlerquartier in Paris. Im filmwissenschaftlichen Kontext erscheint er zum ersten Mal 1962 bei Godard und bezeichnet eine kleine Gruppe linksintellektueller französischer FilmemacherInnen (Alain Resnais, Agnès Varda und Chris Marker). Der Terminus hatte die Funktion, diese Gruppe samt ihrem explizit politischen Kino von den ehemaligen Kritikern der *Cahiers du cinéma* (Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut) und damit von der zeitgleichen, eher cinephilen NOUVELLE VAGUE abzugrenzen. Er blieb stets eine Fremdbezeichnung, die weder Resnais noch Varda oder Marker für sich selbst beanspruchten. Nachträglich wurden auch Marguerite Duras und Alain Robbe-Grillet, die beide über die Zusammenarbeit mit Resnais zum Film fanden, dem *rive gauche* zugerechnet. *phb*

Beispiele:

HIROSHIMA, MON AMOUR (Alain Resnais, F/J 1959)  
L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (Alain Resnais, F/J 1960)  
CLÉO DE 5 À 7 (Agnès Varda, F 1961)  
LA JETÉE (Chris Marker, F 1962)  
NATHALIE GRANGER (Marguerite Duras, F 1972)

**Roadmovie.** Sehr «amerikanisches» und «maskulines» Genre: In einem Gefährt unterwegs, wird den Protagonisten die Straße zum (temporären) Lebensinhalt. Der

Wechsel verschiedener LANDSCHAFTEN und Kulturen ist ebenso zentral wie der Umstand, dass das Fahrzeug nicht nur Menschen transportiert, sondern auch deren TRÄUME von Freiheit und Unabhängigkeit. Die REISE ist oft ohne intendiertes Ziel, manchmal eine eigentliche IRRFAHRT, was aber nicht ausschließt, dass sie irgendwo endet. An diesem Punkt haben die Protagonisten meist auch eine innere Reise zurückgelegt und sind, was ihre Träume angeht, an einem anderen Ort angelangt. Exzentrische Zufallsbekanntschaften und (gelegentlich gefährliche) Verstrickungen helfen, diesen Prozess mitzutragen. Seit den 1990er Jahren wird die Ausschließlichkeit von heterosexuellen Männerfiguren durch weibliche und homosexuelle Figuren aufgebrochen. Im europäischen Kino sind Roadmovies insgesamt selten, das asiatische Kino dagegen wartet mit zahlreichen Beispielen auf.

Das Roadmovie ist nicht zu verwechseln mit dem expressionistischen deutschen STRASSENFILM der 1920er Jahre, in dem die Figuren ihre bürgerliche Existenz aufgeben zugunsten eines (meist scheiternden) Lebens im urbanen Chaos der modernen CITY. *phb*

Beispiele:

EASY RIDER (Dennis Hopper, USA 1969)  
THELMA & LOUISE (Ridley Scott, USA 1991)  
ZENDEGI EDAME DARAD (Abbas Kiarostami, IR 1992)  
HILDES REISE (Christof Vorster, CH 2003)

**Robin-Hood-Stoff.** Stoff im fiktionalen Film, in dessen Zentrum der legendäre englische Volksheld Robin Hood steht, der im 11. und 12. Jh. mit einer Schar von Getreuen im Wald von Sherwood gelebt haben soll, wo er den Klerus und die ARISTOKRATIE ausraubte, um die Beute an die Armen zu verteilen. Der Stoff wurde wieder und wieder filmisch aufbereitet, typischerweise in MANTEL UND DEGEN-Filmen, die in einem äußerst farbenprächtigen, aber vollkommen realitätsfernen MITTELALTER spielen und Schauwerte in Hülle und Fülle bieten: opulente Bankette, kostbare Roben, trutzige Burgen, düstere Verließe und üppige (in den Studios nachgestellte) Naturszenen. Die Hauptfigur kommt als unerschrockener Rächer der Witwen und Waisen – eine Art OUTLAW – daher, ist ohne Fehl und Tadel und kann erst noch perfekte Manieren vorweisen. Zu den Nebenfiguren gehören die makellose Maid Marion und natürlich ganze Reihen böser Schurken. Abgesehen von diesen LEGENDENVERFILMUNGEN im herkömmlichen Sinn kann der Stoff auch im Sinn einer weiter gehenden INTERTEXTUALITÄT behandelt werden: Sei es als TRAVESTIE im Gewand eines ÜBERFALLWESTERN, sei es als PARODIE in Form eines ANIMATIONSFILMS; auch die Figur eines Zorro beruht letztlich auf dem Robin Hood-Stoff. *phb*

Beispiele:

THE ADVENTURES OF ... (M. Curtiz, W. Keighley, USA 1938)  
ROBIN HOOD DAFFY (Chuck Jones, USA 1958)  
ROBIN HOOD – PRINCE OF ... (Kevin Reynolds, USA 1991)  
TOKYO EYES (Jean-Pierre Limosin, J/F 1998)

**Rock-Musical.** Variante des MUSICALS vor allem der 1970er und 1980er Jahre, in der nicht nur die eingängigen Melodien, Gesellschafts- und Variété-Tänze des klassischen Musicals durch Rockmusik und neue Formen des TANZES ersetzt werden, sondern auch mit den alten Handlungsstrukturen von BACKSTAGE-MUSICAL und

ROMANTISCHER KOMÖDIE gebrochen wird. Typischerweise ist das Rock-Musical eher durchgehend gesungen (und insofern der Oper nahe; vgl. den Begriff «Rock-oper»), während das Musical mit musikalischen Einlagen arbeitet. Außerdem können in das Rock-Musical so verschiedene (im klassischen Musical undenkbare) Stoffe eingehen wie die Jesusgeschichte, der VIETAMKRIEG oder aber die als HORRORKOMÖDIE erzählte Geschichte einer INITIATION in eine SUBKULTUR. *phb*

Beispiele:

THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW (J. Sharman, USA 1974)

HAIR (Milos Forman, USA 1979)

PINK FLOYD: THE WALL (Alan Parker, GB 1982)

**Romantische Komödie.** Variante der KOMÖDIE, in deren Zentrum die LIEBESGESCHICHTE eines fast immer heterosexuellen Paares steht. Der leichten Ton ist ebenso Wesensmerkmal wie eine Garnitur humoristischer Nebenfiguren oder das obligate Happy-End. In den 1930er Jahren lanciert, tritt die Romantische Komödie in der 1970er Jahren hinter die explizitere SEXKOMÖDIE zurück. Vor allem seit den 1990er Jahren ist sie jedoch wieder präsent, stellt vermehrt die Frage nach dem Verhältnis von *sex* und *gender* und gewinnt aus dieser Spannung komische Effekte. Außerdem wirft sie (höchst vorsichtige) Blicke über die Grenze der Heterosexualität hinaus.

Die Romantische Komödie ist zwar mit der SOPHISTICATED COMEDY und der SCREWBALL COMEDY verwandt, hat aber weder die Eleganz der ersteren, noch das hohe Tempo, den scharfzüngigen Wortwitz und die gleichberechtigten Geschlechterrollen der letzteren. *phb*

Beispiele:

BUS STOP (Joshua Logan, USA 1956)

CHARADE (Stanley Donen, USA 1963)

WHEN HARRY MET SALLY (Rob Reiner, USA 1989)

## Romanverfilmung s. LITERATURVERFILMUNG

**Rückblendenstruktur.** Erzählstruktur im Spielfilm. *Flashbacks* unterbrechen die gegenwärtige, chronologische Linearität, die filmischen Erzählweisen grundsätzlich eignet. Sie müssen daher eigens eingeleitet oder kodiert werden – etwa durch Überblendungen oder durch eine VOICE-OVER –, um als Griff in die Vergangenheit überhaupt kenntlich zu sein. In manchen Stilrichtungen gelten Rückblenden als unelegant, in anderen wiederum als altmodisch, die DOGME 95-Bewegung untersagt sie schließlich vollends. Andererseits gibt es befürwortende, stilbildende Traditionen wie den Hollywoodfilm der 1940er Jahre, und hier insbesondere den FILM NOIR, außerdem sind Rückblenden aus ICHERZÄHLUNGEN, AUTOBIOGRAFIEN und LITERATURVERFILMUNGEN kaum wegzudenken. Manche Filme fordern die geistige Akrobatik ihres Publikums heraus, indem sie verschiedene Ebenen der Rückblenden raffiniert ineinander schachteln. Bisweilen leidet darunter jedoch die Verständlichkeit der Erzählung, und solche formalen Spielereien können in selbstgefälligen Manierismus ausarten.

Als eine Art Gegenstück fungiert die weitaus seltenere VORAUSBLENDE. *phb*

Beispiele:

RASHOMON (Akira Kurosawa, J 1950)

LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY (Milos Forman, CSSR 1965)

MRS. DALLOWAY (Marleen Gorris, USA/GB/NL 1997)

**Russische Revolution.** Motiv im Spielfilm, das die grundlegenden gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Umwälzungen in Russland 1905 und 1917 umfasst oder aber einzelne Ereignisse aus dieser Periode. Die Unterschiede in Gewichtung und Verfahren sind groß und entsprechend breit das Spektrum möglicher Varianten: AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILME setzen auf das Schauwert-Potenzial des Motivs und damit auf luxuriöse Roben, die DEKADENZ des Zarenregimes, Massenaufmärsche und prächtige Kulissen, vor deren Hintergrund LIEBES- und LEIDENSGESCHICHTEN sowie MELODRAMEN erzählt werden. MONUMENTALFILME schildern eine zum NATIONALEPOS überhöhte REVOLUTION, und insbesondere der RUSSISCHE REVOLUTIONSFILM der jungen Sowjetunion kehrt immer wieder zu diesem Motiv zurück und feiert euphorisch den Triumph des KOMMUNISMUS (wogegen sich vor allem westliche Filme in einem bisweilen unverhohlenen ANTI-KOMMUNISMUS ergehen). Realistischere Varianten stellen nicht nur BEFREIUNGSKAMPF und KLASSENVERHÄLTNISSE ins Zentrum, sondern problematisieren auch das Elend des BÜRGERKRIEGS zwischen Bolschewiki und Menschewiki, den desolaten Zustand der Bevölkerung und die verheerenden Hungersnöte. Wieder andere verfahren im Sinn eines BIOPICS und beleuchten – mehr oder weniger glorifizierend oder dämonisierend – das Leben einzelner Personen wie Zar Nikolaus II., Lenin oder Rasputin. *phb*

Beispiele:

BRONENOSEZ POTJOMKIN (Sergej Eisenstein, SU 1925)

LA TRAGÉDIE IMPÉRIALE (Marcel L'Herbier, F 1932)

DOCTOR ZHIVAGO (David Lean, USA 1965)

**Russischer Revolutionsfilm.** Oft nur «Revolutionsfilm» genannt, bezeichnet der Begriff die Filme der jungen Sowjetunion zwischen 1918 und 1935, die die RUSSISCHE REVOLUTION und den darauf folgenden BÜRGERKRIEG thematisieren. Die Filme entstehen unter dem aktuellen Eindruck der revolutionären Umwälzungen und zeigen sie als notwendiges Geschehen von welthistorischer Bedeutung, das zu einem Novum – der erstmaligen Herrschaft des Proletariats – führt. Auf formalästhetischer Ebene werden sie im Kontext der AVANTGARDE DER 1920ER realisiert, so dass ihnen der bewusste, nach dem Desaster des ERSTEN WELTKRIEGS durchaus politisch verstandene Bruch mit etablierten Konzepten der (Film-)Kunst eingeschrieben ist. Auf funktionaler Ebene kommt ihnen einerseits die Eigenschaft der AGITATION zu: Mit den Mitteln des noch jungen Mediums Film sollen die Massen für die Ideale der Revolution begeistert werden. Andererseits sind sie auf doppelte Art Geschichtsschreibung: Sie geben nicht nur Auskunft über Ereignisse, deren Wucht noch nachbebt, als die Filme entstehen, sondern auch darüber, wie vehement die Revolution zum sozialen, politischen und künstlerischen Gründungsmythos wird, der in NATIONALEPEN euphorisch gefeiert wird. Intellektualität und Pathos kennzeichnen den Revolutionsfilm zu gleichen Teilen. Die endgültige Etablierung von Stalins Terrorherrschaft in der zweiten

Hälfte der 1930er Jahre und die staatlich verordnete, auf ideologische Vermittlung ausgerichtete Stilrichtung des SOZIALISTISCHEN REALISMUS lässt den Revolutionsfilm mit seinem avantgardistischen Impetus verklingen. *phb*

Beispiele:

BRONENOSEZ POTJOMKIN (Sergej Eisenstein, SU 1925)  
MAT (Wsewolod Pudowkin, SU 1926)  
ARSENAL (Alexander Dowschenko, SU 1928)

## S

**Sadomasochismus.** Sadismus und Masochismus wurden zuerst von Richard von Krafft-Ebing in seiner *Psychopathia Sexualis* (1876) im Rückbezug auf literarische Werke der beiden Autoren D. A. F. Marquis de Sade und Leopold Ritter von Sacher-Masoch als sexuelle PERVERSIONEN definiert. In der Sexualpathologie bezeichnet Masochismus dabei eine Perversion, bei der sexuelle Lust (nur) in der eigenen Demütigung oder körperlichen Verletzung empfunden wird, Sadismus eine solche, bei der die sexuelle Lust (nur) in der körperlichen Verletzung oder Demütigung des Gegenübers empfunden wird. Mit dem Begriff Sadomasochismus werden sowohl Kombinationsmöglichkeiten aus beiden Verhaltensdispositionen in ein- und derselben Person, als auch der komplementäre Charakter einer Interaktion zweier solchermaßen disponierter Personen bezeichnet. In der erweiterten Definition (Freud u. a.) wird Sadismus mit Aktivität, Masochismus mit Passivität verknüpft und dem männlichen bzw. weiblichen Geschlechtscharakter zugeschrieben. In Filmen erscheint die sadomasochistische Interaktion häufig nicht nur im engeren sexuellen Kontext als Form der PSYCHOPATHIE, sondern wird verknüpft mit allgemeineren (politischen) GEWALT-Verhältnissen und SYSTEMKRITIK. Das Thema avanciert dann zur POLITISCHEN ALLEGORIE und kann Ausdruck eines spezifischen POLITISCHEN KLIMAS sein. *uvk*

Beispiele:

BELLE DE JOUR (Luis Buñuel, F/I 1966)  
SALÒ O LE 120 GIORNATE ... (Pier Paolo Pasolini, I 1975)  
QUERELLE (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1982)  
DE FÖGI ESCH EN SOUHOND (Marcel Gisler, CH/F 1998)

**Saloonwestern.** Spielart des WESTERN, in dessen Zentrum der Schauplatz des frontierüblichen Saloons steht – im Gegensatz zum typischeren, die LANDSCHAFT betonenden Western mit seinen einzelgängerischen, schweigsamen Männern. Im Saloon geht es vergleichsweise «urban» zu, es wird viel geredet, soziale Beziehungen sind wichtiger als Action oder INDIANERINNEN. Außerdem eignet sich der Schauplatz zur Schilderung verschiedenster Charaktere: Poker spielende Honoratioren, zur Gitarre singende Prostituierte und heißblütige Jungspunde von rivalisierenden Farmen, die sich wüste Schlägereien liefern. *phb*

Beispiele:

BARBARY COAST (Howard Hawks, USA 1935)  
MY DARLING CLEMENTINE (John Ford, USA 1946)  
JOHNNY GUITAR (Nicholas Ray, USA 1953)

**Samurai-Film.** Als Genre eine japanische Spezialität, die in anderen fernöstlichen Ländern Parallelen hat. Die Figur des Samurai, ein Berufskrieger, entspricht in vieler Hinsicht dem amerikanischen Westerner legendärer Prägung: Auch der Samurai lebt nach Ritualen (die noch strenger, noch formalisierter sind als im WESTERN), auch er ist frei verfügbar und unbehaust, und auch ihm gelingt es kraft seiner Fähigkeiten, ein ganzes Dorf gegen feindselige Räuber zu verteidigen. Viele Samurai-Filme enthalten akrobatische und humoristische Elemente, sind jedoch gleichzeitig langatmig und blutrünstig. Wie der Western ist auch der Samurai-Film grundsätzlich historisch angelegt – und gleichzeitig mit dem KRIEGSFILM verwandt. Anders als der Western spielt er aber nicht in der Wildnis, sondern in der menschlichen Gemeinschaft. Vgl. den EASTERN des Hongkong-Kinos. *phb*

Beispiele:

MEITO BIJOMARU (Kenji Mizoguchi, J 1945)  
SHICHININ NO SAMURAI (Akira Kurosawa, J 1954)  
FURIN KAZEN (Hiroshi Inagaki, J 1966)

**Sandalenfilm** s. BIBELVERFILMUNG; MONUMENTALFILM

**Satire.** Erzählform, in der GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK oder Kritik an INSTITUTIONEN mit beißendem Spott, mitunter SCHWARZEM HUMOR, Sarkasmus oder Ironie und gelegentlich mit bitterem Zynismus präsentiert wird. Anders als die KOMÖDIE hat die Satire nicht das befreiende oder versöhnende Lachen zum Ziel, sondern die Einsicht des Publikums in die Fehler oder Lächerlichkeiten des Systems; damit ist ihr etwas thesenhaft-didaktisches eingeschrieben. Sie nimmt deutlichen Bezug auf die kritisierte Wirklichkeit, auch wenn sie oft so geschickt verkleidet ist, dass sie die ZENSUR passieren kann. Insofern ist sie weniger fiktional als die Komödie und wird nur einem Publikum verständlich, das diese Wirklichkeit auch kennt. Die Satire verzichtet bewusst auf psychologische Konfliktentwicklungen und erschwert die Möglichkeit emotionaler Identifikation. Vgl. KRIEGSSATIRE, POLITISCHE SATIRE. *phb*

Beispiele:

HOW I WON THE WAR (Richard Lester, GB 1967)  
PALOMBELLA ROSSA (Nanni Moretti, I 1989)  
SCHTONK (Helmut Dietl, D 1992)

**Schaunummer.** Format der FRÜHEN KINEMATOGRAPHIE, das artistische Vorführungen, Zaubereien, TANZ-Darbietungen und andere Bühnenperformances (Variété-Programme etc.) aufzeichnet. Dabei kommen bereits die ersten für das Kino entwickelten SPECIAL EFFECTS und TRICKS zum Einsatz. Die Position der Kamera ist die eines idealen Zuschauers, dessen *point of view* frontal zur Bühne oder Rampe ist und der den Bühnenraum überblickt. Die Länge der Schaunummern-Filme richtet sich nach der Dauer der Nummern und folgt deren innerer Dramaturgie. Schaunummern können aber, wie bei Méliès, auch in längere Spielfilme integriert sein. *uvk*

Beispiele:

WINTERGARTENPROGRAMM (M. u. E. Skladanowsky, D 1895)  
THE WONDERFUL LIVING FAN (Georges Méliès, F 1904)  
THE UNTAMABLE WHISKERS (Georges Méliès, F 1904)

**Schicht** s. KLASSENVERHÄLTNISSE

**Schicksalsgemeinschaft.** Figurenkonstellation und dramaturgische Formel zugleich. Eine Gruppe bunt und zufällig zusammengewürfelter Personen ist für eine Weile vom Rest der Welt abgeschnitten und daher aufeinander angewiesen: auf einer Insel, in einer Postkutsche, während einer Belagerung, in einem Hotel etc. Die Formel gibt – ähnlich einer Versuchsanordnung – Gelegenheit, die verschiedensten Personentypen miteinander zu konfrontieren und ihr unterschiedliches Verhalten bei Krisen herauszuarbeiten: Manche schmoren im eigenen Saft, andere entwickeln sich wie im Treibhaus rasch und heftig etc. Viele KRIMINALFILME, insbesondere WHODUNITS à la Agatha Christie bedienen sich dieser Figurenkonstellation, aber auch MELODRAMEN, ABENTEUER- und KRIEGSFILME. *phb*

Beispiele:

KEY LARGO (John Huston, USA 1944)  
MURDER ON THE ORIENT EXPRESS (Sidney Lumet, GB 1974)  
DAS BOOT (Wolfgang Petersen, BRD 1981)

**Schlagerfilm.** Als Genre eine Spezialität vor allem der Bundesrepublik Deutschland in den 1950er und 1960er Jahren (seltener in der DDR) – und gewissermaßen der Nachfolger des REVUEFILMS aus der Zeit des NATIONALSOZIALISMUS. Oft handelt es sich um eine Kreuzung zwischen HEIMATFILM und MUSICAL: Um beliebte Schlagerstars wie Freddy Quinn, Caterina Valente, Peter Alexander oder Peter Kraus werden LIEBESGESCHICHTEN oder AUFSTEIGERINNEN-Stories so platziert, dass sie Gelegenheit zur Darbietung neuer Hits erhalten. Die Handlung erhebt nahezu keine Ansprüche, sondern handelt sich von Auftritt zu Auftritt und ist nicht selten unfreiwillig komisch. In der Regel fehlt dem Schlagerfilm nicht nur das formale Raffinement, sondern auch die große (emotionale) Geste, die im strukturell verwandten amerikanischen MUSICAL in ebenso rauschhaften wie berausenden Nummern zum Ausdruck kommt. *phb*

Beispiel:

DU BIST WUNDERBAR (Paul Martin, BRD 1959)  
FREDDY, DIE GITARRE UND ... (Wolfgang Schleif, BRD 1959)  
LIEBESGRÜSSE AUS TIROL (Franz Antel, A 1964)

**Schmuggler.** Figur insbesondere in ABENTEUER- und KRIMINALFILMEN verschiedenster Ausprägung. Oft kreisen Schmugglerfilme um die Ausführung eines COUPS, oder sie sind als historische Filme angelegt, und in diesen Fällen bieten vor allem Schmugglerschiffe einen exotisch-attraktiven Stoff, ähnlich dem PIRATENFILM (der aber in der Regel leichtfüßiger inszeniert wird). Im Unterschied dazu wird Rauschgiftschmuggel typischerweise in der Gegenwart angesiedelt, erfordert eine deutlich herbere Tonart und wird meist mit großer Härte, in KRIMINALFILMEN mit einem gelegentlich hohen Maß an GEWALT sowie vielfach mit dem Anspruch auf (pessimistische) GESELLSCHAFTSKRITIK dargestellt. *phb*

Beispiele:

GASPARONE (Georg Jacoby, D 1937)  
LE CRÂNEUR (Dimitri Kirsanoff, F 1955)  
JACKIE BROWN (Quentin Tarantino, USA 1997)

**Schule.** Motiv im dokumentarischen und fiktionalen Film, das in den unterschiedlichsten Genres vorkommt. So gibt es ernsthafte Auseinandersetzungen mit dem Spannungsfeld von KINDHEIT oder ADOLESCENZ einerseits und INSTITUTION (in Form von Schule oder Internat) andererseits. Oft handelt es sich um LEIDENSGESCHICHTEN aus der Perspektive eines Schülers oder einer Schülerin. Denkbar ist aber auch, dass ein ganzes FIGURENMOSAIK in Gestalt einer Schulklasse im Mittelpunkt steht oder dass die Geschichte aus der Warte der Lehrperson erzählt wird. In solchen Fällen hat die Geschichte oft die Funktion einer GESELLSCHAFTSKRITIK. Das Motiv kommt aber auch in albernem Teenagerklamotten vor (vgl. TEENAGERKINO) sowie im PORNOGRAFISCHEN FILM oder im SOFTPORNO, die allerdings nur deshalb im schulischen Umfeld spielen, weil dort die Anwesenheit von nymphenhafte-jungen Darstellerinnen nicht noch lange begründet werden muss. *phb*

Beispiele:

MÄDCHEN IN UNIFORM (Leontine Sagan, D 1933)  
DER JUNGE TÖRLESS (Volker Schlöndorff, BRD 1966)  
DIE PATRIOTIN (Alexander Kluge, BRD 1979)

**Schulfilm.** Filme, die während der Ausbildung zur Regisseurin oder zum Regisseur, an Filmakademien und –hochschulen entstanden sind, selten in öffentlichen Kinos gezeigt werden und deren Rechte meist bei der Schule und nicht bei den FilmemacherInnen liegen. In der Regel als KURZSPIELFILM konzipiert und typischerweise über ein knappes Budget verfügend, arbeiten die Produktionen mit LAIENDARSTELLERN oder mit SchauspielerInnen, die selber noch in der Ausbildung (und daher billig) sind. Wie im Rahmen jeder Ausbildung sind erzählerische und formale Handschrift noch nicht ausgebildet, sondern dabei sich herauszubilden: Qualitätssprünge können sich bemerkbar machen, schlimmstenfalls Konzeptlosigkeit, bestenfalls aber entstehen in Schulfilmen kleine Juwelen. Vgl. den DEBUTFILM, den ersten nach der Ausbildung fertiggestellten Langspielfilm. *phb*

Beispiele:

ABGESCHMINKT! (Katja von Garnier, D 1992)  
MAX (Christian Davi, CH 1995)  
ROHAT ... (Julian Hohl, D 2001)

**Schwarzafrikanisches Kino.** Schlagwort, das sich allein auf die geografische Herkunft von Filmen bezieht. Innerhalb des afrikanischen Kinos wird oft unterschieden zwischen dem MAGHREBINISCHEN KINO (das aus dem islamisch-arabischen Nordwesten Afrika stammt) und dem schwarzafrikanischen Kino. Beide Begriffe implizieren die weitreichenden kulturellen Unterschiede zwischen diesen beiden Großregionen sowie den Umstand, dass sich afrikanische Filme einer (aus westlicher Perspektive) FREMDEN ERZÄHLTRADITION bedienen. Dennoch sind beide Begriffe so verallgemeinernd wie unscharf und dienen lediglich als grobmaschiges Ordnungskriterium. Und: Das Etikett «afrikanisches Kino» ist meist ein westliches, mit dem nur jene afrikanischen Filme bedacht werden, die im Westen überhaupt gezeigt werden. *phb*

Beispiele:

YAABA (Idrissa Ouedraogo, Burkina Faso/F/CH 1988)  
AFTER THE WAX (Chaz Maviyane-Davies, Zimbabwe 1991)  
LE FRANC (Djibril Diop Mambéty, Senegal/CH/F 1994)

**Schwarzer Humor.** Erzählform, die tief verwurzelte gesellschaftliche Tabus (TOD, KRANKHEITEN und BEHINDERUNGEN, INZEST, Kannibalismus, PERVERSIONEN et cetera) und die damit verbundenen Ängste vor dem Tabubruch lächerlich macht. Die Komik entsteht dabei aus dem Missverhältnis zwischen dem gravierenden Anlass und seiner leichtfertigen Behandlung. Oft hat der schwarze Humor die Funktion, auf gesellschaftliche Phänomene kritisch aufmerksam zu machen; dies kann in (ANARCHO-)KOMÖDIEN, PARODIEN, SATIREN oder TRAVESTIEN, aber auch in GROTESKEN sowie im ABSURDISMUS geschehen. Sein Ziel besteht nicht in einem befreienden Lachen, sondern in einem, das dem Publikum im Hals stecken bleibt. Er bewegt sich stets an der Grenze des «guten Geschmacks»; genügt er sich selber, überschreitet er sie endgültig und wird vom Publikum in der Regel nicht mehr toleriert. Darüber hinaus funktioniert er nur dann, wenn das Publikum den entsprechenden Code kennt und den schwarzen Humor als solchen erkennt. Hierin gleicht er der Ironie, die, falls unerkant, wirkungslos am Publikum vorbeizieht. Vgl. dagegen die anders gelagerte Erzähl- und Humorform des KLAUWAUKS. *phb*

Beispiele:

ARSENIC AND OLD LACE (Frank Capra, USA 1944)  
DR. STRANGELOVE OR ... (Stanely Kubrick, USA 1963)  
EATING RAOUL (Paul Bartel, USA 1982)  
FARGO (Joel & Ethan Coen, USA 1995)

**Schwule.** Die Art, wie schwule Figuren inszeniert werden, sagt etwas über die in einer (heterosexuellen) Gesellschaft virulenten Vorstellungen über schwule Männer aus. Jahrzehntlang wird ihre Darstellung verboten, gemieden oder auf die Klischees der effeminierten Tunte («passiv») oder des harten Lederkerls («aktiv») reduziert. Während Erstere als asexuelle und oft groteske Nebenfiguren für «Komik» oder als PATHOLOGISCHE KILLER für Entsetzen zuständig sind, verkörpern Letztere eine aggressive, freilich «abnorme» SEXUALITÄT. Beide gelten als Bedrohung einer unbescholtenen männlichen Heterosexualität und als Gefahr für die männliche Jugend. Derart explizite (und explizit gehässige) Kommentare zur männlichen HOMOSEXUALITÄT werden ergänzt durch unterschwellige, indirekte Schilderungen gleichgeschlechtlichen Begehrens (vgl. HOMOEROTIK). Seit dem Beginn der Schwulen- und Lesbenbewegung (insbesondere seit Stonewall 1969) werden die negativen Vorurteile insofern durch positive ersetzt, als die Mainstream-KOMÖDIE heute regelmäßig auf schwule Nebenfiguren zurückgreift, die sich durch Harmlosigkeit und Austauschbarkeit auszeichnen. Ernstzunehmende Darstellungen schwuler Figuren sind oft an die Existenz schwuler Filmemacher gebunden, die seit den 1980er und 1990er Jahren – vor allem im Rahmen des QUEER CINEMA – den heterosexuellen Konzepten realistische Entwürfe schwuler Lebenslogiken und Figuren entgegenstellen. *phb*

Beispiele:

CRUISING (William Friedkin, USA 1980)  
PARTING GLANCES (Bill Sherwood, USA 1985)  
CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT ... (P. Chéreau, F 1998)

**Schwullesbisches Filmschaffen** s. QUEER CINEMA

**Science Fiction.** Der Science Fiction-Film ist, zusammen mit FANTASY und HORRORFILM, eines der phantastischen Genres. Er beruht auf der (mutmaßlichen) technologischen Weiterentwicklung und steigert Zukunftserwartungen ins Phantastische, unabhängig davon, ob die Zukunft selbst als eine nahe oder ferne deklariert wird. Meist folgt die Handlung einer Dramaturgie des ABENTEUERFILMS, außerdem werden oft Elemente des HORRORFILMS aufgegriffen. Besondere Attraktionen schaffen Ausstattung, TRICK und vor allem SPECIAL EFFECTS. Während die FANTASY märchenhaft Romantisches betont und der HORRORFILM mit der Angst vor dem monströsen Anderen spielt, ist der Science Fiction-Film ernsthafter und zugleich differenzierter angelegt: Dies spiegelt sich in einer (männlichen) Technologiefaszination sowie in einer Besinnung auf die gesellschaftlichen Konsequenzen von (unkontrollierter) Technologie – was oft in pessimistischen DYSTOPIEN thematisiert wird. Dennoch, die Grenzen zwischen diesen drei Genres sind sehr fließend, und eine klare Trennung ist nur sehr schwer zu ziehen. *phb*

Beispiele:

2001: A SPACE ODYSSEY (Stanley Kubrick, GB 1968)  
STAR WARS (George Lucas, USA 1977)  
ALIEN (Ridley Scott, GB 1979)  
STRANGE DAYS (Kathryn Bigelow, USA 1995)

**Screwball comedy.** *Screwballs* sind exzentrische Außenseiter, eigensinnige Wirkköpfe und überdrehte Temperamentsnudeln. Als Variante der ROMANTISCHEN KOMÖDIE ist die *screwball comedy* ein amerikanisches Produkt der 1930/40er Jahre und des ausgereiften Tonfilms. Ihre Kennzeichen sind scharfzüngiger Wortwitz, hohes Tempo, viel SITUATIONSKOMÖDIE, und Liebes- oder Ehepaare, die sich intensiv streiten und wieder versöhnen, wobei Männer und Frauen in Punkto Intelligenz, Charisma, Freigeist und Unabhängigkeit gleichberechtigte Rollen spielen. Die ProtagonistInnen entstammen meist der Schicht der Reichen und bewegen sich in urbanem Umfeld, legen jedoch keinen Wert auf materielle Güter. Außerhalb der USA gibt es gelegentliche Beispiele, in späteren Epochen vereinzelte Wiederbelebungen des Genres.

Vgl. die etwas anders gelagerte SOPHISTICATED COMEDY, eine Art Vorgängerin der *screwball comedy*, die auf formale Opulenz, eleganten Glamour und brillantes Schwarzweiß setzte. *phb*

Beispiele:

MR. DEEDS GOES TO TOWN (Frank Capra, USA 1936)  
GLÜCKSKINDER (Paul Martin, D 1936)  
BRINGING UP BABY (Howard Hawks, USA 1938)  
THAT UNCERTAIN FEELING (Ernst Lubitsch, USA 1941)

**Seeleute.** Figurengruppe, die bevorzugt im ABENTEUER- und KRIEGSFILM sowie im AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILM eingesetzt wird. Seeleute an Bord sind oft eine SCHICKSALS-GEMEINSCHAFT, deren Mitglieder meist soziale Außenseiter sind, eine kriminelle Vergangenheit haben und an Bord ein entbehrensreiches Leben führen. Die Abwesenheit von Frauen an Bord bietet nicht selten eine «natürliche» Gelegenheit zu meist klischeebeladenen Inszenierungen von HOMOSEXUALITÄT (gleichzeitig sind Matrosen fester Bestandteil schwuler Ikonografie). Dagegen haben Seeleute auf Landurlaub



der Redewendung gemäß in jedem Hafen ein Mädchen, so dass Hafenviertel, Spelunken und Bordelle geschildert werden können als Bereiche eines Lebens, das jenseits bürgerlicher Moralvorstellungen steht. Zur Variante meist farbenprächtiger Korsaren- und Piratenabenteuer vgl. den PIRATENFILM. *phb*

Beispiele:

MUTINY ON THE BOUNTY (Frank Lloyd, USA 1935)  
ON THE TOWN (Gene Kelly, Stanley Donen, USA 1947)  
QUERELLE (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1982)

**Selbstreflexion.** Viele Filme handeln vom Filmemachen und reflektieren damit ihre eigene Produktionssituation, verweisen auf den fotografischen Abbildcharakter, den filmischen Apparat, das Kino als Rezeptionsstätte oder die Kunst des Schauspielens. Manchmal werden die Dreharbeiten selbst zum Gegenstand der Handlung, so dass technische Details der Herstellung sichtbar werden, die der Spielfilm üblicherweise unterdrückt. Oft tritt eine Verschiebung auf, und der Gegenstand der Selbstreflexion ist nicht der Film, sondern die FOTOGRAFIE, die MALEREI, das Theater oder das BACKSTAGE-MUSICAL. In solchen Fällen wird der Prozess der Illusionsbildung nicht am Film, sondern an benachbarten Medien aufgezeigt. Häufig ist die Selbstreflexion nur ein Nebenaspekt eines ansonsten anders gelagerten Films; mit ihr wird sporadisch gespielt, um eine modernistische Komplexität zu erlangen oder die Rezeption zu intellektualisieren. Selbstreflexivität begegnet auf jeder filmischen Niveaubene, vom konventionellen Hollywoodfilm bis zum Kunstkino, wird jedoch im Autorenfilm häufiger, intensiver und konstitutiver genutzt als im üblichen Unterhaltungskino. Zur Selbstreflexivität im EXPERIMENTALFILM vgl. MATERIALFILM und STRUKTURELLER FILM. *phb*

Beispiele:

SINGIN' IN THE RAIN (Gene Kelly, Stanley Donen, USA 1952)  
LA NUIT AMÉRICAINE (François Truffaut, F/I 1973)  
SALAM CINEMA (Mohsen Makhmalbaf, IR 1995)

**Semidokumentarfilm.** Genre im Spielfilm, das teilweise mit dokumentarischen Mitteln arbeitet oder auch dokumentarisches Filmmaterial mit einbezieht, um didaktisch über soziale Missstände zu informieren oder über in der Öffentlichkeit kaum bekannte Probleme und Praktiken zu berichten. Der Begriff stammt aus den ausgehenden 1940er Jahren, als im amerikanischen Kino eine Gegenbewegung zum Studiofilm einsetzte und zahlreiche halbdokumentarische Filme über die Arbeit der Polizei, den Strafvollzug, der Entzugsklinik, der Spionageabwehr u. ä. entstanden. Der Semidokumentarfilm ist besonders häufig in den Stilrichtungen NEOREALISMUS, TRÜMMERFILM und FILM GRIS anzutreffen, kommt aber darüber hinaus oft im Gewand eines DOKU-DRAMAS daher. *phb*

Beispiele:

PAISÀ (Roberto Rossellini, I 1946)  
CALL NORTHSIDE 777 (Henry Hathaway, USA 1948)  
DAVID HOLZMAN'S DIARY (Jim McBride, USA 1967)  
O NECEM JINEM (Vera Chytilová, CSSR 1967)

**Sequel** s. ANSCHLUSSPRODUKT; FORTSETZUNGSFILM

**Serial killer film** s. SERIENMORD

**Serie.** Fernsehformat, dessen dramaturgisches Ziel, anders als beim MEHRTEILER, darin besteht, niemals zu einem Endpunkt zu gelangen. Innerhalb einer Serie wird auf die gleiche Diegese zurückgegriffen, in deren Zentrum eine zugkräftige Hauptfigur oder ein möglichst viele Bedürfnisse abdeckendes FIGURENMOSAIK steht.

Vor allem so genannte *dailies*, Serien mit täglich ausgestrahlten Folgen, sind kostengünstig und meist ausschließlich in immer gleichen Studiokulissen produziert. Dagegen zeichnen sich aufwändigere Serien sowohl durch luxuriösere Produktionsbedingungen als auch durch stillichere und stilbildende Elemente aus. Manche von ihnen sind Straßenfeger, haben eine treue Fangemeinde, ihren eigenen Starrummel und einen Stellenwert wie KULTFILME.

Vgl. die Kinofomate ANSCHLUSSPRODUKT, FORTSETZUNGSFILM und ZYKLUS. *phb*

Beispiele:

ALLY MCBEAL (James Frawley et al., USA 1997)  
THE SOPRANOS (David Chase et al., USA 1999)

**Série Noire.** Ursprünglich eine Detektiv-Romanserie, ist die Série Noire seit den 1950er Jahren das französische «Gegenstück» zum amerikanischen FILM NOIR, darf aber nicht mit diesem verwechselt werden. Anders als in der depressiv-bedrohenden Grundstimmung des Film Noir, in dem es meist um die ALPTRAUMHAFTE VERSTRICKUNG von «normalen» Bürgern und die Bedrohung des (schwachen) Mannes durch eine (starke) FEMME FATALE geht, lässt sich die französische Série Noire treffender als «Western der Nacht» beschreiben (H. C. Blumenberg). Der männliche Einzelgänger ist zwar auch hier der subversiven, das Ich unterminierenden Logik der Nacht unterworfen, aber kein Normalbürger, sondern ein Krimineller oder Gangster, der auf isoliertem Posten steht und dessen Feinde eben das Bürgertum samt den dazugehörigen INSTITUTIONEN und Auswüchsen sind, zu denen auch das organisierte Verbrechen gehört (vgl. MAFIA). Die Série Noire bezieht komische Elemente mit ein und kann sogar zum KLAMAUK ausarten. Insbesondere das Klischee des hartgesottenen Einzelkämpfers wird oft parodistisch behandelt. *phb*

Beispiele:

LE CRÂNEUR (Dimitri Kirsanoff, F 1955)  
LE SAMOURAÏ (Jean-Pierre Melville, F/I 1967)

**Serienmord.** Motiv in unterschiedlichen Genres. Im Zentrum stehen nicht die Opfer, sondern der Täter (selten eine TÄTERIN) oder aber der zuständige Polizist, die zuständige Kriminalpsychologin. Je nach psychologischem Anspruch des Films geschieht die Darstellung des Täters in Form einer CHARAKTERSTUDIE, in anderen Fällen wird er als MENSCHLICHE BESTIE gezeigt (vgl. auch PSYCHOPATHIE, PATHOLOGISCHER KILLER). Der Serienmord wird oft als SEXUALDELIKT geschildert, ausserdem berufen sich viele Filme auf einen AUTHENTISCHEN FALL und erheben Anspruch auf GESELLSCHAFTSKRITIK. Während im KRIMINALFILM, im THRILLER und in der CHARAKTERSTUDIE grundsätzlich der Täter und weniger seine Taten im Vordergrund stehen, wird im HORROR-

FILM und im SPLATTER das Gewicht nur noch auf die – nicht weiter begründete – möglichst variantenreiche Darstellung von Tötungen und Zerstückelungen menschlicher Körper gerichtet. *phb*

Beispiele:

NATURAL BORN KILLERS (Oliver Stone, USA 1994)  
DER TOTMACHER (Romuald Karmakar, D 1995)  
SEVEN (David Fincher, USA 1997)

**Sexfilm.** Durch die Lockerung der Zensurbestimmungen ermöglichter Unterhaltungsfilm der 1960er und 1970er Jahre, der sexuelle Begegnungen zum zentralen Thema hat und auch mehr oder weniger verkrampt inszeniert. Im Unterschied zu PORNOGRAFISCHEM FILM und SOFT-PORNO (die beide nach dem Nummernprinzip von Aneinanderreihung und Variation funktionieren), behält der Sexfilm eine durchgehende (wenn auch oft peinliche) Spielhandlung, im Ansatz ausgearbeitete Charaktere sowie eine (in der Regel flache) narrative Spannungskurve bei. Diese Elemente sowie der Ersatz expliziter, real vollzogener Sexualakte durch simulierten Sex lassen die körperliche Stimulierung des Publikums eher in den Hintergrund treten, wodurch sich der Sexfilm wesentlich von PORNOGRAFISCHEM FILM und SOFTPORNO unterscheidet. Viele Sexfilme sind unfreiwillig komisch, andere bestenfalls dümmlich, wieder andere geben sich edel oder schrill. Mit der zunehmenden Industrialisierung der Pornoindustrie und der erleichterten Verfügbarkeit von Pornos auf VHS und DVD versandet das Genre des Sexfilms. Vgl. SEXKOMÖDIE. *phb*

Beispiele:

VIXEN (Russ Meyer, USA 1968)  
LIEBESGRÜSSE AUS DER LEDERHOSE (F. Marischka, BRD 1972)  
EMMANUELLE (Just Jaeckin, F 1973)

**Sexkomödie.** Spielart der KOMÖDIE, deren Hauptinteresse in den sexuellen Verstrickungen ihrer (fast immer heterosexuellen) Hauptfiguren besteht. Im Unterschied zur ROMANTISCHEN KOMÖDIE geht es hier expliziter, frivoler zu und her, und anders als bei der SCREWBALL COMEDY legt man keinen sonderlichen Wert auf Temporeichtum, intelligenten Wortwitz und Gleichberechtigung der Geschlechter. Doch bei aller Vordergründigkeit von SEXUALITÄT: Das Ziel der Sexkomödie besteht nicht – wie beim PORNOGRAFISCHEM FILM und dem SOFTPORNO – in der körperlichen Stimulierung des Publikums. Es geht nicht um die (ohnehin nicht explizite) Darstellung oder das Auskosten sexueller Handlungen, sondern darum, das Verhalten der Beteiligten lächerlich zu machen, sich über die Wünsche und Begehrlichkeiten des Publikums zu mokieren oder eine PARODIE anderer Filme zu erreichen. SEXUALITÄT wird also mehr thematisiert als gezeigt – als omnipräsente und sämtliche Aktivitäten der Figuren bestimmende Größe. *phb*

Beispiele:

HOW TO MARRY A MILLIONAIRE (Jean Negulesco, USA 1953)  
PANE, AMORE E FANTASIA (Luigi Comencini, I 1953)  
PILLOW TALK (Michael Gordon, USA 1959)  
COMMENT FAIRE L'AMOUR... (J. W. Benoît, CDN/F 1989)

**Sexualdelikt.** Motiv in unterschiedlichen Genres. Die Bandbreite reicht von sensationslüsternen Geschichten,

in denen das Sexualdelikt ein blosser Vorwand zur Darstellung von SEXUALITÄT ist (vgl. EXPLOITATION), über KRIMINALFILME und THRILLER, in denen das Verbrechen ein reines Spannungselement ist, bis hin zu anspruchsvollen komplexen CHARAKTERSTUDIEN und GESELLSCHAFTSKRITIKEN, die die Perspektive des Opfers einnehmen. In vielen Filmen wird die Darstellung des eigentlichen Sexualdelikts vermieden; dies kann auf zeitgenössische Zensurbedingungen zurückzuführen sein oder auf die Seriosität und den Respekt der Filmemacherin oder des Filmemachers. In der Regel zeigen die Filme weibliche Opfer von sexueller GEWALT. Die Darstellung männlicher Opfer ist selten und wird, etwa im GEFÄNGNISFILM, entweder im Vorbeigehen verharmlosend angetönt oder aber als Verbrechen gezeigt, dessen Entsetzlichkeit weitaus schockierender sein soll (und auch so rezipiert werden soll), als dies im Vergleich zu «alltäglicheren» weiblichen Opfern geschieht. *phb*

Beispiele:

M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (Fritz Lang, D 1931)  
ES GESCHAH AM HELLICHTEN ... (L. Vajda, CH/BRD/E 1958)  
CRUISING (William Friedkin, USA 1980)  
PELON MAANTIEDE (Auli Mantila, Finnland 1999)

**Sexualität.** Motiv in allen Filmgattungen, verstanden als explizit geführter Diskurs über gegengeschlechtliche SEXUALITÄT, sei es auf visueller oder verbaler Ebene. Die Art, wie das geschieht, ist abhängig von kulturellen und historischen Veränderungen und sagt immer auch etwas über die in (heterosexuellen) Gesellschaftszusammenhängen kursierenden Vorstellungen, Vorurteile und Tabus aus. Das Spektrum ist ebenso schillernd wie breit: Pubertärer KLAMAUK und schlüpfrige Altherrenphantasien spielen den immer gleichen Motivkanon durch (ADOLESCENZ, SCHULE, INZEST u. ä.) oder geben vor, damit ihr Publikum aufklären zu wollen; frivole SEXKOMÖDIEN mokieren sich über die Begehrlichkeiten und Verstrickungen ihrer Figuren; unaufgeregte CHARAKTERSTUDIEN setzen sich mit den Bedingungen auseinander, unter denen Sexualität stattfindet; gesellschaftskritische MILIEUSTUDIEN loten das Verhältnis zwischen Sexualität, GEWALT und SEXUALDELIKTEN aus. Gelegentlich kokettieren die Filme mit der Grenze zum PORNOGRAFISCHEM FILM – und riskieren damit, zum ZENSURFALL zu werden –, sei es, um mehr Publikum in die Säle zu locken, um Sexualität unverkrampt und lustvoll zu thematisieren oder um die (männlichen) Konventionen der filmischen Darstellung von Sexualität samt ihren gesellschaftlichen Voraussetzungen zu thematisieren.

Zur gleichgeschlechtlichen Sexualität vgl. HOMOSEXUALITÄT; außerdem EROTIK, die impliziter, oft spielerischer gelagert und mehr auf die Darstellung von Begehren und Verführung ausgerichtet ist. *phb*

Beispiele:

IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (P. P. Pasolini, I/F 1974)  
AI NO CORRIDA (Nagisa Oshima, J/F 1976)  
UNE VRAIE JEUNE FILLE (Catherine Breillat, F 1976)  
INTIMACY (Patrice Chéreau, F/GB/D/E 2000)

**Shakespeare.** DRAMENVERFILMUNGEN von Shakespeareschen Bühnenstücken und Stoffen sind nicht nur außerordentlich zahlreich, sondern rangieren auch auf allen erdenklichen Genre-Ebenen – entsprechend unterschiedlich ist die Nähe des einzelnen Films zum Original-

text. Die Palette reicht vom Hollywoodfilm bis zum Kunstkino, von THEATERAUFZEICHNUNGEN über Adaptionen für den Film (mit oder ohne Originaldialoge) bis hin zu TRAVESTIEN – sei es in MELODRAMEN, ACTION- oder AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILMEN, in ITALOWESTERN oder KOMÖDIEN etc. *phb*

Beispiele:

OTHELLO (Orson Welles, I 1962)  
A MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY (W. Allen, USA 1982)  
RAN (Akira Kurosawa, J 1985)

**Sheriffwestern.** Variante des WESTERN, deren zentrales Element der Wechsel des Blickpunkts vom Banditen auf seinen Widersacher, den Sheriff ist – der zuvor oft genug selbst Bandit war. Ähnlich wie der POLIZEIFILM zeigt der Sheriffwestern, wie dünn die Grenze zwischen Gesetz und Illegalität ist. Oft wird die Geschichte vom aufrechten EINZELKÄMPFER erzählt, der sich mit den Verbrechern anlegt, auch wenn alle anderen Bürger des Orts ängstlich die Hilfe verweigern. Der Sheriff ist jedoch nicht nur die Kehrseite anderer (Verhaltens-) Muster, sondern markiert auch den Fortschritt der Zivilisation, das Zurückweichen und schließlich Verschwinden der FRONTIER: Anstelle der Wildnis beginnen *law and order* zu herrschen. *phb*

Beispiele:

MY DARLING CLEMENTINE (John Ford, USA 1946)  
HIGH NOON (Fred Zinnemann, USA 1952)  
EL DORADO (Howard Hawks, USA 1966)

**Shoah** s. HOLOCAUST

**Singing Western.** Auch *singing cowboy picture* oder *horse opera* bezeichnete Spielart des WESTERN, die sich vor allem in den 1930/40er Jahren bei einem ländlichen und neu in die (Groß-)Stadt gezogenen Publikum der Arbeiterklasse grosser Beliebtheit erfreute. Die Filme sind mit Gesangseinlagen durchsetzt und warten in der Art des MUSICALS mit Solos, epischen Chören oder aber distanzierenden kabarettistischen Liedkommentaren auf (auch wenn ein paar Songs im Saloon noch keinen Singing Western machen). Gleichzeitig verzichtet der Singing Western auf das formale Raffinement, die be rauschende Opulenz und die große emotionale Geste, mit der das MUSICAL seine Gesangs- und TANZ-Nummern ausstattet. Darsteller wie Gene Autry und Roy Rogers waren sozusagen auf den Singing Western abonniert und brachten eine andere – keineswegs von allen geschätzte – Facette von Männlichkeit in das Gesamtgenre WESTERN. *phb*

Beispiele:

CALIFORNIA (John Farrow, USA 1946)  
CAT BALLOU (Elliot Silverstein, USA 1965)  
PAINT YOUR WAGON (Joshua Logan, USA 1969)

**Sitcom** s. SITUATIONSKOMÖDIE

**Situationskomödie.** Spielart der KOMÖDIE von gattungstypischer Harmlosigkeit, deren Biss jedoch im Detail stecken kann, da sie auf dem inadäquaten Verhalten von

Durchschnittsmenschen in Alltagssituationen basiert. Die Situationskomödie ist ihrem Wesen nach affirmativ, stellt die herrschende Ordnung nicht in Frage, wirft keine ernsthaften Probleme auf und orientiert sich am Bekannten. Aber gerade innerhalb dieser Grenzen entfaltet sie oft eine schlüssige Beobachtungsgabe und einen irrationalen Witz. Wegen ihrer Konzentration aufs Detail und ihres Verzichts auf grössere Konflikte entwirft sie selten eine geschlossene Dramaturgie und eignet sich daher besonders zur Fortsetzung. Gerade diese Eigenschaft hat die Situationskomödie für das FERNSEHEN so attraktiv gemacht, wo sie, zur Sitcom destilliert, im Vorabendprogramm oder spät nachts häppchenweise serviert wird. *phb*

Beispiele:

THE ODD COUPLE (Gene Saks, USA 1967)  
VESNICKO MÁ STREDISKOVÁ (Jirí Menzel, CSSR 1985)  
CLERKS (Kevin Smith, USA 1993)

**Sketch.** Aus Theater, KABARETT und Variété stammende isolierte Szene von kurzer Dauer und mit humoristischer Funktion, daher eine Minimalform von KOMÖDIE oder SATIRE. Typischerweise von geringem Komplexitätsgrad, beschränkt sich der Sketch auf einen Schauplatz, eine Aktion und eine Dialogabfolge, außerdem auf eine oder zwei, selten mehr als vier Figuren. Diese sind dem Publikum in der Regel bekannt: durch Typenhaftigkeit, INTERTEXTUALITÄT oder leicht erkennbare Verschlüsselung. Die charakteristische Ausprägung ist der «gespielte Witz», ein knapper Dialog und/oder eine mimisch-gestisch markante, eventuell durch SLAPSTICK-Elemente garnierte Handlung. Beides wird weniger ausgespielt als skizziert (*sketch* = Skizze, Entwurf). Dabei besteht die Herausforderung im möglichst sofortigen Erkennen von Figuren und Situation zugunsten eines Höchstmaßes an komischer Überspitztheit – gleichgültig, ob der zugrundeliegende Humor zu trockener Lakonik oder unzimperlicher Drastik tendiert. Fast immer ist der Sketch Bestandteil eines längeren Programms, sei es eine ganze Nummernfolge von Sketches, sei es ein herkömmlicher Spielfilm, in den ein einzelner Sketch eingelassen ist. *phb*

Beispiele:

DER THEATERBESUCH (Joe Stöckl, D 1934)  
DIE KARRIERE WESTE (Erich Engels, D 1936)

**Skopophilie** s. VOYEURISMUS

**Slapstick.** Ein *slapstick* ist ursprünglich die Pistole des Clowns, mit der er auf seine Kollegen einschlagen kann, ohne sie zu verletzen. Im Film ist er eine Variante der KOMÖDIE, die wesentlich auf pantomimischen, sehr physischen Humor setzt, der auf anarchischem Witz mit sadistisch-destruktiver Grundnote basiert: Verfolgungsjagen, Tortenschlachten, Tücke des Objekts, infantile Scherze, alles in frenetischem Tempo und grotesker Übertreibung. Die Protagonisten sind Kleinbürger, und typischerweise geht es um eine Gruppe von Menschen, meist eine Familie mit ihren Nachbarn, und ihr schichtspezifisches Verhalten und Denken. Gelegentlich sind sie Opfer schlechter Zeiten, so dass die Filme zwischen MELODRAMA oder GESELLSCHAFTSKRITIK anzusiedeln und von humanitären Anliegen geprägt sind. Insgesamt hat

der Slapstick – weil er ohne verbalen Witz auskommt – seine Blüte im Stummfilm und kommt im Tonfilm eher selten zur Geltung.

Vgl. dagegen den SKETCH, der als «gespielter Witz» in erster Linie ein dialogisches Kurzereignis ist, das allenfalls mit Slapstick-Elementen garniert ist. *phb*

Beispiele:

THE CURE (Charles Chaplin, USA 1917)  
THE THREE MUST-GET-THERES (Max Linder, USA 1922)  
THE GENERAL (Buster Keaton, Clyde Bruckmann, USA 1926)  
UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE (René Clair, F 1927)

**Slasher** s. SPLATTER

**Sleeper** s. FLOP

**Slow motion** s. TRICK

**Softporno.** Wie der PORNOGRAFISCHE FILM eine Sparte Film, die größtenteils über eine eigene Filmindustrie, eigene Verleihsysteme und eigene Stars verfügt. Wie dort dominieren fragmentierende Groß- und Detailaufnahmen, sind die ProtagonistInnen weitgehend anonym und austauschbar, ist die Handlung auf ein Minimum reduziert (Figur A trifft Figur B). Die narrative Struktur folgt dem Nummernprinzip von Aneinanderreihung und Variation. Es geht nicht um das Erzählte, sondern um das Gezeigte, das die Funktion hat, das Publikum körperlich zu stimulieren. Anders als der PORNOGRAFISCHE FILM darf der Softporno in herkömmlichen Kinos und am FERNSEHEN gezeigt werden unter der Bedingung, dass er auf expliziten *hardcore* (real vollzogene Sexualakte) verzichtet: indem er einschlägige Körperteile hinter knappen Gewändern versteckt oder die Kameralinse punktuell trübt. Damit verlagert sich das Gewicht auf erotische Fotografie, viel Suggestion sowie An- und Auskleideszenen, die die Fantasie anheizen sollen. Mit der Industrialisierung der Pornoindustrie hat sich die kostensparende Praxis eingebürgert, von Hardcorepornos gleichzeitig eine Softversion herzustellen – durch andere Kameraperspektiven und durch die Tilgung unerlaubter Einstellungen am Schneidetisch, wobei die so entstandene Kürzung des Films durch den ausgiebigen Einsatz von *slow motion* kompensiert wird.

Vgl. dagegen SEXFILM, SEXKOMÖDIE. *phb*

Beispiele:

z. Zt. keine

**Sophisticated comedy.** Amerikanische Variante der KOMÖDIE in der relativ kurzen Zeitspanne der frühen 1930er Jahre. Im Zentrum stehen GESELLSCHAFTSKOMÖDIEN von exquisiter Eleganz, geschliffenen Dialogen, gestylten Dekors und brillanter Schwarzweiß-Fotografie. Schauplatz ist oft Europa, insbesondere Paris, und die Welt der ARISTOKRATIE. Entsprechend gehören Butler und Zofen ebenso zum Inventar wie dandyhafte Hochstapler mit Lebensart und ausgezeichneten Umgangsformen. Insgesamt stehen Reichtum und formale Opulenz letztlich für den Glamour der Traumfabrik Hollywood selbst. Allerdings, der raffinierte und luxuriöse Eskapis-

mus der Sophisticated Comedy machte bald dem als amerikanischer, weil «demokratischer» empfundenen Lebensgefühl der SCREWBALL COMEDY Platz. *phb*

Beispiele:

MADAM SATAN (Cecil B. DeMille, USA 1930)  
DESIGN FOR LIVING (Ernst Lubitsch, USA 1933)  
AFTER OFFICE HOURS (Robert Z. Leonard, USA 1935)  
DESIRE (Frank Borzage, USA 1936)

**Sozialistischer Realismus.** Dogmatische Stilbewegung mit Totalitätsanspruch, die zu Beginn der 1930er Jahre als Reaktion auf den russischen und sowjetischen FORMALISMUS beginnt und 1953 mit Stalins Tod größtenteils endet. Dem «Intellektualismus» und der Ästhetisierung der 1920er Jahre wird eine von der kommunistischen Regierung kontrollierte, an ideologischer Vermittlung orientierte und allgemein verständliche, «realistische» Filmdramaturgie entgegengesetzt. Es geht um Probleme der zeitgenössischen sozialen «Wirklichkeit», der Arbeit und des Klassenkampfes, des Aufbaus der neuen Gesellschaft und gelegentlich auch um didaktisch ergiebige, historische Themen. Die Geschichten werden in glatten und einfach konstruierten Fiktionen mit schemenhaften Plots dargeboten, deren typisierte Helden wenig individuelle Züge aufweisen. Die meisten Filme haben aufgrund ihrer ideologischen Einbindung eine idealisierende und optimistische Tendenz. Ihre Hauptfunktion liegt in der Regel in der Erziehung zu und Bildung von sozialistischen Idealen. Dass der sozialistische Realismus zur Hauptsache in der Sowjetunion gepflegt wird, schließt nicht aus, dass auch in anderen sozialistischen Ländern entsprechende Filme entstehen.

Vgl. die den Sozialistischen Realismus ablösende Bewegung des TAUWETTERS. *phb*

Beispiele:

TSCHAPAJEW (Sergej u. Georgij Wasiliew, SU 1934)  
DETSTWO GORKOWO (Mark Donskoj, SU 1938)  
MOI UNIVERSITETI (Mark Donskoj, SU 1940)

**Spaghetti-Western** s. ITALOWESTERN

**Spanischer Bürgerkrieg.** Der spanische Bürgerkrieg (1936–1939) ist Motiv zahlreicher WOCHENSCHAUEN sowie fiktionaler und dokumentarischer Filme: Linksrepublikanische und sozialistische Überzeugungen, die von freiwilligen Kämpfern und Kämpferinnen aus ganz Europa mitgetragen werden, unterliegen in diesem KRIEG konservativen Bewegungen, die sich in einer spanischen Variante des FASCHISMUS äußern und von Hitlers Deutschland und Mussolinis Italien sowohl politisch als auch militärisch unterstützt werden. Indem die Filme dieses ideologisch-historische Spannungsfeld entfalten (und dabei nahezu ausnahmslos für die sozialistische Seite Partei ergreifen), sind sie nur teilweise dem Genre des KRIEGSFILMS oder allenfalls der KRIEGSRomanze zuzuordnen. Stattdessen handelt es sich meist um Gesellschaftspanoramen jenseits der Front, die aber mit vehementer GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK aufwarten und zur AGITATION aufrufen. DOKUMENTARFILME wiederum sind oft als KOMPILATIONSFILME konzipiert, die mit historischem Filmmaterial arbeiten, oder

als DOKU-PORTRÄTS von VETERANEN, die für die Idee eines sozial gerechten Europa gekämpft haben. *phb*

Beispiele:

THE SPANISH EARTH (Joris Ivens, USA 1937)  
FOR WHOM THE BELL TOLLS (Sam Wood, USA 1943)  
LA GUERRE EST FINIE (Alain Resnais, F/S 1966)

**Später Stummfilm.** Filme, die zeitgleich mit den FRÜHEN TONFILMEN entstehen, aber aus ästhetischen Gründen und trotz neuer technischer Möglichkeiten auf den Ton, insbesondere den gesprochenen Dialog verzichten. Hinter dem Vorgehen steht ein tiefes Misstrauen gegenüber der Sprache, die für das Verständnis eines Films vollkommen überflüssig sei und – so die zeitgenössische Argumentation – den ausgefeilten, auf Visualität und Musikalität ausgerichteten ästhetischen Strategien in die Quere komme. Mehr noch: Dem Film würde durch den Einsatz der Sprache das so mühevoll erworbene Attribut der Kunst zwangsläufig wieder entzogen, da das Medium unweigerlich in jene Trivialität zurück kehren würde, aus der es ursprünglich gekommen sei. Manche Regisseure verzichten noch einige Jahre ganz auf den Ton, andere gehen insofern einen Kompromiss ein, als sie die Tonspur ausschließlich für die (jedoch ebenfalls einer Stummfilmästhetik verpflichteten) Filmmusik verwenden. Letztere sind als FRÜHE TONFILME einzustufen. *phb*

Beispiele:

UMARETE WA MITA KEREDO (Yasujiro Ozu, J 1932)  
STSCHASTJE (Alexander Medwedkin, SU 1934)  
MODERN TIMES (Charles Chaplin, USA 1936)

**Spätwestern.** Zu einem Zeitpunkt gedrehter WESTERN, zu dem sich die Mythen und filmischen Formen altmodisch und verbraucht anfühlen und die bevorzugten Stars gealtert sind. Gerade diesen Sachverhalt thematisieren die Spätwestern oft selbst (vgl. SELBSTREFLEXION), indem sie ihre Protagonisten müde Helden spielen lassen, die in der modernen Welt nicht mehr zeitgemäß sind. Manche der Helden überleben, indem sie sich im Zirkus ausstellen, andere bäumen sich ein letztes Mal auf und suchen dabei den TOD. *phb*

Beispiele:

THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (J. Ford, USA 1961)  
BUTCH CASSIDY AND THE ... (George Roy Hill, USA 1968)  
THE ELECTRIC HORSEMAN (Sydney Pollack, USA 1979)

**Special Effects.** Spezialeffekte werden in der Filmarbeit immer dann eingesetzt, wenn zur Darstellung mehr Elemente gefordert werden, als die vorfilmische physikalische Welt sie bietet. Spezialeffekte wie künstlicher Nebel, Pyrotechnik, Modellaufnahmen etc. und das gesamte Arsenal von TRICKS helfen bei der Herstellung der gesteigerten filmischen Illusion Produktionskosten zu sparen. Ihre Genese rührt historisch wesentlich von der Notwendigkeit her, die vorhandenen Produktionsmittel mit einem Höchstmass an Effizienz einzusetzen. Die meisten von ihnen wurden aus den Studios heraus entwickelt, und das interne Wissen wurde von Generation zu Generation weitergegeben. Spezialeffekte-Erfinder sind hauptsächlich Kameraleute, Fotografen, Maler und Architekten. Die auf analogen Verfahren beruhenden optischen Effekte umfassen zum einen spezielle foto-

grafische TRICK-Techniken (solche, die mit und in der Kamera gemacht werden), zum anderen spezielle Manipulationen mit Elementen vor der Kamera (auch wenn diese normal filmt) wie die Modellaufnahme und die ANIMATION von Figuren und Objekten. Im Computerzeitalter und mit dem so genannten *digital compositing* bzw. der COMPUTERANIMATION übernimmt der Rechner immer mehr Funktionen der klassischen Special Effects-Erfindungsgabe. *uvk*

Beispiele:

METROPOLIS (Fritz Lang, D 1926)  
KING KONG (E. B. Schoedsack, M. C. Cooper, USA 1933)  
THE HINDENBURG (Robert Wise, USA 1975)

**Spiele und Glücksspiele.** Motiv, das vor allem in ABENTEUERFILMEN, Suchttragödien, KRIMINALFILMEN, MELODRAMEN und ROADMOVIES abgehandelt wird. Neben der eher altmodischen Form der Spielbankgeschichten (à la Dostojewskij), die sich um einen Spielsüchtigen und dessen pathetischen Selbstmord drehen (vgl. SUCHT UND DROGEN), gibt es amerikanische Poker- und Blackjack-Varianten, in denen UNTERWELT und Männerfreundschaft im Zentrum stehen, oder abenteuerhafte REISEN zu Berufspoolspielen oder Pferderennen. Die Figurenpalette reicht vom erbärmlichen Falschspieler über zwielichtige Syndikate bis zum Gauner-Liebespaar oder den Profis, die den grossen COUP auf das Casino planen. *phb*

Beispiele:

THE HUSTLER (Robert Rossen, USA 1961)  
HOUSE OF GAMES (David Mamet, USA 1988)  
CASINO (Martin Scorsese, USA 1995)  
RIEN NE VA PLUS (Claude Chabrol, F/CH 1997)

**Spionage.** Motiv vor allem im Spielfilm, gelegentlich im DOKUMENTARFILM in Form von DOKU-DRAMEN. Im fiktionalen Film – vgl. auch den AGENTENTHRILLER – spielt es oft die Angst vor dem unbekanntem «Anderen», das das eigene Territorium zu überwältigen und beherrschen droht (wobei das Andere oft genug durch Spioninnen verkörpert wird, die besonders heimtückisch agieren). Besondere Hochkonjunktur hat das Motiv in KRIEGS-Zeiten sowie in Phasen politischer Spannung: während des NATIONALSOZIALISMUS, im KALTEN KRIEG, in jüngster Zeit vor allem unter dem Etikett des «Kampfs gegen den internationalen TERRORISMUS». Auch wenn die Methoden der Spione und Spioninnen in der Regel dubios sind, so beziehen die meisten Filme eine eindeutige moralische Position: Gut sind die eigenen AGENTEN, böse dagegen diejenigen der Gegenseite; entsprechend einfache Feindbilder werden vermittelt. Neben diesen erst gemeinten Entwürfen gibt es natürlich eine ganze Reihe von PARODIEN und SATIREN, die die entsprechenden Ängste und Überzeugungen aufs Korn nehmen: Tumbe Spione stolpern von einem Debakel ins andere und überleben noch die haarsträubendsten Aktionen. Oder aber bis zur Karikatur übersteigerte Topspione retten als hyperelegante EINZELKÄMPFER mit makellosen Manieren die Welt sozusagen mit links. *phb*

Beispiele:

MATA HARI (George Fitzmaurice, USA 1931)  
CONFESSIONS OF A NAZI SPY (Anatole Litvak, USA 1939)  
AGENTINNEN IM SCHATTEN ... (May B. Broda, CH 1993)

**Splatter.** Auch *slasher* oder *gore film* genanntes Genre. Hauptmotiv ist die Tötung und Zerstückelung menschlicher Körper, eine – oft nicht weiter begründete – Eskalation von GEWALT zur reinen Mordlust und Blutorgie. Splatter sind typischerweise LOW-BUDGET Filme, und sie verfolgen meist eine «Nummerndramaturgie» ähnlich dem PORNOGRAFISCHEN FILM (mit dem sie in mancher Hinsicht verwandt sind). Besondere Highlights ergeben sich aus erfinderischen Methoden des Schlachtens und des kannibalistischen Umgangs mit den Leichen. Oft bleibt eine weibliche Figur, das so genannte *final girl*, am Leben, das sich besser zu wehren weiß als die übrigen unglücklichen Opfer. Splatter, von denen einige längst zu KULTFILMEN avanciert sind, sind in vielen Ländern verboten (vgl. ZENSURFALL) und werden heutzutage vorwiegend als Videos konsumiert. Gelegentlich wird dem Genre eine – wenn auch in der Form äußerst zugespitzte – SYSTEMKRITIK zugesprochen, die sich gegen die KRIEG führenden USA richtet (vgl. VIETNAMKRIEG). *phb*

Beispiele:

NIGHT OF THE LIVING DEAD (George A. Romero, USA 1968)  
THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (Tobe Hooper, USA 1974)  
THE EVIL DEAD (Sam M. Raimi, USA 1982)

**Sport.** Motiv im DOKUMENTAR- und Spielfilm. Während im ersten Fall vor allem an DOKU-PORTRÄTS bekannter Sportlerinnen und Sportler zu denken ist, kommt das Motiv im Spielfilm in großer Bandbreite vor.

So kann es in MILIEUSTUDIEN um das soziale Prestige bestimmter Sportarten gehen, das mit dazu beiträgt, KLASSENVERHÄLTNISSSE und damit eine GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK zu formulieren (Golf und Tennis als «reiche» Sportarten vs. Boxen und Marathon als «arme» Sportarten). CHARAKTERSTUDIEN und KARRIERESTORYS über Einzelfiguren stehen neben KONKURRENZKÄMPFEN zwischen KontrahentInnen und GRUPPENPORTRÄTS ganzer Mannschaften. Schließlich geht es – im fiktionalen und im dokumentarischen Film gleichermaßen – immer wieder um die Inszenierung von Körperlichkeit und damit um mehr oder weniger unterschwellige (HOMO-)EROTIK. Dabei stehen kritische, oft jüngere Herangehensweisen, die die Problematik der modernen Sportindustrie fokussieren, neben meist älteren, die den sportlich ertüchtigten Körper unvoreingenommen als den gesunden, guten und schönen Körper schildern. *phb*

Beispiele:

OLYMPIA (Leni Riefenstahl, D 1938)  
THE KILLERS (Robert Siodmak, USA 1946)  
ROCCO E I SUOI FRATELLI (Luchino Visconti, I/F 1960)  
CHARIOTS OF FIRE (Hugh Hudson, GB 1981)  
ONE DAY IN SEPTEMBER (Kevin Macdonald, CH/D/GB 1999)

**Stadt** s. CITY

**Strassenfilm.** Der Begriff geht auf Siegfried Kracauer zurück und bezeichnet eine Gruppe von Filmen des deutschen EXPRESSIONISMUS zwischen 1923 und 1930, deren Gemeinsamkeit im Handlungsmuster liegt. Im Zentrum stehen Figuren, die, angezogen durch die verbotenen Attraktionen der Straße, die Sicherheit und stumpfe Monotonie ihrer (klein-)bürgerlichen Existenz

aufgeben zugunsten eines Lebens im urbanen Chaos der modernen Großstadt.

Anders verfährt das zeitgleiche und ebenfalls expressionistische KAMMERSPIEL, das im Unterschied zum Straßenfilm auf psychologische Dramen setzt, die unter Wahrung der Einheit von Ort, Zeit und Handlung fast ausschließlich in wenigen Innenräumen spielen. Und: Der Straßenfilm ist nicht zu verwechseln mit dem ROAD-MOVIE, in dem vorwiegend männliche Figuren eine REISE in Angriff nehmen, die zugleich Anlass für symbolische, psychische Reise ist, die in der Regel als erfolgreicher Entwicklungsprozess gedeutet wird. *phb*

Beispiele:

DIE FREUDLOSE GASSE (Georg Wilhelm Pabst, D 1925)  
ASPHALT (Joe May, D 1929)

**Struktureller Film.** Richtung des EXPERIMENTALFILMS besonders während der 1960/70er Jahre in den USA. Die Filme folgen einem aus den Parametern des Mediums oder der Drehsituation selbst gewonnenen Konzept, ähnlich einem naturwissenschaftlichen Versuch. Die äußeren Bedingungen des Experiments sind festgelegt, für das Publikum nachvollziehbar und von prozesshafter, «dramatischer» Struktur. Zum Beispiel wird alle Sekunde ein Einzelbild aufgenommen, während die Kamera sich vom gefilmten Objekt entfernt, aber gleichzeitig auf es zu zoomt, so dass die verschiedenartigen Bildveränderungen durch räumliche Distanzierung und flächige Annäherung beobachtet werden können und das Ende des Films sich aus der maximalen Distanz oder Nähe zum Objekt ergibt. Im Unterschied zum naturwissenschaftlichen Versuch ist das Ergebnis des strukturellen Films ein ästhetisches, indem neben ausgeklügelten Vorgängen auch Bildkomposition, Rhythmus etc. eine Rolle spielen und das Konzept selbst spielerisch durchgeführt oder auch regelwidrig durchbrochen werden kann. Häufig, aber keineswegs immer, sind strukturelle Filme gleichzeitig MATERIALFILME. *phb*

Beispiele:

WAVELENGTH (Michael Snow, USA 1966)  
NOSTALGIA (Hollis Frampton, USA 1973)  
TIDE (Heinz Emigholz, BRD 1974)

**Stummfilm ohne Titel.** In der Phase der FRÜHEN KINEMATOGRAPHIE entbehrten Filme sprachlicher Information, da sie durch einen Kinoerklärer kommentiert wurden. Dieser fungierte sowohl als Erzählinstanz als auch als Stimme, die (fiktive) Dialoge hinzudichtete. Ende der 1910er Jahre begannen die Produktionsgesellschaften, Zwischentitel in das Filmband einzusetzen, gefilmte Schrifttafeln, die Figurendialoge und Erzählerrede wiedergaben. Bei Exportfassungen konnten die Titel ausgetauscht und Übersetzungen der Originaltexte eingefügt werden. In den 1920er Jahren forderte die europäische AVANTGARDE DER 1920ER angesichts zunehmender «Titelflut», dass alle Information idealtypisch rein visuell über das Filmbild vermittelt werden sollte. Die Forderung nach dem «titellosen Film» resultierte aus der Beobachtung, dass Zwischentitel den Fluss der Bilder und die Totalität der filmischen Welt unterbrechen. Deshalb wurden in der Inszenierung und optischen Auflösung besonders mimische und gestische Ausdrucksformen der Figuren fokussiert, um Stimmungen und Emotionen ohne

die Notwendigkeit sprachlicher Expression zu vermitteln. Der «titellose Film» blieb allerdings in der Hochzeit des Stummfilms die Ausnahme, und für den Fall, dass die titellosen Fassungen bei Kritik oder Publikum keinen Anklang fänden, wurden auch getitelte Versionen hergestellt. *uvk*

Beispiele:

SKLAVENMARKT (anonym, A ca. 1910)  
DER LETZTE MANN (Friedrich Wilhelm Murnau, D 1924)  
MÉNILMONTANT (Dimitri Kirsanoff, F 1924/25)

**Subkultur.** Eine von der Gesamtkultur einer Gesellschaft unterscheidbare Teil- oder Eigenkultur. Eine Subkultur ist nicht Teil des mehrheitsfähigen und daher herrschenden kulturellen Kanons, sondern läuft diesem oft genug zuwider und sucht – nicht selten aus einer sozialen Randständigkeit heraus – nach kulturellen Alternativen. In diesem Sinn ist einer Subkultur immer auch eine (kultur- und/oder sozial-) politische Dimension eingeschrieben. Der Begriff kann für den dokumentarischen, experimentellen und fiktionalen Film gelten. In allen Bereichen kann er entweder ein Motiv bezeichnen (das häufig klischeebeladen inszeniert wird). Oder aber es meint das subkulturelle Gefüge, aus dem heraus ein Film entsteht, dessen Thema zwar oft, aber nicht zwangsläufig die jeweilige Subkultur ist. *phb*

Beispiele:

FREAKS (Tod Browning, USA 1932)  
SCORPIO RISING (Kenneth Anger, USA 1964)  
MIDNIGHT COWBOY (John Schlesinger, USA 1969)  
SUBWAY (Luc Besson, F 1985)  
AFFENGEIL ... (Rosa von Praunheim, BRD 1990)

**Sucht und Drogen.** Motiv, das häufig als GESELLSCHAFTSKRITIK, manchmal im SEMIDOKUMENTARFILM, oft aber im MELODRAM daher kommt. In der Regel steht die Psychologie der süchtigen Figur im Vordergrund. Das Motiv eignet sich zu innovativen, surrealen Darstellung psychischer Ausnahmezustände wie Delirien, Halluzinationen und Horrortrips, die – für die Dauer der Rauschsequenz – bis in die Domäne des EXPERIMENTALFILMS vorstossen oder aber zur Drogen-EXPLOITATION verkommen. Diese Sequenzen können in ihrer formal-ästhetischen Gestaltung mehr oder weniger weit über die herkömmlichen Erzählweisen des narrativen Mainstream-Films hinausgehen (und sind gerade darin den filmischen TRAUM-Darstellungen verwandt). Vgl. die Variante SPIELE UND GLÜCKSSPIELE. *phb*

Beispiele:

THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (O. Preminger, USA 1955)  
EASY RIDER (Dennis Hopper, USA 1969)  
TRAIN SPOTTING (Danny Boyle, GB 1996)  
DE FÖGI ESCH EN SOUHOND (Marcel Gisler, CH/F 1998)

**Südostasiatisches Kino.** Der Begriff bezieht sich allein auf die geografische Zuordnung zu einer Weltregion und schließt Produktion des südostasiatischen Festlands (Birma/Myanmar, Thailand, Laos, Vietnam, Kambodscha, Malaysia, Singapur) sowie der entsprechenden Inseln (Indonesien, Philippinen, Brunei, Osttimor) ein. Der Begriff dient als grobmaschiges Ordnungskriterium, ist bewusst verallgemeinernd und unscharf und nimmt keine

Rücksicht auf die massiven kulturellen Unterschiede innerhalb Südasiens. Darüber hinaus impliziert er die Existenz einer FREMDEN ERZÄHLTRADITION, die freilich nur aus westlicher Sicht und für ein westliches Publikum fremd ist. Und: Schon das Etikett «südostasiatisch» ist oft genug ein westliches, mit dem konsequenterweise auch nur jene südostasiatischen Filme bedacht werden, die im Westen überhaupt zur Aufführung gelangen. *phb*

Beispiele:

CYCLO (Tran Anh Hung, Vietnam/F 1994)  
SEGURISTA (Tikoy Aguiluz, Philippinen 1996)  
UN SOIR APRÈS LA GUERRE (Rithy Panh, Kambodscha 1998)

**Südstaaten (USA).** Motiv und Schauplatz samt seiner kulturellen Besonderheiten. Zum prototypischen Inventar der einschlägigen Filme – die oft im Gewand von AUSSTATTUNGS- UND KOSTÜMFILMEN daher kommen – gehören Patriarchen, die über weiße aristokratische Großfamilien und schwarze Diensthofen (oder SklavInnen) herrschen, aber auch gesellschaftskritische Auseinandersetzungen um ein reaktionäres POLITISCHES KLIMA und RASSISMUS, Ku-Klux-Klan und KORRUPTION etc. sowie schwüle Nächte und in der Regel viel Alkohol. *phb*

Beispiele:

THE BIRTH OF A NATION (D.W. Griffith, USA 1915)  
CABIN IN THE COTTON (Michael Curtiz, USA 1932)  
CAT ON A HOT TIN ROOF (Richard Brooks, USA 1958)  
MISSISSIPPI BURNING (Alan Parker, USA 1988)

**Surrealismus.** Stilbewegung (nicht nur im Film, sondern vor allem auch in MALEREI und Literatur), die der französischen AVANTGARDE DER 1920ER zuzurechnen ist und deren Kennzeichen das Irrationale und Unbewusste, das Phantastische und TRAUM-Ärtige, aber auch Erotismus (vgl. AMOUR FOU), absurder Humor, Respektlosigkeit und Grausamkeit, sowie generell eine gespenstische Verfremdung der Realität sind. Grenzüberschreitungen sind ebenso Teil des surrealistischen Konzepts wie die reibungsvolle Konfrontation von eigentlich nicht zusammengehörigen Elementen. Gerade die Fähigkeit des Kinos, Raum und Zeit nahezu frei zu gestalten, kommt all diesen Bedürfnissen entgegen. Anders als die zeitlich etwas frühere Dada-Bewegung, die das Erzählerische weitgehend ausblendet und vor allem auf das Formale setzt, bleibt der Surrealismus im Kern narrativ. Außerdem hat er einen manifest politischen, vehement anti-bourgeois Anspruch, mit dem man sich bewusst gegen die kulturelle und soziale Ordnung des Bürgertums richtet. *phb*

Beispiele:

BALLET MÉCANIQUE (Fernand Léger, F 1923)  
UN CHIEN ANDALOU (Luis Buñuel, Salvador Dalí, F 1929)  
LE SANG D'UN POÈTE (Jean Cocteau, F 1930)  
ZÉRO DE CONDUITE (Jean Vigo, F 1933)

**Systemkritik.** Motiv in allen Filmgattungen. Im Zentrum steht die Kritik an einem politischen, ökonomischen oder kulturellen System und an den daraus für das Individuum erwachsenden negativen Konsequenzen. Meist jedoch werden politische Systeme kritisiert (vgl. ANTIFASCHISMUS, ANTIKOMMUNISMUS, APARTHEID, FASCHISMUS, NATIONALSOZIALISMUS, PERESTROJKA, TAUWETTER),

was die Kritik selber ebenfalls politisch (und meist auch moralisch) werden lässt. Nicht immer wird explizit vorgegangen: Je nach dem, welchen politischen Bedingungen die Filmproduktion unterworfen ist (vgl. ZENSURFALL), formulieren die Filme ihre Kritik implizit in PARABELN und ALEGORIEN, die als DYSTOPIEN oder ENDZEITVISIONEN enden. Andere entscheiden sich für größtmögliche Direktheit und klagen in bitteren MILIEUSTUDIEN die herrschenden Zustände an. Manche wiederum kommen als beißende SATIRE, derbe PARODIE oder beklemmende GROTESKE daher.

Zur Kritik am sozialen System der Gesellschaft vgl. die GESELLSCHAFTSKRITIK. *phb*

Beispiele:

NINOTCHKA (Ernst Lubitsch, USA 1939)

L'AVEU (Constantin Costa-Gavras, F/I 1969)

LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE (L. Buñuel, F 1972)

MALENKAJA WERA (Wasilij Picul, SU 1988)

## T

**Tagebuchverfilmung.** Verfilmung eines realen oder fiktiven Tagebuchs, im zweiten Fall also eine Variante der LITERATURVERFILMUNG. Bei der filmischen Umsetzung sind zwei Möglichkeiten denkbar: Entweder wird der Akt des Tagebuchschreibens explizit dargestellt und das, was notiert wird, in einer RÜCKBLENDENSTRUKTUR erzählt. Oder aber das Schreiben wird ausgeblendet und die Tagebuchpassagen in eine VOICE-OVER verlegt, so dass der Film als ICHERZÄHLUNG daher kommt und als Tagebuchverfilmung gar nicht mehr erkennbar ist. Verfilmungen realer Tagebuchvorlagen sind oft ein besonderer Mix aus AUTOBIOGRAFIE und CHARAKTERSTUDIE, außerdem finden sich Abstecher in den EXPERIMENTALFILM. Dabei wird den Büchern selbst meist ein Höchstmaß an Authentizität und Intimität zugeschrieben, außerdem gelten sie als Ort, an dem Verrücktes, aber auch Geständnisse und die inneren Abgründe einer Person zum Vorschein kommen. Dabei wird oft vergessen, dass Tagebücher nicht per se für Authentizität garantieren, sondern im Gegenteil eine schriftliche Selbstinszenierung ermöglichen, die mehr oder weniger nah an die Realität herankommen kann: In Tagebüchern steht nicht nur, wie man ist, sondern auch, wie man sein möchte; nicht nur, was man tut, sondern auch, was man will etc. Insofern geben sie weniger Auskunft über den Istzustand einer Person, dafür umso mehr über deren subjektive Vorstellungswelten, die zugleich kulturell und historisch bedingt sind. *phb*

Beispiele:

TAGEBUCH EINER VERLORENEN (G. W. Pabst, D 1929)

DÉSIRÉE (Henry Koster, USA 1954)

MAX FRISCH – JOURNAL I–III (R. Dindo, CH/BRD/A 1978)

**Tanz.** Seit Beginn der Filmgeschichte hat das Medium eine besondere Affinität zum Tanz – wohl deshalb, weil sich darin zwei Wesensmerkmale des Films vereinigen: der menschliche Körper als seit je privilegiertes Objekt der Kamera und die Bewegung. (Hinzuzufügen ist freilich die latente EROTIK des tanzenden Körpers.) Während der Tanz in der FRÜHEN KINEMATOGRAFIE – etwa in FEE-RIEN – eine eigenständige Attraktion ist, nimmt ihn der

spätere Spielfilm in verschiedener Weise auf: In MUSICALS, REVUE- und TANZFILMEN wird er zum konstitutiven Strukturprinzip. In anderen fiktionalen Genres wird er zum Motiv, dessen zentrales Merkmal ist, dass er – ähnlich wie das Musizieren im Film – den Fortgang der Erzählung sistiert. Er liefert kaum Informationen auf narrativer Ebene, sondern bedient in erster Linie die visuellen – und durch die MUSIK auch akustischen – Bedürfnisse des Publikums. Dabei wird die Vielfalt historischer und gegenwärtiger Tanzstile durch unterschiedliche Arten der Mise-en-scène ergänzt: die Skala reicht vom bloßen oder gar lieblosen Registrieren des Tanzes bis zur spektakulären Inszenierung atemberaubender Choreografien. Aber der Tanz gibt auch Auskunft über die Figuren und ihre soziale oder emotionale Beziehung zueinander (etwa im Topos des Liebespaars, das sich in vollkommener Harmonie bewegt). Zugleich bringt er die Grenze zwischen Rolle und Darsteller ins Fließen, da die tänzerische Ausdruckskraft nicht nur Teil der Rolle ist, sondern auch vom Talent der SchauspielerInnen abhängt. *phb*

Beispiele:

ALADIN OU LA LAMPE MERVEILLEUSE (Prod.: Pathé, F 1906)

LOVES OF ISADORA (Karel Reisz, GB 1968)

ANITA: TÄNZE DES LASTERS (Rosa von Praunheim, BRD 1987)

LE ROI DANSE (Gérard Corbiau, F 2000)

**Tanzfilm.** Genre, das auf der Affinität des Films zum TANZ aufbaut, der den menschlichen Körper – seit je privilegiertes Objekt der Kamera – und das filmische Moment der Bewegung in sich vereint. Nach vereinzelt Vorläufern setzt in den 1970er und 1980er Jahren eine Welle von Tanzfilmen ein. Sie löst das MUSICAL und den REVUEFILM ab, verzichtet auf deren Gesangseinlagen und konzentriert sich ganz auf den Tanz. Die strukturelle Verwandtschaft bleibt jedoch bestehen: Auch der Tanzfilm folgt einem Nummernprinzip, wobei Handlung und Tanz unterschiedlich ineinander verschänkt sind. Sei es, dass Narration und Tanz (wie im BACKSTAGE-MUSICAL) voneinander separiert sind, sei es, dass beide Elemente nahtlos ineinander übergehen oder sich die Handlung aus dem Tanz heraus ergibt. Die Tanznummern selber sistieren meist den Verlauf der Handlung und bedienen ganz die visuellen und – dank der MUSIK – akustischen Bedürfnisse des Publikums. Und wie bei den Gesangsnummern des Musicals muss sich die Inszenierung der Tanznummern nicht an die Grenzen des psychologisch-realistischen Spielfilms halten: Stattdessen kann und soll sie sich die Freiheit zu berauscherender Opulenz und atemberaubendem Spektakel nehmen, was sich nicht zuletzt (und im Unterschied zum Musical) in rasanteren Schnittfrequenzen und einer Tendenz zur Fragmentierung des tanzenden Körpers äußert.

Vgl. den zeitgleich entstehenden VIDEOCLIP, der sich einer ähnlichen Formensprache bedient wie der Tanzfilm. *phb*

Beispiele:

THE RED SHOES (Michael Powell, Emeric Pressburger, GB 1948)

FLASHDANCE (Adrian Lyne, USA 1983)

STRICTLY BALLROOM (Baz Luhrman, AUS 1991)

**Täterin.** Figur im Spielfilm. Insgesamt kommen Täterinnen nicht nur seltener vor als ihre männlichen Kollegen, sie werden auch anders behandelt. Beides hat mit herkömmlichen Geschlechtervorstellungen zu tun und sagt



viel aus über die zur Produktionszeit eines Films virulenten Normvorstellungen bezüglich weiblicher und männlicher Täterschaft. Filmische Täterinnen sind grundsätzlich die Ausnahme, zudem gehen sie anders vor als Täter, wählen meist andere, so genannt «weibliche» Methoden und Waffen (Gift als klassisch «weibliches» Mordinstrument) und leiden öfter an ihren eigenen Taten als ihre Kollegen. Die Taten der Filmfrauen sind stiller, aber auch intuitiver und emotionaler (sprich: unkontrollierbarer), außerdem fehlt ihnen oft die kaltblütige und/oder von langer Hand vorbereitete Präzision der Männer. Wenn sie es dennoch einmal den Männern gleichtun, dann gilt das oft als viel erschreckender, da ihre Verfehlungen als weitaus gröber empfunden werden (weil sie letztlich das «Frausein an sich» betreffen) als diejenigen der Männer (denen man den PATHOLOGISCHEN KILLER oder die MENSCHLICHE BESTIE sowie SERIENMORD, SEXUALDELIKT und GEWALT kommentarlos zutraut). Entsprechend drastisch werden die Täterinnen von ihren (männlichen) Richtern bestraft – und entsprechend reißerisch manchmal bis zur EXPLOITATION neigenden Inszenierungen. CHARAKTERSTUDIEN, die einen realitätsnahen Zugang versuchen, sind dagegen die Ausnahme. *phb*

Beispiele:

BLACK WIDOW (Bob Rafelson, USA 1987)  
THELMA & LOUISE (Ridley Scott, USA 1991)  
MÖRDERINNEN (Pepe Danquart, D 2000)

**Tauwetter.** Bezeichnung für die Umbruchzeit und das POLITISCHE KLIMA in der Sowjetunion zwischen 1956–1968, die damit beginnt, dass Chruschtschow die Herrschaft von Stalin († 1953) öffentlich eine Epoche des Massenterrors und der Geschichtsfälschung nennt. Eine (widerspruchsvolle) Phase der Entstalinisierung, des (allenfalls punktuell eingelösten) Versprechens auf Meinungsfreiheit und der (zaghaften) Lockerung ideologischer Restriktionen setzt auf politischer, ökonomischer, intellektueller und künstlerischer Ebene ein. Das sowjetische Kino reagiert mit einer raschen Vervielfachung in Produktion und Verleih. Eine junge Generation von Filmemachern experimentiert mit neuen Inhalten und ästhetischen Möglichkeiten und kehrt dem unter Stalin verordneten SOZIALISTISCHEN REALISMUS den Rücken zu. Vor allem geht es darum, das entstellte historische Gedächtnis der Gesellschaft wieder herzustellen. Im Westen stoßen die Filme auf großes Interesse, werden als Alternative zu Hollywood gefeiert und gewinnen in Cannes, Venedig und Locarno Hauptpreise. Die neue Kulturpolitik bleibt jedoch unschlüssig, nach Chruschtschows Absetzung 1964 werden Filme vermehrt wieder zu ZENSURFÄLLEN, und mit dem Einmarsch von Truppen des Warschauer Paktes in Prag 1968 friert das Tauwetter endgültig wieder ein. *phb*

Beispiele:

LETJAT SCHURAWLI (Michail Kalatosow, SU 1957)  
BALLADA O SOLDATJE (Grigori Tschuchrai, SU 1959)  
IWANOWO DETSTWO (Andrej Tarkowskij, SU 1962)

**Teenagerkino.** Ein Kino, das sich spezifisch an das Zielpublikum von Teenagern richtet und inhaltlich wie formal eine spezifisch «jugendliche» Optik berücksichtigt (oder zumindest einen solchen Anspruch erhebt). Die Spann-

breite an Genres ist groß und reicht von schnulzigen TANZFILMEN mit Happy-End über triefende MELO- und FAMILIENDRAMEN bis hin zu abgeklärten MILIEUSTUDIEN. Auch inhaltlich verfahren die Filme unterschiedlich: Erzählt werden hoch emotionale LIEBES- und LEIDENS- GESCHICHTEN, in denen es um die Qualen von ADOLESCENZ und Pubertät geht, um mehr oder weniger Schönfärberisches über das Erleben der eigenen (HOMO-) SEXUALITÄT, aber auch illusionslose Geschichten über belastete GENERATIONENBEZIEHUNGEN und Perspektivenlosigkeit in TRABANTENSTÄDTEN, über INITIATIONEN, JUGENDKRIMINALITÄT und natürlich immer wieder die INSTITUTION der SCHULE. Meist sind Jugendliche die Haupt- und Identifikationsfiguren (anders als im KINDERKINO, das längst nicht nur mit KINDLICHEN PROTAGONISTEN arbeitet); allerdings ist nicht jeder Film mit jugendlichen Hauptfiguren als Teenagerkino einzustufen. Vgl. KINDER- und FAMILIENKINO, die beide ebenfalls über ihr Zielpublikum definiert sind. *phb*

Beispiele:

REBEL WITHOUT A CAUSE (Nicholas Ray, USA 1955)  
GREASE (Randal Kleiser, USA 1978)  
ABSOLUTE GIGANTEN (Sebastian Schipper, D 1999)

**Telefoni bianchi.** Weniger eine Stilrichtung, mehr eine Filmtradition im italienischen FASCHISTISCHEN FILM, die in den 1930er und frühen 1940er Jahren wirksam ist und dem NEOREALISMUS unmittelbar vorausgeht. Stilistisch einigermaßen heterogen, zeichnen sich die Telefoni bianchi durch inhaltliche Gemeinsamkeiten aus: Es dominiert die GESELLSCHAFTSKOMÖDIE, in der es in einer Atmosphäre allgemeinen Überflusses um luxuriöse Interieurs, seidene Wäsche, weiße Telefone und den mondänen Chic von Grand-Hotels geht. Die konsequente Ausblendung des realen Alltags im faschistischen Italien brachte diesen Filmen den massiven Vorwurf des Eskapismus ein, und der Begriff *telefoni bianchi* galt kritischen Zeitgenossen als Schimpfwort.

Anders als die Telefoni bianchi zeichnet sich der zeitgleiche CALLIGRAFISMO durch die Bevorzugung von MELODRAMEN auf der Grundlage historisch-literarischer Stoffe aus sowie durch ästhetisch aufwändigere und anspruchsvollere Bildkompositionen. *phb*

Beispiele:

LA CONTESSA DI PARMA (Alessandro Blasetti, I 1937)  
TERESA VENERDI (Vittorio De Sica, I 1942)

**Terrorismus.** Motiv im fiktionalen und dokumentarischen Film. Der Begriff bezeichnet Formen politisch motivierter Anwendung von GEWALT durch extremistische und revolutionäre Einzelpersonen und Gruppen: Sei es, dass gezielte Schläge eine REVOLUTION oder staatliche Unabhängigkeit erschaffen sollen (IRA, RAF, PLO etc.), sei es, dass ein Staatsapparat den Terror toleriert oder verordnet (FRANZÖSISCHE REVOLUTION, NATIONALSOZIALISMUS). Im Spielfilm tritt das Motiv in (POLIT-) THRILLERN sowie ABENTEUER- und ACTIONFILMEN auf, in denen es um die Ausführung eines terroristischen COUPS geht, um den heroischen EINZELKÄMPFER (der die Welt vor bösen Terroristen rettet) oder um die Inszenierung eines AUTHENTISCHEN FALLS. Realistischere Filme suchen nach den Gründen, die zu Terrorismus führen – oft ein spezifisches POLITISCHES KLIMA –, und

formulieren ein mitunter massives Maß an SYSTEMKRITIK. Im dokumentarischen Bereich sind DOKUMENTARISCHER TERRORISMUS einzelner TerroristInnen zu verzeichnen (Ulrike Meinhof, Carlos etc.) oder aber der Versuch, berüchtigte Anschläge in einen nachvollziehbaren Zusammenhang zu stellen. Seit dem 11. September 2001 hat der Begriff drastische Veränderungen erfahren: Die Frequenz seiner Verwendung ist sprunghaft angestiegen; gleichzeitig hat sich das, worauf er verweist, um die Dimension des Religiösen erweitert (während die bisherige Breite an Inhaltsaspekten erheblich geschmälert wurde), so dass «Terrorismus» nun in erster Linie einen Terrorismus islamistischer Provenienz bezeichnet, der sich gegen die USA wendet. *phb*

Beispiele:

BHOWANI JUNCTION (George Cukor, USA 1956)  
DEUTSCHLAND IM HERBST (R. W. Fassbinder et al., BRD 1977)  
IL CASO MORO (Giuseppe Ferrara, I 1986)  
DIE HARD (John McTiernan, USA 1988)

**Teufelsaustreibung.** Motiv im fiktionalen Film, besonders häufig im Verbund mit den Motiven ÜBERSINNLICHER HORROR sowie RELIGION und Aberglauben. Typischerweise geht es um unerklärliche, normüberschreitende Phänomene, sei es harmloser Art (selbsttätiges Tischerrücken, unheimliche Geräusche auf dem Dachboden) oder entsetzlicher Art (Persönlichkeitsveränderungen, Satanismus, Wahnsinn, Schwarze Messen, Ritual- oder BEZIEHUNGS- UND FAMILIENMORDE). Fanatische Priester gelangen zur Überzeugung, dass der Leibhaftige von diesen Figuren Besitz ergriffen hat (auffallend oft sind es KINDLICHE PROTAGONISTEN oder Frauen) und also ausgetrieben werden muss – mit Mitteln, die oft genauso entsetzlich sind. Wie schon bei der Figur der HEXE geht es auch hier oft um als abwegig empfundene Formen weiblicher SEXUALITÄT, deren Opfer «geheilt» werden müssen. *phb*

Beispiele:

THE DEVILS (Ken Russell, GB 1970)  
THE EXORCIST (William Friedkin, USA 1973)  
THE WITCHES OF EASTWICK (George Miller, USA 1987)

**Theateraufzeichnung.** Abgefilmte Theateraufführung, die – wenn überhaupt – dokumentarisch oder ästhetisierend aufbereitet ist, um sie, analog zur KONZERTAUFZEICHNUNG und zu manchen (aber längst nicht allen) OPERNVERFILMUNGEN, für die Nachwelt zu erhalten. Im Mittelpunkt steht weniger das Medium Film, sondern vielmehr die benachbarte Kunstform des Theaters.

Vgl. dagegen die DRAMENVERFILMUNG, die keine Bühnenszenierung abfilmt, sondern – basierend auf der Vorlage eines Dramas – eine mit spezifisch filmischen Mitteln gestaltete Neukonzeption anstrebt. *phb*

Beispiele:

FAUST (Peter Gorski, BRD 1960)  
LES NENUPHARS (Michel Soutter, CH 1971)  
DE TOD UF EM ÖPFELBAUM (Joseph Scheidegger, CH 1966)

**Theatermilieu.** Zahlreiche Spielfilme machen sich das schillernde Motiv des typischerweise aufgeheizten und spektakulären Theatermilieus zu Nutze und ziehen daraus mehrere Vorteile: Im Zentrum steht die (mehr oder

weniger klischierte) BERUFSWELT des Theaters und die dazugehörigen Figuren – vom schrulligen Bühnenarbeiter über die exzentrische KÜNSTLERGESTALT bis zur hysterischen DIVA. Die Grundsituation bietet Gelegenheit, sie alle im Privat- und Berufsleben, bei Proben und Premieren zu zeigen und sie in unzimperliche INTRIGENSPIELE, gefühlsintensive KONKURRENZKÄMPFE oder wundersame KARRIERESTORYS zu verwickeln. Außerdem werden LIEBESGESCHICHTEN zwischen Theaterleuten und ZuschauerInnen erzählt oder Konflikte zwischen Bohème und Bürgertum geschildert. Darüber hinaus bietet die ARCHITEKTUR des Theaters mit Bühne, Orchestergraben, Logen, Schnürboden, Garderoben etc. eine komfortable Anzahl verschiedener Schauplätze. Schließlich können die auf der Bühne aufgeführten Stücke in sinnträchtige Beziehung zur eigentlichen Filmhandlung gesetzt werden, wobei nicht selten eine SELBSTREFLEXION entsteht.

Vgl. das KABARETT, außerdem das BACKSTAGE-MUSICAL, das immer schon im Theatermilieu spielt, sowie die THEATERAUFZEICHNUNG, die als Mitschnitt einer Bühnenszenierung nicht am Milieu des Theaters interessiert ist. *phb*

Beispiele:

ALL ABOUT EVE (Joseph L. Mankiewicz, USA 1950)  
LE DERNIER MÉTRO (François Truffaut, F 1980)  
LE ROI DANSE (Gérard Corbiau, F 2000)

**Thesenfilm.** Genre im fiktionalen Film, dessen Handlung in erster Linie zur Illustration einer zentralen These dient, die in der Regel den Zweck der GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK verfolgt (und insofern einen politischen Impetus hat). Es geht darum, in expliziter Weise für oder gegen etwas Stellung zu nehmen: gegen die Diskriminierung von Minderheiten, gegen Militarismus, für die Rehabilitation von Straffälligen etc. Im Unterschied zum herkömmlichen Erzählkino mischen viele Thesenfilme dokumentarisches mit fiktionalem Material oder arbeiten mit direkter Adressierung des Publikums. Doch selbst wenn sie von solchen Mitteln absehen, zeichnen sie sich durch eine argumentative Aufbereitung der Handlung aus: Handlungsalternativen werden parallelistisch dargestellt; die Konsequenzen, die sich aus verschiedenen Maßnahmen ergeben, werden ausdiskutiert; auf eine psychologisch ausdifferenzierte Anlage der Figuren wird oft verzichtet. Es entspricht dem Ziel des Thesenfilms, dass er seine Anliegen deutlich formuliert und daher viel Wert auf Transparenz und Unmissverständlichkeit legt – was ihn für plakative Tendenzen anfällig macht. *phb*

Beispiele:

ICH KLAGE AN (Wolfgang Liebeneiner, D 1941)  
I WANT TO LIVE! (Robert Wise, USA 1958)  
NICHT DER HOMOSEXUELLE ... (R. von Praunheim, BRD 1970)  
BORN ON THE FOURTH OF JULY (Oliver Stone, USA 1989)

**Third Cinema.** Der Begriff stammt von lateinamerikanischen Filmemachern, wurde in Afrika und Asien übernommen und bezeichnet das Programm eines Kinos, das sich in den 1960er und 1970er Jahre bewusst gegen das *first* und das *second cinema* (Hollywood resp. das europäische Art Cinema) richtet. Gefordert wird ein manifest linkspolitisches Kino, dem SYSTEM- und GESELL-

SCHAFTSKRITIK immer schon eingeschrieben sind. In ARBEITERFILMEN werden die dramatischen KLASSEN-VERHÄLTNISSE angeklagt, und entsprechend stehen die Massen im Blickpunkt. Das Private, dem der Beigeschmack des Bourgeois anhaftet, tritt gegenüber den Zielen der Gesellschaft in den Hintergrund, und Individuen stehen oft nur dann im Zentrum, wenn sie in PARABLEN und ALLEGORIEN für die Idee der Massen stehen. Der traumatischen Erfahrung des KOLONIALISMUS und dem damit einhergehenden fundamentalen Verlust kultureller Eigenständigkeit stellen die Filme die tiefe Sehnsucht nach einem oft romantisieren, als heil und genuin gedachten *status quo ante* gegenüber. Die Filmemacher setzen bewusst auf eine Ästhetik des Mangels und der Rauheit und wehren sich damit, ähnlich wie zuvor das CINEMA NÔVO, gegen die kapitalistische Hegemonie des aufwändig-luxuriösen *first cinema*. *phb*

Beispiele:

LA HORA DE LOS HORNOS (F. Solanas, Argentinien 1968)  
DE CIERTA MANERA (Sara Gómez Yera, Kuba 1970)  
XALA (Ousmane Sembene, Senegal 1974)

**Thriller.** Ein vergleichsweise offenes Genre, das weniger über eine bestimmte Figurentypik oder thematische Festlegungen definiert ist als über das Merkmal des *thrills*, einem hoch wirksamen Mix aus Nervenkitzel und Spannung, der das Publikum bis hin zur Erzeugung physischer Reaktionen erfasst. Dies geschieht durch eine weitgehend undistanzierte und hautnahe Inszenierung von Angst und Suspense. Hinzu kommt eine starke Identifikation mit der Hauptfigur, die nicht als HeldIn, sondern als NormalbürgerIn daher kommt. Für die sie erwartenden Ereignisse ist diese Figur oft durch keinerlei professionelle Ausbildung vorbereitet. Immer wieder eines Verbrechen UNSCHULDIG BESCHULDIGT, gerät sie in eine ALPTRAUMHAFT VERSTRICKUNG und scheint ihren Gegenspielern – Mördern, AGENTEN, Polizei etc. – im Nachteil. Trotzdem bleibt ihr oft nichts anderes übrig, als dieses Verbrechen selbst aufzuklären, wenn sie überleben will. Und auch wenn ihr das regelmäßig gelingt, so schildert der Thriller dennoch den akuten Zusammenbruch einer bürgerlichen Normalität, die nur sehr bedingt erstrebenswert erscheint, da sich nie vermutete Abgründe in ihr eingestastet haben.

Vgl. die Varianten AGENTEN-, POLIT- und PSYCHOTRILLER. *phb*

Beispiele:

THE SPIRAL STAIRCASE (Robert Siodmak, USA 1945)  
NORTH BY NORTHWEST (Alfred Hitchcock, USA 1953)  
LE BOUCHER (Claude Chabrol, F 1970)  
TESIS (Alejandro Amenábar, E 1996)

**Tierfilm.** Spielfilme, in denen Tiere eine prominente Rolle «spielen» oder sogar die Hauptfiguren sind, sowie DOKUMENTARFILME zum weiten Thema Tier. In beiden Fällen vermengen sich didaktische und unterhaltende Ansprüche (wenn auch nicht im selben Verhältnis), außerdem zeichnen sich beide Arten durch eine mehr oder weniger weitgehende Anthropomorphisierung (Vermenschlichung) der Tiere aus: etwa durch KommentatorInnen in den dokumentarischen Filmen oder durch die VOICE-OVER im Spielfilm. Umgekehrt sagt die Art

und Weise, wie das «Andere» (das Tier) inszeniert wird, immer auch etwas über denjenigen aus, der inszeniert: über den Menschen oder besser über das Konzept «Mensch». Während in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das filmische Tier Arbeitskraft, Beute oder bestenfalls Spielgefährte ist, verändert sich der Diskurs seit den Sechzigerjahren: Im Zentrum steht nicht mehr seine Nutzbarkeit, sondern seine Schutzbedürftigkeit (vor dem Menschen) und seine Rettung vor dem Aussterben. In jüngster Zeit erlebt der Tierfilm eine ungeheure Konjunktur: Unter Zuhilfenahme von COMPUTERANIMATION aufwändig produziert, wird er zur *prime time* am FERNSEHEN ausgestrahlt, liefert dramaturgisch packende Erzählungen über das Mammut in der PRÄHISTORIE oder den Flug der Wildgänse und erzielt damit sagenhafte Einschaltquoten. *phb*

Beispiele:

RESCUED BY ROVER (C. Hepworth, L. Fitzhamon, USA 1904)  
THE LIVING DESERT (James Algar, USA 1953)  
SERENGETI DARF NICHT ... (B. u. M. Grzimek, BRD 1972)  
DINOSAUR (Ralph Zondag, Eric Leighton, USA 2002)

**Tod.** Motiv in allen Filmgattungen. Auch wenn im Spielfilm viel gestorben wird, so liegt der Akzent in aller Regel auf den Geschehnissen, die zum Tod führen und weniger auf dem Tod selber. Ohnehin ist der gute Tod meist schnell und sauber (in nahezu allen Genres), oder aber er wird in einer Rhetorik des schockierenden Übertreibens zelebriert (vor allem in GROTESKEN und in Verbindung mit SCHWARZEM HUMOR). Selbst Spielfilme mit realistischem Anspruch dosieren Inszenierungen des Sterbens mit großer Vorsicht; häufiger greifen sie stattdessen zu distanzwahrenden Erzählformen wie PARABEL und ALLEGORIE. Dagegen scheinen die Bereiche ESSAY-, EXPERIMENTAL- und DOKUMENTARFILM der Thematik angemessener, da sie nicht im selben Maß wie das Mainstream-Kino auf ein mehrheitsfähiges Publikum Rücksicht nehmen müssen, sondern einen intimeren, auch unbequemen Zugang erlauben. Hier kann die filmische Auseinandersetzung mit dem Tod in stillem Reflektieren oder lyrischem Ausloten, in lauten Ausbrüchen oder als sehr persönliche Trauerarbeit von Filmemacherinnen und Filmemachern stattfinden. Dennoch gilt letztlich auch hier: Die Thematik des Todes ist für FilmemacherInnen und ZuschauerInnen gleichermaßen eine Herausforderung, und Verstöße gegenüber gesellschaftlichen und individuellen Vorstellungen von Angemessenheit, Respekt und Würde werden mit seismografischer Empfindlichkeit registriert. *phb*

Beispiele:

ORDET (Carl Theodor Dreyer, DK 1955)  
MEIN KLEINES KIND (Katja Baumgarten, D 2001)  
LA STANZA DEL FIGLIO (Nanni Moretti, I/F 2001)  
SON FRÈRE (Patrice Chéreau, F 2002)

**Ton.** Technisch-ästhetischer Begriff, der für eine besonders stilprägende Art der Tongestaltung oder für besondere Tonexperimente mit Geräuschen, Stimmen und MUSIK vergeben wird. Auffällige Gestaltungsweisen oder Innovationen sind besonders im FRÜHEN TONFILM zu verzeichnen (ohne dass das Schlagwort hier noch einmal vergeben würde), aber auch im ausgefeilten Sound Design der neueren Tontechnologie. Der Tontechnik und

der Entwicklung ihres ästhetischen Gebrauchs widmen sich einige FILMHISTORISCHE DOKUMENTATIONEN. *uvk*

Beispiele:

M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (Fritz Lang, D 1931)

WEEKEND (Jean-Luc Godard, F 1967)

I WANT YOU (Michael Winterbottom, GB 1998)

**Trabantenstadt.** Schauplatz in dokumentarischen und fiktionalen Filmen, die meist in Form einer MILIEU- oder QUARTIERSTUDIE eine manifeste GESELLSCHAFTS- und SYSTEMKRITIK formulieren. Geschildert werden die Lebensbedingungen von KLEINEN LEUTEN in rasch und billig hochgezogenen Agglomerations-siedlungen (im Unterschied zum Leben in einer tendenziell organisch gewachsenen CITY): Vereinzelung und Anonymisierung, Langeweile und das Fehlen sozialer Netze und kultureller Angebote, Verwahrlosung, Arbeitslosigkeit und der Mangel an Perspektiven zeichnen diese Bedingung aus. Motive wie ARMUT, JUGEND- und KLEINKRIMINALITÄT, GEWALT sowie SUCHT UND DROGEN kommen hinzu, aber auch RASSISMUS, IDENTITÄTSPROBLEME, GENERATIONENBEZIEHUNGEN sowie EMIGRATION, KULTURKONTRASTE und MINORITÄTSPROBLEME. Oft stammen die FilmemacherInnen selbst aus Trabantenstädten, wissen also um die Lebensbedingungen und setzen dieses Wissen in ihren Filmen voraus. Für einzelne Filmbewegungen wie das CINÉMA BEUR, ein eigentliches Immigrationskino, ist der Schauplatz der Trabantenstadt konstitutives Element. *phb*

Beispiele:

LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE (Mehdi Charef, F 1985)

ASSASSIN(S) (Mathieu Kassovitz, F 1997)

NOKO (Mosese Semanya, Südafrika 1999)

**Tradition de qualité.** Abwertend gemeinter Begriff für jenen Teil des französischen Filmschaffens nach 1945 und vor der NOUVELLE VAGUE, der den Kritikern der Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma* (Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut) missfiel: Es sei konventionell, glatt, auf Unterhaltsamkeit und Spannung ausgerichtet, von vordergründigem Tiefsinn, psychologischem Realismus und eher billigem Pessimismus – das Produkt älterer Routiniers eben. Die Bezeichnung geht auf einen berühmten, aber undifferenzierten und polemischen Artikel von Truffaut («Une certaine tendance du cinéma français», 1954) zurück, der zum Manifest der NOUVELLE VAGUE wurde. Namentlich werden die Regisseure Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret und Marcel Pagliero sowie die Drehbuchautoren Jean Aurenche und Pierre Bost genannt und ihre Filme – ebenso undifferenziert – als *cinéma de papa* bezeichnet. Gegenbegriff und -konzept gleichermaßen ist das *cinéma des auteurs*, der Autorenfilm. *phb*

Beispiele:

LES ORGUEILLEUX (Yves Allégret, F 1953)

GERVAISE (René Clément, F 1955)

EN CAS DE MALHEUR (Claude Autant-Lara, F 1958)

**Tragikomödie.** Eine Variante der KOMÖDIE, wobei sich der Stoff ebenso gut für eine Tragödie geeignet hätte. Entsprechend pendelt der Tonfall zwischen leichteren und ernsteren Szenen, so dass die Erwartungshaltung des

Publikums über lange Strecken des Films in der Schwebelage bleibt. Doch nach Gefahren, Opfern und Krisen kommt es für die Figuren oft gerade noch (aber längst nicht immer) rechtzeitig zum Happy-End. *phb*

Beispiele:

DJÄVULENS ÖGA (Ingmar Bergman, S 1960)

FILM D'AMORE E D'ANARCHIA (Lina Wertmüller, I/F 1973)

TROIS COULEURS: BLANC (Krzysztof Kieslowski, F/CH/PL 1993)

**Tragische Liebe.** Erzählmuster, das sozusagen komplementär zur (erfolgreichen) LIEBESGESCHICHTE verläuft und besonders gern in melodramatisch strukturierten, so genannten Frauengenres eingesetzt wird: FRAUENFILM, MUTTERDRAMA, HISTORISCHES FRAUENSCHICKSAL sowie EXOTISCHES und EXZESSIVES MELODRAMA. Im Zentrum steht die alles überschattende Unmöglichkeit eines Liebespaars, zueinander zu kommen. Die Gründe dafür reichen von rigiden gesellschaftlichen Moralvorstellungen über tapferes Pflichtbewusstsein, von archaischen Familienfehden über heimtückische INTRIGENSPIELE bis hin zu politischen Umständen, den Wirren eines KRIEGES oder einfach nur vorgegaukelter Liebe. Am Schluss der Geschichten stehen Resignation und Verzicht, oft aber auch der TOD eines oder – in der Variante des romantischen Liebestods – beider Partner. Manchmal, aber längst nicht immer, ist die tragische Liebe eine AMOUR FOU, ein bedingungs- und rücksichtsloses Verfallensein zwischen zwei gleichberechtigten Partnern. *phb*

Beispiele:

ROMEO E GIULIETTA (Ugo Falena, I/F 1911)

ANNA KARENINA (Clarence Brown, USA 1935)

SENSO (Luchino Visconti, I 1954)

ANGST ESSEN SEELE AUF (R. W. Fassbinder, BRD 1973)

**Trailer.** Der Begriff meint eigentlich Anhängsel und bezeichnete ursprünglich ein Stück Schwarzfilm, der zum Schutz einer Filmrolle an deren Ende befestigt ist. Hier bezeichnet er eine spezifische Art Kurzfilm, dessen Funktion in der Ankündigung eines Films, eines ganzen Festivals oder anderer, nicht zwingend filmischer Programme oder Veranstaltungen besteht – insofern ist der Trailer immer auch eine Art WERBEFILM. Im Rahmen filmindustrieller Werbekampagnen ist er das Schlüsselement schlechthin: In den Kinos projiziert und im Fernsehen ausgestrahlt, erreicht er mehr potenzielle ZuschauerInnen – und noch dazu zu einem tieferen Preis – als jedes andere Werbemittel. Außerdem trägt seine Wirkung zu 25–35% des Einspielergebnisses des eigentlichen Films bei. Entsprechend hoch ist die wirkungsorientierte Aufmerksamkeit, die seiner Produktion geschenkt wird, wobei seine MacherInnen kaum je namentlich erwähnt werden. In der Regel besteht er aus Material des eigentlichen Films (ist in diesem Sinn also eine Art KOMPILATIONSFILM), aus eigens hergestellten Tonkomponenten (v. a. VOICE-OVER) sowie aus grafischen Elementen. Da er seine Existenz nur dem Film verdankt, auf den er aufmerksam machen soll, ist er immer schon eine besondere Form von INTERTEXTUALITÄT. *phb*

Beispiele:

TRAILER ZU MILDRED PIERCE (anonym, USA 1945)

TRAILER ZU DOCTOR ZHIVAGO (anonym, USA 1965)

TRAILER ZU NACHT DER ... (P. Walder, M. Steiner, CH 1996)

**Transsexuelle.** Figur im fiktionalen und dokumentarischen Film, deren Inszenierung viel über die mehrheitsfähigen Vorstellungen (spricht: Ängste) über Transsexualität und damit verbundene Uneindeutigkeiten aussagt: Jahrzehntelang tauchten Transsexuelle im Film noch seltener als SCHWULE und LESBEN auf, dafür aber genauso eindeutig in der Wertung: Entweder sind sie als MENSCHLICHE BESTIEN und PATHOLOGISCHE KILLER eine Gefahr für die (männliche) Gesellschaft schlechthin und müssen verwahrt oder umgebracht werden. Oder sie sind mehr oder weniger groteske Witzfiguren und als solche für einen dubiosen und meist schlüpfrigen Humor zuständig. Realistischere Varianten versuchen dagegen, die Perspektive der Transsexuellen in den Mittelpunkt zu rücken. Allerdings geht es dabei meist um ein (noch dazu als tiefgreifend verstandenes) IDENTITÄTSPROBLEM, zu dem eine gehörige Portion MINORITÄTSPROBLEME hinzu kommt. Filme, die ihren transsexuellen Figuren Unbeschwertheit und Lebensfreude zubilligen, sind weitaus seltener – ganz zu schweigen von solchen, die ohne jedes Aufheben mit transsexuellen Figuren aufwarten, d. h. ohne sie in glücklose Schicksale zu führen oder ihre Existenz auch nur zu rechtfertigen. Vgl. CROSSDRESSING, wo der Genderwechsel nicht operativ, sondern «nur» mit Kleidern erzielt wird. *phb*

Beispiele:

LA LEY DEL DESEO (Pedro Almodóvar, E 1986)  
 TRAUM FRAU (Paul Riniker, CH 1991)  
 VOR TRANSEXUELLEN WIRD ... (R. von Praunheim, D 1996)  
 CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT ... (P. Chéreau, F 1998)

**Transvestismus** s. CROSSDRESSING

**Trapperwestern.** Seltene Variante des WESTERN, in deren Mittelpunkt Jäger und Fallensteller stehen. Selten wohl deshalb, weil der Trapper typischerweise nicht gegen die INDIANERINNEN kämpft – sondern mit ihnen in der Wildnis koexistiert – und auch sonst wenig Konflikte auslöst. In anderen Subgenres des Western sind Trapper häufig Hintergrundfiguren, alte und schrullige Einzelgänger, die für humoristische Einlagen sorgen. *phb*

Beispiele:

THE BIG SKY (Howard Hawks, USA 1952)  
 NORTH TO ALASKA (Henry Hathaway, USA 1960)  
 JEREMIAH JOHNSON (Sydney Pollack, USA 1971)

**Traum.** Motiv im Spielfilm, das neben Träumen auch Tagträume sowie Visionen und Halluzinationen umfassen kann. Ähnlich wie bei der RÜCKBLENDENSTRUKTUR und der VORAUSBLENDE wird die narrative Linearität unterbrochen, und der Übergang vom Wachen ins Träumen muss codiert werden, damit ihn das Publikum erkennt (durch Überblendung, Unschärfe, Fahrt aufs Gesicht, Wechsel von Farbe zu Schwarzweiß u. ä.). Häufig werden Träume jedoch erst im Nachhinein als solche markiert, um die daraus entstehenden verwirrenden Effekte zu nutzen. Auf ästhetischer Ebene bietet sich die Gelegenheit für Unkonventionelles (gekantete Kamera, akustische Zeitlupe etc.) besonders in stark konventionalisierten Traditionen wie dem klassischen Hollywoodkino. Inhaltlich dienen Träume meist der Subjektivierung: Es geht um psychische Zustände und innere Befindlichkeiten der

Figuren, was zu regelmäßigen Ausflügen in PSYCHOTHERAPIE UND PSYCHOANALYSE sowie PHANTASTIK führen kann. In actionbetonten Genres sind Träume eher selten, dafür umso häufiger in Traditionen, die auf psychologische Grundierung der Figuren und komplexe, bisweilen ABWEICHENDE ERZÄHLMUSTER Wert legen. In der Regel sind Träume auf einzelne Sequenzen begrenzt; dennoch gibt es zahlreiche Filme, die keine eigentliche Traumsequenz, aber im Gesamtcharakter etwas zutiefst Traumhaftes haben.

Vgl. demgegenüber das Erzählmuster der ALPTRAUMHAFTEN VERSTRICKUNG. *phb*

Beispiele:

SPELLBOUND (Alfred Hitchcock, USA 1945)  
 OTTO E MEZZO (Federico Fellini, I/F 1962)  
 CRÍA CUERVOS (Carlos Saura, E 1975)  
 ABRE LOS OJOS (Alejandro Amenábar, E/F/I 1997)

**Travestie.** Eine Erzählform, die immer eine Form von INTERTEXTUALITÄT ist. Ein bekannter Stoff wird zwar beibehalten, doch die Stillage wird derart markant, oft grob, verändert, dass die neue Darstellungsform dem Thema unangemessen erscheint: die Hamlet-Geschichte als ITALOWESTERN, die Nibelungensaga als PORNOGRAFISCHER FILM etc. Das Ziel der Travestie ist nicht nur die bloße Verspottung der Vorlage, und die neue Stillage ist keineswegs nur eine «niedrigere». Vielmehr dient die Travestie oft der Aktualisierung eines Stoffs mit dem Ziel einer GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK; so gesehen, verfährt sie ähnlich wie der SCHWARZE HUMOR. Das Gelingen jeder Travestie beruht jedoch darauf, dass das Publikum die Diskrepanz zwischen altem Inhalt und neuem Kleid erkennt.

Vgl. dagegen die PARODIE, die sozusagen umgekehrt verfährt und ein als bekannt vorausgesetztes Werk zwar unter Beibehaltung kennzeichnender Formmittel, aber mit gegenteiliger Intention nachahmt; außerdem die SATIRE, die sich nicht auf ein anderes Werk bezieht, sondern auf außerfilmische Zustände der Realität. *phb*

Beispiele:

BLITZ WOLF (Tex Avery, USA 1942)  
 LA ÚLTIMA CENA (Tomás Guitérrez Alea, Kuba 1976)  
 RAN (Akira Kurosawa, J 1985)

**Trial drama** s. JUSTIZDRAMA

**Trick.** Die zumeist schon sehr früh entwickelten analogen optischen Tricktechniken umfassen zum einen spezielle fotografische Verfahren (also solche, die mit und in der Kamera gemacht werden) wie *stop motion* (auf der die klassische 2D- und 3D-ANIMATION beruht), Zeitraffer, Zeitlupe (*slow motion*), *matte shot* und *split screen* (Kombination zweier oder mehrerer getrennt aufgenommener Sequenzen in einem Synchronbild); zum anderen werden darunter spezielle Manipulationen mit Elementen vor der Kamera (wobei diese normal filmt) wie Modelltrickaufnahme, *glass shot*, *matte painting* und Schüfftan-Verfahren (*mirror shot*) verstanden. Schließlich gibt es solche Verfahren, die auf speziellen Entwicklungs- und/oder Kopiertechniken beruhen (Manipulation des fotomechanischen Prozesses, präparierte Kopiermaschine, *optical printer*) wie Williams Shot und Wandermaske

(*travelling matte*). Im Computerzeitalter und mit dem so genannten *digital compositing* bzw. der COMPUTER-ANIMATION übernimmt der Rechner immer mehr das «Handwerk» der klassischen Tricktechnologien. *uvk*

Beispiele:

MARY JANE'S MISHAP (George Albert Smith, GB 1903)  
LA FÉE CARABOSSE ... (Georges Méliès, F 1906)  
PIAZZA (Andy Coray, CH 1990)

**Trümmerfilm.** Ursprünglich als Spottname gebrauchter, inzwischen zum seriösen filmhistorischen Begriff gewordene Bezeichnung für den deutschen Film 1945–1949, zwischen Kriegsende und der Gründung von BRD und DDR. Er wird unter rechtlich-institutionellen Bedingungen produziert, die die vier Besatzungsmächte vorgeben, steht in Konkurrenz zu den importierten Filmen und hat nahezu keine Exportchancen. Zentrale Merkmale sind Setting und ARCHITEKTUR (die Trümmer der deutschen Großstädte), der Bezug auf Gegenwart und jüngste Vergangenheit sowie der Anspruch auf Realismus. Die Filme, oft düster und quälend, thematisieren den materiellen, geistigen und seelischen Zusammenbruch in Deutschland, loten die Mitschuld der KLEINEN LEUTE aus und verweisen auf die psychische Hinterlassenschaft des NATIONALSOZIALISMUS. Doch der Realismus klingt, anders als im zeitgleichen NEOREALISMUS, gelegentlich pathetisch. Eine Erneuerung der Filmsprache ist dieses Kino nur bedingt: Personelle (und damit ästhetische) Kontinuitäten vor und nach 1945 sind die Regel, außerdem macht sich die Wiederkehr inhaltlicher Traditionen bemerkbar. Die Trümmerfilm-Welle verebbt rasch: Das deutsche Publikum will nicht mit seinem Erbe konfrontiert werden, und die Filmemacher sind (aus persönlichen und/oder institutionellen Gründen) nur bedingt in der Lage zur ernsthaften Auseinandersetzung mit ihm. *phb*

Beispiele:

IN JENEN TAGEN (Helmut Käutner, D 1946)  
DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (Wolfgang Staudte, D 1946)  
FILM OHNE TITEL (Rolf Jünger, D 1947)

**Tschechoslowakische Neue Welle.** Kurze Bewegung im tschechoslowakischen Kino, die während des Prager Frühlings Mitte der 1960er Jahre einsetzt und mit dem Einmarsch sowjetischer Truppen in Prag 1968 abrupt endet. Ein POLITISCHES KLIMA relativer Toleranz ermöglicht es einer Gruppe junger FilmemacherInnen um Vera Chytilová, Milos Forman, Jirí Menzel und Ivan Passer, Filme zu realisieren, die von großer stilistischer Unterschiedlichkeit und Experimentierfreudigkeit sind. Was sie verbindet, ist zum einen der Einfluss vorangegangener Bewegungen: des italienischen NEOREALISMUS, der französischen NOUVELLE VAGUE und des amerikanischen DIRECT CINEMA. Zum anderen werden scheinbar harmlos-heiterere KOMÖDIEN bevorzugt, die in Wahrheit aber mit scharf beobachteten Figuren – meist KLEINE LEUTE – und dem genauen Blick auf ihr alltägliches Leben aufwarten. Daraus entspringt eine subtile und ironische, vor allem aber hoch politische SYSTEMKRITIK am tschechoslowakischen Alltag. *phb*

Beispiele:

LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY (Milos Forman, CSSR 1964)  
OSTRE SLEDOVANÉ VLAKY (Jirí Menzel, CSSR 1966)  
SEDMIKRASKY (Vera Chytilová, CSSR 1966)

## U

**Überfallwestern.** Älteste Spielart des WESTERN. Die Überfälle richten sich auf Postkutschen, Banken, Poststationen, Züge, Viehtransporte u. ä. Die Räuber müssen durch persönlichen Einsatz eines Sheriffs dingfest gemacht werden. Oft stehen nicht die Opfer, sondern die Täter im Zentrum, die entweder durch Tollkühnheit und spielerische Kreativität oder als Rächer von Witwen und Waisen Sympathie beanspruchen (vgl. ROBIN-HOOD-STOFF). Diese letzte Variante findet sich besonders im ITALOWESTERN. *phb*

Beispiele:

THE GREAT TRAIN ROBBERY (Edwin S. Porter, USA 1903)  
COLORADO TERRITORY (Raoul Walsh, USA 1949)  
ONCE UPON A TIME IN THE WEST (Sergio Leone, I/USA 1968)

**Übersinnlicher Horror.** Motiv im HORRORFILM, in der Erscheinungen und Wesen aus anderen Welten für die Angst des Publikums verantwortlich sind: MONSTER, AUSSERIRDISCHE WESEN, Teufel, ZOMBIES, Gespenster und Untote aller Art. Obwohl hier dem Unwahrscheinlichen, Irrationalen und Irrealen Tür und Tor geöffnet ist, kann der ausgelöste Horror sehr real sein, vor allem wenn er auf die tief sitzenden (Ur-)Ängste des Publikums zielt. *phb*

Beispiele:

THE MUMMY (Karl Freund, USA 1932)  
DON'T LOOK NOW (Nicolas Roeg, GB/I 1973)  
THE SHINING (Stanley Kubrick, GB 1980)

**Underground-Film.** Der Begriff tritt in den 1960er Jahren in Erscheinung und bezeichnet zunächst amerikanische, später generell EXPERIMENTALFILME, die jenseits institutionalisierter (d. h. öffentlicher) Produktionszusammenhänge, mit geringem Budget und meist LAIEN-DARSTELLERN entstehen. Sie werden im Untergrund realisiert und sind bewusster Ausdruck einer SUBKULTUR. Ihre Regisseurinnen und Regisseure brechen gesellschaftliche und moralische Tabus, sei es auf formaler oder inhaltlicher Ebene (vgl. PORNOGRAFISCHER FILM, PERVERSIONEN, HOMOSEXUALITÄT etc.) mit dem Ziel, eine Gegenästhetik zu entwerfen, die sich um (klein-) bürgerliche Traditionen und Konventionen der (Film-) Kunst foutiert (vgl. GESELLSCHAFTSKRITIK). Aber nicht nur die Produktion der Underground-Filme, sondern auch ihre Vorführung findet meist im (halblegalen) großstädtischen «Untergrund» statt – oft genug ist sie überhaupt nur dort denkbar, da die Filme andernfalls zu ZENSURFÄLLEN würden. *phb*

Beispiele:

EAT (Andy Warhol, USA 1963)  
HOLD ME WHILE I'M NAKED (George Kuchar, USA 1966)  
SCHWESTERN DER ... (Rosa von Praunheim, BRD 1969)  
TRASH (Paul Morrissey, USA 1970)

**Ungleiches Paar.** Figurenkonstellation, die großes dramaturgisches Potenzial allein aus der Verschiedenheit zweier gleichberechtigter Figuren gewinnt sowie aus den Spannungen und Konflikten, die sich – dank dieser Verschiedenheit – auf quasi natürliche Art zwischen den

beiden (meist Haupt-)Figuren entzünden. Die Ungleichheit des Paares kann sich aus kulturellen, sozialen, generationen- oder geschlechterspezifischen Unterschieden heraus ergeben; dementsprechend kann es um KULTURKONTRASTE, GENERATIONENBEZIEHUNGEN, den GESCHLECHTERKAMPF o. ä. gehen. Oft genug besteht das Paar aus zwei Männern (vgl. MÄNNERVERHALTEN und BUDDY-BUDDY), selten aus zwei Frauen (vgl. FREUNDINNENPAAR), noch seltener aus einer Mensch-Tier-Konstellation. Die aus der Ungleichheit gewonnenen Konflikte können komische oder dramatische Effekte nach sich ziehen, entsprechend wird das Motiv in so unterschiedlichen Genres wie ACTIONFILM, KOMÖDIE, LIEBESGESCHICHTE, ROADMOVIE, THRILLER u. a. genutzt. *phb*

Beispiele:

THE DEFIANT ONES (Stanley Kramer, USA 1958)  
TURNER & HOOCHE (Roger Spottiswoode, USA 1989)  
LA VIE RÉVÉE DES ANGES (Erick Zonca, F 1999)

**Unschuldig beschuldigt.** Motiv und Erzählmuster vor allem im klassischen Hollywoodkino (und besonders regelmäßig bei Hitchcock). Die bevorzugten Genres sind KRIMINALFILM, THRILLER und JUSTIZDRAMA. Oft wird das Motiv mit anderen kombiniert, etwa mit dem DOPPELGÄNGER (wenn unschuldiges Opfer und schuldiger Täter Alter-ego-Rollen übernehmen) oder mit der ALP-TRAUMHAFTEN VERSTRICKUNG (wenn schreckliche Ereignisse lawinenartig über eine schuldlose Figur hereinbrechen). Natürlich ist der oder die zu unrecht Beschuldigte die Identifikationsfigur für das Publikum, und so fällt das Happy-End samt kathartischer Läuterung zusammen mit der Freisprechung des Protagonisten. *phb*

Beispiele:

FURY (Fritz Lang, USA 1936)  
THE WRONG MAN (Alfred Hitchcock, USA 1956)  
THE CHILDREN'S HOUR (William Wyler, USA 1961)  
DER PROZESS/LE PROCÈS (Orson Welles, BRD/FI 1962)

**Unterwelt.** Umgangssprachlicher Begriff für eine im KRIMINALFILM thematisierte, illegale Parallelwelt in CI-TIES und Metropolen, die von organisierten Verbrecherbanden, MAFIA und anderen Gruppen dominiert wird. Diese Gruppen haben eigene Hierarchien, Gesetze und Verhaltensnormen. Zentraler Wert ist der ökonomische Erfolg als Gruppe auf der Basis eines spezifischen Ehrenkodex bzw. die Prädominanz der je eigenen Gruppe im Fall von KONKURRENZKÄMPFEN. Zur Sozietät der Unterwelt gehören neben kriminellen Banden, deren Geschäft insbesondere Schutzgelderpressung, Alkoholschmuggel (v. a. zur Zeit der amerikanischen Prohibition), Drogen- und Waffenhandel sowie PROSTITUTION, illegales GLÜCKSSPIEL und KORRUPTION ist, auch das entsprechende Ambiente (Bars, Hinterzimmer, Luxusimmobilien etc.). Effekt der Unterweltaktivitäten ist die Untergrabung staatlicher Autorität sowie die Bedrohung bürgerlichen Lebens durch Chaos und Anarchie. *uvk*

Beispiele:

M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (Fritz Lang, D 1931)  
THE ROARING TWENTIES (Raoul Walsh, USA 1939)  
ANIMA NERA (Roberto Rossellini, I/F 1962)  
THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE (J. Cassavetes, USA 1972)

**Urwald** s. DSCHUNDEL

**Utopie.** Motiv, in dessen Zentrum eine Idealvorstellung menschlichen Zusammenlebens steht, eine Zukunftsvision also, wenn auch (meist) ohne Anspruch auf direkte Verwirklichung. Grundsätzlich kann die Formulierung einer Utopie (das, was sein *soll*) mit der konkreten Formulierung einer GESELLSCHAFTSKRITIK (dem, was *ist*) einhergehen; die Gesellschaftskritik kann aber auch mehr oder weniger versteckt mitgemeint sein. Als sozusagen umgekehrte, negative Variante gilt die DYSTOPIE, die pessimistische Zukunftsvision. Oft, aber keineswegs immer, arbeitet die SCIENCE FICTION mit Weltentwürfen, die je nach dem utopischen oder dystopischen Charakter haben können. *phb*

Beispiele:

À NOUS LA LIBERTÉ (René Clair, F 1931)  
MR. DEEDS GOES TO TOWN (Frank Capra, USA 1936)  
LA BELLE VERTE (Coline Serreau, F 1996)  
IDIOTERNE (Lars von Trier, DK 1998)

## V

**VagabundIn.** Räumlich und sozial nicht gebundene oder desintegrierte Figuren, die auf REISEN gehen und sich zumeist nicht über ihre Ziele bewusst sind. Dabei kann ihr Unterwegssein freiwillig oder unfreiwillig motiviert sein. Zum Vagabundieren gehört eine gewisse Passivität, d. h. ein Sich-Anderen-Überlassen. Vagabunden sind zudem häufig OUTLAWS, wenngleich mit ihnen noch mehr romantische Merkmale (des identitätssuchenden, freien Subjekts) assoziiert sind. Häufig sind sie Spiegel bürgerlicher Figuren und damit ein Kommentar zu bürgerlichen Werten und Verhaltensnormen. Aus Not und Armut begehen sie gelegentlich kleine Delikte (vgl. KLEINKRIMINALITÄT). Sie ziehen wegen ihres desintegrierten Status aber häufig auch GEWALT-Taten auf sich. *uvk*

Beispiele:

LA STRADA (Federico Fellini, I 1954)  
ABSCHIED VON GESTERN (Alexander Kluge, BRD 1966)  
SANS TOIT NI LOI (Agnès Varda, F 1985)

**Vamp** s. FEMME FATALE

**Vampirfilm.** Subgenre des HORRORFILMS mit festgelegten Spielregeln: Vampire sind nur nachts aktiv, tagsüber schlafen sie in Särgen voll heimischer Erde. Sie ernähren sich vom Blut der Lebenden, das sie – stets mit einem (homo-)erotischen, aber auch einem erlesenen, aristokratischen Gestus – aus der Halsschlagader saugen. Mit dem Blut von Toten haben sie nichts am Hut. Ihre Opfer sterben, um dann selbst als Untote umzugehen. Ein Vampir lässt sich durch Knoblauch und das Zeichen des Kreuzes fernhalten, er zerfällt, wenn ihn das Morgenlicht überrascht, und man kann ihn vernichten, indem man ihm einen Pflöck durchs Herz treibt. Vampire haben lange Eckzähne und können sich in Fledermäuse und anderes Nachtgetier verwandeln. Die meisten Vampirfilme gehen auf die Figur des Nosferatu oder jene des

Grafen Dracula zurück. Natürlich gibt es Variationen, wie den lesbischen Vampirfilm, sowie PARODIEN und TRAVESTIEN, etwa die mit KLAMAUK durchsetzte HORRORKOMÖDIE. *phb*

Beispiele:

NOSFERATU ... (Friedrich Wilhelm Murnau, D 1921)  
 VAMPYR (Carl Theodor Dreyer, F/D 1931)  
 THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS (Roman Polanski, GB 1967)  
 THE HUNGER (Tony Scott, GB 1982)

**Verfolgung.** Zentrales Motiv und dramaturgisches Muster in ABENTUEUER-, ACTION- und GANGSTERFILMEN sowie im WESTERN. Als auslösende Momente können KONKURRENZKÄMPFE ebenso fungieren wie RACHE und JAGD. Meist sind es Männer, die verfolgen, während Frauen überdurchschnittlich oft verfolgt werden. Das Motiv steht in komplementärer Nähe zur FLUCHT, die den Fokus auf Paranoia, Wechselbäder von Angst- und Erleichterungsgefühlen, Düsterei und Reaktion legt, während die Verfolgung auf Aktion setzt und nicht selten eine positivere Stimmung evoziert, die die prekäre Lage der Verfolgten ignoriert. Natürlich kann sich ein Film auch durch die Gleichzeitigkeit beider Perspektiven auszeichnen. In der KOMÖDIE schließlich sind Verfolgungen oft Anlass zu überbordendem KLAMAUK. *phb*

Beispiele:

THE GOAT (Buster Keaton, Mal St. Clair, USA 1921)  
 NORTH BY NORTHWEST (Alfred Hitchcock, USA 1958)  
 CHARADE (Stanley Donen, USA 1963)

### Vergewaltigung s. SEXUALDELIKT

**Verwechslungskomödie.** Eine Variante der KOMÖDIE, die ihren Hauptreiz aus der beharrlichen Unfähigkeit der Figuren bezieht, die wahre Identität einer Person zu erkennen: Sie halten Männer für Frauen und umgekehrt – in diesen Fällen wird das Motiv des CROSSDRESSING für komische Zwecke ausgereizt –, den Landstreicher für den Millionär, nur weil er im Rolls Royce saß, oder den neuen Polizeipräsidenten für den entsprungene Irren. Der Erfolg steht und fällt mit dem Format der SchauspielerInnen und dem Maß, in dem diese Filme auch gleichzeitig SITUATIONSKOMÖDIEN sind. *phb*

Beispiele:

VIKTOR UND VIKTORIA (Reinhold Schünzel, D 1933)  
 LOVER COME BACK (Delbert Mann, USA 1961)  
 THE TRUTH ABOUT CATS AND DOGS (M. Lehmann, USA 1996)

**Veteranen.** Figuren, die als Soldaten an einem KRIEG teilgenommen haben. Zu ihren Merkmalen gehört, dass ihnen nach dem KRIEG die Rückkehr in die «zivile» Gesellschaft kaum gelingt und dass sie als körperliche und seelische Wracks mit einer nun «friedlichen» Welt nicht zurecht kommen (vgl. HEIMKEHRERIN). Sie sind von traumatischen Erlebnissen gezeichnet und vom Unvermögen, darüber zu sprechen (außer im Beisein anderer Veteranen, die denselben Erlebnishorizont teilen). Andere Motive wie SUCHT UND DROGEN, aber auch KRANKHEIT sowie kriegsbedingte BEHINDERUNG sind keine Seltenheit. Außerdem kommt im Fall von ursprünglich freiwilligen Soldaten die Enttäuschung über den Staat hinzu,

den sie in anfänglicher Kriegsbegeisterung verteidigen wollten. Die Filme sind in der Regel düstere CHARAKTERSTUDIEN und LEIDENSGESCHICHTEN, hoffungslose MELO- und FAMILIENDRAMEN sowie bittere ANTI-KRIEGSFILME, die eine (tendenziell) pazifistische Haltung einlagen und insofern immer auch SYSTEMKRITIK üben. Doch es gibt auch ACTIONFILME, in denen die alptraumhaften Erfahrungen der Soldaten in den Hintergrund rücken, oder erklärende KRIEGSFILME, die meist einer wertkonservativen Haltung entspringen. *phb*

Beispiele:

THE MEN (Fred Zinnemann, USA 1950)  
 THE DEER HUNTER (Michael Cimino, USA 1978)  
 UN SOIR APRÈS LA GUERRE (R. Panh, Kambodscha/F/CH 1998)

**Videoclip.** In den 1980er Jahren vorwiegend für die MUSIK-Branche entwickelte, aufwändig gestaltete filmische Kleinform mit KURZFILM-Länge und werblichem Anspruch, die ein Musikstück im weitesten Sinne illustriert. Produziert wird mit Videotechnik, benutzt werden vielfältige elektronische Verfahren und TRICK-Techniken. Clips entfernen sich formal von den Popsongfilmen der Sechziger- und Siebzigerjahre, in denen primär die Performance der Musizierenden inszeniert wurde. Die Bilderfindungen der Clips reichen demgegenüber von der Darstellung der musizierenden und/oder singenden Akteure über TANZ-Einlagen bis zu rein assoziativen Montagen von inszenierten Songtext-Inhalten. Zumeist besteht der Clip aus einer Kombination von beidem. Charakteristisch ist ein dynamischer Schnitt, der mit der Kontinuität des Musikstücks, das in seiner vollen Zeitdauer bebildert wird, einhergeht. Videoclips zitieren und arbeiten vielfach mit Verfahren des klassischen EXPERIMENTALFILMS. *uvk*

Beispiele:

PAVANE (Alla Celia Kendall, F 1990)  
 THE ENGLISH DANCE (Adrian Friedli, Mark Parkin, GB 1990)  
 PUBLIC ENEMY: CAN'T TRUSS IT (anonym, USA 1991)

**Videokunst.** Kunstrichtung, deren Ursprung in vereinzelt Arbeiten zu Beginn der 1960er Jahre liegt. Ohne ein Programm im eigentlichen Sinn zu besitzen, besteht der gemeinsame Nenner von Videokunst in ihrer Materialität: Mit moderner elektronischer Medientechnik (Fernseher, Videorecorder, Videokamera, Videosynthesizer etc.) werden, oft in Verbindung mit traditionellen Künsten (ARCHITEKTUR, MALEREI, FOTOGRAFIE, TANZ, MUSIK) neue komplexe Objekte geschaffen (Videoskulpturen und -installationen). Oft ist das Thema die Auseinandersetzung mit den spezifischen Eigenschaften und Limitationen des Mediums Video, seiner weltweiten Verbreitung und der damit verbundenen Nutzung sowie insbesondere der dem Medium immer wieder zugeschriebenen Fähigkeit, die Wirklichkeit abbilden zu können – insofern geht es häufig um SELBSTREFLEXION. Ansonsten ist eine analoge Bandbreite möglich, wie sie auf spezifisch filmischer Ebene im Bereich des EXPERIMENTALFILMS zu verzeichnen ist. *phb*

Beispiele:

PYGMALION (Erich Lanz, CH 1985)  
 JAPSEN (Muda Mathis, Pipilotti Rist CH 1988)  
 INTERMEZZO (Heidi Köpfer, CH 1999)



**Viereck.** Figurenkonstellation, Motiv und Erzählmuster zugleich, bei dem vier Figuren – oft in Gestalt zweier (heterosexueller) Paare – sich näher kommen und meist über Kreuz betrügen oder fremdgehen. Die Spannweite an Genres ist groß: Vierecksgeschichten sind oft frivole (SEX-)KOMÖDIEN, in denen moralische Entscheidungen und Verstrickungen keine große Rolle spielen. Natürlich gibt es das BEZIEHUNGSDRAMA, das als MORALISCHES RÜHRSTÜCK daherkommt, um mahnend den Zeigefinger zu erheben. Denkbar sind aber auch dunkle KRIMINALFILME oder THRILLER, in denen das Motiv für Spannung und Nervenkitzel sorgen soll. Schließlich gibt es die nüchternen Analysen nach dem Modell von Goethes *Wahlverwandtschaften*, die das Verhalten ihrer vier Figuren wie in einer Versuchsordnung kritisch beobachten und den Anspruch auf eine GESELLSCHAFTSKRITIK erheben. Vgl. die Figurenkonstellation des DREIECKS, die oft mit zwei Schuldigen und einem Opfer aufwartet, wogegen im Viereck meist alle Figuren zu Opfern werden. *phb*

Beispiele:

QUADRILLE (Sacha Guitry, F 1937)  
ONE FROM THE HEART (Francis Ford Coppola, USA 1981)  
ONE NIGHT STAND (Mike Figgis, USA 1997)

**Vietnamkrieg.** Motiv, das hier in erster Linie den amerikanisch-vietnamesischen KRIEG 1964–1973 meint (und weniger den vorangehenden französisch-vietnamesischen 1946–1954). Der polarisierten öffentlichen Meinung gegenüber dem Krieg in Amerika und Europa – von linientreuer Unterstützung bis zu massiven Protestbewegungen im Rahmen der 68er-Bewegung – entspricht die Verschiedenheit in der filmischen Umsetzung. Das Spektrum reicht von propagandistischen REGIERUNGSFILMEN über KRIEGS- und ACTIONFILME hin zu MELODRAMEN, ANTIKRIEGSFILMEN und MUSICALS oder KRIEGSSATIREN. Einziger gemeinsamer Nenner ist oft nur noch die Überzeugung, dass «Vietnam» als amerikanischer und damit als westlicher Alptraum gilt. Der Alptraum selbst wird in seiner politischen Zeichenhaftigkeit jedoch sehr unterschiedlich inszeniert und ausgelegt. *phb*

Beispiele:

APOCALYPSE NOW (Francis Ford Coppola, USA 1979)  
ETWAS WIRD SICHTBAR (Harun Farocki, BRD 1982)  
FULL METAL JACKET (Stanley Kubrick, USA/GB 1987)

**Voice-over.** Stimme einer filmischen Erzähl- oder Sprechinstanz, die auf der extradiegetischen Ebene angesiedelt ist. Das Stimmensubjekt teilt mit der dargestellten Welt der Diegese zum Zeitpunkt des Erzählens weder Raum noch Zeit, d. h. es erzählt z. B. retrospektiv, so dass es häufig in eine RÜCKBLENDENSTRUKTUR (*flash back*) eingebunden ist, oder prospektiv, wodurch es mit einer filmischen VORAUSBLENDE (*flash forward*) verbunden ist. Unterschieden wird generell zwischen einer homodiegetischen und einer heterodiegetischen Over-Stimme, die rahmend, d. h. nur am Anfang und Schluss, oder auch intermittierend und damit die Erzählung raffend, kommentierend etc. auftreten kann. Die homodiegetische Stimme gehört einer Figur an, die auch Teil der Erzählung ist, d. h. das erzählende Subjekt ist zugleich erlebendes Subjekt in der Diegese. Die heterodiegetische Stimme gehört dagegen keiner Figur der dargestellten Welt an. Sie steht außerhalb der Geschichte,

hat bloße Sprechfunktion und ist kein erlebendes Subjekt. Die Voice-over hat sich aus der klassischen Kommentarstimme in dokumentarischen Formaten, so u. a. der WOCHENSCHAU, entwickelt und tritt innerhalb der fiktionalen Genres häufig im FILM NOIR der 1940er Jahre und im NEONAIR auf, aber auch in «epischen» Formen wie dem MONUMENTALFILM und, allgemein häufig, in LITERATURVERFILMUNGEN. *uvk*

Beispiele:

DOUBLE INDEMNITY (Billy Wilder, USA 1944)  
I VITELLONI (Federico Fellini, I 1953)  
BADLANDS (Terrence Malick, USA 1973)

**Vorausblende.** Auch *flash forward* oder *flash ahead*. Dramaturgische Struktur, in der ein gegenüber der aktuellen Handlung noch zukünftiges Ereignis in den Ablauf der Erzählung eingefügt wird. Anders ausgedrückt: In der Vorausblende präsentiert der Plot Handlungselemente, deren Sinn sich den ZuschauerInnen erst später vollständig erschließen wird. Damit wird von der Linearität der Story abgewichen, und so ist die Vorausblende immer auch ein ABWEICHENDES ERZÄHLMUSTER. Die zukünftigen Ereignisse sind oft als Visionen einzelner Figuren motiviert, eine Lösung, die besonders im HORRORFILM angewendet wird. Kompliziertere Zeitstrukturen verzichten auf diese Art der Bindung an Protagonisten und setzen die Vorausblende quasi übergangslos ein. Im Vergleich zur RÜCKBLENDENSTRUKTUR (*flash back*) bedeutet dies für das Publikum ein deutliches Mehr an Versteherarbeit, die dann in Verunsicherung münden kann, wenn die ZuschauerInnen über (zu) wenig Informationen verfügen, anhand derer sie die Vorausblende in die Story einfügen können. *phb*

Beispiele:

LA GUERRE EST FINIE (Alain Resnais, F/S 1966)  
DON'T LOOK NOW (Nicolas Roeg, GB/I 1973)  
JACOB'S LADDER (Adrian Lyne, USA 1993)

**Vorderasiatisches Kino.** Der Begriff bezieht sich allein auf die geografische Zuordnung von Filmen zu einer Weltregion und umfasst Produktionen aus dem Kaukasus (Armenien, Aserbaidschan, Georgien), der Türkei und dem Nahen Osten (Syrien, Libanon, Israel, Palästina, Jordanien), der Arabischen Halbinsel (Saudi-Arabien, Jemen, Oman, Vereinigte Arabische Emirate, Katar, Bahrain, Kuwait) sowie Irak und Iran. Der Begriff dient als grobmaschiges Ordnungskriterium, ist bewusst verallgemeinernd und unscharf und nimmt keine Rücksicht auf die massiven kulturellen Unterschiede innerhalb Vorderasiens. Darüber hinaus impliziert er die Existenz einer FREMDEN ERZÄHLTRADITION, die freilich nur aus westlicher Sicht fremd ist. Und: Das Etikett «vorderasiatisches Kino» ist meist ein westliches, mit dem nur jene vorderasiatischen Filme bedacht werden, die im Westen überhaupt in die Kinos gelangen. *phb*

Beispiele:

BAYCOT (Mohsen Makhmalbaf, Iran 1985)  
WALSI PETSCHORASE (Lana Gogoberidse, Georgien 1992)  
KADOSH (Amos Gitai, Israel 1999)

**Vorort** s. TRABANTENSTADT

**Voyeurismus.** Motiv im fiktionalen und nichtfiktionalen Film sowie erzähl- und rezeptionstheoretisches Konzept, das aus der Psychoanalyse in die Filmwissenschaft einfließt. Ausgangspunkt ist in beiden Fällen die zwanghafte und heimliche Beobachtung Anderer in intimen Situationen, um Schaulust (Skopophilie) und SEXUALITÄT zu befriedigen (vgl. PERVERSION). Auf der Ebene des Motivs geht es also um voyeuristische Figuren, die als solche inzeniert (und gelegentlich auch problematisiert) werden. Dies geschieht besonders häufig in den Genres KRIMINALFILM und (PSYCHO-)THRILLER, und nicht selten ist der Voyeur zugleich ein von KRANKHEIT getriebener PATHOLOGISCHER KILLER. Auf der Ebene der Erzähl- und Rezeptionstheorie wird oft die Kinosituation als solche bereits als Voyeurismus bezeichnet, weil die ZuschauerInnen ungesehen und im Dunkel sitzend auf die Leinwand starren. Aber dabei fehlt das illegitime Element und die Gefahr des Ertapptwerdens; außerdem könnte man mit gleichem Recht SchauspielerInnen des Exhibitionismus bezichtigen. KinozuschauerInnen werden im Grunde nur dann zu VoyeurlInnen, wenn sie dazu verführt werden, wie Voyeure durchs Schlüsselloch zu schauen, so dass sie sich vor sich selbst genießen müssen. Letzteres trifft leichter im DOKUMENTARFILM als im Spielfilm zu, vor allem wenn Personen ohne ihr Wissen oder gegen ihren Willen gezeigt werden. *phb*

Beispiele:

REAR WINDOW (Alfred Hitchcock, USA 1954)

PEEPING TOM (Michael Powell, GB 1960)

KRÓTKI FILM O MIŁOSCI (Krzysztof Kieslowski, PL 1988)

## W

**Weepie** s. FRAUENFILM

**Weiblicher Detektiv.** Figur im KRIMINALFILM, besonders im WHODUNIT à la Agatha Christie, und im THRILLER. Trotz der Tatsache, dass Detektivfilme seit den 1910er Jahren produziert werden, sind filmische Detektivinnen weitaus seltener als ihre männlichen Kollegen, denen spezifisch «maskuline» Eigenschaften zugeschrieben wurden: Wortkargheit, selbstgewähltes Einzelgängertum, blitzgescheiter Verstand, harte Schale, weicher Kern, moralische Integrität und, in der orientalisches-asiatischen Variante, stoische Gelassenheit und meisterhafte Weisheit. Weibliche Detektive waren von eher schrullig-resoluter Art, die vor allem mit gesundem Menschenverstand, nicht aber mit physischer Aktion operierten (Miss Marple u. ä.). Inzwischen haben sich diese Zuschreibungen geändert, sind Detektivinnen denkbar, die sich wenig um so genannt weibliche Eigenschaften kümmern und stattdessen ohne gute Manieren und betont physisch ihre Fälle lösen. Wenn ihre Zahl dennoch sehr gering bleibt, hat das auch mit der schwindenden Nachfrage nach Detektivgeschichten an sich zu tun: Seit den 1960er Jahren übernimmt zunehmend der POLIZEIFILM die Aufgabe, Moral und Strafe, Schuld und Sühne zu kommentieren. *phb*

Beispiele:

MURDER, SHE SAID (George Pollock, GB 1961)

LA LOUVE (José Giovanni, CH 1987)

PAS TRÈS CATHOLIQUE (Tonie Marshall, F 1993)

**Weiblicher Verfolger.** Weiblich Figur, die entweder in einer professionellen Rolle als Kriminalbeamtin, Kommissarin oder WEIBLICHER DETEKTIV an der Aufklärung von Verbrechen und der Überführung von Tätern oder TÄTERINNEN arbeiten, oder die Opfer eines Verbrechens wurden und nun ihre PeinigerInnen verfolgen und zur Strecke bringen. Erstere sind Pendants männlicher Kommissare oder *private eyes* und haben vielfach ihre Berufsrolle gegenüber männlichen Kollegen, Vorgesetzten oder in der Polizeihierarchie ihnen Untergebenen zu verteidigen. Letztere agieren meist aus einer emotionalen Verstrickung heraus, weil sie in enger (verwandtschaftlicher oder erotischer) Beziehung zum Verfolgten stehen. In diesem Falle kann ihre VERFOLGUNG den Charakter eines privaten RACHE-Feldzuges annehmen. *uvk*

Beispiele:

MARUSA NO ONNA (Juzo Itami, J 1987)

BELLA BLOCK: LIEBESTOD (Max Färberböck, D 1995)

SA MÈRE, LA PUTE (Brigitte Roüan, F 2000)

**Weiblicher Westernheld.** Bereits im ursprünglichen Mythos-Inventar des WESTERN finden sich Heldinnen wie Calamity Jane, die zu filmischen Protagonistinnen taugen. Dennoch ist das Genre als Ganzes dezidiert männlich, so dass weibliche Helden allenfalls als pikante Ausnahmen fungieren. Erst bei revidierender Geschichtsbeachtung tritt die Teilhabe von Frauen auch an Abenteuern und Indianerkriegen in Erscheinung. Außerdem machen im SPÄTWESTERN die müde und alt gewordenen Westerner gelegentlich weiblichem Nachwuchs Platz. *phb*

Beispiele:

JOHNNY GUITAR (Nicholas Ray, USA 1953)

CAT BALLOU (Elliot Silverstein, USA 1965)

BAD GIRLS (Jonathan Kaplan, USA 1994)

**Weltraum.** Beliebte Handlungssphäre der klassischen SCIENCE FICTION, die auf die Entdeckung und Eroberung transterrestrischer Welten mittels technologisch hochgerüsteter Raumschiffe ausgerichtet ist. Die Unbestimmtheit und Ausdehnung des Weltraums bietet auch Gelegenheit, ein Aufgebot fantastischer Kreaturen von anderen Sternen zu erschaffen (vgl. AUSSERIRDISCHE WESEN) und sie je nach ideologischer Ausrichtung den Menschen freundlich oder feindlich gesinnt zu konzipieren, oder aber die Crew eines Raumschiffs psychologisierend während einer Krise zu beobachten (vgl. SCHICKSALS-GEMEINSCHAFT, GRUPPENPORTRÄT). Unter den Weltraumfilmen gibt es viele sehr simple, billige Produktionen, bei denen die technologische Apparatur sichtlich aus Pappe besteht, die jedoch durchaus den Status von KULTFILMEN erlangen können (wie bei der bundesdeutschen Serie Raumpatrouille Orion). Daneben existieren eine Reihe aufwändiger MONUMENTALFILME. *uvk*

Beispiele:

2001 – A SPACE ODYSSEY (Stanley Kubrick, GB 1968)

SILENT RUNNING (Douglas Trumbull, USA 1971)

STAR WARS (George Lucas, USA 1977)

**Werbefilm.** Gattungsbegriff, der meist kurze, sekunden- bis minutenlange Kurzfilme umfasst, deren Funktion in der Absatzförderung eines Konsumprodukts samt Markenname besteht. In aller Regel von der Privatindustrie in

Auftrag gegeben, werden Werbefilme häufig von eigenständigen Agenturen entworfen. Zum größten Teil werden sie im FERNSEHEN präsentiert, aber auch – gerade bei aufwändigeren und höher dotierten Produktionen – im Kino, wo sie vor Beginn von Vor- und Hauptfilm gezeigt werden. Ästhetisch reicht die Bandbreite der Werbefilme von banal-funktionalen Spots («Persil wäscht weißer») zu ausgeklügelten und oftmals ironisch-unterhaltsamen Kurzfilmen, die eine eigentliche Geschichte erzählen. Zahlreiche bekannte Mainstream-Regisseure haben anfänglich Werbefilme gedreht. Als TRAILER werden jene Werbefilme bezeichnet, die für Kinofilme werben – und oft übernehmen PRODUKTIONSBERICHTE dieselbe Funktion. *phb*

Beispiele:

RENDEZVOUS UNTERM ... (M. Breuersbrok et al., BRD 1987)

FILM IST RHYTHMUS... (M. Loiperdinger, H. Pulch, D 1991)

REKLAME ... (Jan Hintjens, NL 1992)

**Western.** Eines der ältesten und standfestesten Hollywoodgenres überhaupt, das die amerikanische Geschichte – Besiedelung des Westens, Indianerkämpfe, Goldsuche, FRONTIER, Eisenbahnlegung etc. – mythisch überhöht und die Legenden immer wieder neu erzählt. Die typologische Bandbreite dieses dezidiert männlichen Genres reicht von hymnischer Naturlyrik (vgl. LANDSCHAFT) zu temporeichen ABENTEUER- und ACTIONFILMEN, von ethnografischer Beschreibung zu stereotypem KLAMAUK, von ausdifferenzierten CHARAKTERSTUDIEN zu langatmigen NATIONALEPEN. Viele Western haben eine nostalgische Note, anderen geht es dagegen um dynamische GEWALT oder rauhen, so genannt männlichen Humor. Vgl. die zahlreichen Subgenres COWBOY-, GOLDGRÄBER-, INDIANDER-, ITALO-, KAVALLERIE-, PROBLEM-, SALOON-, SHERIFF-, SINGING WESTERN, SPÄT-, TRAPPER- und ÜBERFALLWESTERN, außerdem WEIBLICHER WESTERNHELD. *phb*

**Whodunit.** Variante des KRIMINALFILMS nach dem Muster Agatha Christies: Eine Gruppe von Figuren (vgl. GRUPPENPORTRÄT) kommt in Frage, einen Mord begangen zu haben, für den alle ein Motiv hätten. Das Publikum ist aufgerufen, im Aufklärungsspiel mitzuraten, und so gleitet der Verdacht von einer Figur auf die andere, erübrigt sich gelegentlich durch weitere Morde, erhärtet sich anderweitig, zergeht wieder. Oft bilden die Verdächtigen (samt dem Detektiv) eine SCHICKSALS-GEMEINSCHAFT. Typischerweise fasst der Detektiv (selten der WEIBLICHE DETEKTIV) am Schluss zusammen, wie es ihm (oder ihr) gelang, Täter oder TÄTERIN zu ermitteln. *phb*

Beispiele:

LAURA (Otto Preminger, USA 1944)

AND THEN THERE WERE NONE (René Clair, USA 1945)

I CONFESS (Alfred Hitchcock, USA 1953)

MURDER ON THE ORIENT EXPRESS (Sidney Lumet, GB 1974)

KLASSEZÄMEKUNFT (W. Deuber, P. Stierlin, CH/A/BRD 1988)

**Widerstand.** Motiv im fiktionalen und dokumentarischen Film, das im weiteren Sinn die im Untergrund organisierte Gegnerschaft gegen eine als diktatorisch oder verfassungswidrig empfundene, oft als totalitäre Regime funktionierende Macht meint. Während aktiver Wider-

stand den Sturz des Regimes durch GEWALT, GUERILLA oder sogar TERRORISMUS vorantreibt, konzentriert sich der passive Widerstand auf zivilen Ungehorsam und politische Streiks. Im engeren Sinn sind die Widerstandsgruppen gemeint, die sich in den Zwanziger- und Dreißigerjahren sowie während des ZWEITEN WELTKRIEGS gegen den FASCHISMUS und den NATIONALSOZIALISMUS in Europa wehren. Zu ihnen gehören u. a. die Résistance in Frankreich, die Weiße Rose und der Kreisauer Kreis in Deutschland, die Cetnici in Jugoslawien; allerdings darf der gemeinsame Nenner des ANTIFASCHISMUS nicht über die erheblichen politischen Divergenzen zwischen den einzelnen Gruppierungen hinwegtäuschen. Im Film erscheint das Motiv vor allem in POLITHRRILLERN und DOKU-DRAMEN zur ZEITGESCHICHTE, in BIOPICS, GRUPPEN- und DOKU-PORTRÄTS über einzelne WiderstandskämpferInnen (z. B. die Geschwister Scholl) sowie generell im NEOREALISMUS.

Vgl. den BEFREIUNGSKAMPF, der zwar dieselben Ziele hat wie der Widerstand, tendenziell aber ein Massenphänomen ist, das nicht im Untergrund stattfindet, weniger organisiert ist und insgesamt dem Phänomen der REVOLUTION näher steht als dem Widerstand. *phb*

Beispiele:

PAISA (Roberto Rossellini, I 1946)

DIE WEISSE ROSE (Michael Verhoeven, BRD 1982)

MAGYAR REKVIEM (Károly Makk, BRD/H 1990)

GRÜNINGERS FALL (Richard Dindo, CH 1997)

## Wiedereingliederung s. RESOZIALISIERUNG

**Wiener Film.** Österreichisches Genre der 1930er bis 1950er Jahre, das lange als das österreichische Kino schlechthin galt. Gemeinsamer Nenner ist der Schauplatz Wien, der vor allem als emotionaler (und weniger als lokaler) Ort fungiert. Hier spielen LIEBESGESCHICHTEN und OPERETTENFILME, die in aller Regel als KOMÖDIEN konzipiert und in der (nostalgisch verklärten) Habsburg-Monarchie angesiedelt sind. Zum typischen Figurenpersonal gehören das patente Wiener Mädel, der bärbeißige Hausmeister, der charmante (nicht selten zynische) Liebhaber. Man begegnet sich auf Bällen und in Weinschänken, trinkt Champagner und Heurigen, gibt sich dem Walzer hin und spricht gemäßigten, für ein gesamtdeutsches Publikum verständlichen Dialekt. Die sozialromantische Idee einer die gesellschaftlichen Schranken überwindenden Heirat des UNGLEICHEN PAARS ist ebenso Bestandteil des Genres wie eine spezifische Mischung aus Melancholie und Heiterkeit, die sich beide nicht ausschließen, sondern im Gegenteil die emotionale Prämisse des Wiener Films bilden. *phb*

Beispiele:

MASKERADE (Willi Forst, A 1934)

HANNERL UND IHRE LIEBHABER (Werner Hochbaum, A 1936)

DER HERR IM HAUS (Heinz Helbig, D 1940)

WIENER MÄDELN (Willi Forst, D 1944)

**Wirtschaftskrimi.** Variation des KRIMINALFILMS. Wie stets im Krimi bildet ein Verbrechen den dramaturgischen Mittelpunkt, um den herum sich die Handlung organisiert. Im Unterschied zu anderen Subgenres findet das Verbrechen aber im Wirtschaftsmilieu statt und wird entsprechend oft mit thematischen Motiven wie INSTI-

TUTION und KORRUPTION verflochten, außerdem kann der Film den Anspruch auf GESELLSCHAFTS- oder SYSTEMKRITIK erheben, besonders wenn der Geschichte ein AUTHENTISCHER FALL zu Grunde liegt. Im Fall eines Familienunternehmens kann der Krimi mit den Tendenzen eines FAMILIENDRAMAS durchzogen sein. Seit den 1970er Jahren wird vermehrt eine Verbindung zwischen Verbrechen, Wirtschaft und ÖKOLOGIE gezogen. *phb*

Beispiele:

LES GRANDES FAMILLES (Denys de la Patellière, F 1958)  
DIE INTERESSEN DER BANK ... (Bernhard Sinkel, BRD 1975)  
MARUSA NO ONNA (Juzo Itami, J 1987)

**Wochenschau.** Wöchentliche Nachrichten- und AKTUALITÄTEN-Magazine, die seit 1908 bis in die 1960er Jahre als fester Bestandteil des öffentlichen Kinoprogramms zu sehen waren. Meist von 15 bis 30 Minuten Länge und in 35mm Schwarzweiß gedreht, berichteten diese Magazine feuilletonistisch und mit (männlicher) VOICE-OVER über bunte Zusammenstellungen von Mode, SPORT, KRIEG, Sensationen, Staatsbesuchen sowie mehr oder minder aktuellen Ereignissen aller Art. Sechs bis zehn Einzelnummern waren pro Ausgabe üblich. Der Aspekt der Unterhaltung und die (mitunter recht frivole) Schaulust waren dabei mindestens ebenso wichtig wie der reine Informationsgehalt. Oft, vor allem während des ZWEITEN WELTKRIEGS, wurden Wochenschauen als zweckmäßiges PROPAGANDA-Instrument eingesetzt. Seit den 1950er Jahren hat das FERNSEHEN zum Verschwinden der Wochenschauen beigetragen.

Als FOUND FOOTAGE und KOMPILATIONSFILME finden Wochenschau-Teile Eingang in dokumentarische und fiktionale Filme, deren Thema ein historisches ist. *phb*

Beispiele:

NOTICARIO ESPAÑOL (E 1938)  
NOWOSTI DNJA NR 16 (SU 1949)  
SCHWEIZER ALLTAG 1939–1945 (CH 1989)

**Woman's film** s. FRAUENFILM

**Wüste.** Schauplatz und Motiv, dessen visuelle und symbolische Reize immer wieder für den Film genutzt werden und die sich im Spannungsfeld von atemberaubender Schönheit und todbringender Leere bewegen. Der Stellenwert der Wüste variiert allerdings von Film zu Film: Sie kann geschmacklerisch fotografierte Kulisse sein, vor deren Hintergrund schillernde Geschichten über EXPEDITIONEN UND SCHATZSUCHEN spielen; oder sie kann als LANDSCHAFT derart in den Vordergrund rücken, dass sie (stellenweise) zur Protagonistin wird, die den formalen und inhaltlichen Verlauf des Films (mit-)bestimmt. Die Bandbreite der Genres reicht vom MONUMENTALFILM, der in der Regel historische Themen angeht, über EXOTISCHE MELODRAMEN, die von einer TRAGISCHEN LIEBE erzählen, bis hin zu KRIEGSFILMEN, in deren Mittelpunkt eine SCHICKSALS-GEMEINSCHAFT steht. *phb*

Beispiele:

THE GARDEN OF ALLAH (Richard Boleslawski, USA 1936)  
LAWRENCE OF ARABIA (David Lean, GB 1962)  
THE ENGLISH PATIENT (Anthony Minghella, USA 1996)

## Y

**Yakuza** s. MAFIA

## Z

**Zeichentrickfilm.** Erste in der Filmgeschichte entwickelte Form des ANIMATIONSFILMS, dessen Grundlage einzelne gezeichnete oder gemalte und dann Blatt für Blatt durch eine Kamera mit Einzelbildschaltung auf der optischen Bank abgefilmte Bilder sind. Während der Hintergrund in einer Einstellung meist konstant bleibt, werden Bewegungen von Figuren und Objekten in minimale Phasen zerlegt und jede einzelne (auf Folien gezeichnete) Phase auf den Hintergrund gelegt und mit der Trickkamera gefilmt. Zeichentrickfilme finden sich seit der Stummfilmperiode sowohl im Spielfilmbereich als auch im Wissenschafts- und LEHRFILM, wo es auf die Visualisierung unbeobachtbarer, abstrakter oder (film-) fotografisch unreproduzierbarer Prozesse und Naturphänomene ankommt (Medizin- und INDUSTRIEFILM), sowie im avantgardistischen Kurzfilm. Kommerziell erfolgreich sind vor allem die von Walt Disney entwickelten Filme mit ABENTEUERFILM-, MÄRCHEN- oder FANTASY-Handlung, die für ein jugendliches Publikum konzipiert sind (vgl. TEENAGER- und FAMILIENKINO). *uvk*

Beispiele:

FANTASIA (Walt Disney, USA 1940)  
THE BEAR'S TALE (Tex Avery, USA 1940)  
THE LORD OF THE RINGS (Ralph Bakshi, USA 1977)

**Zeitgeschichte.** Die der Gegenwart vorangehende historische Epoche. Ihre Periodisierung ist in zweierlei Hinsicht schwierig: Zum einen gilt im deutschsprachigen Raum meist das Ende des ERSTEN WELTKRIEGS als Anfang der Zeitgeschichte (während in Frankreich die *histoire contemporaine* mit der FRANZÖSISCHEN REVOLUTION, in England die *contemporary history* wiederum 1832 beginnt). Zum anderen ist das Ende der Zeitgeschichte stets relativ, da es in der Gegenwart desjenigen liegt, der sich mit Zeitgeschichte beschäftigt. In filmischen Zusammenhängen ist sie ein Motiv wie andere historische Epochen auch (vgl. PRÄHISTORIE, ANTIKE, MITTELALTER). Sie umfasst Ereignisse und Strukturen, deren ZeugInnen oft noch leben und deren Folgen in die Gegenwart (d. h. in die Produktionszeit des jeweiligen Films) fortwirken. Filme, die sich mit der Zeitgeschichte auseinandersetzen, thematisieren etwa den FASCHISMUS und den NATIONALSOZIALISMUS, den Prager Frühling oder die PERESTROJKA oder überhaupt das, was als «jüngere und jüngste Geschichte» bezeichnet wird. Wie bei jeder filmischen Inszenierung historischer Epochen dient die Vermengung von faktischem Hintergrund («der» Geschichte) und fiktionalem Vordergrund der Steigerung an Dramatik und der Identifikation mit den handelnden Figuren. *uvk*

Beispiele:

GUERNICA (Alain Resnais, F 1950)  
LA CADUTA DEGLI DEI (Luchino Visconti, I/BRD 1969)  
TAXIDI STA KITHIRA (Theo Angelopoulos, GR 1984)

**Zeitlupe** s. TRICK

**Zeitraffer** s. TRICK

**Zeitreise.** Motiv im fiktionalen Film und gleichzeitig Spezialfall der REISE. Im Zentrum steht der alte TRAUM, sich frei und ungehindert in Vergangenheit und Zukunft versetzen zu können. Insofern befindet sich das Motiv in enger Nachbarschaft zu PHANTASTIK und SCIENCE FICTION. Aus der Diskrepanz zwischen vertrauter Gegenwart und bereiter Epoche schlagen zahlreiche KOMÖDIEN ihr genrespezifisches Kapital: Meist geht es um KULTURKONTRASTE der komischen Art, die nicht selten in KLAU-MAUK ausufernd. Dennoch verläuft nicht jede Zeitreise angenehm: Denkbar sind pessimistische DYSTOPIEN oder gar apokalyptische ENDZEITVISIONEN. In den meisten Fällen endet die Reise mit einer Rückkehr in die Ausgangszeit. Dagegen haben (selbst komische) Filme, die ihren Figuren die Rückkehr verweigern, etwas Nachdenkliches, wenn nicht gar Bedrohliches. *phb*

Beispiele:

SMULTRONSTÄLLET (Ingmar Bergman, S 1957)  
JENATSCH (Daniel Schmid, CH 1987)  
LES VISITEURS (Jean-Maire Poiré, F 1992)  
TWELVE MONKEYS (Terry Gilliam, USA 1995)

**Zensur.** Motiv in allen filmischen Gattungen, vom Spiel-, über den DOKUMENTAR- zum EXPERIMENTALFILM. Meist dient die Thematisierung von Zensur einer SYSTEMKRITIK und der Brandmarkung eines moralischen oder POLITISCHEN KLIMAS, in dem zum so genannten «Schutz der Gesellschaft» Zensurmaßnahmen eingeleitet und damit grundlegende Rechte der Menschheit beschnitten werden (Redefreiheit, Pressefreiheit, Meinungsfreiheit). Das kann in verschiedenen Genres geschehen, und besonders häufig sind CHARAKTERSTUDIEN, BIOPICS und DOKU-DRAMAS, die als LEIDENSGESCHICHTEN angelegt sind, in denen eine KÜNSTLERGESTALT das Verbot künstlerischen Ausdrucks als fundamentalen Verlust von Kommunikation und schließlich als existenzielle Bedrohung erleidet. Der Thematisierung von Zensur eignet das Potenzial zur SELBSTREFLEXION: Geschichten über die literarische Zensur vergangener Epochen können PARABELN über die aktuelle filmische Zensur sein. Die politische Brisanz eines derartigen Films kann so groß sein, dass er seinerseits zum ZENSURFALL, d. h. in seiner uneingeschränkten Aufführung behindert oder gar verboten wird. *phb*

Beispiele:

MEPHISTO (István Szabó, H/BRD/A 1980)  
THE CELLULOID CLOSET (R. Epstein, J. Friedman, USA 1995)  
THE PEOPLE VS. LARRY FLYNT (Milos Forman, USA 1996)  
QUILLS (Philip Kaufman, USA/D 2000)

**Zensurfall.** Zensurfälle sind Filme, denen nach dem Eingriff einer meist staatlichen Behörde die uneingeschränkte Aufführung verweigert wird. Dabei kann es sich um Vorzensur (die den Film im Stadium des Drehbuchs betrifft) oder um Nachzensur (des abgedrehten Films) handeln. Die Eingriffe beschränken sich auf Schnittpunkten (Teilverbot), definieren das Zielpublikum (z. B. Jugendverbot) oder gipfeln in einem totalen Aufführungs-

verbot. Die Verbotsgründe sind in der Regel vom POLITISCHEN KLIMA abhängig und entsprechen oft den auch für andere Medien geltenden Bestimmungen (Theater, Presse, Rundfunk, FERNSEHEN). Meist handelt es sich dabei um politische Gründe, die den Staat vor unliebsamen Tendenzen schützen sollen, oder um moralische Gründe, die die sittlichen und religiösen Normen einer Gesellschaft gewährleisten sollen (vgl. GEWALT, SEXUALITÄT, PORNOGRAFISCHER FILM). Neben der staatlichen existiert auch die Selbstzensur, die oft nur scheinbar freiwillig ist und häufig ein Resultat großer politischer und moralischer Repression. Der Unterschied zur staatlichen Zensur liegt im Umstand, dass hier bestimmte Sachverhalte von Anfang an gar nicht zur Sprache kommen – um eben das Risiko eines Eingriffs durch die staatliche Zensur zu umgehen.

Vgl. im Unterschied zum Zensurfall die ZENSUR als Motiv. *phb*

Beispiele:

ANDERS ALS DIE ANDEREN (Richard Oswald, D 1919)  
L'ÂGE D'OR (Luis Buñuel, F 1930)  
SPUR DER STEINE (Frank Beyer, DDR 1966)  
AI NO CORRIDA (Nagisa Oshima, J/F 1976)

**Zentralasiatisches Kino.** Der Begriff bezieht sich allein auf die geografische Zuordnung von Filmen zu einer Weltregion. Er umfasst Produktionen aus den Ländern Zentralasiens, die in den frühen 1990er Jahren als unabhängige Staaten aus der ehemaligen Sowjetunion hervorgingen: Kasachstan, Kirgisistan, Tadschikistan, Turkmenistan und Usbekistan. Der Begriff dient lediglich als grobmaschiges Ordnungskriterium, ist bewusst verallgemeinernd und unscharf und nimmt keine Rücksicht auf die massiven kulturellen Unterschiede innerhalb Zentralasiens. Darüber hinaus impliziert er die Existenz einer FREMDEN ERZÄHLTRADITION, die freilich nur aus westlicher Perspektive und nur für ein westliches Publikum fremd ist. Und: Das Etikett «zentralasiatisches Kino» ist je nach Beschreibungszusammenhang ein westliches, mit dem konsequenterweise auch nur jene Filme bedacht werden, die im Westen überhaupt gezeigt werden. *phb*

Beispiele:

KAIRAT (Dareschan Omirbaew, Kasachstan 1991)  
KOSH BA KOSH (Bakhtiar Khudojnasarow, Tadschikistan 1993)  
DILHIROJ (Yussuf Rasikow, Usbekistan 2002)

**Zirkus und Artisten.** Schon in der FRÜHEN KINEMATOGRAPHIE, insbesondere im Kino der Attraktionen (Georges Méliès u. a.) und im SLAPSTICK spielt die Körperkunst von Akrobaten und Artisten eine grosse Rolle, da viele der ersten Filmdarsteller selbst aus dem Variété, dem Zirkus oder dem Jahrmarktsmilieu kommen. Als Motivkomplex kehren Zirkus und Artisten im Spielfilm vor allem zwischen den 1920er und 1950er Jahren wieder. Der Zirkus ist Symbol der nicht-sesshaften Existenz und Ort des Aufeinandertreffens von Repräsentanten verschiedener Kulturen und Nationen. Aus dem KULTURKONTRAST ergeben sich Rivalitäten und KONKURRENZKÄMPFE, die nicht selten in kriminellen Handlungen kulminieren. Der Zirkus ist ferner die Sphäre der Prädominanz des Menschen über (wilde) Tiere, die sich in den Schauwerten der Dressurnummer widerspiegelt. Wo die verschiedenen Künste der Artistik die normale körperliche Bewegung

transzendieren, indem die Schwerkraft temporär überwunden wird, so verkörpert der Clown mit der artifiziellen Unterbietung alltäglicher Bewegungsnormen das andere Extrem zirzensischer Körperaktion. *uvk*

Beispiele:

THE CIRCUS (Charles Chaplin, USA 1925–28)  
GYCKLARNAS AFTON (Ingmar Bergman, S 1953)  
LOLA MONTÉS (Max Ophüls, BRD/F 1955)

**Zombie.** Durch magischen Zauber willenlos gemachte Figuren, die ohne eigenes Bewusstsein Befehle ausführen. Im übertragenen Sinne sind Zombies auch Personen unter Hypnose oder dem Einfluss besonderer Medikamente, v. a. halluzinogener Drogen. Im Genre des HORRORFILMS treten Zombies als «lebende Tote» auf, die die Lebenden bedrohen. Der KRIMINALFILM macht sich die Tatsache zunutze, dass die Verbrechensaufklärung lange an der Unmöglichkeit gescheitert ist, unnatürliche Bewusstseinslagen zu diagnostizieren. *uvk*

Beispiele:

THE WHITE ZOMBIE (Victor Halperin, USA 1932)  
I WALKED WITH A ZOMBIE (Jacques Tourneur, USA 1943)  
NIGHT OF THE LIVING DEAD (George A. Romero, USA 1968)

**Zweiter Weltkrieg.** In zahllosen fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmen die Darstellung von Ereignissen und Handlungen, die in mittelbarem oder unmittelbarem Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg 1939–1945 stehen. Zu den Motiven gehören der HOLOCAUST und damit der GENOZID am europäischen JUDENTUM, das Grauen des Alltags in den LAGERN, aber auch WIDERSTAND und Partisanenkrieg – gegen den deutschen NATIONALSOZIALISMUS, den italienischen FASCHISMUS und (vor allem im amerikanischen und asiatischen Film) gegen Japan. Die häufigsten fiktionalen Genres sind KRIEGS- und ANTIKRIEGSFILM samt ihren Varianten (KRIEGSDRAMA, -ROMANZE, -SATIRE und KRIEGSGEFANGENEN-FILM). Im dokumentarischen Bereich geht es um KOMPILATIONS- und REGIERUNGSFILME sowie um DOKU-PORTRÄTS, WOCHENSCHAUEN und FILMHISTORISCHE DOKUMENTATIONEN (besonders über den deutschen Film während der Kriegsjahre). Entsprechend dieser Bandbreite sind die einzelnen Filme unterschiedlich gelagert, und das Spektrum reicht von verharmlosenden MELODRAMEN, ABENTEUER- und ACTIONFILMEN (die mehr zufällig während des Zweiten Weltkriegs spielen) über erschütternde Aufklärungsversuche bis zu schmerzhaften Auseinandersetzungen der nachgeborenen Generationen, die gegen das Verstummen und Vergessen kämpfen und die Frage nach Schuld und Verantwortung, nach Opfern und Tätern neu stellen. *phb*

Beispiele:

DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (Wolfgang Staudte, D 1947)  
OBYKNOWENNY FASCHISM (Michael Romm, SU 1965)  
THE THIN RED LINE (Terrence Malick, USA 1998)

**Zwerg.** Männliche Figur des MÄRCHENS und der FANTASY oder PHANTASTIK mit infantilen wie gelegentlich auch dämonischen Zügen, die meist in Gruppen auftritt. Zum Zwergen Umfeld gehört das Bergwerk, in dem sie die Schätze der Erde abbauen. Der realistische Film setzt sich mit dem pejorativ für kleinwüchsige Menschen gebrauch-

ten Begriff auseinander und macht sich die Diskrepanz von Erwachsensein und auf dem Niveau des Kindes verbliebener Körpergröße zu Nutze. Als soziale AußenseiterInnen werden Kleinwüchsige oft mit tragischen Zügen ausgestattet.

Vgl. BEHINDERUNG, FREAK. *uvk*

Beispiele:

FREAKS (Tod Browning, USA 1932)  
THE INCREDIBLE SHRINKING MAN (Jack Arnold, USA 1957)  
LE MONDE À L'ENVERS (Rolando Colla, CH/F/I 1998)

**Zwillinge.** Eine Spielart des DOPPELGÄNGERINNEN-Motivs und wie dieses viel älter als der Film. Beide kommen typischerweise dann zum Zug, wenn tief verankerte Ängste um die Ganzheit und Einzigartigkeit der eigenen Identität thematisiert und geschürt werden sollen. Zwillinge eignen sich dafür besonders gut, da sie dieses spezifische IDENTITÄTSPROBLEM sozusagen von Natur aus verkörpern. Leichter gelagert sind VERWECHSLUNGSKOMÖDIEN, die das Hauptgewicht auf turbulente Missverständnisse legen und sich in einem Happy-End auflösen. FAMILIENDRAMEN betonen oft die sprichwörtliche Nähe zwischen den Geschwistern, und vor allem bei Bruderschwester-Konstellationen kokettieren diese Filme oft mit dem Motiv des INZESTS. Bei eineiigen Zwillingen ist das Motiv schauspielerisch und filmtechnisch insofern eine Herausforderung als meist mit Doppelrollen gearbeitet wird. Echte Zwillinge treten selten auf – paradoxerweise oft dann, wenn es darum geht, eine einzige Figur darzustellen etwa in Filmen mit KINDLICHEN PROTAGONISTEN, wo zur zeitweiligen Entlastung der kleinen DarstellerInnen mit Zwillingen gearbeitet wird. *phb*

Beispiele:

A STOLEN LIFE (Curtis Bernhardt, USA 1946)  
DAS DOPPELTE LOTTCHEN (Josef von Baky, BRD 1950)  
BIG BUSINESS (Jim Abrahams, USA 1988)

**Zyklus.** Analog zum literatur- und musikwissenschaftlichen Begriff ein Korpus von Filmen, die als selbständige Einzelwerke zugleich die Glieder eines von Anfang an als zusammengehörig geplanten, größeren Ganzen bilden und meist von *einem* Regisseur oder *einer* Regisseurin stammen. Dass die einzelnen Filme auf dasselbe diegetische Universum zurückgreifen, ist keineswegs zwingend, dagegen sind auf narrativer und ästhetischer Ebene enge Bezüge zwischen den Teilfilmen zu verzeichnen. Typischerweise sind sie um ein Grundthema zentriert, das sie unter je neuem Ansatz entfalten und in seinen verschiedenen Aspekten ausleuchten. Oft wird das Thema «kreisförmig» (zyklisch) abgeschritten, so dass es am Ende – auf einer oft als PARABEL oder ALLEGORIE konzipierten höheren Sinnebene – seinen Anfang wieder aufnimmt. Das kann in dichter oder loser Form geschehen, doch meist wird der gemeinsame thematische Nenner durch weitere Verknüpfungselemente (narrative Figuren, Dialogzeilen, Variationen) zusätzlich verdichtet. Vgl. dagegen ANSCHLUSSPRODUKT, FORTSETZUNGSFILM, MEHRTEILER, SERIE. *phb*

Beispiele:

DEKALOG (Krzysztof Kieslowski, PL 1988)  
CONTE DE PRINTEMPS (Eric Rohmer, F 1989)  
CONTE D'HIVER (Eric Rohmer, F 1991)