



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Filmtrailer im Deutschunterricht“

verfasst von / submitted by

Carolin Lismena Mosgan, BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 333 338

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Latein

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Krammer

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Filmtrailer aus film- und medienwissenschaftlicher Perspektive.....	9
2.1	Definition des Trailers	9
2.2	Der Trailer als filmischer Paratext	11
2.3	Der Trailer als Werbemittel.....	13
2.4	Formgeschichte des Trailers – Modi der Narration.....	18
2.4.1	Klassische Struktur	20
2.4.2	Moderne Struktur.....	21
2.5	Konstruktionsprinzipien des Trailers.....	24
2.5.1	Grad der Narrativität.....	25
2.5.2	Genrebedingte Konstruktionsprinzipien.....	26
2.6	Spezifische Gestaltungsmittel des Trailers.....	28
2.6.1	Schrift und Typographie.....	28
2.6.2	Voice-over Erzähler.....	29
2.6.3	Musik.....	30
2.7	Wirkungsweise des Trailers	31
2.8	Zusammenfassung	36
3	Filmtrailer aus film- und mediendidaktischer Perspektive.....	38
3.1	Ziele für den Einsatz von Film im Deutschunterricht	38
3.1.1	Ausbildung von Medienkompetenz.....	39
3.1.2	Filmbildung und Ausbildung von Filmkompetenz.....	41
3.2	Methodisch-didaktische Konzepte für den Einsatz von Film im Deutschunterricht.....	48
3.2.1	Imaginationsorientierter Zugang	48
3.2.2	Verbindung von Filmanalyse und Textanalyse	50
3.2.3	Rezeptiv-analytischer Zugang.....	51
3.2.4	Produktions- und handlungsorientierter Zugang.....	58
3.2.5	Allgemeine methodisch-didaktische Überlegungen.....	61
3.3	Filmtrailer im Deutschunterricht – exemplarische Zugänge	64
3.3.1	Exemplarische Analyse der narrativen Struktur – CHILDREN OF MEN....	68
3.3.2	Exemplarische Analyse der film- und genrespezifischen Gestaltung – JOHN WICK	79

3.3.3	Exemplarische Analyse intermedialer Bezüge – DIE WAND.....	89
3.4	Zusammenfassung – Ziele für den Einsatz von Filmtrailern im Deutschunterricht.....	100
4	Zusammenfassung.....	105
5	Literaturverzeichnis.....	110
6	Anhang	119
6.1	Abstract.....	119

1 Einleitung

Audiovisuelle Medien sind „gesellschaftliche Phänomene, die in vielfältiger Weise eingebettet sind in unsere Kultur und auch umgekehrt unsere Kultur und Gesellschaft entscheidend prägen“ (Borstnar/Papst/Wulff 2008: 11). Im Zusammenhang mit weitreichenden Entwicklungen im Bereich der Mediennutzung, der heute insbesondere den Umgang mit medialen Inhalten, die über das Internet umfassend zugänglich und abrufbar sind, einschließt, wurde in den letzten Jahrzehnten auch das Interesse am Einsatz von audiovisuellen Medien im Rahmen des Deutschunterrichts immer größer. Anregungen zum Einsatz von Film im Unterrichtsfach Deutsch beinhalten in der fachdidaktischen Literatur unterschiedliche Zugänge und Ansätze, die beispielsweise die Auseinandersetzung mit Literaturverfilmungen, Fernsehserien oder Dokumentarfilmen ins Zentrum methodisch-didaktischer Überlegungen stellen (vgl. u.a. Frederking; Krommer; Maiwald 2008, Kammerer/Kepser 2014).

Einzelne AutorInnen weisen mit Blick auf die Vielgestaltigkeit der audiovisuellen Medienlandschaft, die im außerschulischen Alltag eine zentrale Rolle spielt, in der Unterrichtspraxis jedoch noch immer zu wenig Berücksichtigung findet, neben dem didaktischen Potential von Großformen wie dem fiktionalen Spielfilm auch auf den Wert von kleineren Formen wie dem Trailer oder Teaser hin (vgl. u.a. Abraham 2012). Filmtrailer bilden einen nicht unwesentlichen Teil der medialen Kultur von Jugendlichen und prägen im Zuge dessen auch die Vorstellungen und das Wissen der SchülerInnen über audiovisuelle mediale Formen im Allgemeinen. Es lässt sich annehmen, dass die Rezeption von Trailern in der alltäglichen Lebenswelt der Jugendlichen durch die umfassende Zugänglichkeit über Onlinevideoportale eine bedeutende, jedoch weitgehend unreflektierte Rolle spielt, die sich auf eine einfache Nutzung zur bloßen Unterhaltung beschränkt. Im Sinne eines medienbildenden Unterrichts, der die Jugendlichen dazu anleiten soll, sich kritisch mit der Benutzung von Medien auseinanderzusetzen, gilt es, auch dieses audiovisuelle Genre im Unterricht aufzugreifen, zum Thema zu machen, zu reflektieren und entsprechende Möglichkeiten zur kritischen Medienbetrachtung zu schaffen.

Trotz ihrer besonderen medialen Gestaltung und Beschaffenheit, die eine Definition als eigenständiges audiovisuelles Genre grundsätzlich möglich macht, werden Trailer in der

Praxis des Deutschunterrichts im Vergleich zu anderen audiovisuellen Genres kaum für die Auseinandersetzung mit dem Medium Film eingesetzt. Im Vergleich zu fachdidaktischen Beiträgen zum vielgestaltigen Einsatz von Film im fremdsprachlichen Deutschunterricht (vgl. u.a. Welke 2017) beschränken sich die Ausführungen über Konzepte zum Einsatz von Trailern im muttersprachlichen Deutschunterricht auf einzelne Anregungen und Verweise (vgl. Abraham 2012: 88, Pauldrach 2014). Die thematische Schwerpunktsetzung dieser Diplomarbeit will vor diesem Hintergrund einen Beitrag zum Einsatz von Film im Deutschunterricht leisten, den Fokus auf die spezifische mediale Form des Filmtrailers legen und darlegen, wie Trailer als Unterrichtsgegenstand den Deutschunterricht erweitern und bereichern können. Das Ziel dieser Fokussierung liegt darin, den Trailer als relevantes audiovisuelles Genre der Deutschdidaktik zu bestimmen und sein Potential in Hinblick auf die Umsetzung entsprechender medien- und filmspezifischer Unterrichtskonzepte im Unterrichtsfach Deutsch zu beschreiben und zusammenzufassen.

Im Rahmen der Diplomarbeit wird der Frage nachgegangen, welche Möglichkeiten sich aus dem Einsatz von Filmtrailern für die Auseinandersetzung mit dem Medium Film im Unterrichtsfach Deutsch ergeben. Folgende Forschungsfragen werden dabei auf mehreren Ebenen bearbeitet:

Welche spezifischen filmischen Merkmale besitzen Filmtrailer als eigenständiges audiovisuelles Genre?

Wie kann die Auseinandersetzung mit den spezifischen medialen Gestaltungsmerkmalen von Filmtrailern an film- und mediendidaktische Konzepte im Deutschunterricht angeknüpft werden?

Welche Möglichkeiten bietet die film- bzw. medienwissenschaftliche Analyse von Filmtrailern für die Auseinandersetzung mit dem Medium Film in einem medienreflexiven Deutschunterricht?

Im Rahmen dieser Diplomarbeit wird daher zum einen der Frage nachgegangen, welche spezifischen medialen Eigenschaften Filmtrailer besitzen, wie diese beschrieben werden können und in welcher Form diese für den Deutschunterricht nutzbar gemacht werden können. Zum anderen wird der Frage nachgegangen, welche konkreten fachdidaktischen Konzepte durch den Einsatz von Filmtrailern im Unterrichtsfach Deutsch umgesetzt werden können.

Im ersten Teil dieser Arbeit wird der Filmtrailer zunächst in seiner spezifischen medialen Beschaffenheit betrachtet und als eigenständiges audiovisuelles Genre aus medienwissenschaftlicher Perspektive näher bestimmt. Als Gegenstand für den Deutschunterricht werden im Rahmen dieser Arbeit ausschließlich Filmtrailer in Abgrenzung zu spezifischen Formen des TV-Trailers, die innerhalb eines Fernsehprogramms ausgestrahlt und gezeigt werden – wie zum Beispiel *Image*-Trailer, in denen sich ein Sender selbst darstellt und um ZuseherInnen wirbt oder der *Reminder*, der auf Highlights im Programm aufmerksam macht (vgl. Grimm 1996) – betrachtet. Die Funktion des Filmtrailers beschränkt sich in erster Linie darauf, Werbung für den dazugehörigen Film zu betreiben und unterscheidet sich von den fernsehspezifischen Trailern auch in Bezug auf die Vorführhäufigkeit und Verfügbarkeit. Als Werbemittel bieten Filmtrailer den potentiellen KinobesucherInnen die Möglichkeit, einen möglichst einprägsamen, ersten Eindruck über den Film zu erhalten und greifen im Zuge dessen auf medienspezifische Gestaltungsmittel zurück, die diesen auf ihre eigene Art und Weise bestimmen und verstärken.

Der Filmtrailer als eigenständiges, vom Kinofilm unabhängiges filmisches Produkt wird insbesondere in der Film- und Medienwissenschaft erst seit wenigen Jahren ausführlicher behandelt und nach medienwissenschaftlichen Kategorien analysiert. Ein wesentliches Grundlagenwerk mit einem Überblick über die Entwicklung des amerikanischen Kinotrailers seit 1912 bildet die Monographie von Vinzenz Hediger, die für die Beschreibung des Kinotrailers aus filmwissenschaftlicher Perspektive für diese Arbeit herangezogen wird (vgl. Hediger 2001). In der Filmwissenschaft ist Hedigers Monographie über die Geschichte des Trailers wegweisend für die Beschreibung der historischen Entwicklung der filmästhetischen Mittel von Filmtrailern und des kulturhistorischen Wandels ihrer filmischen Form. Damit lässt sich feststellen, dass sie einen wichtigen Teil der heutigen Film- und Medienkultur darstellen und dadurch auch fixer Bestandteil der ästhetisch-kulturellen Bildung im Unterricht sein sollten. Dieser Teil der Arbeit beinhaltet daher den historischen Abriss, eine narratologische Einordnung und eine Darstellung der Funktions- und Wirkungsweisen von Filmtrailern als audiovisuelles Medium (vgl. u.a. Grimm 1996; Hediger 2005, Klaassen 1997).

Da sich diese Diplomarbeit aus fachdidaktischer Perspektive mit Filmtrailern als Gegenstand der Auseinandersetzung mit dem Medium Film im Unterrichtsfach Deutsch

auseinandersetzt, wird vor allem ihr Beitrag für die Unterstützung der Ausbildung von Film- und Medienkompetenz und Analysekompetenz von Jugendlichen in der Beschäftigung mit dem Forschungsgegenstand genauer betrachtet. Die Arbeit ist dadurch zwischen den wissenschaftlichen Disziplinen Mediendidaktik und Filmdidaktik angesiedelt und bezieht ausgewählte Konzepte der Filmwissenschaft und Medienwissenschaft mit ein, die auf ihre Anwendung im Deutschunterricht hin beleuchtet werden.

In der Fachdidaktik existiert eine Vielzahl an Publikationen, die sich mit Konzepten zu audiovisuellen Medien als Unterrichtsgegenstand befassen und diese innerhalb der unterschiedlichen Ausrichtungen entweder in der Sprachdidaktik, der Literaturdidaktik oder der Film- und Mediendidaktik verorten und entsprechende Kompetenzen und Ziele für die Beschäftigung mit Film im Deutschunterricht definieren (vgl. u.a. Wermke 1997; Frederking 2005; Josting/Jonas 2006). Die Vorgehensweise im zweiten Teil der Diplomarbeit besteht darin, Zugänge im Deutschunterricht zu erörtern, die auf die Entwicklung und Förderung der Film- und Medienkompetenz der SchülerInnen anhand der Beschäftigung mit audiovisuellen Medien abzielen. Um filmische mediale Formen bewusst und reflektiert gebrauchen zu können, bedarf es der Schulung von Medienkompetenz. Es soll gezeigt werden, dass Filmtrailer unter dem Aspekt der Film- und Medienbildung im schulischen Kontext unter besonderen Gesichtspunkten näher betrachtet und in vertiefende Zusammenhänge gebracht werden können. Dies kann gelingen, indem sich SchülerInnen zum Beispiel u.a. rezeptiv-analytisch mit verschiedenen audiovisuellen Genres beschäftigen und dabei Methoden und Erkenntnisse zur Analyse erfahren, die es ermöglichen, die unterschiedlichen Ebenen dieser Medien genauer zu betrachten und zu verstehen (vgl. z.B. Pauldrach 2014). Im Sinne der Medienbildung und der Ausbildung von *Visual Literacy* sollen mediale Macharten und Besonderheiten erkannt und bewusste Inszenierungen wahrgenommen werden. Im Rahmen eines beispielsweise handlungsorientierten Unterrichts kann den SchülerInnen die Möglichkeit gegeben werden, Filme bewusst wahrzunehmen, bewusst zu sehen und zu hören beziehungsweise „lesen“ zu lernen (vgl. u.a. Abraham 2012). In der Darstellung der verschiedenen methodisch-didaktischen Ansätze für die Auseinandersetzung mit filmischen Medien im Deutschunterricht wird daher herausgearbeitet, welche Zugänge sich zur Beschäftigung mit Filmtrailern empfehlen. Im Zuge dessen wird festgehalten, welches Potential Filmtrailer im Allgemeinen besitzen, die Ausbildung von Film- und Medienkompetenz von Jugendlichen in der Schule zu unterstützen, welche Möglichkeiten sich durch den unterrichtlichen Einsatz von Filmtrailern

eröffnen und für welche Aspekte der Medienarbeit sich Trailer im Deutschunterricht besonders eignen.

Im Zentrum dieser Arbeit liegt die Erforschung des Filmtrailers als Unterrichtsgegenstand für den Einsatz im Deutschunterricht. In der Beschreibung von Filmtrailern aus medienwissenschaftlicher und filmwissenschaftlicher Perspektive soll dieses in der gängigen Unterrichtspraxis meist zu wenig berücksichtigte, eigenständige audiovisuelle Genre ins Bewusstsein gerückt werden und mit benachbarten wissenschaftlichen Zugängen und Konzepten wie der Filmanalyse differenziert als möglicher Unterrichtsgegenstand für das Unterrichtsfach Deutsch dargestellt werden. Das übergeordnete Ziel liegt darin, einen Überblick über den Beitrag von Filmtrailern für die Auseinandersetzung mit Film innerhalb methodisch-didaktischer Zugänge im zeitgemäßen Deutschunterricht zu geben, nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern insbesondere auch auf der Ebene der film- und medienspezifischen Ästhetik und Gestaltung.

An der Universität Wien wurden bisher vor allem Diplomarbeiten aus dem Bereich der Publizistik und Kommunikationswissenschaft verfasst, die sich mit dem Filmtrailer als Werbeinstrument befassen und ihn auf makrostruktureller Ebene analysieren (u.a. Müller 2002, Back 2015). Diese Diplomarbeit schließt hinsichtlich der Berücksichtigung von film- und medienwissenschaftlichen Grundlagenwerken für die Beschreibung und Analyse der medialen Beschaffenheit von Trailern daran an. In der grundsätzlichen Absicht, sich dem Filmtrailer als Unterrichtsgegenstand für den Einsatz im Deutschunterricht vertiefend zuzuwenden, bezieht sich diese Arbeit auf eine ebenfalls an der Universität Wien entstandene Diplomarbeit von Schütz, die eine deutschdidaktische Perspektive auf die Narration im Film und auf die Filmanalyse und Narration in filmdidaktischen Konzepten im theoretischen Teil der Arbeit und im empirischen Teil der Arbeit durch die Vorführung eines Kinotrailers einen wertvollen Einblick in die subjektiven Theorien von DeutschlehrerInnen hinsichtlich der Filmnarration in der Praxis des Deutschunterrichts bietet (vgl. Schütz 2015). Die von Schütz angeführten Ergebnisse zeigen neben der Auseinandersetzung mit den Begriffen „Narration“ auch einzelne Beispiele und Überlegungen für den Einsatz von Trailern im Deutschunterricht (vgl. Schütz 2015: 100ff; 112f). Ausgehend von diesen Ergebnissen versteht sich diese Arbeit als Vertiefung, die anhand einer entsprechenden Auseinandersetzung auf medienwissenschaftlicher und fachdidaktischer Basis den Gegenstand des Filmtrailers detailliert erarbeitet und zusammengefasst. Das Ziel dieser

Diplomarbeit besteht darin, einen Einblick auf medienwissenschaftlicher und fachdidaktischer Basis zu ermöglichen. Dieser soll zum einen die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit audiovisuellen Medien im Fach Deutsch im Allgemeinen reflektieren und sich zum anderen mit den Möglichkeiten des Einsatzes von Filmtrailern als eigenständiges Genre beschäftigen. Der Bezug zum möglichen unterrichtlichen Einsatz dieses audiovisuellen Genres im Deutschunterricht wird durch die exemplarisch durchgeführte Analyse von ausgewählten Trailern hergestellt, um die ihnen zu Grunde liegenden medienspezifischen Gestaltungsmittel zu verdeutlichen und damit detailliert die vielfältigen Möglichkeiten ihres Einsatzes aufzuzeigen. Die Ausführungen in dieser Arbeit sollen als Zusammenfassung und als Anregung dienen, Filmtrailer als deutschdidaktisch relevantes Genre für die Auseinandersetzung mit dem Medium Film im Unterrichtsfach Deutsch zu betrachten.

2 Filmtrailer aus film- und medienwissenschaftlicher Perspektive

Auf der Basis von film- und medienwissenschaftlichen Betrachtungen wird im folgenden Kapitel der konkrete Gegenstand dieser Diplomarbeit näher bestimmt. Die Beschreibung von Filmtrailern aus filmhistorischer Perspektive u.a. nach Vinzenz Hediger (2001) dient als Grundlage, um im Anschluss daran die spezifische filmische Gestaltung des Trailers auf unterschiedlichen Ebenen genauer zu analysieren zu definieren. In dieser Arbeit werden ausschließlich Filmtrailer, die aus dem Bereich des Kinofilms stammen und dementsprechend für die große Kinoleinwand produziert sind, als Untersuchungsgegenstand betrachtet. Auch wenn sich heute durch technische Neuerungen und veränderte Rezeptionsweisen durch das Internet die Möglichkeiten der medialen Nutzung und Rezeption von Trailern nicht mehr nur auf die Kinosäle beschränken, zeichnen sich Filmtrailer dieser Art nach wie vor dadurch aus, dass sie für das Kino konzipiert und aus demselben filmischen Material wie der im Kino gezeigte Film gestaltet sind. Im Kino werden Filmtrailer in der Regel vor der Vorführung des Hauptfilms gezeigt und sind dadurch ein relativ konstanter Bestandteil der Filmpräsentation bei einem Kinobesuch. Ihre Funktion liegt vor allem darin, die KinobesucherInnen auf das Kino- und Filmerlebnis einzustimmen und eine entsprechende Erwartungshaltung auf der Seite der ZuseherInnen zu erzeugen: „The trailer should offer the audience a promise, whether it’s a promise of a great story, an intriguing mood or a charismatic star [...] And you always hope that the movie will deliver on that promise“ (Goldstein 1991). Diese und weitere Funktionen erfüllen Filmtrailer nicht nur in der besonderen Rezeptionssituation im Kinosaal, vielmehr können sie auch in den verschiedenen Präsentationsformen und -medien, in denen man Filmtrailern heute begegnet, eine entsprechende Wirkung entfalten.

2.1 Definition des Trailers

Der Begriff „Trailer“, wörtlich „Anhängsel“, geht ursprünglich auf die Bezeichnung für ein kurzes Stück eines Schwarzfilmstreifens zurück, das in den Anfängen der Film- und Kinogeschichte an den Film angehängt, das heißt an dessen Ende angeklebt wurde, um die Filmkopie vor Abnutzung und Schmutz zu schützen. Ab 1912 wurde dieser Filmstreifen auch gestalterisch als Werbemittel bei der Vorführung von Filmserien genutzt, um am Ende

der Filmvorführung Hinweise auf nachfolgende Episoden zu geben. Mit dem zunehmenden Aufkommen von Langspielfilmen in den USA etabliert sich der Begriff „Trailer“ nach und nach als Bezeichnung für die noch heute für einen Kinobesuch typischen Filmvorschauen, die sich aus Filmausschnitten zusammensetzen und so in das Kinoprogramm eingefügt werden, dass sie unabhängig vom Hauptfilm präsentiert werden (vgl. Hediger 2005: 272). Die aus dem Englischen entnommene Bedeutung des Trailers als „Anhängsel“ lässt sich im übertragenen Sinn aus der Perspektive der Produktion von Filmtrailern entsprechend anwenden, „der Trailer wird als Filmanhängsel des Hauptfilms produziert“ (Grimm 1996: 457). Abhängig davon, welche Perspektive bei der Betrachtung des Filmtrailers eingenommen wird, lässt sich der Trailer im Verhältnis zum Hauptfilm entweder als aposteriorisch aus der Sicht der TrailerproduzentInnen oder als apriorisch aus der Sicht der ZuschauerInnen definieren. Unabhängig davon, ob die Seite der ProduzentInnen oder die der ZuseherInnen eingenommen wird, muss der Filmtrailer jedoch stets in Bezug auf den Hauptfilm betrachtet werden: „Wenngleich er einen eigenständigen Text bildet und isoliert wahrgenommen werden kann [...], spiegelt der Trailer den Film wider“ (Grimm 1996: 457).

In einem alltagssprachlichen Verständnis wird der Trailer als Werbung für einen Film aufgefasst, die durch eine gezielte Auswahl der ansprechendsten Szenen aus dem Film zusammengesetzt wird. Dieser Aspekt wird auch in der filmwissenschaftlichen Definition des Trailers betont: „Kurzer Zusammenschnitt von Szenen eines Kino- oder Fernsehfilms, meist in Längen von ein bis drei Minuten, um für den so vorgestellten Film zu werben. Meist werden die aufwendigsten und spektakulärsten Ausschnitte in rascher Schnittfolge aneinandergehängt [...]“ (Neumann 2007: 721f). Durch seine spezifische Gestaltung weckt der Filmtrailer auf der Seite der RezipientInnen Erwartungen hinsichtlich des Films. Es ist anzunehmen, dass sich die RezipientInnen dieser Effekte, denen sich der Filmtrailer bedient, um einen besonderen Eindruck zu erzeugen, zum Teil bewusst sind. Die dem Trailer inhärente Absicht, für den Film Werbung zu machen, ist für das Publikum in der Regel offensichtlich. Filmtrailer werden im Zuge dessen nicht nur auf Grund ihrer Informations- und Werbefunktion angesehen, sondern um ihrer selbst willen (vgl. Klaassen 1997: 219). Dementsprechend herrschen auch populäre Auffassungen darüber vor, was einen guten beziehungsweise schlechten Trailer ausmacht. Wenn bei der Präsentation der Filmausschnitte im Trailer bereits die vermeintlich besten Ausschnitte des gesamten Films enthalten sind und der Eindruck entsteht, dass zu viele Informationen preisgegeben werden,

werden die Erwartungen enttäuscht und der Trailer und der Film entsprechend negativ bewertet.

Die Gestaltungsmittel, die den Trailer im Detail ausmachen und dadurch so wirksam machen, fasst Hediger wie folgt zusammen: „Unter einem Trailer versteht man einen Werbefilm, der unter Verwendung von Ausschnitten, Texteinblendungen, graphischen Elementen, Sprecherstimmen, Musik und Toneffekten die bevorstehende Kinovorführung ankündigt“ (Hediger 2005: 272). Der Filmtrailer wird zum einen als Werbemittel bezeichnet, zum anderen werden die gestalterischen Strategien, die bei der formalen Zusammensetzung des Trailers zum Einsatz kommen, hervorgehoben und der Trailer als spezifisch ausgestaltete, filmische Form definiert. Der Trailer stellt damit nicht nur eine besondere Form der Werbung dar, sondern auch eine spezielle audiovisuelle Form, die sich in der Auswahl und Kombination von bewegten Bildern, Texten und Tönen zeigt. Da er sowohl werbewirksame und werbefördernde Elemente, als auch erzählerische und sinnstiftende Elemente auf mehreren Ebenen miteinander kombiniert, kann er als einzigartige filmische Kombinationsform betrachtet werden, die großes Wirkpotential besitzt (vgl. Kernan 2004: 7f). Die Gründe dafür sind vielfältig, unter anderem liegt in der direkten Adressierung der RezipientInnen eine besonders wirkmächtige Eigenschaft des Filmtrailers: „Er ist ein Instrumentarium mit Appellfunktion“ (Schwärzle 1998: 6).

2.2 Der Trailer als filmischer Paratext

Der Begriff „Paratext“ wurde ursprünglich im Umfeld der strukturalistischen Literaturwissenschaft von Gérard Genette geprägt und im Zusammenhang mit literarischen Texten und dem Medium Buch definiert. Demnach wird jedes Buch und jeder Text von einem Beiwerk, bestehend aus weiteren textuellen Elementen, eingerahmt. Die Paratexte beziehungsweise paratextuellen Elemente beschreibt Genette als Schwellen zwischen den LeserInnen und dem Text, die ihn erst zum Text und dadurch seine Rezeption möglich machen (vgl. Genette 1989: 10). Nach ihrer jeweiligen Position zum eigentlichen Text unterscheidet Genette zwischen Paratexten als Peritexten und Paratexten als Epitexten. Peritexte sind unmittelbar mit dem Text verbunden, bestehen also aus den angelagerten textuellen Elementen wie zum Beispiel dem Titel, dem Vorwort, den Kapitelüberschriften oder Anmerkungen. Epitexte stellen textuelle Elemente dar, die zunächst räumlich getrennt und meist auch zeitlich später vom eigentlichen Text erscheinen, sich aber auf diesen

beziehen. Zur Gruppe der Epitexte zählt Genette demnach zum Beispiel Interviews, Gespräche, Werbetexte oder Kommentare des Autors. Die zentrale Funktion der Paratexte liegt im Sinne Genettes in der Lenkung der Rezeption der AdressatInnen der Texte beziehungsweise der LeserInnen und dient damit primär der Rezeptionssteuerung (vgl. Genette 1989: 12f). Genette selbst beschränkt den Begriff des Paratextes nicht nur auf die Literatur, sondern verweist bereits darüber hinaus auf seine Übertragungsmöglichkeit in andere mediale Kontexte. In diesem Zusammenhang erwähnt Genette auch den Kinovorspann und verweist auf die Anwendung des Paratextbegriffes auf das Medium Film (vgl. Genette 1989: 388).

Die entsprechende Anwendung des Begriffes auf das Beiwerk des Films, wie das Filmplakat, die Starinterviews, den Vorspann im Kino oder den Filmtrailer, ist dementsprechend möglich, muss jedoch auf Grund der medialen Rahmenbedingungen differenzierter betrachtet werden als beim Buch. Der Filmtrailer lässt sich im Zuge dessen zunächst als filmischer Paratext und als Epitext zum Film betrachten. Anders als die Epitexte des Buches muss er jedoch in einem anderen zeitlichen Verhältnis zum Film betrachtet werden als die literarischen Paratexte. Er muss auch in einem stärkeren Maß innerhalb der ökonomischen Bedingungen und in seiner Funktion als Werbung für den Film betrachtet werden (vgl. Hediger 2004: 288f). Epitexte des Films verweisen so beispielsweise auf eine bevorstehende Filmvorführung oder auf einen gegenwärtigen Film, der im Kino vorgeführt wird, und daher auf eine zukünftige Rezeption des Films. Die Differenzierung zwischen filmischen Peritexten und Epitexten gestaltet sich schwieriger, da unterschiedliche Rezeptionsvoraussetzungen zu berücksichtigen sind. Der Trailer verbindet außerdem verschiedene Arten von filmischen Paratexten. Als Werbemittel erscheint der Filmtrailer in Relation zum Film als Paratext zeitlich und räumlich getrennt zum Film. Gleichzeitig besitzt der Trailer selbst filmische Paratexte, die im Sinne Genettes Epitexte darstellen, wie zum Beispiel das Logo der Produktionsfirma oder Titeleinblendungen, die das Beiwerk zum Trailer bilden (vgl. Back 2015: 11).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die zentrale Eigenschaft von Paratexten im Allgemeinen und filmischen Paratexten im Besonderen darin liegt, die Texte, denen sie als Beiwerk zugefügt sind, zu ergänzen oder auf weitere Zusammenhänge zu verweisen und dadurch in unterschiedlicher Art und Weise ihre Rezeption zu beeinflussen. Dies trifft für den Trailer als filmischen Paratext zum Film in besonderem Maße zu. Ähnlich wie der

literarische Paratext zum Buch trägt er vor allem dazu bei, die Rezeption der ZuseherInnen zu steuern, indem er Erwartungshaltungen und Voreinstellungen hinsichtlich des Films schafft. Der Trailer als filmischer Paratext bildet dadurch einen wichtigen Bestandteil des dazugehörigen Films, der wie der literarische Text von paratextuellen Elementen ergänzt wird und durch die er entsprechend rezipiert wird.

2.3 Der Trailer als Werbemittel

Im Bereich der Filmwerbung stellt der Filmtrailer grundsätzlich ein Element neben anderen Werbemitteln wie zum Beispiel dem Filmplakat oder der Werbung in Printmedien dar, bildet jedoch das zentrale Instrument innerhalb der unterschiedlichen Werbe- und Marketingstrategien des Films. Forschungen, die im Bereich des Filmmarktes bereits seit den dreißiger Jahren durchgeführt wurden, haben immer wieder gezeigt, dass der Trailer für gut ein Drittel des Umsatzes sorgt und dadurch das wirksamste und mächtigste Werbemittel der Filmwerbekampagne darstellt (vgl. Hediger 1995: 29). Die Entscheidung, einen Film zu sehen oder nicht, wird dadurch in besonderem Maße aufgrund des Trailers getroffen. Wie bei jeder Art von Produktwerbung wird dabei zunächst ein Mangel suggeriert, der durch den Konsum des Produkts kompensiert werden soll. Das Prinzip der Filmwerbung beinhaltet das Versprechen, dieses Begehren stillen zu können (vgl. Hediger 1995: 29).

In seiner Funktion als Werbemittel fungiert der Trailer in erster Linie als Verweis, sowohl hinsichtlich des beworbenen Films, als auch in Hinblick auf andere Werbemittel innerhalb der Filmwerbung (vgl. Schwärzle 1998: 31). Der Trailer als „Schlüsselement jeder Filmwerbekampagne“ (Hediger 2001: 13) konstruiert in diesem Zusammenhang eine Art narratives Image (vgl. Ellis 1982: 30), das heißt eine bestimmte Vorstellung vom beworbenen Film, die einen möglichst treffenden, aber keinen erschöpfenden ersten Eindruck vermitteln soll. Dieses Ziel hat die Filmwerbung mit der allgemeinen Produktwerbung gemein, nämlich dem beworbenen Produkt eine Identität, also ein Image, zu verschaffen, das mit dem Konsum des Produkts bestimmte Erlebnis- und Ereignisqualitäten verbindet (vgl. Hediger 2001: 22). Die Filmwerbung unterscheidet sich von der Produktwerbung jedoch vor allem durch ihren Bezug zum beworbenen Gegenstand. Filmwerbung ist Werbung und zugleich „integraler Bestandteil des Films“ (Hediger 2001: 13). Die Gestaltung narrativer Images innerhalb der Filmwerbung ist insofern erzählerisch, indem sie, vermittelt durch den Filmtrailer, bei den RezipientInnen Vorstellungen von

Filmen und den in ihnen enthaltenen filmischen Erzählungen erzeugt. „Sie erzählt uns Geschichten über Erlebnisse, die wir haben können, wenn wir das Produkt konsumieren. Im Fall der Filmwerbung ist das Produkt seiner Gestalt nach ein narrativ strukturiertes Feld des Wissens: die erzählte Welt des Films“ (Hediger 2001: 24).

Seine Funktion als Werbung erfüllt der Trailer, indem er in diesem Bereich des Narrativen einen Mangel an Informationen schafft, also durch seine strukturell-formale Gestaltung bewusst bestimmte Informationen über den Film und die im Film erzählte Welt verrät, andere Informationen jedoch ebenso bewusst ausklammert. In diesem Zusammenhang steht eine zentrale Eigenschaft des Trailers, das „Problem der Informationsvergabe“ (Hediger 2001: 24), das sich besonders auffallend gestaltet. Hediger hält zunächst als grundsätzliche Qualität des Filmtrailers fest, dass er ebenso wie der Film als filmische Narration betrachtet werden kann, da er durch den Einsatz bestimmter filmischer Darstellungsmittel einen Plot herstellt. Dass der Trailer aus demselben Material wie der Film gestaltet ist, stellt eine wichtige Voraussetzung dar: „Der Trailer wirbt mit dem Produkt selbst, und kein anderes Kinowerbemittel kann mehr und präzisere Informationen liefern“ (Hediger 2001: 24). Gleichzeitig ist damit eine gewisse Herausforderung verbunden, da die Vergabe von Informationen zum Plot oder der Story des Films bewusst gestaltet werden muss, um nicht das ganze Produkt, also alles, was den beworbenen Film inhaltlich ausmacht, preiszugeben und den Mangel an Information, der erst das Bedürfnis, den ganzen Film zu sehen, weckt, aufrechtzuerhalten. Die Story spielt dabei eine besondere Rolle, da sie den einzelnen im Film enthaltenen Elementen den inneren, kausal logischen Sinnzusammenhang verleiht (vgl. Faulstich 2013: 85). Wie das Problem der Vergabe der Information zur Story des Films im Verlauf der Film- und Werbegeschichte von den TrailerproduzentInnen gelöst wurde, wird im folgenden Kapitel zur Formgeschichte des Trailers aus historischer Perspektive näher betrachtet. Zunächst sollen der Trailer und seine Gestaltung als Werbemittel mit Bezug auf die Ästhetik von Werbespots näher betrachtet werden.

Hinsichtlich der formalen Weiterentwicklung des Kinotrailers im Laufe der letzten Jahrzehnte lässt sich feststellen, dass bei der Gestaltung von Filmtrailern Ausschnitte und einzelne Elemente aus dem beworbenen Film zunehmend mit Rückgriff auf Strategien, die in der (Fernseh)-Werbespotästhetik Anwendung finden, eingesetzt werden. Die Regeln der Gestaltung von Werbespots für das Fernsehen nehmen auf die Dramaturgie und Ästhetik

von Kinofilmtrailern Einfluss, die im Zuge dessen immer häufiger dicht angeordnete und schnell aufeinanderfolgende Darstellungen sowie visuell und akustisch auffällige Reize beinhalten. Diese sollen Interesse und Neugier am beworbenen Produkt wecken und die ZuschauerInnen zum Sehen des vorgestellten Films animieren (vgl. Klaassen 1997: 220). Die Zusammenstellung der gestalterischen Elemente im Trailer erzeugt bestimmte Affekte, die die Aufmerksamkeit erregen und die Wahrnehmung der ZuschauerInnen maßgeblich beeinflussen. Dieser „Aufbau von Affektfeldern“ (Klaassen 1997: 225) ist als bedeutende Strategie aus der Werbung für nichtmediale Produkte entnommen und wird auf die Werbung für filmische Produkte übertragen: „Wie die Werbespots funktionieren auch Trailer über den Aktivierungsmechanismus, den Einsatz von Schlüsselbildern und den Verweis auf präformierte Konventionen“ (Klaassen 1997: 225).

Die Aktivierung wird bei der Betrachtung eines Filmtrailers in der Regel am Beginn und am Ende am wirksamsten erreicht, indem beispielsweise gleich in der ersten Einstellung eine besondere Aussage oder ein eindrückliches Bild als „Eye-Catcher“ den Blick auf sich lenkt (vgl. Klaassen 1997: 225). Mit Bezug auf die Erkenntnisse aus der Werbeforschung lassen sich die Mechanismen der Aktivierung von Aufmerksamkeit durch drei verschiedene Arten von Reizen definieren: „durch die Verwendung von physisch intensiven Reizen, emotionalen Reizen, überraschenden Reizen“ (Kroeber-Riel 1993: 122).

Physisch intensive Reize wirken vor allem im Bereich der Sinneswahrnehmung, indem sie beispielsweise durch die Verwendung von farblich auffälligen, großen oder lauten Darstellungselementen hervorgerufen werden. Der Blick wird dadurch gezielt auf die zentralen Informationen gelenkt. Zusätzliche Aufmerksamkeit wird schließlich durch den Einsatz von Schlüsselbildern, die „visuelle (und akustische) Grundmotive“ (Kroeber-Riel 1993: 75) darstellen, erreicht und mit emotionalen Reizen verbunden. Diese emotionale Aktivierung wird vor allem durch den Einsatz von Bildern, die Darstellungen von Menschen beziehungsweise ihrer Empfindungen enthalten, hervorgerufen. Besonders stark wirken emotionale Reize, wenn sie an biologisch vorprogrammierte Reize anknüpfen, die entsprechende Reaktionen auslösen, zum Beispiel durch die Darstellung eines Kusses oder das Bild eines Babys (vgl. Kroeber-Riel 1993: 122ff). Diese Art von Schlüsselbildern wird in der Gestaltung von Werbespots genutzt, um die Aufnahme der Informationen für die RezipientInnen durch vorgeprägte Wahrnehmungsmuster verständlicher und einprägsamer zu machen. „Maßgebend ist, dass das Dargestellte einem bereits bekannten kommunikativen Muster entspricht. Die gezielte Aktivierung dieser Grundmuster geschieht durch den

strategischen Einsatz der Schlüsselbilder. Hierin sind sich Trailer und Werbespots gleich“ (Klaassen 1997: 228).

Die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen erregen Filmtrailer dementsprechend, wenn sie Darstellungen einsetzen, die den Normen und Konventionen der Wahrnehmungserfahrungen des Publikums entsprechen. Wenn sie von diesen Konventionen beispielsweise durch eine nicht alltägliche Kombination verschiedener Elemente der Darstellung abweichen, können bewusst Überraschungseffekte erzielt werden, die auch in der Werbung eingesetzt werden, um Aufmerksamkeit zu generieren (vgl. Klaassen 1997: 226). Trailer bedienen sich durch ihre mehrschichtige Anordnung und Überlagerung von auditiven und visuellen Elementen in hohem Maße dieser Strategien und erreichen dadurch als Werbemittel ein hohes Wirkpotential.

Die Beziehung, die im Fall des Filmtrailers zwischen ihm als Werbung und dem beworbenen Film besteht, lässt sich über die strukturelle Verbindung zwischen dem filmischen Material im Trailer, also über die Ausschnitte, die der Trailer aus dem Film zeigt, und dem Film selbst näher betrachten. Diese Ausschnitte stehen im Trailer nicht nur für sich selbst, sondern verweisen darüber hinaus auf den Kontext des entsprechenden Films. Dennoch können Figuren oder ihre Handlungen im Trailer unterschiedliche Bedeutung erhalten, wenn Nebenfiguren beispielsweise als scheinbar zentrale Charaktere erscheinen oder einfache Gesten zu bedeutenden Bewegungen stilisiert werden. Das filmische Material kann im Trailer oft eine andere Bedeutung erhalten, was in der Wiederholung der Ausschnitte im Film mit einer entsprechenden Veränderung des Sinns einhergehen kann (vgl. Hediger 2001: 26). Eine Veränderung des Sinns darf bei der Gestaltung des Trailers als Werbung für den Film nicht beliebig vorgenommen werden, vielmehr muss der Trailer dem ursprünglichen Kontext des Films verbunden bleiben. Denn: „Ausschnitte exemplifizieren Qualitäten des Films, oder vielmehr exemplifizieren sie Qualitäten, die dem Film zugeschrieben werden [...]“ (Hediger 2001: 29).

Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang Genres beziehungsweise Genresignalen zu, die bestimmte Eigenschaften des Films, wie beispielsweise Gewalt oder Action, zum Ausdruck bringen können. Im Bereich der Filmwerbung und Filmvermarktung nehmen sie großen Einfluss auf den Konsum von Filmen, da sie in diesem Kontext eine Art von „Mustern von Unterhaltungsangeboten“ (Hediger/Vonderau 2005: 240) darstellen. Für potentielle ZuseherInnen, die sich anhand des Trailers als Werbemittel für oder gegen einen

Film entscheiden, stellen sie ein „Versprechen auf bestimmte Gratifikationstypen“ (Hediger/Vonderau 2005: 241), also auf mehr oder weniger verfestigte und dadurch erwartbare Erlebnisse in Verbindung mit dem Film, dar. Genres stellen weder für den Film noch für den Filmtrailer eine Qualität dar, die den filmischen Texten an sich innewohnt. Genrestrukturen, die auf den Unterhaltungs- beziehungsweise Erlebnisgehalt von filmischen Texten hinweisen, bilden keine Konstante und ändern sich je nach den Bedürfnissen der KonsumentInnen mitunter rasch. Daher ist es sinnvoll, zwischen Genrebegriffen wie beispielsweise „Western“ oder „Musical“, die diese generischen Strukturen in Filmen und Trailern bezeichnen, und Genresignalen zu unterscheiden (vgl. Hediger/Vonderau 2005: 242). Diese Genresignale können auf unterschiedlichen auditiven und visuellen Ebenen, zum Beispiel durch Sprache, graphische oder bildliche Elemente, ausgedrückt werden und dienen „zur Exemplifikation von generischen Qualitäten von Filmen“ (Hediger/Vonderau 2005: 242). Genresignale werden im Filmtrailer vor allem über filmische Darstellungs- und Stilmittel ausgedrückt, indem beispielsweise eine rasche Schnittfolge, kombiniert mit einer kontrastreichen Montage, auf das Actiongenre und das damit verbundene Filmerlebnis hinweist (Hediger/Vonderau 2005: 243). Genres dienen somit in der Filmwerbung allgemein als wichtiges Mittel der Orientierung. Genresignale werden im Zuge dessen in allen Filmwerbemitteln eingesetzt, insbesondere in Filmtrailern, um die Qualitäten des zu erwartenden Filmerlebnisses zu vermitteln. Da diese Genresignale mit bestimmten symbolhaften und konventionalisierten Darstellungen verbunden sind, bedarf es auf der Seite der RezipientInnen einer entsprechenden Entschlüsselung und Deutung der durch sie vermittelten Informationen (vgl. Hediger/Vonderau 2005: 248).

Aussagen über das Genre werden jedoch nicht nur über fest zuordenbare Signale kommuniziert, sondern in den meisten Fällen über eine entsprechende Auswahl und Anordnung der Filmausschnitte im Trailer ausgedrückt. Die Frage nach dem Ausdruck von filmischer Qualität in Trailern beziehungsweise nach den Kriterien der Auswahl der Filmausschnitte soll im nächsten Kapitel näher betrachtet werden. Die Art und Weise, wie Filmtrailer versuchen, eine möglichst treffende Vorstellung vom Film zu vermitteln, lässt sich aus der Betrachtung ihrer narrativen Struktur, ohne dass zunächst der entsprechende Film zum Vergleich herangezogen werden muss, bestimmen.

2.4 Formgeschichte des Trailers – Modi der Narration

Der Einblick in die Formgeschichte des Filmtrailers und die filmhistorische Perspektive dienen als Ausgangspunkt, um den modernen Filmtrailer mit seinen spezifischen medialen Eigenschaften, die sich im Laufe der Kino- beziehungsweise Filmgeschichte entwickelt haben, als eigenständigen Gegenstand beschreiben zu können. Die historische Untersuchung amerikanischer Kinotrailer seit 1912 von Vinzenz Hediger (2001) bietet eine detaillierte Analyse und Beschreibung der einzelnen Phasen der Entwicklung des Trailers seit den Anfängen des Films im Kontext der amerikanischen Kinogeschichte. Die historische Betrachtung des Filmtrailers zeigt, dass seine formale Struktur bestimmten Regeln folgt, die sich im Verlauf der Kinogeschichte etabliert und gewandelt haben.

Im Vergleich zur Entwicklung des Filmtrailers im deutschsprachigen Raum beginnt die Geschichte des amerikanischen Filmtrailers als Werbeträger im Kino bereits um 1912. Seit der Etablierung des Langspielfilms als bevorzugte filmische Gattung des Kinos werden Trailer in den USA produziert, um den entsprechenden Langfilm zu bewerben. In den Jahren davor wird Filmwerbung entweder als so genannte Branchenwerbung, die von den ProduzentInnen an die KinobetreiberInnen gerichtet ist, oder als Kundenwerbung, die von den Kinos an die potentiellen KinobesucherInnen adressiert ist, betrieben. Diese Formen der Filmwerbung konzentrieren sich nicht darauf, den einzelnen Film zu bewerben, sondern verweisen vor allem auf ihre Sujets, das heißt die jeweiligen Genres, denen die Filme zugeordnet werden. Die zentralen Verkaufsargumente bilden im Zuge dessen die Markenzeichen der Genres, die SchauspielerInnen oder die jeweiligen Kinoprogramme, die durch ein vielfältiges Repertoire an Werbemitteln (z. B. Plakate, Zeitungsinserate usw.) vermittelt werden (vgl. Hediger 2001: 68).

Bald darauf entwickelt sich jedoch die im Film erzählte Geschichte zum zentralen Faktor, um die KinobesucherInnen auf das entsprechende Filmangebot aufmerksam zu machen. Die ersten Trailer, die zunächst im Zusammenhang mit der seriellen Vorführung von Filmen gezeigt werden, werden als reine Texteinblendungen gestaltet, die am Ende des einen Films auf die weiterführende Handlung im nächsten Teil der Reihe verweisen. Im Zuge dessen richtet sich die Filmwerbung erstmals direkt an die RezipientInnen (vgl. Hediger 2001: 61). Mit dem Beginn der Spielfilmära entwickelt sich ab 1916 der dazugehörige Spielfilmtrailer zum zentralen Werbemittel, der in seiner Gestaltung Texteinblendungen und

Filmaufnahmen aus den beworbenen Filmen enthält. In dieser Zusammenstellung entspricht der Filmtrailer bereits im Wesentlichen der typischen Gestaltung und Funktion heutiger Trailer. Von seiner ursprünglichen Funktion als „Anhängsel“ des Films, das auf die Fortsetzung des Films verweist, rückt der Trailer ab diesem Zeitpunkt mehr und mehr als eigenständige filmische Gattung, „zusammengesetzt aus Filmausschnitten, die auf die Möglichkeit ihrer Wiederholung in einem anderen Kontext verweisen“ (Hediger 2001: 83), in den Mittelpunkt der Filmwerbung. Im Zuge dessen werden Filmtrailer nicht mehr am Ende von Filmvorführungen, sondern als Vorschau gezeigt. Die ersten Spielfilmtrailer orientieren sich in ihrer ästhetisch-formalen Gestaltung mit bewusster Bezugnahme auf bereits länger etablierte Werbemittel wie das Filmplakat oder das Zeitungsinserat. Filmtrailer beinhalten dieselben Elemente, nach denen Plakate und Inserate gestaltet sind: Titel des Films, Namen der Stars, Bilder und Slogans (vgl. Hediger 2001: 83). Der Fokus der Filmwerbung verschiebt sich schließlich weg von den Stars im Film hin zum Filminhalt und rückt damit den einzelnen Film und die ihm eigenen Aspekte im Unterschied zu anderen Filmen in den Mittelpunkt (vgl. Hediger 2001: 87).

Seit den 1920er Jahren liegt der Fokus der amerikanischen Filmwerbung im Trailer somit auf dem Zeigen von Filmausschnitten aus dem beworbenen Film. Um die inhaltliche Struktur von Filmtrailern, die sich ab diesem Zeitpunkt als zentrales Werbemittel für den Film durchsetzen, aus filmhistorischer Perspektive untersuchen zu können, definiert Hediger den Filmtrailer zunächst als spezifische narrative Form, die durch den Einsatz bestimmter stilistischer und filmischer Mittel einen Plot entwickeln und mitteilen kann (vgl. Hediger 2001: 32). Um die narrative Struktur differenziert beschreiben zu können, greift Hediger auf die Drehbuchtheorie und das Dreiaktschema des Dramas zurück: „Exposition, Konfrontation und Auflösung“ (Eder 2000: 26f). Der Analyse des Trailers hinsichtlich der jeweiligen Strategien der Vermittlung von Informationen über die Geschichte des Hauptfilms legt Hediger daher folgende Fragen zu Grunde:

Wie ist der Plot strukturiert? Was und wieviel von der Story des dazugehörigen Films wird mitgeteilt?

Welche stilistischen und sprachlich-rhetorischen Mittel werden im Trailer verwendet, um den Plot zu entwickeln? (vgl. Hediger 2001: 32).

2.4.1 Klassische Struktur

Aus formhistorischer Perspektive betrachtet entwickelt der Trailer Mitte der 1920er Jahre eine Struktur, die sich in der Regel aus vier Teilen zusammensetzt und bis in die 60er Jahre als vorherrschende narrative Form für die Gestaltung von Trailern gilt: das Intro mit der Themensetzung, die erste Nennung des Titels, die Durchführung und Entwicklung des Themas und die abschließende Nennung des Titels. Das Konstruktionsmuster dieses Typs lässt sich mit folgender Formel beschreiben: Intro/Titel/Durchführung/Endtitel. Da das Intro in der Regel das wesentliche Verkaufsargument in Form einer Frage nennt und die Nennung des Titels in den meisten Fällen als Antwort auf diese Frage zu verstehen ist, können bei dieser Struktur Intro und Titel zusammengezogen und als Exposition betrachtet werden. Das Konstruktionsmuster lässt sich dann mit folgender Formel beschreiben: Exposition (Intro + Titel)/Durchführung/Endtitel. Da diese Struktur filmgeschichtlich von den Anfängen des Kinos bis in die 60er Jahre für die Mehrheit der Filmtrailer das Grundmuster bildet, kann sie als klassische Struktur bezeichnet werden (vgl. Hediger 2001: 41f). Die technischen Entwicklungen am Beginn der 1930er Jahre ermöglichen den Einsatz von Texteinblendungen und Sprecherstimmen und tragen dadurch maßgeblich zur formalen Ausbildung der klassischen Struktur bei. Ein klassischer Filmtrailer verwendet daher als typisches formal-stilistisches Mittel Texteinblendungen, die über Bildmaterialien eingeblendet werden. Im Intro oder spätestens am Beginn der Durchführung werden die Namen der Stars genannt. Trailer des klassischen Typs enthalten zudem häufig direkte Ansprachen an das Publikum und Verweise auf Schauplätze des Films oder die Dreharbeiten (vgl. Hediger 2001: 47f). Filmtrailer, die narrativ anhand dieser Struktur gestaltet sind, rücken vor allem Stars, Themen und die Atmosphäre des Films in den Vordergrund, während Informationen zur Story des beworbenen Films bewusst zurückgehalten werden (vgl. Hediger 2005: 273). Typisch im Zusammenhang mit der Vermittlung der Story ist eine Anordnung der Filmausschnitte, die eine Reihe von offenen Fragen bezüglich des Plots aufwirft und keine chronologische Ordnung der Story erkennen lässt. Ebenso wird in Trailern des klassischen Typs kein auslösendes Ereignis markiert (vgl. Hediger 2005: 275). „Zusammenfassend lässt sich sagen, dass klassische Trailer einen Diskurs *über* den Film führen. Ihre Strategie der Informationsvergabe ist eine des *showing as announcing*, des Zeigens von Szenen zum Zweck der Ankündigung [...]“ (Hediger 2001: 50).

2.4.2 Moderne Struktur

In den 60er Jahren tragen weitere technische Entwicklungen dazu bei, dass Trailer zunehmend kürzer gestaltet werden und damit ein Wandel hinsichtlich ihrer Darstellungsformen einhergeht. Dieser Wandel, der sich vor allem in stilistischer Hinsicht auswirkt, führt zu einem Umbruch in der Trailergestaltung und der Etablierung einer neuen Struktur, die die klassische Struktur ablöst. Während der Trailer des klassischen narrativen Modus den Plot als unaufgelöstes Rätsel, also als „Rätselplot“, präsentiert, nehmen ab diesem Zeitpunkt Trailer zu, die einen „Spannungsplot“ aufweisen. Die narrative Form für die Gestaltung von Trailern basiert nun in der Regel auf einer Zusammenfassung der Story, die zwei Drittel des Plots wiedergibt. Der Plot wird linear dargestellt und bricht im Moment der Spannung, um die Frage nach dem Ausgang des Konflikts offen zu halten und das Interesse an der Story des Films aufrechtzuerhalten, mit einem Cliffhanger ab (vgl. Hediger 2001: 36). Die Struktur des Trailers neueren Typs zielt auf unaufgelöste Spannung, indem sie die Story zu zwei Dritteln nachzeichnet und das letzte Drittel vorenthält. Offen bleibt die Frage, ob der Held/die Heldin im Film siegen wird, wodurch sich dieses Konstruktionsmuster auch als „protagonistenzentrierte Zweidrittelstruktur“ (Hediger 2001: 44) bezeichnen lässt. Das Muster dieses Typs lässt sich mit folgender Formel beschreiben: Exposition/auslösendes Ereignis/Konfrontation/Endtitel. Filmtrailer, die narrativ anhand dieser Struktur gestaltet sind, etablieren sich ab den 80er Jahren und verwenden für die Vermittlung des Plots andere stilistische Mittel. Im Gegensatz zum klassischen Trailertyp werden keine Texteinblendungen, die über das Bild eingeblendet werden, verwendet. Trailer des neueren Modus nutzen im Zuge dessen fast ausschließlich eine anonyme Sprecherstimme und Zwischentitel in Form von Texten, die ebenfalls von der Sprecherstimme gesprochen werden. Die Namen der Stars werden meist erst gegen Ende des Trailers genannt ebenso wie der Titel des Films. In diesem narrativen Modus treten außerdem andere Montageformen auf, die die Bildebene weitgehend von der Tonebene entkoppeln (vgl. Hediger 2001: 47f). Der Montagestil zeichnet sich dadurch aus, in möglichst kurzer Zeit, möglichst viel über den beworbenen Film zu erzählen (vgl. Hediger 2005: 275f). Im Gegensatz zum klassischen Modus lässt sich der neue Modus wie folgt zusammenfassen: „Neuere Trailer hingegen führen einen Diskurs *durch* den Film. Sie transportieren die Ausschnitte in den narrativen Kontext des Spannungsplots und präsentieren die Story des Films als *story of choice and value*. Sie verwenden mit anderen Worten eine Informations-Strategie des *storytelling as selling*“ (Hediger 2001: 50).

Hediger weist mit seiner Analyse der narrativen Modi des Trailers und der damit verbundenen stilistischen Mittel darauf hin, dass aus historischer Perspektive betrachtet die Länge der Filmtrailer konstant bleibt, während die durchschnittliche Einstellungslänge und die Montage starken Wandlungen unterworfen sind. Damit mit dem Wechsel vom klassischen narrativen Modus zum neueren narrativen Modus zwei Drittel der Story in einem Trailer, der im Durchschnitt zwei bis drei Minuten lang ist, dargelegt werden können, wird die formal-stilistische Gestaltung dementsprechend angepasst und verändert. Zunächst lässt sich feststellen, dass die Einstellungslänge, die während der Spielfilmära in den 1920er Jahren noch durchschnittlich 4 Sekunden beträgt, in den 70er und 80er Jahren auf nur mehr 2 Sekunden stark absinkt (vgl. Hediger 2001: 50f). Durch technische Entwicklungen im Bereich des digitalen Filmschnitts ist anzunehmen, dass das Tempo seitdem noch stärker angestiegen ist und weiter steigen wird.

Der Anstieg des Schnitttempos ist auf die Entwicklungen im Bereich der Montage zurückzuführen. Während in den Trailern des klassischen Modus die Filmausschnitte aus dem Hauptfilm in integrierter und leicht verkürzter Form verwendet werden, werden in Trailern des neueren Modus Szenen aufgelöst und Ton und Bild weitgehend voneinander entkoppelt. Der Montagetyp des neueren Modus unterscheidet sich dadurch wesentlich vom traditionellen Verhältnis zwischen Bild und Ton im klassischen Trailer. Der klassische Schnitt von Bild und Ton dient dazu, eine Illusion des Raumes zu schaffen, bei dem Bild und Ton so zusammenwirken, dass der Ton in der Regel dem Bild untergeordnet wird. In der Montagetechnik der neueren Trailer wird diese Hierarchie zwischen Bild und Ton umgekehrt. Auszüge von Dialogen aus dem Film und die Sprecherstimme bilden eine dominante Tonspur, die den Story-Verlauf skizziert und der die visuellen Ausschnitte aus dem Film als Illustration zum Ton zu- und untergeordnet werden (vgl. Hediger 2001: 51). Das Herstellen von Kontinuität auf auditiver und visueller Ebene wird im Vergleich zum bewussten *continuity editing* des klassischen Modus durch eine neue Montagetechnik erreicht, die das assoziative Verbinden zum Prinzip macht und als Rechenmontage bezeichnet werden kann:

„Eine Szene wird in Einzelbilder zerlegt und diese werden im Wechsel mit Material aus diversen anderen Stellen gezeigt. Die Tonspur des Dialogs und das Bildmaterial der Szene bilden dabei so etwas wie einen Rechen, in dessen Lücken die anderen Ausschnitte hineinmontiert werden. Während die Parallelmontage die Gleichzeitigkeit zweier oder

mehrerer Ereignisse suggeriert und diese gleichwertig und ohne Hierarchieverhältnis behandelt, unterscheidet die Rechenmontage stets zwischen einer dominanten und einer zugeordneten Ebene. Das erlaubt ihr, einen ganzen Fächer von temporalen Beziehungen zwischen Ereignissen darzustellen“ (Hediger 2001: 52).

In diesem Zusammenhang werden in der Montage neuerer Trailer die Bezüge zwischen Bild und Ton vor allem über semantische Beziehungen hergestellt. Die neue Montage lässt sich im Zuge dessen auch als polyphone Montage bezeichnen. In Anlehnung an das Konzept der Polyphonie in der Musik, in der viele Stimmen gleichwertig melodisch zusammenwirken, behandelt die polyphone Montage Bild und Ton zunehmend als gleichwertige Elemente, die freier zusammengesetzt werden. Kontinuität schafft dabei vor allem die Tonspur, die die Story vermittelt, während die Montage vielfältige Möglichkeiten der assoziativen Verknüpfung von Bild und Ton schafft (vgl. Hediger 2001: 52ff).

Die Herausbildung der polyphonen Montage führt dazu, dass auch das Verhältnis zwischen dem Trailer und dem Film neu betrachtet werden muss. Filmausschnitte im Trailer des klassischen Typs verhalten sich zum Film weitgehend als visuelle Tropen. „Sie signalisieren die Möglichkeit ihrer Wiederholung in einem anderen Kontext und exemplifizieren diesen Kontext: als Synekdochen, als Pars-pro-toto seiner Beschaffenheit oder als Metaphern, indem sie Qualitäten zum Ausdruck bringen, die über die Denotationsbeziehung dem Film zugeschrieben werden“ (Hediger 2001: 53). Filmausschnitte in Trailern des neuen Typs verweisen hingegen nicht mehr nur exemplarisch auf die Qualität oder die Beschaffenheit des Films, sondern zeichnen ein Bild des Films nach. Die Ausschnitte werden mit der polyphonen Montage so angeordnet, dass sie in der Regel den gesamten Kontext des Films innerhalb der 90 bis 120 Sekunden simulieren. Das freiere Verhältnis zwischen Bild und Ton in der Montage macht es möglich, anhand des Spannungsplots eine Art verkürztes Modell des Films und des mit ihm verbundenen Filmerlebnisses zu liefern (Hediger 2001: 53f).

Der Verlauf der Formengeschichte des Trailers zeigt, dass sich darin ein zentraler gestalterischer Umbruch feststellen lässt, der als „narrative Wende in der Filmwerbung“ (Hediger 2001: 37) bezeichnet werden kann. Im Vergleich zu den Trailern des klassischen Typs, die vor allem Stars in den Vordergrund rücken und in erster Linie Neugier bezüglich der Geschichte des Films schaffen wollen, stellen Trailer des neueren Typs die Vermittlung

der Story in den Fokus. Diese Wende lässt sich aus ökonomischer und kulturhistorischer Sicht durch einen entsprechenden Wandel der Funktion des Trailers betrachten. Während sich die Trailer des ersten Typs an ein möglichst großes Publikum richten, das gewohnheitsmäßig ins Kino geht und regelmäßig über das Filmangebot der kommenden Woche informiert werden will, haben auf die Story zentrierte Trailer die Aufgabe, ein zunehmend wählerisch agierendes Publikum über Filmangebote zu informieren, die nach spezifischen Interessen ausgewählt und angesehen werden. „Neuere Trailer müssen ein kritisches Maß an Entscheidungsinformation vermitteln und deutlich machen, wer sich einen bestimmten Film ansehen soll und weshalb“ (Hediger 2005: 281). Trailer des neueren Typs müssen dadurch zwei Funktionen füllen: zum einen sollen sie jenes Publikum ins Kino locken, auf deren Interessen hin die Filme produziert wurden, zum anderen sollen sie jenes Publikum fernhalten, für das der Film nicht gedacht ist, um negative Bewertungen abzuhalten (vgl. Hediger 2005: 281).

2.5 Konstruktionsprinzipien des Trailers

Um Filmtrailer unter dem Aspekt der Narrativität untersuchen zu können, definiert Grimm mit Rückgriff auf erzähltheoretische Perspektiven zunächst, ähnlich wie Hediger, den Trailer als eigenständigen Text, der in hohem Maß intertextuell beziehungsweise transtextuell gestaltet ist. Diese grundlegende Eigenschaft ergibt sich abhängig vom Prozess der Produktion einerseits und dem Prozess der Rezeption andererseits, „da er nicht ohne seinen Referenztext existieren kann“ (Grimm 1996: 458). In der Regel wird der Trailer erst nach der Herstellung des Hauptfilms, also seines Referenztextes, produziert. Der Begriff der Intertextualität kann folglich aus der Perspektive der Produktion angewandt werden, indem die Referentialität des Trailers in Bezug auf den Hauptfilm als Prätext postuliert wird. Für den Rezeptionsprozess ergibt sich jedoch die besondere Situation, dass sich der Trailer auf einen noch nicht vorliegenden, aus der Perspektive der RezipientInnen zukünftigen Text bezieht. Der Trailer stellt daher einen Prätext zum Film dar (Grimm 1996: 458).

Die zentrale Frage in diesem Zusammenhang stellt sich hinsichtlich der erzählerischen Funktion, die der Trailer in Bezug zum Film als Referenztext einnimmt. Grimm bezeichnet den Trailer als „Filmschnipsel mit Kalkül“ und verweist auf die Gestaltung des Trailers aus Teilen des Hauptfilms und auf dessen zentrale Funktion als Werbemittel für den Hauptfilm.

Als Grundkonzept des Trailers lässt sich der aus der Erzählforschung stammende Begriff der *mise en abyme* definieren, der, auf Texte angewandt, das Verhältnis eines Textes zu einem in ihm enthaltenen beziehungsweise eingebetteten Text bezeichnet. „Verkürzt ausgedrückt, entspricht die *mise en abyme* in der Erzähltheorie dem pars pro toto (bzw. der partikularisierenden Synekdoche) in der Rhetorik. Spezifischer ist unter der *mise en abyme* ein Text zu verstehen, der die Gesamtheit eines narrativen Textes in reduzierter bzw. kontraktiver Form durch einfache, mehrfache oder scheinbare Duplikation wiedergibt“ (Grimm 1996: 458). In diesem Sinn lässt sich auch der Trailer in Bezug auf den dazugehörigen Film betrachten, da er aus ihm entnommen ist und den Film als *mise en abyme* abbildet, indem er die wesentliche Bedeutung und Struktur des Hauptfilms herausstellt. Um den ZuschauerInnen einen entsprechenden Eindruck vom Film zu vermitteln, verwendet der Trailer verschiedene Konstruktionsprinzipien, die unter dem Aspekt der Narrativität differenziert betrachtet werden können. Anders als Hediger, bezieht Grimm für ihre Analyse von deutschen Kinotrailern den Hauptfilm als zentralen Vergleichstext mit ein.

2.5.1 Grad der Narrativität

Trailer können demnach graduell mehr oder weniger narrativ gestaltet sein, das heißt darauf ausgerichtet sein, die Handlung des entsprechenden Films mit einem höheren oder niedrigeren Grad an Narrativität an die RezipientInnen zu vermitteln. Außerdem können Trailer danach klassifiziert werden, ob sie handlungsorientiert konzipiert sind oder nicht, das heißt die Struktur des Films narrativ oder non-narrativ nachbilden. Im Zuge dessen unterscheidet Grimm zwischen hochgradig narrativen Trailern, reduziert narrativen Trailern und non-narrativen Trailern. Die drei Grundmuster der narrativen Gestaltung von Trailern können daraus abgeleitet werden, in welcher Art und Weise auf die Narration des Hauptfilms verwiesen wird, aber auch aus der Struktur des Trailers selbst (vgl. Grimm 1996: 459ff).

Trailer, die hochgradig narrativ gestaltet sind, zeichnen sich dadurch aus, dass sie durch eine weitgehend unveränderte, chronologische Folge von Sequenzen, die kausal angeordnet sind, den zentralen Konflikt der Geschichte des Hauptfilms abbilden. Hochgradig narrative Trailer dieser Art stellen damit die Beziehung zwischen dem Trailer und dem Hauptfilm als *mise en abyme* in ihrer klassischen Form dar. Spezifische Ausschnitte aus dem Film werden als Teil des Ganzen im Trailer dupliziert wiedergegeben und verweisen durch ihre Struktur und Form auf den entsprechenden Grundkonflikt im Film. Eine weitere Variante hochgradig narrativer Trailer stellt die Aneinanderreihung von Ausschnitten des Films, die

achronologisch gestaltet ist, die die Handlung des Films jedoch mehr oder weniger vollständig wiedergibt, dar. Durch die neue Anordnung im Trailer bilden die Ausschnitte eine eigene Form der Narration, die die Handlung des Films komprimiert zusammenfasst. Für die RezipientInnen ist die achronologische Wiedergabe nicht erkennbar. Trailer dieser Art stellen ebenfalls eine *mise en abyme* in ihrer Grundkonstruktion dar, jedoch in abgeänderter Form. Die einzelnen Sequenzen aus dem Hauptfilm werden dupliziert und neu zusammengefügt wiedergegeben, wobei die Basisstruktur der Handlung beibehalten wird. Von diesen stark narrativ ausgerichteten Konstruktionsprinzipien zu unterscheiden sind Trailer mit einem geringeren Grad an Narrativität beziehungsweise reduziert narrative Trailer und Trailer, die nicht narrativ sind. Beide Formen zielen weniger beziehungsweise gar nicht darauf ab, den RezipientInnen die Handlung des Films zu vermitteln. Reduziert narrative Trailer zeichnen sich dadurch aus, dass sie eine Reihe von Sequenzen achronologisch und nicht in einem kausalen Zusammenhang aneinanderfügen, das zentrale Ereignis des Hauptfilms jedoch andeuten. Non-narrative Trailer vermitteln weder einen erkennbaren Handlungsverlauf, noch das zentrale Ereignis des Films. Trailer dieser Art zeigen Ausschnitte des Hauptfilms unabhängig von dessen narrativer Struktur und ohne dass für die RezipientInnen eine chronologische beziehungsweise logische Beziehung zwischen den Ausschnitten erkennbar ist. Die *mise en abyme* in reduziert narrativen Trailern und non-narrativen Trailern zeigt sich daher allein darin, dass im Trailer eine Wiedergabe des semantischen Gehalts des Hauptfilms erreicht wird, ohne auf die narrative Bedeutung und Struktur des Films direkt zu verweisen (vgl. Grimm 1996: 459ff).

2.5.2 Genrebedingte Konstruktionsprinzipien

Die zentralen Grundmuster narrativer Konstruktion in Trailern werden auf der Grundlage eines strukturellen Vergleichs zwischen dem Trailer und dem Hauptfilm und durch die Art und Weise, wie die Handlung narrativ vermittelt wird, definiert. Ein zentrales Kriterium stellt unter dem Aspekt der Narrativität die Auswahl der Informationen aus dem Hauptfilm und die Informationsvergabe dar. Filmtrailer können in ihrer spezifischen Machart und Erzählweise natürlich von den beschriebenen Standardkonstruktionen abweichen und eine eigenständige narrative Konstruktionsform nachbilden, die von anderen Faktoren abhängig ist. Trailer können beispielsweise auch nach genrebedingten Konstruktionsprinzipien gestaltet sein und nach diesen differenziert werden (vgl. Grimm 1996: 468ff). Trailer, die dem Genre „Thriller“ zugeordnet werden, reihen Ausschnitte aus dem Film oftmals

achronologisch und einzelne Momente oder Höhepunkte der Handlung ohne kausalen Zusammenhang aneinander. Wenn der Trailer vor allem das Moment der Spannung hervorheben will, werden für die Handlung zentrale Ereignisse entweder bewusst ausgelassen (zum Beispiel eine Mordszene o.ä.) oder nur angedeutet. Auf die Darstellung des Ausgangs der Handlung oder des zentralen Konflikts wird in jedem Fall verzichtet, um die Spannung und die Neugier auf die Lösung aufrechtzuerhalten.

Trailer, die Filme des Genres „Komödie“ bewerben, nutzen in der Regel ebenfalls genrespezifische Konstruktionsstrategien. Diese greifen entweder bevorzugt auf eine einfach strukturierte Form der *mise en abyme* zurück, also auf einen spezifischen Ausschnitt aus dem Film, oder auf eine modifizierte *mise en abyme*, die mehrere Sequenzen aneinanderfügt. Häufig soll dabei der Eindruck erweckt werden, dass der Film großes Unterhaltungspotential besitzt. Dies wird durch eine Aneinanderreihung von einzelnen entsprechend komischen Szenen oder Elementen, die achronologisch und unabhängig von der narrativen Struktur des Films zusammengesetzt werden, zu vermitteln versucht. Komödientrailer nutzen im Zuge dessen gern Dialoge, die durch einen besonderen (Sprach)Witz gekennzeichnet sind, skurrile Szenen oder überzeichnete Darstellungen. Nicht selten hat dies zur Folge, dass der Trailer als wesentlich komischer oder unterhaltsamer als der Film wahrgenommen wird (vgl. Grimm 1996: 468ff).

Dies macht deutlich, dass der Filmtrailer und seine narrative Gestaltung immer auch unter dem Aspekt der Filmwerbung und den damit verbundenen Werbestrategien betrachtet werden muss. Trailer werben im Zuge dessen nicht nur durch Verweise auf die Handlung oder den semantischen Gehalt des Hauptfilms, sondern können potentielle KinobesucherInnen zusätzlich über außertextuelle Bezugsmöglichkeiten ansprechen. Dies kann beispielsweise durch den Bekanntheits- beziehungsweise Beliebtheitsgrad von RegisseurInnen oder SchauspielerInnen erreicht werden oder über die Erwähnung von Auszeichnungen (Filmfestspiele, Preisverleihungen o.ä.) oder bereits bekannten, erfolgreichen Filmen des jeweiligen Regisseurs oder der jeweiligen Regisseurin. Trailer enthalten daher relativ häufig Hinweise auf frühere Film-Highlights, bevor der eigentliche Film vorgestellt oder der Filmtitel genannt wird. Alle diese Strategien dienen dazu, den beworbenen Film aufzuwerten (vgl. Grimm 1996: 470ff). In jedem Fall führt die jeweilige Zusammenstellung, Bearbeitung oder Neugestaltung des Materials aus dem Film im Trailer dazu, dass eine bestimmte Erwartungshaltung auf der Seite der RezipientInnen an den Film herangetragen wird.

2.6 Spezifische Gestaltungsmittel des Trailers

In den bisherigen Kapiteln wurden grundlegende Gestaltungsprinzipien des Filmtrailers ausführlich unter dem Aspekt der Narration näher betrachtet. In diesem Zusammenhang wurde bereits auf den Einsatz spezifischer Gestaltungsmittel, wie der Montage oder den Genresignalen, verwiesen. In diesem Kapitel sollen einzelne charakteristische Gestaltungsmittel, die der Trailer in spezifischer Form als eigenständiges, audiovisuelles Genre verwendet und zusammensetzt, herausgegriffen und näher betrachtet werden.

2.6.1 Schrift und Typographie

Ein zentrales trailerspezifisches Element bildet die Verwendung von Schrift und Typographie im Filmtrailer. Auch wenn die Verwendung von Schrift insgesamt einen wichtigen Teil in der Gestaltung von Filmen seit Anbeginn der Filmgeschichte darstellt (insbesondere in der Stummfilmzeit stellt Schrift in Form von Titeln oder als Verbindung und Überleitung zwischen zwei Szenen einen wesentlichen Bestandteil der Vermittlung von zusätzlichen Informationen dar), zeichnen sich Trailer in besonderem Maße dadurch aus, dass sie die Verbindung von Schrift und Bild stärker nutzen als die dazugehörigen Filme. „Amerikanische Trailer aus der Zeit vor 1960 erkennt man geradezu an den Texteinblendungen. Zwischentitel sind in Trailern spätestens seit 1923 gebräuchlich; im Zeitraum zwischen 1934 und 1960 aber verwenden über 90% der Trailer Texteinblendungen über Bildmaterial. Aktuelle Trailer verwenden noch in rund 50% der Fälle Schriftelemente, in der Regel als Tafeln in raschem Wechsel mit Filmausschnitten“ (Hediger 2002: 140). Wie bereits im Rahmen der Ausführungen zur Formgeschichte des Filmtrailers erwähnt, greifen frühe Filmtrailer auf dieselben gestalterischen Elemente zurück, die auch auf Filmplakaten oder in Zeitungsinseraten verwendet werden, um für Filme zu werben. Dass die Schrift einen besonderen Stellenwert innerhalb dieser Medien einnimmt, ist selbsterklärend. Interessant ist, wie der Trailer auf diese Elemente zurückgreift und „bewegte Schrift mit bewegten Bildern“ (Hediger 2002: 146) in seiner spezifischen Verbindung als eigenständige Form zusammenbringt.

Da Trailer Werbemittel darstellen, die in der Regel narrative Filme bewerben, erscheinen auch Schrift und typographische Elemente in Trailern in entsprechend narrativer Funktion. In Anlehnung an die Funktions- und Gebrauchsweisen von Zwischentiteln in Stummfilmen lassen sich auch Schriftelemente in Trailern hinsichtlich unterschiedlicher kommunikativer

Funktionen erfassen (vgl. Hediger 2002: 148f). Im Zuge dessen enthalten Trailer zunächst schriftliche Informationen, die als Peritexte des Films betrachtet werden können, wie zum Beispiel den Filmtitel und die Angaben zum Studiolabel und zur Besetzung. Der Filmtitel im Trailer ist nach Möglichkeit in seiner Form, Farbe und Typographie gleich gestaltet wie auf anderen Werbemitteln zum Film. Diese Art der Titelgestaltung wird auch als „*key art*“ bezeichnet und besitzt die kommunikative Funktion eines Schlüsselbildes. Texteinblendungen werden in neueren Trailern hauptsächlich dafür verwendet, um die Stars zu benennen, aber auch, um „Scharniere für die Plotzusammenfassungen“ (Hediger 2002: 149) zu bieten. Schriftelemente tragen in Kombination mit der Montage und dem Schnitt ebenfalls zum Aufbau der Spannung bei, indem sie besondere Aspekte der Story des Films in den Vordergrund rücken. Die Typographie spielt dabei eine wichtige Rolle, da sie das Bildmaterial mit einer zusätzlichen semantischen Ebene versehen kann. So ermöglicht beispielsweise die Verwendung einer bestimmten Schrift bereits eine Zuordnung zum Genre. Die Kombination von Schrift und Bild entfaltet dadurch eine entsprechende Wirkung, da die Textanteile in Trailern eine zweifache Funktion erfüllen: indem sie die Informations- und Reizdichte erhöhen, und indem sie Redundanzen stiften“ (Hediger 2002: 158). Die Funktionen, die der Schrift damit zukommen, können auch von Sprecherstimmen übernommen werden. In neueren Trailern werden entweder Texteinblendungen oder Stimmen eingesetzt, die als „narrative Scharniere“ (Hediger 2002: 159) fungieren. Dabei kann, ähnlich wie die Typographie in der Schrift, die Stimmfarbe eine weitere Ebene für die Bedeutungskonstruktion darstellen. In neueren Trailern verweisen Sprecherstimmen häufig auf das jeweilige Genre des Films, Stimmen mit dunkler Klangfarbe finden sich häufig in Actionfilmtrailern, Stimmen mit hellerer Farbe dagegen in Komödientrailern. (vgl. Hediger 2002: 159).

2.6.2 Voice-over Erzähler

Der anonymen Sprecherstimme im Filmtrailer kommt bereits seit den Anfängen des Tonfilms eine wesentliche Bedeutung zu. Die Funktion, die diese unsichtbare Stimme als Erzähler übernimmt, wird im Filmtrailer als zentrales Gestaltungsprinzip eingesetzt, das sowohl die narrative Struktur des Trailers, als auch dessen ästhetische Gestalt beeinflusst. Die Form der Narration, die durch den Voice-over Erzähler im Filmtrailer zum Ausdruck kommt, kann wie folgt definiert werden: „oral statements, conveying any portion of a narrative, spoken by an unseen speaker situated in a space and time other than simultaneously

being presented by the images on the screen“ (Kozloff 1989: 5). Im Rahmen dieser narrativen Äußerungen kann der Erzähler unterschiedliche Positionen einnehmen. Er kann zusätzliche Informationen über die Welt des Films liefern, zwischen dem Publikum und dieser Welt als Vermittler agieren oder das Publikum direkt als Überredner ansprechen (vgl. Schwärzle 1998: 72f). Der Sprecher spricht aus der Warte dessen, „der über die Möglichkeit der Allgegenwart in der fiktionalen Welt verfügt“ (Hediger 2001: 261). Dadurch kann der Voice-over Erzähler die fiktionale Welt kommentieren und deuten, über die dargestellten Inhalte hinaus verweisen oder eine gewisse Distanz dazu einnehmen. Zu seinen wichtigsten Funktionen zählt, ähnlich der Funktion der Schrift, die Ausschnitte im Filmtrailer narrativ und kausal zu verknüpfen und in entsprechende Zusammenhänge zu bringen. Der Voice-over Erzähler fungiert dadurch ebenfalls als zentrales Element der Bedeutungskonstruktion. Da die Sprecherstimme aus der Sicht der RezipientInnen als gesichts- und körperlos wahrgenommen wird, ist sie auch austauschbar. Am deutlichsten zeigt sich dies bei der Synchronisation von Trailern, wo in der Regel dasselbe Bildmaterial wie im Original verwendet wird, die Erzählerstimme jedoch mit der jeweiligen Sprache wechselt (vgl. Schwärzle 1998: 74). Auffällig gestaltet sich jedoch die beinahe ausschließliche Verwendung von männlichen Sprecherstimmen im Rahmen der Filmwerbung. „Die meisten Filmtrailer verwenden tiefe, autoritäre Männerstimmen, besonders bei großen Blockbuster-Filmen wie Action-Thrillern und Science-Fiction-Abenteuern“ (Hediger 2001: 261). Der männliche Voice-over Erzähler steht seit Anbeginn der Film- und Kinogeschichte in einer gewissen Tradition. Mit Rückgriff auf feministische Theorien lässt sich diese vorherrschende Männerstimme auf eine nicht neutrale Zuweisung von Stimmen hinsichtlich der Zuweisung von Macht, die mit der Voice-Over Narration verbunden ist, deuten. Als eindeutige Zuordnung über das Geschlecht lässt sich die ausschließlich männliche (weiße) Stimme als Kennzeichen sexistischer Zuweisungen problematisieren (vgl. Schwärzle 1998: 77f).

2.6.3 Musik

Auf der auditiven Ebene sind Filmtrailer durch das Zusammenspiel von Sprache, Dialogen, Voice-over-Stimme, Geräuschen usw. besonders vielfältig und komplex gestaltet. Das zentrale Element der Tonebene, das im Trailer eine besondere Wirkung entfaltet, bildet die Musik. Mit dem Einsatz der Musik sind im Filmtrailer ähnliche Funktionen verbunden wie mit der Schrift und der Sprecherstimme. Sie fungiert im Zuge dessen als wesentliches

strukturierendes beziehungsweise narratives Element. Hediger schreibt der Musik in modernen Trailern sowohl rhetorische als auch erzählerische Funktion zu. Diese Funktionen zeigen sich besonders am Beginn des Trailers, wenn beispielsweise mit der Exposition Musik mit besonderen Klängen und Melodien eingesetzt wird, die die Verbindung zu einem bestimmten Genre suggeriert, und am Ende des Trailers, wenn sich innerhalb des Spannungsaufbaus und der Steigerung auf der Handlungsebene auch die Musik entsprechend durch den Rhythmus oder die Lautstärke anpasst. Durch eine Änderung der musikalischen Tonlage innerhalb des Trailers, kann schließlich auch eine Veränderung auf der narrativen Ebene ausgedrückt werden. Musik kann im Zuge dessen den Verlauf der Story veranschaulichen und zugleich auf semantischer Ebene differenzieren (vgl. Hediger 2001: 54). Die Musik spielt eine besondere Rolle, indem sie das Aufbauen von Erwartungshaltungen, Affekten und Emotionen auf der Seite der RezipientInnen steuert. Die besondere Wirkung im Trailer ergibt sich vor allem durch die Verbindung des Musikeinsatzes mit der Bildebene. Ohne den gezielten Einsatz von Musik wäre das Wirkungspotential des Trailers wesentlich eingeschränkt. Musik wird im Zusammenspiel mit dem Bild als zentrales Instrument der Aufmerksamkeitsaktivierung und -steuerung verwendet. Dieser Effekt wird im folgenden Kapitel aus wirkungsästhetischer Perspektive noch einmal aufgegriffen und näher betrachtet.

2.7 Wirkungsweise des Trailers

Die abschließende Frage, die sich nach einer systematischen Erfassung der formal-ästhetischen Gestaltung des Trailers stellt, ist die nach der besonderen Wirkungsweise, die der Trailer als eigenständige filmische Form besitzt. Die Frage danach, wie ein Trailer das Interesse beziehungsweise Begehren (*desire* ist der gängige amerikanische Ausdruck im Zusammenhang mit Filmwerbung, der das Interesse der KonsumentInnen am beworbenen Produkt bezeichnet) weckt, den Film zu sehen, lässt sich unter zwei Aspekten betrachten: unter einem formalen, auf den bereits im vorgehenden Kapitel Bezug genommen wurde, und einem wirkungsästhetischen (vgl. Hediger 1999: 113ff).

Auf den bedeutenden Zusammenhang zwischen der formalen Gestalt des Films und seiner psychischen Wirkung wird in der kognitiven Filmpsychologie hingewiesen (Wuss 1999). Das Verhältnis zwischen der Beschaffenheit der Formgestalt und dem Gefühl des Begehrens, wie es der Filmtrailer seiner Funktion nach für den beworbenen Film wecken

soll, versucht Hediger mit Rückgriff auf filmpsychologische Erkenntnisse zu definieren. Das Begehren, einen Film zu sehen, lässt sich zunächst als solches begreifen, das mit der Vorstellung vom Film als Vorstellung des genussvollen Erlebnisses, das man während des Filmsehens haben wird, verbunden ist. Im Aufbau einer solchen Art des Begehrens liegt auch die zentrale Funktion von Produktwerbung im Allgemeinen, die der Trailer als Filmwerbung aufgreift. Ähnlich wie die Produktwerbung, greift der Trailer im Zuge dessen auf Täuschungsstrategien zurück, wie bereits erwähnt zum Beispiel durch eine bewusste formal-narrative Gestaltung, die den Trailer als besser als den Film erscheinen lässt. Dennoch lassen sich die AdressatInnen des Trailers immer wieder vom Trailer verleiten und „zum Film verführen“. Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Erinnerung, die das Sehen des Filmtrailers weckt. Zum einen geht es dabei um die konkrete Erinnerung an den Trailer selbst, also an das, was nach dem Sehen als Eindruck hängenbleibt und für die Konstruktion der Vorstellung vom beworbenen Film verantwortlich ist. Zum anderen geht es um die Erinnerung an vergangene Filmerlebnisse, die beim Sehen des Trailers aktiviert werden (vgl. Hediger 2001: 228f).

Zusätzlich tragen spezifische Gestaltungsmittel im Trailer dazu bei, dass durch die jeweilige Form eine besondere Wirkung erzielt wird. Zu den zentralen Formwirkungen des Trailers zählt Hediger Erregung, Emotion und Stimmung (vgl. Hediger 2001: 231ff).

Diese werden in Filmtrailern zunächst über die grundlegende Verbindung von Text und Bild erzeugt, die Redundanzen auf semantischer Ebene schafft und dadurch eine bessere Verarbeitung der im Trailer enthaltenen Informationen und der damit verbundenen Erinnerung ermöglicht. „Trailer weisen darüber hinaus eine hohe Reizdichte auf, sie arbeiten mit starken formalen und semantischen Kontrasten, und sie setzen Mittel der Stimmungserzeugung wie Musik in gezielter Weise ein. Sie bewirken damit Erregungszustände, emotionale Reaktionen und Stimmungen, die auf ihre Weise jeweils der Informationsverarbeitung zuträglich sind“ (Hediger 2001: 230f). In diesem Zusammenhang lässt sich eine Wechselwirkung zwischen der Schnittfrequenz des Trailers und dem Effekt der Erregung feststellen. Erregung erzielt der Trailer nicht nur durch einen schnellen Schnitt, sondern auch auf auditiver Ebene, vor allem über die Lautstärke und über die Mischung des Tons. Eine höhere Lautstärke bewirkt eine höhere Erregung, ebenso tragen ein verdichteter Klang oder der Einsatz rhythmischer Muster, die sich in einem hohen Frequenzbereich bewegen, zur Aktivierung bei. Trailer sind dementsprechend laut und schnell, um den größtmöglichen Eindruck zu hinterlassen.

Die Verarbeitung der im Trailer enthaltenen Informationen hängt außerdem in besonderem Maße von der Intensität der Emotionen, die er bei den RezipientInnen hervorruft, ab: „Trailer setzen uns einem unüblichen Maß von emotionalem Stress aus, indem sie uns in rascher Folge mit wechselnden Situationen konfrontieren und Szenen aufeinanderfolgen lassen, die durch starke Kontraste in dramaturgischem Gehalt und Ausgestaltung voneinander unterschieden sind“ (Hediger 2001: 232). Im Vergleich zu Emotionen, die eine relativ kurzfristige Form von Reaktionen darstellen, halten Stimmungen länger an. Im Trailer liegt vor allem im Einsatz von Musik die zentrale Funktion, Stimmungen zu erzeugen. Die Stimmung, die über die Musik geschaffen wird, wird von der Intonation der sprachlichen Aussagen und der entsprechenden Gestaltung auf visueller Ebene zusätzlich unterstützt. Der Einsatz von Popsongs erzielt dabei einen besonderen Effekt, da diese oft ein bestimmtes Lebensgefühl transportieren, das beim Hören entsprechende Assoziationen weckt. Oft wird in Filmtrailern auch Musik aus früheren Filmen des gleichen Regisseurs oder der gleichen Regisseurin oder des gleichen Genres eingesetzt, um eine damit bereits verbundene Stimmung wiederholt abzurufen.

Mit all diesen Mitteln werden im Filmtrailer bestimmte Vorstellungen vom beworbenen Film geweckt, die sich mit den hervorgerufenen Erregungen, Emotionen und Stimmungen verbinden. „Trailer versprechen mit anderen Worten nicht nur Unterhaltung, sie gewähren sie bereits. Das kommt nicht von ungefähr, denn vom Unterhaltungswert hängt die Werbewirkung ab“ (Hediger 1999: 125). Mit der Vermittlung von Vorstellungen zum Film verbindet der Trailer eine Reihe von Strategien, die eine positive Erwartungshaltung erzeugen und eine positive Wertung des Films insgesamt bewirken sollen. Diese Strategien lassen sich nach Hediger wie folgt zusammenfassen:

„Trailer vermitteln eine positive Wertung des Films, indem sie seinen Unterhaltungswert simulieren; Trailer machen den Film zu einem Gegenstand der Neugier, indem sie mit kognitiven Lücken arbeiten; Trailer vermitteln eine positive Wertung des Films, indem sie ihn mit vorangegangenen Filmen assoziieren; Trailer verleihen den positiven Wertungen Plausibilität, indem sie den Rückblick auf den Film vorwegnehmen und eine virtuelle Erinnerung suggerieren; Trailer verstärken ihre positiven Wertungen, indem sie den Film mit Genussvorbildern assoziieren“ (Hediger 2001: 235).

Worin der besondere Unterhaltungswert von Filmtrailern liegt, wurde bereits am Beginn dieses Kapitels erörtert. Das Phänomen der kognitiven Lücken, die der Filmtrailer durch seine narrative Struktur schafft, soll kurz näher betrachtet werden, da es in engem

Zusammenhang mit den im Trailer verwendeten Modi der Narration steht. Wie bereits anhand der Formgeschichte des Trailers dargelegt, lassen sich Trailer hinsichtlich ihrer Art und Weise der Informationsvergabe der Story klassifizieren. Trailer des klassischen Modus stellen die Story als Rätselplot dar und zielen auf Neugier, Trailer des neueren Modus verwenden Spannungsplos und zielen auf Spannungserzeugung ab. Beide werfen im Zuge dessen Fragen auf, die unterschiedlich stark offenbleiben und dadurch kognitive Lücken erzeugen. Diese Lücken werden von den RezipientInnen mit Rückgriff auf bestimmte Vorannahmen gefüllt. Bei der Verarbeitung der Informationen, die der Trailer nur lückenhaft bietet, werden zwei Prozesse aktiviert: so genannte „bottom up“ oder wahrnehmungsgeleitete Prozesse und so genannte „top down“ oder schemageleitete Prozesse. Beide Aspekte stellen zentrale Aktivitäten in der Wahrnehmung von Filmen im Allgemeinen und Trailern im Besonderen dar (vgl. Hediger 2001: 238). Im Zusammenhang mit den kognitiven Lücken im Filmtrailer bilden im Bereich der schemageleiteten Prozesse Story-Schemata einen wichtigen Anknüpfungspunkt. Als „mentale Makrostruktur für Geschichten“ (Hediger 2001: 238) dienen sie dazu, den Wahrnehmungs- und Verstehensprozess auf narrativer Ebene vorzustrukturieren und zu erleichtern. Sowohl klassische Trailer als auch Trailer neueren Typs sprechen gezielt das Aktivieren von Story-Schemata auf unterschiedlichen Ebenen an. Klassische Trailer verwenden dafür beispielsweise Formulierungen wie *„a story of love and adventure“*, neuere Trailer aktivieren Story-Schemata über die Zweidrittelstruktur, über die der Plot des Films vermittelt wird. Je nachdem, welchen Modus der Narration der Trailer für die Informationsvergabe nutzt, werden unterschiedliche Arten von kognitiven Lücken geschaffen, für deren Beantwortung das Story-Schema den Bezugsrahmen bildet, nach dem Hypothesen und Antizipationen zur Story gebildet werden. Darin liegt eine gewisse Form der Offenheit, Neugier oder Spannung, die die RezipientInnen des Filmtrailers auf den beworbenen Film übertragen (vgl. Hediger 2001: 239f).

Filmtrailer aktivieren nicht nur in besonderem Maße filmische Rezeptionserfahrungen, sie appellieren auch auf unterschiedlichen Ebenen an Erinnerungen. Die besondere Wirkung von Filmtrailern liegt darin, einerseits auf einen neuen Film zu verweisen und gleichzeitig bewusst an die Erfahrungen der RezipientInnen mit bereits gesehenen Filmen anzuknüpfen. „Die offensichtlichste Form dieser Mischung aus Neuheitsanzeige und Appell an die Erinnerung ist der Einsatz von Stars. Trailer zeigen bekannte Stars in neuen Rollen“ (Hediger 1999: 128). Durch die Erinnerung an frühere Rollen und Auftritte in anderen

filmischen Kontexten werden dadurch positive oder negative Wertungen hervorgerufen. Das Aktivieren der Erinnerung wird außerdem über die Musik, die, wie bereits erwähnt, Erinnerungen an emotionale Erlebnisse und eine entsprechende Bewertung hervorrufen kann, oder durch explizite oder implizite Verweise auf Genres erzeugt. Genre-Signale in Filmtrailern spielen eine zentrale Rolle, da sie an „das kulturelle Gedächtnis erzählerischer Formen“ (Hediger 2001: 241) anknüpfen. Als prägnante Beispiele für filmische Gestaltungsmittel, die sich innerhalb dieses kulturellen Gedächtnisses gebildet und bereits über einen längeren Zeitraum hinweg verfestigt haben, gelten: ironisch gefärbte Zwiegespräche zwischen Sprecherstimmen und Figuren im Genre des Komödientrailers, Frauenschreie in Trailern, die Filme aus dem Genre „Thriller“ oder „Horror“ bewerben, Explosionen in Actionfilmtrailern oder Duelle in Westerntrailern (vgl. Hediger 2001: 241). Darüber hinaus erzeugt der Filmtrailer durch den Einsatz spezifischer stilistischer Mittel zusätzlich eine Form der virtuellen Erinnerung, die das zukünftige Filmerlebnis, als antizipiertes Film-Erinnern darstellt. Dies zeigt sich am offensichtlichsten an folgenden häufig verwendeten Formulierungen in amerikanischen Trailern des klassischen Typs: *„you will love to remember it“* oder *„you will never forget it“*. Diese Formulierungen weisen darauf hin, dass das Film-Erinnern einen wesentlichen Teil des positiven Kinoerlebnisses ausmachen wird und fordern die RezipientInnen dazu auf, vorweg eine virtuelle Erinnerung dieses Erlebnisses zu erzeugen (vgl. Hediger 2001: 244). Die Affinität zwischen der Wirkungsweise des Trailers und dem Film-Erinnern ergibt sich aus der spezifischen Gestaltung des Trailers an sich. „Trailer aktivieren Prozesse, die denen des Geschichten-Erinnerns verwandt sind“ (Hediger 2001: 248). Dieser Eindruck wird in Trailern neueren Typs vor allem durch den Einsatz von Schlüsselbildern erzeugt: „Sie sind aus ihrem Kontext gelöst und gleichen damit visuellen Informationen, wie sie im Kurzzeitgedächtnis aufbewahrt werden“ (Hediger 1999: 129). Trailer präsentieren Filmausschnitte in einem narrativen Zusammenhang, der dem Sprechen über erinnerte Filme ähnelt, indem einzelne Szenen kurz angesprochen oder bestimmte SchauspielerInnen genannt werden. Diese Nähe machen sich Trailer bewusst zu Nutze und entfalten dadurch ihr besonderes Wirkpotential (vgl. Hediger 2001: 251).

Schließlich werden in Filmtrailern positive Bewertungen auch über so genannte „Genussvorbilder“ vermittelt, also entweder über Stimmen, konkrete Personen oder Instanzen mit entsprechender Autorität, die über das bereits vollzogene Filmerlebnis berichten (vgl. Hediger 2001: 151). Anders als in Filmtrailern der klassischen Periode, in

denen Werbeauftritte bekannter Persönlichkeiten einen zentralen Teil der Filmwerbung darstellen und Stars in direkter Ansprache an das Publikum im Trailer den Film empfehlen und bewerben, wird diese Wirkung in neueren Trailern durch subtilere Gestaltungsformen, wie zum Beispiel die Sprecherstimme oder durch in Textform eingefügte KritikerInnenzitate, erreicht (vgl. Hediger 2001: 258f).

2.8 Zusammenfassung

Die Ausführungen innerhalb dieses Kapitels zeigen, dass der Filmtrailer als eigenständiges Genre, das spezifische ästhetische Gestaltungs- und Darstellungsmittel einsetzt, getrennt vom Film betrachtet werden kann. Die wesentliche Funktion des Filmtrailers als Werbemittel liegt zwar im Verweis auf den durch ihn beworbenen Film, dennoch ist es vor allem aus medial-gestalterischer Perspektive möglich, ihn umfassend als eigenen und vom Film unabhängigen Gegenstand zu beschreiben und zu definieren.

Dies ist insbesondere durch die Betrachtung narrativer Struktur- und Konstruktionsprinzipien gewinnbringend. In Hinblick auf die narrative Struktur des Trailers lässt sich zusammenfassen, dass die Filmausschnitte nicht zwingend in einem chronologischen oder kausalen Zusammenhang präsentiert werden müssen, um dennoch eine entsprechende Wirkung auf der Ebene der Emotion, Erregung oder Stimmung bei den RezipientInnen zu erzeugen. Bewusste Unterbrechungen in der Narration stellen mitunter ein zentrales Merkmal von Trailern dar, das eine bestimmte Form der Unterhaltung beim Betrachten erzeugt. Die Aneinanderreihung von Filmausschnitten, Szenen oder Bildern aktiviert Assoziationen und Erinnerungen. Dadurch ruft der Trailer Prozesse der Wahrnehmungs- und Bedeutungskonstruktion hervor, die „eine Vielzahl von einander überlagernden Kleinstgeschichten, die über Ähnlichkeitsbeziehungen zu anderen Trailern eine Assoziationsstruktur zum jeweiligen eigenen Denken bilden“ (Schwärzle 1998: 33). Dabei werden durch die bewusste Erzeugung kognitiver Lücken Freiräume auf der Ebene der Narration eröffnet, die von den ZuseherInnen durch aktive Sinnkonstruktion vielfältig gefüllt werden können.

Die Narration kann darüber hinaus durch den Einsatz spezifischer Gestaltungsmittel weitergeführt oder gänzlich übernommen werden. Im Zuge dessen treten vor allem die gestalterischen Elemente auf der visuellen Ebene, wie der typographische Einsatz von

Schrift und Text, und auf der akustischen Ebene der Voice-over-Erzähler oder der Einsatz der Musik, besonders auffällig hervor. Gerade im Zusammenspiel zwischen diesen unterschiedlichen Ebenen und Formen liegt die zentrale Wirkung des Filmtrailers. Der Filmtrailer erregt Aufmerksamkeit durch die spezifische Kombination unterschiedlichster filmischer Gestaltungsmittel, wie Ton, Musik, Montage, Schnitt, die zwar auch dem Hauptfilm innewohnen, die der Trailer jedoch als vom Film unabhängiges Genre eigenständig einsetzt. Die einzelnen Elemente und ihre Verknüpfung aktivieren auf der Seite der RezipientInnen vielfältige Sinneswahrnehmungen, die für die spezielle Wirkungsweise des Trailers eine zentrale Rolle spielen. Die Erregung von Emotionen und die „Verführung zum Film“ (Hediger 2001) erscheinen als zentrale Funktionen des Filmtrailers, zum einen aus der Perspektive der Filmwerbung, zum anderen durch seine narrative und ästhetische Gestaltung selbst.

3 Filmtrailer aus film- und mediendidaktischer Perspektive

Um den Filmtrailer als relevantes Genre für den Einsatz im Deutschunterricht in angemessener Form beschreiben und sein Potential in Hinblick auf die Umsetzung medien- und filmspezifischer Konzepte untersuchen zu können, ist es notwendig, die Auseinandersetzung mit dem Einsatz von Film innerhalb des deutschdidaktischen Diskurses zunächst im Allgemeinen zu beleuchten. In diesem Kapitel werden daher die zentralen Begriffe, Konzepte und methodisch-didaktischen Ansätze aus dem Bereich der Film- und Mediendidaktik, die sich in der fachwissenschaftlichen Diskussion über Film im Deutschunterricht etabliert haben, dargestellt und als theoretische Grundlage für die Auseinandersetzung mit Filmtrailern zusammengefasst.

3.1 Ziele für den Einsatz von Film im Deutschunterricht

Vor dem Hintergrund der heutigen Entwicklungen im Bereich der Mediennutzung und angesichts der Allgegenwart audiovisueller Medien kommt Filmen in ihren unterschiedlichen Formen nicht nur im außerschulischen Bereich, sondern auch im Kontext von Schule und Bildung ein besonderer Stellenwert zu. Dieser Wert wird Filmen in der fachwissenschaftlichen Auseinandersetzung seit den letzten Jahren immer deutlicher zugesprochen und zeigt sich in der Fachdidaktik anhand unterschiedlicher Schwerpunktsetzungen, die die Ausbildung von entsprechenden film- und medienspezifischen Kompetenzen als zentrale Aufgaben des Deutschunterrichts darlegen. Filmbildung als übergeordnetes Ziel für die Beschäftigung mit Filmen wird dabei entweder explizit mit dem Unterrichtsfach Deutsch verknüpft oder als fächerübergreifende Aufgabe verstanden. Damit verbunden wird die Forderung, die schulische Auseinandersetzung mit dem Medium Film medienkritisch und reflexiv auszurichten (vgl. u.a. Frederking; Krommer; Maiwald 2008, Kammerer 2014, Abraham 2012). Im Rahmen der Ausbildung von Medienkompetenz erhält Filmbildung eine besondere Funktion, indem die kritische Auseinandersetzung mit unterschiedlichen filmischen Formen die SchülerInnen dazu anleiten und befähigen soll, mediale Inhalte insgesamt bewusster und kritischer zu betrachten und zu nutzen. Im Folgenden soll daher der Zusammenhang zwischen filmischer

Bildung, Medienkompetenz und entsprechenden filmdidaktischen Konzepten genauer erläutert werden.

3.1.1 Ausbildung von Medienkompetenz

Für Kinder und Jugendliche stellt der Umgang mit unterschiedlichen medialen Angeboten heute meist eine Selbstverständlichkeit dar. Gleichzeitig gestaltet sich die Kommunikation und Interaktion mit Medien meist unkritisch und unreflektiert. Vor diesem Hintergrund stellt sich die schulische Auseinandersetzung mit Medien die pädagogische Aufgabe, den SchülerInnen bestimmte Kompetenzen im Umgang mit Medien zu vermitteln, die sich auf unterschiedlichen Ebenen festmachen lassen und mit dem Begriff der „Medienkompetenz“ zusammengefasst werden. Nach Schorb lässt sich Medienkompetenz auf drei unterschiedlichen Handlungsebenen ausmachen: Medienkompetenz meint zunächst die Fähigkeit, die Entwicklung von Medien anhand von Grundlagenwissen über die Aspekte ihrer Produktion, Verbreitung und Anwendung erfassen, in Beziehung setzen und reflektieren zu können. Auf dieser Basis beinhaltet Medienkompetenz in einem weiteren Schritt den bewussten, kritisch-reflexiven Umgang mit unterschiedlichen medialen Angeboten und Inhalten. Dies meint vor allem die Fähigkeit, sich innerhalb der heutigen Fülle an Medien selbstbestimmt zurechtzufinden und diese den eigenen Bedürfnissen entsprechend auswählen und nutzen zu können. Schließlich beschreibt Medienkompetenz die Fähigkeit, mit Hilfe der Medien aktiv handeln und kommunizieren zu können, das heißt diese selbsttätig in allen Bereichen der gesellschaftlichen Kommunikation nutzen zu können (vgl. Schorb 2003: 116ff).

Die entsprechende Einbeziehung von Medien im Rahmen des Deutschunterrichts erfolgt in integrativer Form. Die Auseinandersetzung mit Medien wird auf der Basis der außerschulischen Erfahrungen und Kompetenzen, die bei den SchülerInnen bereits vorhanden sind, im Sinne eines ergänzenden, gegenseitigen Bezuges zwischen den Medien im Unterricht thematisiert und reflektiert. Zu den zentralen Zielen einer in den Deutschunterricht „integrierten Medienerziehung“ (Barsch 2004: 167) gehören die Ausbildung von Medienkompetenz und die Vermittlung von kompetentem Medienhandeln. Damit wird zum einen auf eine auf Wissen basierende Vermittlung Wert gelegt, zum anderen wird die pragmatische Dimension betont. Barsch definiert insgesamt drei Dimensionen, anhand denen sich das Ziel der Medienkompetenz in einem umfassenderen Sinn im Unterricht entwickeln lässt. Die rezeptive und produktive Auseinandersetzung mit Medien

enthält demnach eine kognitiv-reflexive Dimension, die vor allem deklaratives Wissen über unterschiedliche mediale Angebote, Institutionen oder Techniken beinhaltet. Die affektiv-emotionale Dimension beinhaltet einerseits die Genussebene und bezieht sich andererseits auf die Fähigkeit, mediale Angebote nach den je eigenen Bedürfnissen auswählen und nutzen zu können. Die sozial-normative Dimension bezieht sich schließlich auf die soziale Ebene und beinhaltet den Umgang mit Medien als Mittel der Kommunikation (vgl. Barsch 2004: 167). Medienkompetenz lässt sich, wie auch die Definition von Schorb darlegt, als eine Reihe unterschiedlicher Fähigkeiten in Bezug auf mediales Handeln ausdifferenzieren. Für die integrierte Medienerziehung im Deutschunterricht liegt die zentrale Aufgabe daher darin, „Lernumgebungen zu schaffen, in denen das Wissen über Medien vertieft, erweitert, reflektiert wird, sowie sich eine kulturelle, mediale Praxis differenziert entfalten kann“ (Barsch 2004: 168). Einen wichtigen Ausgangspunkt bildet „die Integration vorhandener, primär privat gepflegter Medienkompetenz“ (Barsch 2004: 168) in den Unterricht. Das Aufgreifen außerschulischer Medieninteressen, medialer Vorerfahrungen und medialen Vorwissens erhält in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung und hat auch Konsequenzen für den Deutschunterricht.

Dies zeigt sich insbesondere in der Hinwendung des Deutschunterrichts zu audiovisuellen Medien und Filmen, die in besonderem Maße die Lebenswelt der Jugendlichen bestimmen. Wermke betont in ihrem Konzept des integrativen Deutschunterrichts, dass in der deutschdidaktischen Auseinandersetzung mit Medien vor allem auch der Eigenwert der jeweiligen Medien unter formal-ästhetischer Perspektive beachtet werden muss. Lesen und Schreiben als Lernbereiche des Deutschunterrichts sind dabei von der primären Bindung an das Buch zu lösen und die „Integration anderer Medienästhetiken“ (Wermke 1997: 48) zu berücksichtigen. Ein integrativer Deutschunterricht kann schließlich zu einer wechselseitigen Stärkung von Sprachunterricht und Medienerziehung beitragen, wenn audiovisuelle Medien den Ausgangspunkt für den Sprach- und Literaturunterricht bilden und wenn „intermediale Transfermöglichkeiten“ (Wermke 1997: 61) genutzt werden. „Ansatzpunkte für intermediale Vergleiche in einer integrierten Medienerziehung können parallele Gattungen, Genres, Stile sein [...], aber auch Motive, Typen, Handlungsmuster [...]; Transformationen von Werken aus einem in ein anderes Medium“ (Wermke 1997: 140). Das setzt voraus, dass das Wissen, das sich die SchülerInnen aus anderen Medienerfahrungen erworben haben, im Unterricht aufgenommen wird und Fähigkeiten der SchülerInnen aus ihrem privaten Umgang mit Medien einbezogen werden.

Die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Medienformaten und Genres im Deutschunterricht beinhaltet zudem eine medienkritische Dimension, die sich auf die medialen Produkte selbst, aber auch auf die RezipientInnen in Form von Selbstreflexion bezieht. Wenn im Deutschunterricht populäre Medien wie das Medium Film einbezogen werden, bilden die persönlichen Einstellungen und privaten Aspekte des Medienkonsums einen wichtigen Ausgangspunkt, an den im Unterricht die kritische Reflexion und „kognitive Durchdringung von Sehgewohnheiten“ (Nickel-Bacon 2004: 174) anschließen. Die Verbindung der emotionalen Genussebene mit der kritisch-reflexiven Perspektive ermöglicht die Entwicklung eines differenzierten Bewusstseins über Medien, das wesentlich zur Herausbildung von Medienkompetenz beiträgt. Das Bewusstsein über die Medialität, das heißt zum Beispiel das Wissen über bestimmte medien- und genrespezifische Gestaltungsmuster und ihre ästhetische Wirkung, beeinflusst sowohl den emotionalen als auch den reflexiven Rezeptionsprozess (vgl. Nickel-Bacon 2004: 80f). Die Entwicklung von Medienkompetenz im Unterricht wird daher „als differenziertes Konzept von rezeptiven und produktiven, aber auch von emotional-genussorientierten und analytisch-reflexiven Prozessen“ (Nickel-Bacon 2004: 181) betrachtet und umgesetzt. Sie bildet einen zentralen Bestandteil des Deutschunterrichts, da dieser durch die Medialität seiner Unterrichtsgegenstände grundsätzlich als Medienunterricht betrachtet werden kann und demnach besonders für die Vermittlung von Medienkompetenz verantwortlich ist (vgl. Frederking/Krommer/Maiwald 2008: 89). Der Deutschunterricht gilt damit als Leitfach für die integrierte Beschäftigung mit der Vielfalt der Medien. Der Auseinandersetzung mit Filmen kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, um exemplarisch den differenzierten Umgang mit unterschiedlichen Medienangeboten zu ermöglichen und medienreflexive Kompetenzen zu entwickeln.

3.1.2 Filmbildung und Ausbildung von Filmkompetenz

Der Einsatz von Filmen im Deutschunterricht hat wesentliche Konsequenzen für den Sprach- und Literaturunterricht. „Der Film wird zum unverzichtbaren Arbeitsmaterial, der ja seiner Struktur nach ein multimediales Paket ist, nicht nur, weil er geschriebenes und gesprochenes Wort, Geräusch und Musik, Bild, Form und Farbe synthetisiert, sondern weil er vermittelt der Produktions- und Rezeptionsapparatur die für den bisherigen Textbegriff konstituierende Sinnkonsistenz und -linearität durch eine diskontinuierliche Sinnakkumulation und -vernetzung ersetzt“ (Kern 2012: 217). Nach Kern lässt sich Film als „eigenständiges Genre, das in erster Linie epische, daneben auch dramatische und lyrische Züge [...] aufweist“ (Kern

2012: 219) beschreiben und als besondere Form von „Text“ beziehungsweise „Textgattung“ definieren. Dieser Betrachtung liegt ein erweiterter Textbegriff zu Grunde, der es ermöglicht, audiovisuelle Texte in einem medienübergreifenden Sinn als „Literatur“ aufzufassen (vgl. Staiger 2014: 246). Film, verstanden als audiovisueller Text, unterscheidet sich von schriftsprachlichen Texten durch seine „Wort-Bild-Ton-Struktur“ (Gast 1996: 15), hat mit diesen aber auch viel gemein, da einige Textkonstituenten, die aus der Sprachanalyse und der Literaturanalyse bekannt sind, auch konstitutive Elemente von Filmen bilden, wie zum Beispiel die Story, die Dramaturgie, Figurenkonstellationen oder Erzählstrategien (vgl. Gast 1996: 15).

In engem Zusammenhang steht damit die Vermittlung der so genannten „Filmlesefähigkeit“, die ein zentrales Ziel für die unterrichtliche Beschäftigung mit Filmen darstellt. Die an Filmen zu erwerbende Lesefähigkeit beziehungsweise Lesekompetenz umfasst neben der Kompetenz, schriftliche Texte lesen zu können, auch die Fähigkeit, Bilder und insbesondere bewegte Bilder lesen zu können. Die so genannte „*Visual Literacy*“ ist im Zuge dessen unverzichtbar und bildet ein entsprechendes Vermittlungsziel beim Einsatz von Filmen im Deutschunterricht. „Gemeint ist damit die Fähigkeit, Bilder zu „lesen“, also ihnen verstehend Sinn und Bedeutung abzugewinnen. Nicht nur bei Filmen, sondern auch bei Fotos und anderen bildlichen Darstellungen kommt es darauf an, Darstellungsintentionen zu verstehen und eine ‚Botschaft‘ zu sehen, nicht nur abgebildete Objekte auf Papier, Bildschirm oder Leinwand“ (Abraham 2009: 27). Da Kinder und Jugendliche dies in der Regel unbewusst tun, ist es Aufgabe der schulischen Auseinandersetzung mit Filmen, die Thematisierung von ästhetischen Strukturen und den damit verbundenen Wirkungen und Intentionen aufzunehmen und filmische Ausdrucksmöglichkeiten bewusst zu machen. Erst das Wissen über die Möglichkeiten der filmspezifischen Gestaltung, durch die sich audiovisuelle Medien von anderen Medien und untereinander durch verschiedene Formate und Genres unterscheiden, ermöglicht den differenzierten Blick auf das Medium Film: „Ein solcher Blick ist ein zweiter Blick auf einen Film [...]“ (Abraham 2009: 28).

In der Begegnung mit unterschiedlichen filmischen Textformen sollen die SchülerInnen dazu befähigt werden, die Filmrezeption bewusst kontrollieren und die Struktur und Wirkung von Filmen durchschauen zu können. Filmlesefähigkeit bildet einen zentralen Bestandteil der angestrebten Filmkompetenz, die zum einen grundlegende Kompetenzen für die Analyse und Interpretation der spezifischen Filmsprache beinhaltet und zum anderen

weitere Fähigkeiten umfasst, die für eine differenzierte und reflektierte Filmrezeption wichtig sind. In der schrittweisen Entwicklung zur Filmlesefähigkeit sollen SchülerInnen lernen filmische Erzählungen zu verstehen, das heißt den logischen Zusammenhang von einzelnen Bildern, Bildfolgen und aneinandergefügten Erzählteilen erkennen zu können; filmische Gestaltungsmittel zu erkennen und zu benennen und ihre Funktion und Wirkung aus dem filmischen Kontext erschließen und erklären zu können, das heißt Stilmittel auf der akustischen und visuellen Ebene, wie der Einsatz der Kamera, die Einstellung, Perspektive und Bewegung, sowie weitere gestalterische Faktoren, wie Bildkomposition, Montage, Musikeinsatz etc., bewusst wahrnehmen zu können; filmisch präsentierte Dramaturgie zu erkennen, das heißt Strukturen, die für die Entwicklung der Handlung eingesetzt werden und die damit verbundene dramaturgische Wirkung beschreiben zu können; Filme selbsttätig zu gestalten, das heißt selbst kurze filmische Sequenzen zu erstellen, um das Wissen über die Funktion und Wirkung filmischer Stilmittel selbst erproben und damit vertiefen zu können; die eigene Filmrezeption zu kontrollieren, das heißt Filme und ihre unterschiedlichen Formen und Formate bewusst nach den je eigenen Bedürfnissen und Interessen auswählen zu können (vgl. Hildebrand 2006: 48f).

„Filmische Mittel können und müssen also im Unterricht ebenso gelehrt und erarbeitet werden wie die rhetorisch-ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten der Literatur [...]“ (Abraham 2009: 30). Zur Entwicklung von *Visual Literacy* und Filmkompetenz hebt Abraham daher ebenfalls die Auseinandersetzung mit filmischen Gestaltungsmitteln auf den Ebenen Kamera beziehungsweise Bild, Montage und Ton hervor. Weiters wird die Fähigkeit zur Kohärenzbildung, das heißt bedeutungsvolle Zusammenhänge auf den unterschiedlichen filmischen Ebenen konstruieren zu können und die damit verbundene aktive Vorstellungsbildung betont. Der bewusste Umgang mit Gefühlen und Affekten, die bei der Filmrezeption eine wesentliche Rolle spielen, stellt ein weiteres Ziel für die Entwicklung von Reflexions- und Handlungsfähigkeit in Bezug auf Filme dar und sollte eine entsprechende Thematisierung im Rahmen des Deutschunterrichts erfahren (vgl. Abraham 2009: 30ff).

Die Lernzielbereiche und Kompetenzen, die im Laufe der schulischen Auseinandersetzung mit Filmen erworben werden sollten, lassen sich im übergeordneten Ziel der Filmbildung zusammenfassen. Fachwissenschaftliche Überlegungen zum Bereich der schulischen Filmbildung wurden in den letzten Jahren vor allem anhand von Modellen dargelegt, die

Versuche mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen darstellen, filmbezogene Kompetenzen zu definieren und zu beschreiben (vgl. Kepser 2010: 13ff). Filmbildung wird dabei entweder unterschiedlichen Fächern, in der Regel Deutsch, Kunst und Musik, zugeordnet oder als fächerübergreifende Aufgabe verstanden, die anhand von integrativen Curricula von der Primarstufe bis zur Sekundarstufe II entwickelt und mit entsprechenden Kompetenzen angegeben wird. Darüber hinaus ergibt sich in Bezug auf filmische Bildung in der Schule eine besondere Verbindung zwischen dem Deutschunterricht und dem Englischunterricht, die mit den weltweiten Entwicklungen und Bedingungen bezüglich des Filmmarktes, der Produktion und Distribution von Filmen zusammenhängt. Der amerikanische Filmmarkt und Filmproduktionen aus Hollywood stellen für FilmemacherInnen auf der ganzen Welt eine zentrale Bezugsgröße dar. Auch im Bereich der Filmsprache sind spezifische Termini aus dem Englischen übernommen und werden international und im deutschsprachigen Raum verwendet. In der film- und medienwissenschaftlichen Theorie bilden englischsprachige Begriffe ebenfalls eine unverzichtbare Basis. Die vertiefende Auseinandersetzung mit Filmen im Deutschunterricht kommt daher nicht um die Thematisierung dieses Umstands und in weiterer Folge auch um eine Berücksichtigung amerikanischer Filme in synchronisierter oder originaler Fassung herum. Die übergeordnete unterrichtliche Bestrebung in der Begegnung mit Filmen sollte schließlich in erster Linie auf kulturelle Handlungsfelder ausgerichtet sein (vgl. Kepser/Abraham 2009: 13ff). „Es sollte also nicht darum gehen, Schülerinnen und Schülern zu erklären, was Film ist. Vielmehr sind sie an das kulturelle Handlungsfeld ‚Film‘ heranzuführen, so dass sie an ihm in weitreichender Weise partizipieren können“ (Kepser 2010: 17).

Als überzeugendstes Modell schulischer Filmbildung betrachtet Kepser in seiner Bestandsaufnahme (vgl. Kepser 2010: 21ff) jenes Modell, das in Deutschland von FilmwissenschaftlerInnen und FachdidaktikerInnen im Auftrag der Länderkonferenz Medienbildung ausgearbeitet wurde (vgl. LKM 2009). Ziel dieses Konzepts, das als fächerübergreifender Zugang zur Film- und Medienbildung in der Schule modelliert ist, ist: „Die Kompetenzen der Lernenden zu stärken, um die selbstbestimmte und reflektierte Teilhabe am kulturellen Handlungsfeld Film in seinen umfassenden Ausprägungen zu fördern und zu unterstützen“ (LKM 2009: 3). Das kulturelle Handlungsfeld Film wird darin, auch in Anlehnung an Kepser/Abraham (2009) als besonders bedeutungsvoll erachtet, das für Kinder und Jugendliche drei zentrale Funktionen erfüllt: Individuation, Sozialisation und

Enkulturation. Daran anknüpfend definieren die VerfasserInnen vier Kompetenzbereiche, die für die didaktische Umsetzung in den Fächern der schulischen Filmbildung relevant sind und in Beziehung zueinander betrachtet werden müssen: Filmanalyse, Filmnutzung, Filmproduktion und Präsentation und Film in der Mediengesellschaft (vgl. LKM 2009: 3). Unter den jeweiligen Kompetenzbereichen werden bestimmte Fähigkeiten und Fertigkeiten im Umgang mit Filmen angeführt, die die SchülerInnen sukzessive von der Primarstufe bis zur Sekundarstufe II aufbauen und erwerben sollen. Im Bereich „Filmanalyse“ soll der Blick ausgehend von den Einzelaspekten filmischer Darstellung und über ihren Zusammenhang zu einem umfassenden Verständnis über Filme und unterschiedliche filmische Erscheinungsformen führen. Dabei sollen die SchülerInnen die narrative Struktur von Filmen und Beziehungen zwischen Inhalt, Form und Struktur analysieren, erörtern und interpretieren können, zum Beispiel durch die Auseinandersetzung mit ausgewählten Genres und ihren spezifischen Gestaltungsmerkmalen, um Filme bewusst als gestaltete Werke rezipieren zu lernen und in verschiedene historische, kulturelle, mediale Kontexte einordnen zu können (vgl. LKM 2009: 6ff). Der Bereich „Filmnutzung“ umfasst die Ausbildung von Fähigkeiten, die den kritischen Gebrauch von Filmen im Kontext von anderen Medienangeboten ermöglicht und den Blick auf die Wirkungsweise und den Einfluss von Filmen auf die eigenen Vorstellungen und das eigene Weltverständnis richtet (vgl. LKM 2009: 10ff). Für den Kompetenzbereich „Filmproduktion und Präsentation“ sollen die SchülerInnen Fertigkeiten im Umgang mit Filmen entwickeln, die die Planung der Produktion und die Herstellung eigener Filme unter Anleitung einschließt. Die SchülerInnen sollen dabei vielfältige kreative Möglichkeiten und ästhetische Erfahrungen erproben lernen, von der Entwicklung eigener Filmideen, über Bild- und Tonbearbeitung mit der Nutzung entsprechender technischer Mittel bis zur Aufnahme und Präsentation von eigenem filmischem Material (vgl. LKM 2009: 13ff). Der Bereich „Film in der Mediengesellschaft“ legt den Fokus auf die Bewusstseinsbildung hinsichtlich des Films als Wirtschaftsfaktor und seiner Bedeutung für die Entwicklung von Normen und Werten beziehungsweise das kulturelle Selbstverständnis einer Gesellschaft. Die SchülerInnen sollen sich dabei auch über die gesellschaftliche und kulturelle Wirkung von Filmen innerhalb institutioneller, ökonomischer und politischer Rahmenbedingungen, zum Beispiel der Filmwirtschaft, einen Überblick verschaffen lernen (Vgl. LKM 2009: 16ff). Das Modell der Länderkonferenz Medienbildung enthält damit eine umfassende Zusammenstellung von Teilbereichen und Kompetenzen, die für die schulische Filmbildung und die methodisch-didaktische Umsetzung als Standards für den Deutschunterricht herangezogen werden können. Bei der

Betrachtung der bisher angeführten Definitionen und Modelle, die die Kompetenzen, die für den Umgang mit Film besonders bedeutsam sind, zu beschreiben versuchen, wird deutlich, wie vielschichtig Filmbildung und die Ausbildung von Filmkompetenz im schulischen Bereich gestaltet sein kann.

Als mögliche Ziele der schulischen Filmbildung gelten darüber hinaus die Entwicklung von kultureller Kompetenz, die ästhetische Sensibilisierung und die Geschmacksbildung. Für die Ausbildung der kulturellen Kompetenz anhand von Film im Unterricht spielen Kenntnisse über einzelne Filme, unterschiedliche Genres oder Stile innerhalb der Filmgeschichte eine zentrale Rolle. Sowohl für die Auseinandersetzung mit Filmgeschichte als Kulturgeschichte als auch für die ästhetische Sensibilisierung wird der rezeptive Umgang mit Filmen hervorgehoben. Dieser trägt dazu bei, die Wahrnehmungsfähigkeit der SchülerInnen zu schärfen und den Blick gezielt auf die vielschichtigen Ebenen audiovisueller Medien zu richten. Die bewusste Analyse der Machart von Filmen und die Thematisierung ihres jeweiligen Wirkpotentials schärft die Wahrnehmungsfähigkeit auf den Ebenen Bild und Ton und der Ebene ihres Zusammenspiels. Die differenzierte Wahrnehmung führt schließlich zur eigenen Geschmacksbildung und individuellen Meinungsbildung, die durch das Besprechen und Vergleichen von Filmen, Filmgenres und unterschiedlichen filmischen Formen angeleitet und ausgebildet werden kann (vgl. Spielmann 2011: 87).

Die Ausbildung von Filmkompetenz, in der der „Filmlesefähigkeit“ eine zentrale Rolle zukommt, umfasst eine Reihe von Zielsetzungen, die in der methodisch-didaktischen Umsetzung für den Einsatz von Film im Deutschunterricht aufgenommen werden müssen. Der Begriff „Filmlesefähigkeit“ stellt darin einen improvisierten Begriff dar, da Filme nur im übertragenen Sinn „gelesen“ werden können. Dennoch wird durch die Anwendung dieses Begriffes deutlich, dass die Filmrezeption einen komplexen Prozess darstellt, der im Unterricht vermittelt- und erlernbar ist (vgl. Frederking/Krommer/Maiwald 2008: 187). Die im Rahmen der Filmlesefähigkeit zu entwickelnden und erforderlichen Zielbereiche für die Beschäftigung mit Filmen im Unterricht sollen hier abschließend zusammengefasst werden, bevor im nächsten Kapitel die zentralen methodisch-didaktischen Konzepte vorgestellt werden. Im Zentrum der schulischen Filmbildung stehen demnach die Vermittlung und Ausbildung von Filmlesefähigkeit und kultureller Handlungsfähigkeit (vgl. Frederking/Krommer/Maiwald 2008: 187ff). Filmlesefähigkeit beinhaltet zunächst die Auseinandersetzung mit den Wirklichkeitsmodellen, die Filme vorstellen. Das heißt sowohl

fiktionale als auch nicht-fiktionale audiovisuelle Texte sollen in Hinblick auf ihren Bezug zur Realität und ihr Sinnpotential „gelesen“ und interpretiert werden können. Für eine solche Auseinandersetzung mit inhaltlichen Fragen ist die Dekodierung des filmischen Textes erforderlich. „Diese besteht darin, medienspezifische Darstellungscodes und ihr Zusammenspiel als bedeutungsgenerierend wahrzunehmen (z.B. Musik und Geräusche, Lichtregie, Schnitt und Montage); sie betrifft aber auch medienübergreifende narrative Kategorien (z.B. Figuren, Haupt- und Nebenhandlung, Symbole, Rückblenden, Konflikt, Auflösung)“ (Frederking/Krommer/Maiwald 2008: 187). Dabei spielt auch das Erkennen von intertextuellen und transmedialen Zusammenhängen eine wesentliche Rolle, das heißt zu erkennen, dass Texte in impliziter oder expliziter Weise auf andere Texte Bezug nehmen und ähnliche Stoffe oder Motive in verschiedenen Medien aufgenommen und weitertransportiert werden. Bedeutsam für eine solche Wahrnehmung sind auch Kontexte, in die audiovisuelle Texte und Filme eingeordnet werden. Dazu gehört beispielsweise die Entstehungszeit, die Einordnung in eine filmgeschichtliche Epoche, die Zuordnung zu einer Gattung oder zu einem Genre. Das Wissen über unterschiedliche Gattungen und Genres spielt eine wesentliche Rolle für die ästhetische Geschmacks- und Meinungsbildung und führt zu einem vertiefenden Verständnis des Filmes und zur Erweiterung des ästhetischen Genusses. Zur Kompetenz, Filme differenziert analysieren und interpretieren zu können, muss die Fähigkeit zur Teilhabe am kulturellen Handlungsfeld Film dazukommen, das heißt an diesem Feld bewusst und selbstbestimmt teilhaben zu können. Dazu gehört das Wissen über die kulturelle Praxis von audiovisuellen Medien, zum Beispiel über das Kino als kulturelle und kommerzielle Institution, verschiedene Rezeptionssituationen zu kennen und ihre Wirkung einschätzen zu können und an den Diskursen über audiovisuelle Medien souverän teilnehmen zu können, das heißt auch ästhetische Urteile differenziert und auf unterschiedlichen Abstraktionsniveaus, von der informellen mündlichen Anschlusskommunikation bis zu formellen schriftlichen Formen, wie der Filmempfehlung oder Rezension, ausbilden zu können. Zu einer solchen reflektierten Praxis mit Filmen gehört schließlich auch die kritische Distanznahme in Bezug auf einen bewussten Umgang mit der gesamten Vielfalt audiovisueller Texte. Die Ausbildung einer differenzierten Urteilsbildung spielt im Zuge dessen vor allem in der Begegnung mit populärkulturellen Medienangeboten eine besondere Rolle. Auch deren Potential muss in besonderem Maße für filmisches Lernen und ästhetische Filmbildung berücksichtigt werden (vgl. Frederking/Krommer/Maiwald 2008: 187ff). Das übergeordnete Ziel muss darin bestehen, „an exemplarischen und ergiebigen Texten Filmlesefähigkeit und die Kompetenz zur

reflektierten Teilhabe an einer AV-Medien dominierten Kultur zu entwickeln“ (Frederking/Krommer/Maiwald 2008: 191).

3.2 Methodisch-didaktische Konzepte für den Einsatz von Film im Deutschunterricht

Im Überblick lassen sich für die Praxis des Einsatzes von Filmen im Deutschunterricht drei grundlegende Konzepte unterscheiden: die analytisch-reflexive Ausrichtung, die an film- und medienwissenschaftliche Erkenntnisse anschließt und Kategorien der Filmanalyse heranzieht, um audiovisuelle Texte näher zu betrachten, die intermediale Ausrichtung, die in der Regel anhand von Literaturverfilmungen und der Betrachtung der Medien Buch und Film den Medienwechsel und die jeweils medienspezifischen Darstellungsmittel in den Fokus rückt und die ästhetische Ausrichtung, die Vorstellungs- und Wahrnehmungsbildung durch das Bewusstmachen und reflexive Verarbeiten der ästhetischen Filmerfahrung hervorhebt. Diese Form der Einteilung zeigt unterschiedliche Tendenzen der Filmdidaktik, die in der unterrichtlichen Praxis meist als Kombination aus den damit verbundenen Verfahren umgesetzt werden (vgl. Staiger 2014: 255ff).

3.2.1 Imaginationsorientierter Zugang

Die methodisch-didaktische Auseinandersetzung mit dem Medium Film lässt sich zunächst mit Blick auf die rezeptionsästhetische Forschung in der Literaturwissenschaft näher beschreiben. Die Erforschung des Rezeptionsprozesses von Literatur und die damit verbundene Fokussierung auf die RezipientInnen, die in der Literaturdidaktik zentral geworden ist, eröffnet auch für den Bereich der Filmrezeption im Unterricht einen entsprechenden Ausgangspunkt. Die Rezeptionsästhetik weist auf die zentrale Rolle der LeserInnen hin, die aktiv am Prozess der Bedeutungskonstruktion beteiligt sind. Der literarische Text eröffnet Leerstellen, die die LeserInnen durch ihre Imaginationsfähigkeit im Leseprozess füllen (vgl. Spinner/Köppert 2003: 59). Zudem ruft die Begegnung mit Literatur sinnliche Wahrnehmungen, Vorstellungen und Gedanken hervor, was die Literaturdidaktik als „(literar-)ästhetische Erfahrung“ (Spinner/Köppert 2003: 59) zusammenfasst. Dies lässt sich grundsätzlich auch auf den Umgang mit Filmen übertragen. In der Begegnung mit Filmen ist ein hohes Maß an aktiver Beteiligung auf der Seite der RezipientInnen erforderlich, da Filme ebenso Imaginationsräume eröffnen, die zu einer produktiven und kreativen Bedeutungskonstruktion anregen. Aufgrund der Fülle an

Informationen auf visueller und akustischer Ebene stellen Filme hohe Anforderungen an die RezipientInnen. Die besondere Verbindung von Bildern, Ton und Sprache fordert dazu auf, fortlaufend Beziehungen zwischen den verschiedenen Ebenen herzustellen und immer wieder neue Vorstellungen zu bilden: „Dabei spielt der Faktor des bewegten Bildes eine wichtige Rolle: Der Rezipient ist allein schon auf Grund der wechselnden Abfolge bzw. der begrenzten Zeitdauer von Bildeinstellungen zu einer selektiven Wahrnehmung, entsprechend zu permanenten Ergänzungsleistungen veranlasst“ (Spinner/Köppert 2003: 62).

Für den Umgang mit Filmen im Unterricht weisen Köppert und Spinner auf den zentralen Zusammenhang zwischen Vorstellungsbildung, Interpretation und Analyse hin. Freiräume zur Imagination eröffnen Filme insbesondere durch ihre besondere Filmsprache, das heißt durch den Einsatz filmspezifischer Gestaltungsmittel wie beispielsweise die Bewegung der Kamera, den Schnitt oder die Montage. Die Kamera „liefert Standort- und Standpunktangebote, die das Neugier- und Imaginationsverhalten des Betrachters stimulieren. Sie ist eine sehr raffinierte Erzählerin, die Aussparungen setzt, Sprünge macht, Dinge vorenthält, andeutet oder in den Fokus holt“ (Spinner/Köppert 2003: 62). Die unterschiedlichen Gestaltungsmittel entfalten ihre jeweils spezifische Wirkung und regen dadurch stetig die Vorstellungstätigkeit der RezipientInnen an. Dieser Umstand ist im Bereich der Verfahren der Filmdidaktik zu berücksichtigen, um das Medium Film als ästhetischen Gegenstand angemessen im Unterricht zu thematisieren. Analog zu imaginationsorientierten Verfahren, die im Literaturunterricht eingesetzt werden, lassen sich für die Schulung der ästhetischen Wahrnehmung von Filmen geeignete Vorgehensweisen festlegen, die zur Förderung der Imagination beitragen. Dazu gehört beispielsweise das Anhalten von Filmen, die Betrachtung von Standbildern, das Abspielen von Filmsequenzen und -ausschnitten ohne Ton oder ohne Bild, um Informationen auf der akustischen oder bildlichen Ebene getrennt voneinander wahrnehmen und selbsttätig ergänzen zu können. Durch das Entwerfen eigener Vorstellungen anhand produktiver Verfahren, wie das Verfassen von inneren Monologen für einzelne Figuren, das Umschreiben von Szenen oder Inszenieren von Dialogen, eröffnen sich vielfältige Wahrnehmungs- und Interpretationsmöglichkeiten (vgl. Köppert/Spinner 2003: 64ff). Im Zentrum imaginationsorientierter Verfahren zum Film steht die Entwicklung einer vertiefenden und differenzierten Wahrnehmung, insbesondere auf den Ebenen Sehen und Hören, und die

bewusste Thematisierung der filmästhetischen Erfahrung, um zu einer „umfassenden Wahrnehmungsschulung“ (Köppert/Spinner 2003: 73) beizutragen.

3.2.2 Verbindung von Filmanalyse und Textanalyse

Filmdidaktische Anregungen für den Deutschunterricht setzen sich außerdem mit dem Verhältnis zwischen audiovisueller Mediensozialisation und dem Nutzen, der sich daraus für die analytische und interpretatorische Beschäftigung mit Literatur ergibt, auseinander. Bereits Wermke weist in ihrem Modell der integrierten Medienerziehung darauf hin, den vertrauten Umgang der SchülerInnen mit Medien für die Literaturanalyse zu nutzen (vgl. Wermke 1997: 111). Der Weg kann ausgehend von den Erfahrungen mit Filmen zum Text und zur literarischen Textanalyse führen. „Filmerfahrung kann als Vergleichsfolie Erkenntnisse über die Struktur von Texten und Leseprozessen erleichtern“ (Spinner 2004: 200). Zur Annäherung an textanalytische Aufgaben ist es demnach sinnvoll, den Zusammenhang zwischen Inhalt und Form zunächst beim Film zu betrachten, um daran anschließend den Blick auf die funktionale Analyse von Texten zu richten (vgl. Spinner 2004: 201ff). Dies lässt sich durch die Betrachtung der Wirkung bestimmter filmischer Gestaltungsmittel wie der Kamera oder der Schnitttechnik oder anhand der Auseinandersetzung mit Erzählperspektiven und Figurenkonstellationen erreichen. Ausgehend von Beobachtungen hinsichtlich filmischer Erzählperspektiven, wie zum Beispiel dem Voice-over Erzähler oder der Einstellungsgröße und -perspektive der Kamera, kann die Betrachtung der narrativen Gestaltung von literarischen Texten besser nachvollzogen werden. Dabei lassen sich sowohl Parallelen als auch Besonderheiten in der literarischen und filmischen Gestaltung erarbeiten. Der Aspekt der Zeit lässt sich im Film beispielsweise leichter erkennen als in literarischen Texten, wenn der Schnitt und die Möglichkeiten der raffenden oder dehnenden zeitlichen Gestaltung näher betrachtet werden. „Mit Rückblende, Vorgriff, Parallelmontage oder den Begriffen der kontinuierlichen und diskontinuierlichen Darstellungsweise stehen weitere Kategorien zur Verfügung, die anhand von Filmen erarbeitet und auf Erzähltexte übertragen werden können“ (Spinner 2004: 203). Analytische Film- und Textuntersuchungen lassen sich schließlich mit produktiven Aufgaben wie Personenbeschreibungen und Figurencharakterisierungen verbinden, die es ermöglichen, Verbindungen zwischen den Medien herzustellen. Die analytische Auseinandersetzung mit Filmen und Texten darf sich nicht an der Erarbeitung von analytischen Kategorien erschöpfen.

3.2.3 Rezeptiv-analytischer Zugang

Die Verbindung der ästhetischen Filmerfahrung mit der analytischen Betrachtung von Form und Inhalt stellt einen zentralen Zugang für die unterrichtliche Auseinandersetzung mit Filmen dar. Die didaktischen Ziele der Formanalyse sind „die Behebung von Rezeptionsautomatismen und [...] die Verfeinerung des Rezeptionsvermögens“ (Zabka 2004: 252). Die Analyse trägt dazu bei, eine bewusste, reflektierte und kritische Rezeption zu fördern, die den unreflektierten Genuss von Medien nicht ersetzen, sondern die damit verbundenen Wahrnehmungsmechanismen begreifbar machen soll. Dabei geht es vor allem darum, die SchülerInnen dazu zu befähigen, bewusst zwischen einer unreflektierten Rezeption und einer reflektierten Rezeption wechseln zu können. Wichtig ist im Zuge dessen die Rück- beziehungsweise Zusammenführung von analytischen Ergebnissen mit der ästhetischen Erfahrung. Die Filmanalyse sollte daher in erster Linie solche Phänomene aufgreifen, die auch bei der unreflektierten Rezeption eine besondere Wirkung in Bezug auf die Wahrnehmung und das Verstehen haben (vgl. Zabka 2004: 252ff).

Auf diesen Zusammenhang, dass Filmanalyse „kein Selbstzweck ist, sondern der Klärung inhaltlicher Fragen dient“ (Gast 1996: 14), weisen bereits die frühesten Ansätze zur analytischen Auseinandersetzung mit Filmen im Unterricht hin. Der Inhaltsbegriff beschränkt sich dabei nicht nur auf die Ebene der Filmhandlung, sondern schließt den Gehalt und die Wirkung von filmischen Elementen und Strukturen als eigenständige Ausdrucksmittel mit ein. Die analysierten filmischen Elemente werden bewusst als Mittel der Wahrnehmungssteuerung und bezogen auf die inhaltliche Ebene interpretiert:

„Es gibt keine festgelegte Bedeutung dieser oder jener Einstellungsgröße, Perspektive, Beleuchtungsvariante, Kamerabewegung, keine starre Semantik einer bestimmten Montageform, keine Wahrnehmungssteuerung durch bestimmte Wort-Bild-Ton-Inszenierungen; nur im Kontext von Inhalt, Genre, Erwartungshorizont des Rezipienten und filmsprachlicher Struktur erschließen sich Sinn und Wirkungspotential eines audiovisuellen Textes – erschlossen durch Interpretation“ (Gast 1996: 16).

Der Einsatz analytischer Verfahren ist daher unverzichtbar und bei entsprechender didaktischer Einbettung angebracht. Analytische Ansätze, die sich mit der strukturellen Gestaltung von Filmen auseinandersetzen, das heißt den Blick gezielt auf die Filmsprache richten, lassen sich mit den „sprachfunktionalen und textanalytischen Fragestellungen des

Deutschunterrichts“ (Kern 2012: 218) parallelisieren. Die Besonderheiten des Films lassen sich unter filmspezifischen Aspekten entsprechend aufarbeiten. „Das läuft auf eine filmische Sehschule hinaus, die darauf setzt, dass elaborierteres Sehen intensiveres und gleichzeitig kritischeres Sehen bedeutet [...]“ (Kern 2012: 220). Dabei ist es wichtig, von der Perspektive der Wirkung auszugehen, um über diese die damit verbundenen filmischen Darstellungsmittel zu erschließen.

Für die angemessene methodisch-didaktische Auseinandersetzung mit Film als eigenständigem ästhetischem Medium und als Gegenstand mit einem besonderen Wirkpotential wird die detaillierte Filmanalyse als geeignetes Verfahren betrachtet. Diese wird eingesetzt, da die Filmwahrnehmung und -rezeption in der Regel nur begrenzt bewusst abläuft. Während auf akustischer Ebene sprachliche Äußerungen im Film meist bewusst wahrgenommen werden, werden Musik und Geräusche häufig nur unbewusst registriert. Auf visueller Ebene werden Handlungen und Schauplätze der Handlung bewusst wahrgenommen, während gestalterische Aspekte wie die Bildkomposition, Kameraeinstellung, Kameraperspektive, Farben und Formen eher unbewusst aufgenommen werden. Mit der Filmanalyse wird im Unterricht ein Verfahren angewandt, das dazu beiträgt, den Rezeptions- und Interpretationsprozess von Filmen bewusst zu verlangsamen und die Wirkungsweise von Filmen nicht nur zu erfahren, sondern erklären und deuten zu können. Die Aneignung von filmwissenschaftlicher Fachterminologie bildet eine notwendige Basis, die schrittweise eingeführt und erweitert werden kann, um ein analytisches Werkzeug bereitzustellen (vgl. Hildebrand 2006: 69f). Die Auseinandersetzung mit Begriffen und Kategorien der Filmsprache bildet keinen Selbstzweck, sondern die notwendige Grundlage, um über Filme beziehungsweise unterschiedliche filmische Texte einen geordneten Diskurs führen zu können. Die Analyse filmischer Texte richtet den Blick auf die Entschlüsselung der verschiedenen Zeichencodes des Films, also vor allem auf die auditive und die visuelle Ebene, die in der Regel zuerst getrennt voneinander betrachtet werden. Die anschließende Betrachtung der spezifischen Kombination des Auditiven und Visuellen kann des Weiteren den Aspekt des Narrativen untersuchen, da bewegte filmische Bilder auch eine jeweils spezifische Form des Erzählens beinhalten (vgl. Frederking/Krommer/Maiwald 2008: 174).

Für den Bereich der Analyse des Visuellen lässt sich eine Reihe wichtiger Begriffe und Kategorien zum Einzelbild zuordnen (vgl. Frederking/Krommer/Maiwald 2008: 173 ff), das heißt zur so genannten Einstellung, die einen Ausschnitt des Films bezeichnet, der ohne

Unterbrechung durch Schnitte aufgenommen wurde und daher die kleinste Einheit des Films darstellt. Der mit der Einstellung verbundene Begriff der Einstellungsgröße beschreibt, wie groß einzelne Figuren oder Objekte im Bild erscheinen. Im Allgemeinen lassen sich folgende Größen unterscheiden:

weit	weite Landschaften, Panoramen
Totale	Gesamtüberblick, Figur und ihre Umgebung
Halbtotale	Ganzansicht der Figur und unmittelbare Umgebung
halbnah/ „amerikanisch“	Figur bis zum Oberschenkel
nah	Figur bis zur Brust/zum Bauch
groß	Gesicht der Figur, Objekte bildfüllend
Detail	stark vergrößerter Ausschnitt

Die didaktisch übliche Vorgehensweise in der Auseinandersetzung mit Einstellungsgrößen im Unterricht besteht darin, die verschiedenen Größen durch Standbilder aus dem Film, so genannte *Frames*, zu präsentieren und entsprechend einzuordnen (vgl. Abraham 2012: 32). Eine weitere Kategorie, die sich für die visuelle Ebene definieren lässt, bildet die Perspektive, das heißt die Sicht auf die dargestellten Inhalte, die in der Normalperspektive auf Augenhöhe mit den Figuren, in der Froschperspektive als Untersicht auf das Geschehen oder als Vogelperspektive als Aufsicht auf das Geschehen gestaltet sein kann. Für das Einzelbild besonders relevant sind außerdem die Kategorien Farbe, Licht und Ausleuchtung, die eher hell oder eher dunkel wirken können. Die Komposition des Bildes beschreibt die Anordnung der einzelnen Figuren und Objekte im Bild und die damit verbundene Wirkung, die eher geschlossen beziehungsweise offen gestaltet sein kann. Die Kategorien Denotation und Konnotation beschreiben den direkten Sachbezug, das heißt das wörtlich Gesagte, einerseits und latente Bedeutungen andererseits, die in Denotationen mitschwingen können. Konnotationen können für das Einzelbild, aber auch für die bewegte Bildfolge festgemacht werden. Die zentrale Kategorie im Bereich des bewegten Bildes stellt die Kamerabewegung dar, die als horizontaler oder vertikaler Schwenk oder als Kamerafahrt durchgeführt werden kann. Die Kamera kann sich dabei auf die Figuren beziehungsweise Objekte zu- oder von ihnen wegbewegen. Eine Sonderform, die Bewegung suggeriert, stellt der *Zoom* dar. Die Begriffe Schnitt und Montage bezeichnen die Art und Weise, wie Übergänge zwischen den einzelnen Einstellungen, von einer Einstellung zur nächsten, gestaltet sind. Beim Schnitt

lassen sich folgende Möglichkeiten unterscheiden: ein einfacher Schnitt ohne Übergang, die Abblende, bei der das Bild langsam verdunkelt wird, die Aufblende, bei der das Bild nach und nach erhellt wird, die Überblendung, bei der das Schlussbild der einen Einstellung in das Anfangsbild der nächsten übergeht, die Wischblende, bei der eine Einstellung von einer neuen seitwärts aus dem Bild gewischt wird oder die Iris-Blende, bei der die Einstellung kreisförmig aus- oder eingeblendet wird. Im Vergleich zum Schnitt beeinflusst die Kategorie der Montage bereits die Ebene der Erzählung, indem durch unterschiedlich zusammengefügte Einstellungen eine eigene Form der Narration entwickelt werden kann. Zu den grundlegenden Unterscheidungsmöglichkeiten der Montage zählen der *straight cut*, bei dem die Einstellungsabfolge eine natürliche Kontinuität in der Handlung suggeriert, der *jump cut*, bei dem nur Ausschnitte gezeigt werden, das heißt Bild- und Zeitsprünge in der Einstellungsabfolge enthalten sind, die Rückblende, bei der bereits Geschehenes einmontiert wird, die Vorausschau, bei der Zukünftiges einmontiert wird, und der Zwischentitel als eingeblendete Texttafel (vgl. Frederking/Krommer/Maiwald 2008: 174ff).

Für den Bereich der Analyse des Auditiven lässt sich zunächst eine Unterscheidung vornehmen, ob das Auditive im Bild und Teil der Handlung ist, also *on screen* und synchron, oder außerhalb des Bildes ist beziehungsweise von außen kommt, also *off* und asynchron eingefügt ist. Die auditive Ebene setzt sich aus mehreren Elementen zu einem Ganzen zusammen (vgl. Frederking/Krommer/Maiwald 2008: 177f). Die Hintergrundmusik beziehungsweise der Soundtrack stellen eine zentrale Komponente dar, um die dargestellten Inhalte und Handlungen auf der bildlichen Ebene atmosphärisch auszugestalten. Zu den zentralen musikalischen Elementen zählen die Melodie, der Rhythmus, die Instrumentierung, die Dynamik und das Tempo. Die Hintergrundmusik kann auch leitmotivisch gestaltet sein, wenn eine Melodie mit einem bestimmten Schauplatz oder einer bestimmten Figur verbunden wird. Eine weitere Komponente der auditiven Gestaltung bilden Geräusche aus der im Film dargestellten Wirklichkeit. Dazu zählen beispielsweise Musik, wenn sie aus einem Radio kommt, der Teil der filmischen Welt ist, aber vor allem auch solche Geräusche, die Teil der Inszenierung sind, wie Verkehrslärm, Reifenquietschen, Türknarren etc.. Diese müssen dabei nicht unbedingt realistisch gestaltet sein, viele Geräusche werden nachträglich vertont und übertrieben inszeniert. Gesprochene Sprache bildet einen zentralen Bestandteil der auditiven Ebene, da sie zum Großteil von den Reden und Dialogen der Figuren stammt. Neben den verbalsprachlichen Inhalten werden auch die nonverbalen Elemente zu dieser Ebene gezählt, wie Sprechpausen, Sprachmelodie, Seufzen,

Lachen, Mimik und Gestik. Gesprochene Sprache ist schließlich nicht nur Teil der dargestellten filmischen Welt, sondern kann auch in Form von Kommentaren aus dem Off gestaltet sein, durch die Figuren selbst oder durch einen externen Erzähler (vgl. Frederking/Krommer/Maiwald 2008: 177f).

Die Analyse der narrativen Ebene im Film lässt sich teilweise mit Kategorien, die aus der Literaturanalyse stammen, erfassen. Das Narrative in audiovisuellen Medien gründet jedoch auch in besonderem Maße in den spezifischen Gestaltungsmerkmalen des Mediums Film (vgl. Frederking/Krommer/Maiwald 2008: 178ff). Eine zentrale Kategorie bilden sowohl in der Literatur als auch im Film die Figuren und die damit verbundene Figurenzeichnung. Dabei lassen sich Hauptfiguren und Nebenfiguren unterscheiden, HeldInnen und ihre GegenspielerInnen. Für die Figurenzeichnung besitzt der Film gegenüber der Literatur besondere Möglichkeiten, aber auch Grenzen. So können innere Haltungen, Gefühle oder Gedanken nur begrenzt wiedergegeben werden, zum Beispiel durch Kommentare aus dem Off. Andererseits kann der Film Figuren viel umfassender in den Blick nehmen, ihr Äußeres, ihren Habitus usw., um sie zu charakterisieren. Darüber hinaus lässt sich, ähnlich wie zum auktorialen und personalen Erzählen im Roman, eine objektive und eine subjektive Kamera unterscheiden. So kann die Handlung des Films aus der Außenperspektive gestaltet sein, die dem allwissenden Erzähler im Roman ähnlich ist, oder aus der Sicht einer Figur, durch die der Kamerablick wiedergegeben wird. „Welches dieser Verfahren gewählt wird, wirkt sich nachhaltig auf das Bild aus, das die Zuschauer/-innen von den Figuren erhalten. Werden Bewusstseinsvorgänge z.B. durch Mimik zum Ausdruck gebracht und wird das Gesicht des Schauspielers bzw. der SchauspielerIn dabei in Großaufnahme (*close-up*) gezeigt, dann kann der Interpretationsspielraum wesentlich größer ausfallen als bei der *voice-over*-Technik, die verbal explizit Aufschluss über die inneren Vorgänge einer Figur geben kann“ (Surkamp 2010: 92f). Als narrative Einheiten des Films können die Einstellung, die Szene und die Sequenz unterschieden werden. Mehrere aufeinanderfolgende Einstellungen können zu einer Szene zusammengefasst werden, wenn sie eine Einheit in der Zeit, im Ort oder in Bezug auf die darin vorkommenden Figuren bilden. Mehrere Szenen können schließlich eine Sequenz bilden, die in der Regel einen größeren Handlungsblock darstellt. Die Handlung kann in eher geschlossener Form, das heißt in chronologischer und logischer Abfolge, dargestellt werden oder anhand offener Formen, bei denen das Geschehen beispielsweise mit Vorausblenden oder Rückblenden, durch Rahmenhandlungen oder Sichtweisen unterschiedlicher Figuren in der Chronologie durchbrochen wird. Medienspezifische

Darstellungsmittel wie die Montage spielen dabei eine besondere Rolle, da Rückblenden oder Vorausblenden oft mit speziellen Effekten im Schnitt oder in der musikalischen Untermalung verbunden sind. Harte, schnelle Schnitte können zu einer dramatischen Beschleunigung der Handlung beitragen. Der Einsatz von Schnitt und Montage trägt wesentlich dazu bei, ob die Handlung als linearer erzählerischer Fluss wahrgenommen wird oder als nichtlineare, offene Form, bei der die Montage- beziehungsweise Schnitttechnik stärker sichtbar wird. Für die Analyse der narrativen Ebene spielt außerdem das Wissen über Genrekonventionen beziehungsweise wiederkehrende Plotmuster eine zentrale Rolle. Je nach Genre können so entsprechende Muster in der thematischen oder formal-ästhetischen Darstellung definiert und voneinander unterschieden werden und daraufhin untersucht werden, inwiefern sie die Rezeption und Wahrnehmung des Films beeinflussen und steuern (vgl. Frederking/Krommer/Maiwald 2008: 179ff).

Im Mittelpunkt rezeptiv-analytischer Verfahren steht damit die „Rekonstruktion der Gemachtheit eines Films“ (Decke-Cornill/Luca 2007: 16). Zu den Verfahren gehört neben der Einführung in die Kategorien und Begriffe der Filmsprache, also in die filmwissenschaftliche Terminologie, auch die detaillierte Untersuchung der auditiven und der visuellen Ebene. Dabei werden „wiederkehrende Bilddramaturgien verglichen; Einzelszenen verlangsamt und detailliert studiert; Standbilder analysiert; Ton und Bild in Beziehung gesetzt [...] Zugleich wird aber auch Aufmerksamkeit für das Arsenal wiederkehrender, stereotyper Gestaltungsmittel des Erzählkinos geweckt, für Klischees“ (Decke-Cornill/Luca 2007: 16). Als geeignetes Mittel, um die Verlangsamung der Filmrezeption und die Schärfung der Wahrnehmung zu ermöglichen, können Einstellungs- beziehungsweise Sequenzprotokolle angefertigt werden. Bei derartigen Protokollen kann in unterschiedlich starker Ausdifferenzierung das filmische Material in seinen Bestandteilen auf auditiver und visueller Ebene transkribiert werden. So können einzelne Einstellungen und Einstellungsfolgen protokolliert und der jeweilige Bildinhalt, die Einstellungsgröße, die Kamerabewegung, die Beleuchtung usw. und der jeweilige Toninhalt, Sprache, Musik, Geräusche usw. festgehalten werden. Zudem können Einstellungswechsel beziehungsweise die Gestaltung der Übergänge von einer Einstellung zur nächsten notiert werden. Die Bild- und Tonebene werden dabei in der Regel getrennt voneinander erfasst, was zu einer genauen Wahrnehmung und Erfassung der strukturellen Zusammenhänge zwischen den auditiven und visuellen Gestaltungsmitteln beiträgt (vgl. Gast 1996: 18ff). Schriftliche Transkriptionen sind aufwendig und anspruchsvoll und sollten nicht auf das Einüben von

filmsprachlichen Kategorien reduziert werden, sondern immer im Rahmen einer „Diskussion des Bedeutungs- und Wirkungspotentials als Folge der eingesetzten filmischen Mittel“ (Gast 1996: 22) betrachtet werden. Der Aufwand und der didaktische Ertrag sollten dabei im Unterricht in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen (vgl. Frederking/Krommer/Maiwald 2008: 192f).

Der analytisch-reflexive Umgang mit Filmen im Unterricht stellt eine besondere Herausforderung dar. Neben grundlegenden rezeptiv-analytischen Verfahren sollten umso mehr auch imaginationsorientierte und produktive Verfahren miteinander kombiniert eingesetzt werden. Die Analyse filmischer Gestaltungsmittel trägt dazu bei, das bereits vorhandene, meist unbewusste Wissen der SchülerInnen über Filme und ihre Wirkung bewusst zu machen. „Detaillierte Filmanalysen und die kulturwissenschaftliche Untersuchung von audiovisuellen Medien sind sicherlich eher für den Unterricht in der Sekundarstufe II geeignet“ (Surkamp 2010: 101). Wichtig ist im Zuge dessen, das filmästhetische Wissen, das die Jugendlichen in diesem Alter bereits in umfassender, aber häufig impliziter Form mitbringen, für die Analyse einzubeziehen. Jugendliche sind durch ihre Mediensozialisation und ihre außerschulischen Erfahrungen mit Serien, Werbung usw. charakteristische filmische Darstellungsmittel wie schnelle Schnitte oder räumliche und zeitliche Sprünge gewöhnt. An diese Erfahrungen kann im Unterricht angeknüpft werden. Außerdem kann und soll im Zuge dessen auch auf das technische Wissen, das die Jugendlichen mitbringen, zurückgegriffen werden. Viele sind auch bereits in den Techniken des Aufnehmens, Überspielens, Schneidens und Neuordnens von Filmszenen geübt (vgl. Surkamp 2010: 102). Unter methodisch-didaktischer Perspektive bildet die filmanalytische Beschreibung und Interpretation mit Rückgriff auf Begriffe der Filmwissenschaft einen wichtigen Bestandteil, um zur Entwicklung medienreflexiver Kompetenzen beizutragen. Der Einsatz von Filmen darf nicht auf ihren inhaltlichen Gehalt reduziert werden, sondern muss Film als ästhetisches Medium mit seiner spezifischen audiovisuellen Ästhetik als eigenständigen Gegenstand ernst nehmen. „Es darf also nicht nur um die Frage gehen, was erzählt oder dargestellt wird; ein medienreflexiver Deutschunterricht muss immer wieder auch klären, wie das geschieht“ (Abraham 2012: 12).

3.2.4 Produktions- und handlungsorientierter Zugang

Methodisch-didaktische Konzepte für den Einsatz von Film im Unterricht führen von der rezeptiv-analytischen Ausrichtung, der Analyse und Vermittlung von Kategorien und Begriffen der Filmsprache, weiter zur „Anschluss- und Metakommunikation über das Gezeigte“ (Abraham 2005: 131). Für die Umsetzung des Ziels der kulturellen Handlungsfähigkeit im Sinne der filmischen Bildung spielt dabei ein produktiver Umgang mit Medien und Filmen eine bedeutende Rolle. Für die Anschlusskommunikation bilden neben der Frage nach der Analyse und Interpretation der filmischen Elemente des Films, der Einstellungen, Sequenzen, Schnitt- und Montagetechniken etc., auch das Wissen über die Planung, Produktion, Finanzierung und Vermarktung von Filmen einen wichtigen Bestandteil. Die Metakommunikation über Filme und filmische Produkte beinhaltet schließlich auch die Frage, „wer diese Produkte zu welchem Zweck herstellt, wer sie in welchem Interesse nutzt, und vor allem: welche Ästhetiken sich aus diesem Wechselspiel ergeben“ (Abraham 2005: 134).

Um Filme in diesem Sinne als ästhetische Inszenierungen verstehen und interpretieren zu lernen, können szenische Verfahren herangezogen werden. Das szenische Spielen beziehungsweise Vortragen und Inszenieren einzelner filmischer Sequenzen oder Filmausschnitte gehört zu den handlungsorientierten Aufgaben, die sich in Anlehnung an handlungsorientierte Aufgaben des Literaturunterrichts herausgebildet haben. Der handlungs- und produktionsorientierte Ansatz betont dabei die selbsttätig handelnde und produktive Beschäftigung mit Texten, die unterschiedliche ästhetische und kreative Ausdrucksformen einschließt (vgl. Spinner 2012: 247). Für den Bereich der Filminterpretation betont Spinner die Eignung produktiver Verfahren wie das Verfassen eines inneren Monologes ausgehend vom Gesichtsausdruck oder der Körpersprache einer Figur oder das Verfassen von Dialogen zu Einstellungsfolgen oder Szenen, die ohne Ton gezeigt werden. Produktive Verfahren können ähnlich wie rezeptiv-analytische Verfahren zur Verlangsamung des Wahrnehmungsprozesses beitragen, darüber hinaus aber auch in besonderem Maße die Imaginationsfähigkeit und kreativ-reflexive Verarbeitung von Filmen fördern (vgl. Spinner 2012: 257). Das Konzept des szenischen Interpretierens ermöglicht das ästhetische Filmerleben anhand körperlicher Erfahrungen als SchauspielerInnen vor der Kamera und macht filmisches Verstehen in der Interaktion mit anderen aktiv und fantasievoll erfahrbar. Beim szenischen Interpretieren können zudem Ausschnitte aus

Prozessen der Filmproduktion nachgestellt werden, die reflexive Lernprozesse zu filmischen Inszenierungen anregen können (vgl. Krämer 2006: 119). Die Auseinandersetzung mit Filmen auf einer solchen Ebene der sinnlichen Erfahrung stellt einen wesentlichen methodisch-didaktischen Zugang dar: „Ein reichhaltiges Leerstellenpotential, das sich aus der Fülle an optischen und akustischen Signalen sowie den filmsprachlichen Mitteln ergibt und die konstruktive Fantasie des Rezipienten in Gang setzt, ist [...] Bedingung für produktiv-vorstellungsfördernde Verfahren“ (Krämer 2006: 282).

Kepser definiert handlungs- und produktionsorientierte Methoden im Vergleich zu analytisch-reflexiven Zugängen, wie das Erstellen von Einstellungs- und Sequenzprotokollen, das Analysieren von *Frames* oder die analytische Betrachtung der Bild- und Tongestaltung, als Zugänge, die „nicht [...] systematisch beschreibend und interpretierend sind“ (Kepser 2010: 187), sondern kreative Zugangsweisen ermöglichen. Die Systematisierung filmbezogener handlungs- und produktionsorientierter Methoden nimmt Kepser durch eine Unterscheidung von insgesamt sechs zentralen SchülerInnen-tätigkeiten vor: Schreiben, Zeichnen/(bildlich) Gestalten, Spielen/Performen, Filmen, Sprechen, Montieren/Schneiden. Im Bereich Schreiben steht die Auseinandersetzung mit schriftlichen Texten aus dem kulturellen Handlungsfeld Film im Zentrum, vom Exposee bis hin zum Drehbuch. Eine besonders ergiebige Aufgabe stellt im Zuge dessen die schriftliche Adaption von Romanauszügen als Drehbuch dar, da sie die jeweils spezifische Ästhetik des Buches und des Films reflexiv und handlungsorientiert in den Fokus rückt. Weitere Aufgaben stellen das Verfassen von Storys, Figurenbiografien, Figurencharakteristiken oder Filmkritiken dar (vgl. Kepser 2010: 190ff). Zentrale Methoden, die Zeichnen und bildliches Gestalten ermöglichen, bilden das Anfertigen eines Storyboards, das dazu genutzt wird, einzelne Einstellungen und Szenen aus dem Drehbuch in Form von Skizzen visuell darzustellen, das Entwerfen von Filmplakaten und die Gestaltung und Rekonstruktion von filmischen Standbildern, um die filmische Erzähl- und Montagestruktur bewusst zu machen (vgl. Kepser 2010: 207ff). Die Methoden Spielen/Performen und Filmen sind in der Regel stark aufeinander bezogen und reichen vom Inszenieren eines Castings, dem Spielen von alternativen Szenen, dem Aufnehmen von kurzen Videosequenzen, um unterschiedliche Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven zu erproben, bis hin zum Drehen von eigenen kurzen filmischen Formaten wie Werbespots oder Musik-Videoclips (vgl. Kepser 2010: 212ff). Im Bereich Sprechen sind viele unterschiedliche Aufgaben möglich, die sich fast alle darauf beziehen, die Tonspur mit einer anderen zu kombinieren oder diese neu anzuordnen

und die vorhandene zu ersetzen. So können beispielsweise neue (parodistische) Synchronisationen gestaltet oder Voice-overs gestaltet werden, um filmische Darstellungen auf der Bildebene zu kommentieren und neu zu interpretieren (vgl. Kepser 2010: 220ff). Daran anknüpfend, da sie in der Regel ebenfalls mit dem Einsatz von Schnittprogrammen verknüpft sind, sind Methoden aus dem Bereich Montieren/Schneiden sinnvoll, wie das Unterlegen eines Filmausschnittes mit unterschiedlicher Musik oder das Experimentieren mit Geräuschen und mit Montagetechniken durch das Neuordnen von filmischem Material. Im Zuge dessen verweist Kepser auch auf das produktive, selbsttätige Anfertigen von Trailern (vgl. Kepser 2010: 227ff).

Die aktive und produktive Arbeit und das Anfertigen von eigenem filmischem Material stellt für den methodisch-didaktischen Umgang mit Filmen eine besonders lernwirksame Methode dar, da die SchülerInnen dabei unterschiedliche technische, kreativ-gestalterische und methodische Aspekte als ganzheitlichen Lernprozess erfahren können. Sie erfordert ein hohes Maß an Eigenaktivität auf der Seite der SchülerInnen und ermöglicht durch die selbsttätige Gestaltung und Verwendung audiovisueller Medien das Einbringen von mitgebrachten Kompetenzen der SchülerInnen u.a. im technischen Bereich (vgl. Cichlinski 2006: 117ff). Produktive Verfahren ermöglichen es, gestalterische Freiräume zu schaffen und auf die individuellen Bedürfnisse der SchülerInnen einzugehen, die im außerschulischen Bereich häufig bereits kreativ und gestalterisch mit Filmen umgehen. In einem weiteren Schritt können diese produktionsorientierten Verfahren auf die Filme selbst angewandt werden. „Mit der entsprechenden didaktischen Unterstützung könnte das Filmen, ähnlich wie das Schreiben, zu einer Kulturtechnik werden, derer man sich bedient, um zu informieren, zu gestalten oder etwas auszudrücken“ (Spielmann 2011: 91). Um das Bedeutungs- und Wirkungspotential filmischer Gestaltungsmittel selbstständig entdecken und erproben zu können, ist es jedoch nicht immer notwendig, eigenes filmisches Material herzustellen. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, auf schon vorhandenes Filmmaterial zurückzugreifen und schon existierende, nicht-bewegte oder bewegte Bilder neu zu schneiden, zusammenzufügen, oder auf der visuellen, akustischen oder verbalen Ebene damit zu experimentieren (vgl. Surkamp 2010: 104f). Der produktive unterrichtliche Umgang mit Filmen sollte in jedem Fall Möglichkeiten aktueller medientechnischer Entwicklungen aufgreifen, vor allem in Bezug auf eine flexible Filmrezeption oder die gestalterische Ver- und Bearbeitung von Filmen (durch den Einsatz von PC, Schnittprogrammen etc.). Die Möglichkeiten der digitalen Bearbeitung von Filmen sind sehr

vielfältig. Durch einfach zu gestaltende Effekte, wie eine veränderte Montage oder eine andere Musikuntermalung, können filmische Aussagen und Stimmungen und damit die Wirkung stark verändert werden, was in der eigenen produktiven Auseinandersetzung zu einer geschärften medialen Wahrnehmung beitragen kann (vgl. Günther 2008: 24ff).

Produktions- und rezeptionsorientierte Verfahren schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern werden in der Regel integrativ im Unterricht eingesetzt, um sich gegenseitig zu ergänzen. Für die eigene Gestaltung von Filmen bildet eine rezeptiv-analytische Beschäftigung mit Filmen die notwendige Voraussetzung, um ein umfassendes Filmverständnis zu ermöglichen (vgl. Kepser 2010: 188). Das Einbeziehen produktionsorientierter Verfahren in der Filmdidaktik kommt in besonderem Maße der Forderung nach, im Sinne der Ausbildung von Medienkompetenz die Handlungskompetenzen der SchülerInnen im Umgang mit Medien im Allgemeinen und mit Filmen im Besonderen zu fördern. Diese Verfahren kommen auch den Bedürfnissen der SchülerInnen entgegen, die außerhalb des Unterrichts in der alltäglichen Lebenswelt zunehmend selbst kreativ und gestalterisch mit filmischen Formaten umgehen. Produktionsorientierte Verfahren in der Filmdidaktik werden dabei häufig für die Auseinandersetzung mit kürzeren filmischen Formaten empfohlen (vgl. Kepser 2010: 228ff). Vorschläge für die produktive Auseinandersetzung mit Filmen beziehen sich auf kurze Formate wie Werbespots, Musikvideos oder Trailer, die auch für das selbstständige Anfertigen und gestalterische Arbeiten mit Filmen leichter zugänglich sind.

3.2.5 Allgemeine methodisch-didaktische Überlegungen

Als relevanter Gegenstand im Deutschunterricht erscheinen Filme am ehesten in Form von Literaturverfilmungen, da sie einen wesentlichen Bestandteil innerhalb der Rezeptionsgeschichte der jeweiligen literarischen Texte darstellen und zum „kulturellen Überlieferungs- bzw. Diskursgeschehen“ (Maiwald 2013: 220) gehören. Die Beschäftigung mit Filmen und audiovisuellen Medien im Deutschunterricht darf sich jedoch nicht in der vergleichenden Thematisierung von literarischer Vorlage und Film erschöpfen. Sowohl der literarische Text als auch die Verfilmung müssen vielmehr als eigenständige mediale Gegenstände betrachtet werden. Im Zuge dessen wird weniger der Aspekt des Vergleichs von der filmischen Umsetzung nach der Beschäftigung mit der literarischen Vorlage hervorgehoben, sondern auf eine wechselnde Blickrichtung auf die Medien Buch und Film

hingewiesen, die ebenso didaktisch bedeutsam ist. So kann ausgehend vom Text zunächst nach seinem grundlegenden Potential für eine Verfilmung gefragt werden, bevor die tatsächliche Verfilmung zum Vergleich herangezogen wird. „Das bedeutet den Transfer einer Sprach- in eine Bildnarration“ (Kern 2012: 226).

Die Betrachtung unterschiedlicher filmischer Formen unter dem Aspekt ihrer jeweils spezifischen medialen Beschaffenheit und Form stellt daher die filmdidaktische Grundlage für den Einsatz von Filmen im Unterricht dar. Dabei gilt es, sowohl die vielfältigen Formen des Mediums Film als auch die des Mediums Fernsehen zu berücksichtigen, vom Spiel und Dokumentarfilm bis hin zu Nachrichtensendungen, Fernsehserien, Werbespots und Musikvideoclips (vgl. Maiwald 2013: 223ff). Auch dem Mainstream-Film kommt im Zuge dessen eine besondere Bedeutung zu. Populäre Unterhaltungsfilme bergen ein besonderes Potential für film- und medienreflexives Lernen. „An Produktionen des Mainstreams lassen sich nicht nur filmische Mittel studieren [...]. Überdies ist das Hollywood-Kino für unsere Kultur eine wichtige Instanz sozialer und kultureller Selbstvergewisserung, die sich im Widerspiegeln und Weiterschreiben von Images und Rollen, Normen und Werten, Diskursen und Ideologien vollzieht“ (Maiwald 2013: 225). In seinen Ausführungen über Film als berechtigten Bestandteil des Deutschunterrichts verweist auch Schörkhuber auf die besondere Bedeutung, die populärkulturellen Filmen zukommt. Eine reflexive Auseinandersetzung ermöglicht das Anknüpfen an Medienerfahrungen der Jugendlichen und an die entsprechenden gesellschaftlichen Diskurse, in denen diese Filme rezipiert werden. In der kritischen Betrachtung und Diskussion der darin enthaltenen ideologischen Inhalte und Botschaften kann die spezifische Bedeutungsproduktion innerhalb populärkultureller Bedeutungs- und Wertesysteme problematisiert werden (vgl. Schörkhuber 2003: 13).

Die Ausbildung und Vermittlung von Medienkompetenz, Filmkompetenz und Filmbildung sollte in allen Schularten und Schulstufen berücksichtigt werden. Die jeweiligen filmischen Formen sowie die methodisch-didaktischen Verfahren für ihre Bearbeitung im Unterricht sollten schülerInnengerecht und lernzielorientiert ausgewählt werden. Dabei lässt sich bereits in der Primarstufe der Grundstein für die Entwicklung von Filmlesefähigkeit legen, indem Filmbilder bewusst näher betrachtet und erste filmanalytische Begriffe eingeführt werden (vgl. Maiwald 2013: 233). Der didaktische Umgang mit Filmen erfordert eine zielorientierte Methodik, die dem Film als eigenständigem ästhetischem Medium gerecht

wird. Abraham betrachtet die Arbeit mit Filmen als lernbereichsintegrative Aufgabe und schlägt neun Verfahren vor: 1. Filmgespräche führen; 2. Schreiben zu Filmen; 3. Szenische Verfahren; 4. Arbeit mit Filmplakaten und Filmtrailern; 5. Arbeit mit *Frames*; 6. Arbeit mit ausgewählten Szenen und Sequenzen; 7. Arbeit mit Bonusmaterial (Regiekommentare, Storyboards); 8. Arbeit mit Mehrsprachigkeit (Untertitel, Synchronisation); 9. Arbeit mit literarischen Vorlagen (vgl. Abraham 2012: 78ff). Diese stellen methodische Empfehlungen dar, an denen sich die Arbeit mit Filmen ausrichten lässt. Filmgespräche gehören dabei nicht nur zur schulischen, sondern auch in besonderem Maße zur außerschulischen Praxis der SchülerInnen in der Kommunikation über Filme. Das schulische Filmgespräch schließt daran an und lässt sich in gelenkter beziehungsweise moderierter Form durch (Einstiegs-)Fragen oder in eher offener Form gestalten (vgl. Abraham 2012: 78f). Auch Hildebrand betont die Bedeutung des kommunikativen Aspektes bei der Auseinandersetzung mit Filmen im Unterricht: „Der Weg zur Bewältigung von Filmen führt über das Gespräch. Eindrücke, Verständnisfragen und -klärung, Analysen, Deutungen, - all dies kann im Schüler- und Unterrichtsgespräch bearbeitet werden“ (Hildebrand 2006: 47). Auch anhand von Schreibaufgaben zu Filmen lassen sich entsprechende Rezeptionserfahrungen, Eindrücke und Analysen bearbeiten. „Das Schreiben ist die Fortsetzung des Filmgesprächs mit anderen Mitteln – denjenigen Mitteln, die das ‚Medium der Distanz‘ (die Schriftlichkeit) zu bieten hat“ (Abraham 2008: 59). In die Beschäftigung mit Filmen lassen sich daher alle Lernbereiche des Deutschunterrichts integrieren, Sprechen und Zuhören im Unterrichtsgespräch und in Diskussionen, Schreiben in verschiedenen reflexiv-analytischen und kreativen Formen, Lesen und Literaturunterricht anhand filmbezogener Texte wie das Drehbuch und Sprachreflexion durch die Auseinandersetzung mit Sprache im Film oder Synchronisationen (vgl. Abraham 2012: 59). „Das doppelte Ziel ist ein sprachreflexiver Film- und ein medienreflexiver Sprachunterricht“ (Abraham 2014: 194).

Für die Beschäftigung mit Genre- und Musterbildung eignen sich Filme besonders gut, da sie, anders als rein schriftsprachliche Texte, narrative Muster in der Regel leichter erkennbar machen. Filme sind in hohem Maße auf die Verwendung von Formeln und Mustern angewiesen, was sich anhand unterschiedlicher Genres und ihrer jeweiligen Ästhetik nachvollziehen lässt, insbesondere dann, wenn weniger der Inhalt, als die Machart des Films im Vordergrund steht (vgl. Kern 2012: 227f). Zu den Aufgaben der Filmdidaktik zählt daran anknüpfend die vertiefende Betrachtung und Analyse der im Film enthaltenen Erzählmuster und Bildmuster. Da fast alle Genres des Films, wie beispielsweise Drama, Komödie,

Fantasy, Actionfilm, Kriminalfilm, Thriller usw., auch in anderen (schriftsprachlichen) Medien, wie beispielsweise im Roman, vorhanden sind, trägt die Beschäftigung mit dem Medium Film im Deutschunterricht allgemein zur „Ausdifferenzierung der [...] medienübergreifenden Genre- bzw. Textsortensystematik bei“ (Abraham 2008: 54).

Obwohl es sich beim Medium Film um ein vergleichsweise junges Medium handelt, wird in der FilmDidaktik immer wieder betont, dass die Auseinandersetzung mit der Filmgeschichte, mit verschiedenen Stilen und Strömungen, einen unverzichtbaren Bestandteil der schulischen Filmvermittlung und Filmbildung darstellt. „Filmgeschichtliche Kenntnisse sind aber nicht nur vonnöten, um Filme kognitiv durchdringen zu können [...] Viel bedeutsamer ist, dass Vertrautheit mit der Filmgeschichte auch einen reichhaltigeren ästhetischen Genuss verspricht“ (Kepser 2010: 26). Dies lässt sich im Unterricht nicht erreichen, wenn unterschiedliche Filmstile oder filmgeschichtliche Inhalte rein additiv abgehandelt oder auswendig gelernt werden. Auch die Auseinandersetzung mit Filmklassikern muss entsprechend methodisch-didaktisch eingebettet und aufbereitet werden. Dies lässt sich zum Beispiel ermöglichen, indem Literaturverfilmungen beziehungsweise Adaptionen von Stoffen, die mehrfach verfilmt wurden, aus historischer und vergleichender Perspektive betrachtet werden (vgl. Kepser 2010: 26ff). Der Einsatz von Filmtrailern lässt sich dabei in besonderem Maße an die methodisch-didaktische Auseinandersetzung mit film-, medien- und kulturgeschichtlichen Perspektiven und an die Beschäftigung mit unterschiedlichen aktuellen und populärkulturellen filmischen Formen und Genres im Deutschunterricht anschließen, wie im folgenden Kapitel gezeigt werden soll.

3.3 Filmtrailer im Deutschunterricht – exemplarische Zugänge

Konkrete fachdidaktische Ausführungen über Konzepte zum Einsatz von Filmtrailern im Deutschunterricht beschränken sich, wie bereits im vorigen Kapitel in Ausschnitten erwähnt, auf einzelne Anregungen und Verweise. Bevor in diesem Kapitel anhand dreier exemplarischer Zugänge die Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit Filmtrailern als Unterrichtsgegenstand im Deutschunterricht und ihr Potential für die Umsetzung film- und mediendidaktischer Konzepte aufgezeigt und ausführlich dargelegt werden, sollen zunächst die in der fachdidaktischen Literatur enthaltenen Anregungen für den unterrichtlichen Einsatz von Trailern zusammengefasst werden, da sie die Grundlage für die nachfolgenden Ausführungen bilden.

In der Auflistung von methodisch-didaktischen Zugängen für die Analyse und Interpretation von Spielfilmen im Deutschunterricht fasst Abraham die Arbeit mit Filmplakaten und Trailern als wertvolles Verfahren zusammen. Dabei wird sowohl das Filmplakat als auch der Filmtrailer als ergänzender Unterrichtsgegenstand hervorgehoben, um die rezeptions- und produktionsorientierte Beschäftigung mit Filmen zu bereichern. Beide Formen können als Einstimmung in das Thema des Films dienen und für antizipierende Aufgaben herangezogen werden, die sich beispielsweise mit Fragen über die Zuordnung des Films zu einem Genre, über sein Thema oder seine Machart auseinandersetzen. Für den Aspekt der rezeptiv-analytischen Betrachtung von Filmen beziehungsweise filmsprachlichen Darstellungsmitteln wird hervorgehoben, dass Filmtrailer „auf kleinem Raum filmische Mittel wie Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen und Montageformen studierbar [machen]“ (Abraham 2012: 88). In seiner Funktion als Werbung und Vorschau für einen Film wird der Trailer als „audiovisuelles Pendant zum Klappentext eines Buches“ (Abraham 2012: 87) definiert, das für den Einsatz im Deutschunterricht einen interessanten Anknüpfungspunkt bietet. Für den Einsatz von Filmtrailern im Deutschunterricht fasst Abraham abschließend folgende Verfahren zusammen, die zu einem film- und medienreflexiven, aber auch kreativen Filmunterricht beitragen können: Trailer vor dem Sehen des Films als Schreibimpulse nutzen, indem Fragen darüber verhandelt werden, welche Vorstellungen über den Film geweckt werden; Trailer als eigenständiges audiovisuelles Format beschreiben, definieren und analysieren; Trailer nach dem Sehen des Films ohne Ton präsentieren und Texte für Voice-over Sprecher verfassen, die dem Inhalt des Films entsprechen; originalsprachliche und deutschsprachige Fassungen von Filmtrailern desselben Films vergleichen; Trailer aus vorhandenem filmischen Material handlungs- und produktionsorientiert schneiden und montieren (vgl. Abraham 2012: 86ff).

In der bereits erwähnten Systematik filmbezogener handlungs- und produktionsorientierter Methoden weist Kepser ebenfalls für den Bereich Schneiden/Montieren das Anfertigen von Trailern als zentrale Tätigkeit aus. Im Kontext der schulischen Beschäftigung mit Filmen schlägt er beispielsweise das Erstellen von modernen Filmtrailern zu historischen Filmen beziehungsweise Filmklassikern vor, da viele ältere Filmtrailer auf Onlinevideoportalen leicht verfügbar sind. Das Anfertigen von modernen Trailern oder alternativen Trailern wird als besonders wertvolle Art der Auseinandersetzung mit dem Bereich der Filmvermarktung betont, um das Aufbauen von Erwartungshaltungen und das bewusste Spiel der Filmwerbung, auch falsche Erwartungen hervorzurufen, zu thematisieren. Mit Rückgriff auf

bereits vorhandenes filmisches Material kann so beispielsweise auch mit Ausschnitten aus vorhandenen Filmen ein Filmtrailer neu zusammengestellt werden (vgl. Kepser 2010: 228f). Für den Bereich der selbsttätigen, produktiven Gestaltung von Filmen, der im Unterricht dazu dienen soll, den Einsatz spezifischer filmischer Stilmittel selbst erproben zu können und ihre Wirkung direkt erfahrbar zu machen, hebt auch Hildebrand explizit die Erstellung von Filmtrailern hervor. Das kreative Umformen, Anordnen und Neuzusammenfügen von filmischem Material, sowohl auf bildlicher als auch auf akustischer Ebene, lässt sich als „konzentrierteste Form dieser gestalterischen Verarbeitung“ (Hildebrand 2006: 49) in der Erstellung von Filmtrailern erzielen. Darüber hinaus verweist Hildebrand auf die zusätzliche Möglichkeit, in der Auseinandersetzung mit Trailern den Bereich des Filmmarketings im Allgemeinen näher beleuchten zu können. Die Erstellung von Werbematerial in Form von Filmpostern oder Filmtrailern im Anschluss an die Besprechung des Films wird als kreativer, gestalterischer Zugang betrachtet, der die vorangegangene analytische Beschäftigung mit dem Film ergänzen und unterstützen kann. Das Wissen der SchülerInnen über filmische Themen, Motive, Filmtechniken und Wirkungen des Films kann damit abschließend geordnet und vertiefend genutzt werden (vgl. Hildebrand 2006: 57).

Die umfassendste Darstellung über die Möglichkeiten des didaktischen Einsatzes von Filmtrailern im Unterricht bietet Pauldrach, der den Ausführungen über die Nutzung von Spielfilm- und Dokumentarfilmtrailern theoretische Grundlagen über die Übertragung des Paratextbegriffes auf filmische Texte, die didaktische Relevanz filmischer Paratexte für die Ausbildung von Film- und Medienkompetenz und eine Typologie des Spielfilmtrailers mit Rückgriff auf Hediger (2001) überblickshaft voranstellt. Neben dem Filmtrailer als paratextuelle filmische Form verweist Pauldrach auf das grundsätzliche Potential aller unterschiedlichen filmischen Peri- und Epitexte, wie zum Beispiel Interviews mit RegisseurInnen und SchauspielerInnen, Making-Ofs, Drehbücher, Anzeigen, Homepages, Rezensionen usw., für die Filmkompetenzbildung im Unterricht. Diese können im Sinne einer umfassenden Filmbildung auf der Ebene der Filmproduktion und -präsentation, der Filmanalyse und -nutzung und dem Film in der Mediengesellschaft großes didaktisches Potential entfalten, indem sie „metareflexive Prozesse in Bezug auf Filme initiieren“ (Pauldrach 2014: 175). Im Bereich der selbsttätigen filmischen Produktion von Filmen im Unterricht können diese den Ausgangspunkt bilden, um technische Abläufe und den Einsatz filmspezifischer Darstellungsmittel zu reflektieren. Als zentrale Elemente der filmischen Rezeptionssteuerung können sie für eine reflexionsfördernde, intensivere und

eigenständigere Beschäftigung mit Filmen genutzt werden. Im Bereich der Filmkultur und Mediengesellschaft kommt filmischen Paratexten eine besondere Rolle zu, da sie vor allem im Zuge der Filmwerbung und Filmvermarktung ökonomische Prozesse beeinflussen und steuern. So lassen sich anhand von filmischen Paratexten Produktions- und Rezeptionsprozesse und unterschiedliche Traditionen und Gewohnheiten in der Filmrezeption aufzeigen und im Unterricht thematisieren (vgl. Pauldrach 2014: 174ff). Pauldrach konstatiert, dass der Einsatz filmischer Paratexte in der filmdidaktischen Fachliteratur hauptsächlich als ergänzender Gegenstand, um im Unterricht den eigentlichen Haupttext, das heißt den dazugehörigen Film, zu erschließen, thematisiert wird. Um dem entgegenzuwirken, ist es notwendig, den Filmtrailer als eigenständigen Gegenstand unabhängig vom Film in den Blick zu nehmen und sein Potential gegenüber dem Langfilm aufzuzeigen. Die angeführten Vorschläge beinhalten zum einen die Nutzung von Spielfilmtrailern im Unterricht und zum anderen den Einsatz von Dokumentarfilmtrailern, um Ziele der Dokumentarfilmdidaktik umzusetzen (vgl. Pauldrach 2014: 178ff).

Für die unterrichtliche Analyse von Spielfilmtrailern wird die Möglichkeit hervorgehoben, durch den Vergleich film- beziehungsweise trailerspezifischer Gestaltungsmittel von Trailern aus verschiedenen Epochen der Film- und Mediengeschichte geschichtliche Zusammenhänge und Veränderungen auf ästhetischer Ebene thematisieren zu können. Dies lässt sich beispielsweise besonders gut durch den Vergleich von Trailern zu Literaturverfilmungen desselben Stoffes aus verschiedenen filmischen Epochen aufzeigen. Im Zuge dessen lässt sich nicht nur die Veränderung der Rezeptionsgewohnheiten des Publikums nachvollziehen, sondern auch die sich im Laufe der Zeit verändernden Konventionen der Darstellung im Filmtrailer als eigenständiges filmisches Genre. Das Ziel der unterrichtlichen Auseinandersetzung mit Filmtrailern kann schließlich darin liegen, „auf der Mikroebene des Trailers Medien-, Film-, und Kulturgeschichte ‚in Kurzform‘ [zu betreiben]“ (Pauldrach 2014: 182). Mit Spielfilmtrailern lässt sich außerdem in besonderem Maße die Ausbildung kreativer Kompetenz fördern. Da Filmtrailer bewusste Auslassungen und Leerstellen in der narrativen Gestaltung beinhalten, kann die Förderung der Imagination und Vorstellungsbildung anhand handlungs- und produktionsorientierter Aufgaben im Film- und Medienunterricht besonders gefördert werden. Weiters wird die Möglichkeit der kritischen Analyse von Trailern betont, vor allem durch den Einsatz von Trailern, die bewusst falsche Erwartungen wecken, beziehungsweise mit so genannten Alternative-Trailern, Fake-Trailern oder Trailer-Parodien, die zu bekannten Filmen hergestellt werden und als kreative Spielarten der Auseinandersetzung mit Spielfilmtrailern auf

Onlinevideoportalen verbreitet werden. Durch die Herstellung eigener Filmtrailer können schließlich typische narrative Gestaltungsmuster, Schnitt- und Montagetechniken und ihre Wirkung im Unterricht aufgezeigt und auf einer Metaebene thematisiert werden. Ein mögliches Ziel der unterrichtlichen Auseinandersetzung mit Filmtrailern im Unterricht kann darin liegen, die Unterschiede zwischen Trailern, die mit Rätselplots gestaltet sind, und solchen, die als Handlungsplots gestaltet sind, zu erkennen und zu analysieren und in der produktiven Gestaltung selbsttätig und vertiefend zu verarbeiten (vgl. Pauldrach 2014: 178ff).

Die Ausführungen über den Nutzen von Spielfilmtrailern für den Einsatz im Deutschunterricht erweitert Pauldrach schließlich auch auf Dokumentarfilmtrailer. Ein wesentliches Ziel der unterrichtlichen Auseinandersetzung liegt darin, aufzuzeigen, dass auch Dokumentarfilme und die dazugehörigen Trailer narrativ gestaltet sind. Auch hier kann die Beschäftigung mit Trailern als Form filmischer Paratexte eine „Metareflexion ‚dokumentarisierenden Lesens‘“ (Pauldrach 2014: 186) initiieren. Dokumentarfilmtrailer können darauf hin untersucht werden, welche Mittel der Narration sie anwenden und ob mit den Techniken der Kameraführung und Montage usw. ein Plot ähnlich wie in Spielfilmen vermittelt wird. Auch die Darstellung von Themen, Inhalten und Aussagen des dazugehörigen Films in Dokumentarfilmtrailer lässt sich demnach als eher an einem Rätselplot oder eher an einem Handlungsplot orientiert analysieren und definieren. Ein produktiver methodisch-didaktischer Zugang kann dies schließlich anhand entsprechender Aufgabenstellungen umsetzen, wenn beispielsweise unterschiedliche Konstruktionsprinzipien und Modi der Narration im Unterricht thematisiert und selbsttätig Trailer als Handlungs- oder Räseltrailer umgestaltet oder neugestaltet werden (vgl. Pauldrach 2014: 185ff). Auf der Basis der von Pauldrach angeführten Vorschläge und exemplarischen Zugänge werden im Folgenden drei mögliche Zugangsweisen anhand exemplarisch ausgewählter Filmtrailer und unter einer jeweils anderen analytischen Schwerpunktsetzung als Möglichkeiten für die unterrichtliche Auseinandersetzung mit Filmtrailern vorgestellt.

3.3.1 Exemplarische Analyse der narrativen Struktur – CHILDREN OF MEN

Die Narration im Filmtrailer ist, wie bereits im ersten Teil dieser Arbeit ausführlich dargelegt, durch medienspezifische Besonderheiten gekennzeichnet. Trailer verbinden dabei auf charakteristische Art und Weise die narrative Gestaltung mit der sinnlichen

Wahrnehmung auf auditiver und visueller Ebene (vgl. Hediger 2001). Wie die Auseinandersetzung mit der narrativen Struktur von Filmtrailern im Deutschunterricht an methodisch-didaktische Konzepte der Filmdidaktik angeknüpft und umgesetzt werden kann, soll anhand der exemplarischen Analyse des Trailers zum Film *CHILDREN OF MEN* (USA/UK 2006) im Folgenden aufgezeigt werden.

Der Filmtrailer in deutscher Fassung schildert auf inhaltlicher Ebene in Ausschnitten die Geschehnisse in einer dystopischen Welt, die von Hoffnungslosigkeit, Gewalt, Zerstörung und Unterdrückung geprägt ist, da die Frauen aus unerklärlichen Gründen unfruchtbar geworden sind und die Menschheit dadurch dem Untergang geweiht scheint. Der Schauplatz der Handlung ist ein abgeschottetes und von der Polizei kontrolliertes Großbritannien, die Ereignisse werden als Zukunftsvision einer nahen Zukunft präsentiert. Der Protagonist Theo erhält den Auftrag, eine junge Frau, die als Erste seit 18 Jahren schwanger werden konnte, und ihr ungeborenes Kind in Sicherheit zu bringen. Das Ziel ist es, die junge Frau sicher zu einem Schiff des geheimen, so genannten „Human Project“ zu bringen, einer Organisation von ForscherInnen, die sich für die Neugestaltung der menschlichen Gesellschaft einsetzen. Diese Reise wird als schwierig und voller Gefahren dargestellt, da sich aufständische Untergrundorganisationen gegen das unterdrückerische Regime auflehnen und die Welt um die ProtagonistInnen herum im Chaos versinkt. Die Frage, ob sie das Ziel erreichen, bleibt offen. In der Vermittlung der Informationen über die Story des Films ist der Filmtrailer damit hochgradig narrativ und handlungsorientiert gestaltet. Die narrative Struktur des Trailers soll im Folgenden daher ausführlich wiedergegeben und mit Rückgriff auf die filmwissenschaftliche Definition des Modus der Narration moderner Filmtrailer nach Hediger (2001) analysiert werden.

Der auf dem Onlinevideoportal YouTube abrufbare Filmtrailer beginnt zunächst mit einer Einblendung des dazugehörigen Filmplakats über mehrere Sekunden, das den Protagonisten und den Filmtitel zeigt, und des Logos des internationalen Kinovertriebs *United International Pictures (UIP)*. Der originale Filmtrailer beginnt mit der Einblendung der Logos der Filmstudios *Universal Pictures* und *Strike Entertainment*. Gleichzeitig mit der Einblendung der Logos setzt die Tonspur mit einer indifferenten musikalischen Untermalung ein, die von einem einfachen Ton in einzeln angeschlagene Klaviertöne übergeht. Über die Musik ist die Stimme des Protagonisten als Voice-over zu hören, jedoch noch kein Bild zu sehen: „Ich weiß nicht mehr, wann ich das letzte Mal so etwas wie

Hoffnung hatte ...“. Damit lässt sich bereits ein grundsätzliches Kennzeichen moderner Trailergestaltung erkennen, die in der polyphonen Montage die Bildebene der Tonebene unterordnet (vgl. Hediger 2001: 52ff). Die erste Einstellung auf der visuellen Ebene wird erst mit der Weiterführung des vom Protagonisten begonnenen Satzes sichtbar: „... und ich weiß erst recht nicht mehr, wann überhaupt noch jemand Hoffnung hatte. Denn, ganz im Ernst, seit die Frauen keine Kinder mehr bekommen können. Worauf können wir da noch hoffen?“ Sie zeigt den Protagonisten, der mit einem abwesenden Gesichtsausdruck in einer U-Bahn sitzt, die Kamera bewegt sich immer näher auf sein Gesicht zu, bis es in Großaufnahme zu sehen ist. Nach dem Verklingen des letzten Klaviertons und der Frage der Voice-over Stimme wird er plötzlich durch einen Aufruhr, der durch das U-Bahn Fenster sichtbar und auf der Tonebene merklich hörbar wird, da ein Gegenstand gegen die Scheibe geworfen wird, aufgeschreckt. Man sieht den Protagonisten erschrocken zusammenzucken. Danach wird der erste Zwischentitel in weißen Großbuchstaben auf schwarzem Hintergrund eingeblendet: IN DER NÄCHSTEN GENERATION. In der nächsten Einstellungsfolge folgt die Kamera dem Protagonisten in eine Bar, in der sich Menschen versammelt haben, um die Nachrichten zu sehen. Betroffen verfolgen sie die im Fernsehen gesprochene Nachricht über den Tod des jüngsten Menschen auf dem Planeten. Die Kamera folgt dem Protagonisten auf seinem Weg aus der Bar hinaus auf die Straße durch die dystopisch wirkende Stadt, die Einstellungsfolge endet mit einer hör- und sichtbaren Explosion auf der Straße knapp neben dem Protagonisten. Danach folgt die nächste Einblendung des Zwischentitels: HERRSCHT CHAOS IN UNSERER ZIVILISATION. In der folgenden Abfolge von Einstellungen bildet die Tonspur das dominante Element in der Vermittlung der Informationen. Zu hören ist die Stimme einer weiteren männlichen Figur zunächst aus dem Off: „Das ultimative Rätsel. Warum sind die Frauen unfruchtbar?“ Die Stimme aus dem Off wird zur Stimme im On, als die Figur in einer Szene im Gespräch mit dem Protagonisten gezeigt wird. Der Mann fährt fort: „Manche sagen, es liegt an Genexperimenten, Umweltverschmutzung. Was glaubst du, warum wir keine Kinder mehr zeugen können?“ Dazwischen werden in abwechselnden und zunehmend schneller geschnittenen Einstellungsfolgen die Dialogszene zwischen dem Protagonisten und der sprechenden Figur, aus der die Tonspur entnommen ist, und einzelne Ausschnitte von unterschiedlichen Schauplätzen der Handlung eingeblendet. Am Ende der Einstellungsfolge wird wieder die Figur sichtbar, die sich mit der Frage an den Protagonisten wendet. Dieser wird in einer kurzen Einstellung gezeigt und antwortet: „Ist doch völlig egal.“ Die Tonspur seiner Antwort aus der Dialogszene wird weitergeführt, zu sehen ist jedoch losgelöst von der Tonebene der

Protagonist in einzelnen abwechselnden Einstellungen auf dem Weg durch die Stadt: „In 50 Jahren ist sowieso alles vorbei. Es ist zu spät.“ Die Folge endet mit der Überblendung der letzten Worte aus der Dialogszene mit der zum aktuellen Bildausschnitt passenden Tonspur. Auf dem Bild ist der Protagonist von hinten zu sehen, der an einer Reihe von großen, öffentlich aufgestellten Käfigen mit darin eingesperrten Menschen vorübergeht, die von Polizisten mit Wachhunden bewacht werden. Ein Polizist ruft: „Weitergehen, weitergehen!“ Die Einstellungsfolge endet mit der Einblendung des nächsten Zwischentitels: DENN UNSERE WELT STIRBT.



Abb. 1: *Frames* aus dem Filmtrailer zu CHILDREN OF MEN: Exposition (0:12-0:57)

Dieser erste Teil des Filmtrailers stellt damit die Einführung in die erzählte Welt des Films dar, die man ab der ersten Einstellung mit der Einführung des Protagonisten Theo betritt. Man folgt dem Protagonisten durch eine düster wirkende Welt. Auf der farblichen Ebene dominieren Abstufungen von Grau, die gesamte Atmosphäre wirkt dunkel und hoffnungslos. Die Informationen, die die ZuseherInnen durch die Voice-over Stimme des Protagonisten, die Dialogszene und die eingeblendeten Zwischentitel erhalten, verstärken diesen Eindruck. Mit dem Zwischentitel endet auf narrativer Struktur die Exposition des Trailers. Dies wird nicht nur auf visueller Ebene durch einen harten Schnitt markiert, sondern ist auch auf auditiver Ebene durch einen abrupten Umschwung in der Musik wahrzunehmen, die von der Exposition dominierenden streichmusikartigen Melodien mit einem Schlag zu einem trommelnden, von dumpfen Bassschlägen geprägten Rhythmus wechselt.

Mit dem deutlich wahrnehmbaren Umschwung in der Musik folgt eine Reihe von sehr schnell geschnittenen Einstellungen, die die Entführung des Protagonisten durch maskierte Männer in chronologischer Abfolge zeigen. Er wird auf offener Straße von den Männern

erfasst, bekommt einen Sack über den Kopf gestülpt, wird in einen dunklen Lieferwagen gezerrt, bekommt den Sack wieder vom Kopf gerissen und findet sich am Ende einer Frau gegenüberstehend wieder, die hinter der Entführung zu stehen scheint. Dazwischen werden passend auf die einzelnen Schläge und den treibenden Rhythmus der Musik effektiv die Zwischentitel mit dem Namen des Regisseurs und die Titel von zwei weiteren Filmen des Regisseurs eingeblendet. In der nächsten Abfolge von Einstellungen liegt wieder in der Tonspur das zentrale Element für die Vermittlung der Informationen zur Story. Eine Frauenstimme, die den Protagonisten nach der Entführung an einen scheinbar im Untergrund befindlichen Ort begrüßt, wird zuerst aus dem Off hörbar: „Hallo Theo. Wie geht’s dir so?“ Während auf der Bildebene abwechselnd die Frau und die Reaktion des Protagonisten zu sehen sind, fährt die Frau fort: „Entschuldige das ganze Theater, die Polizei nervt extrem in letzter Zeit.“ Darüber werden in sehr schneller Montage einzelne Einstellungen von der von Panzern, Soldaten und Polizisten bewachten Stadt und den Menschen, die in den Käfigen festgehalten werden, für den Bruchteil von Sekunden eingeblendet. Danach folgt auf der Bild- und Tonebene eine Dialogszene zwischen dem Protagonisten und der Frau. Theo spricht zur Frau: „Ich habe dich fast 20 Jahre nicht gesehen.“ Sie antwortet: „Ich brauche deine Hilfe.“ In der nächsten Folge von Einstellungen bleibt die aus der Dialogszene entnommene Tonspur dominant, die Frau führt ihre Ausführungen weiter aus: „Nicht für mich, für ein Mädchen. Wir müssen sie zur Küste bringen, an den Kontrollpunkten vorbei.“ Inhaltlich passend zu den Aussagen werden darüber einzelne Einstellungen von einer jungen Frau, die sich an einem anderen Ort der Handlung, scheinbar an einem verlassenem ländlichen Ort befindet, von Bussen, Autos und von Soldaten bewachten Menschenmengen, die die Kontrollpunkte des Militärs durchqueren, eingeblendet. Daran anschließend folgt ein Ausschnitt einer weiteren Dialogszene zwischen Theo und der Frau, die sich in einem Bus befinden. Die Frau spricht zu Theo: „Komisches Gefühl dich wiederzusehen. Er hatte deine Augen.“ Über diese Worte wird in Großaufnahme ein Foto eingeblendet, das den Protagonisten und die Frau lächelnd mit einem Baby auf dem Schoß zeigt. Darauf folgt ein weiterer Ausschnitt einer Dialogszene, in der Theo die Frau fragend anspricht: „Warum bist du zu mir gekommen?“ Sie antwortet: „Ich vertraue dir.“ Mit der nächsten Abfolge von Einstellungen schließt der zweite Teil des Trailers, in dem das zentrale Element des auslösenden Ereignisses innerhalb der Plotstruktur darlegt wird, ab. Man sieht zunächst den Protagonisten, der einen Stall betritt, auf der Tonebene ist aus dem Off die Stimme der Frau zu hören: „Zeig es ihm!“ Darauf folgt jeweils in Nahaufnahme eine Reihe von Einstellungen, die die junge Frau, die bereits zuvor kurz eingeblendet wurde und Theo zeigen, die sich im

Stall gegenüberstehen. Die junge Frau zeigt ihren nackten Körper, in Großaufnahme ist ihr Bauch zu sehen. Der Protagonist erkennt staunend und fassungslos, dass sie hochschwanger ist. Als letzte Einstellung wird die Reaktion des Protagonisten gezeigt, eine männliche Figur, die neben ihm steht, spricht ihn direkt an und bringt die Situation auf den Punkt: „Jetzt weißt du, was auf dem Spiel steht.“



Abb. 2: *Frames* aus dem Filmtrailer zu CHILDREN OF MEN: auslösendes Ereignis (0:58-1:41)

Dieser zweite Teil des Trailers stellt damit das auslösende Ereignis der Handlung des Films und das Handlungsziel des Protagonisten vor. Zusätzlich wird der Protagonist in seinem Verhältnis zu weiteren zentralen Haupt- und Nebenfiguren des Films gezeigt und näher charakterisiert. Über die gesamte Dauer dieses Abschnitts bleibt auf der musikalischen Ebene der treibende, trommelnde Rhythmus im Hintergrund erhalten, der die Dramatik des auslösenden Ereignisses innerhalb der narrativen Struktur betont. Der trommelnde Rhythmus wird in dem Moment, in dem die Frau ihren Körper entblößt und dem Protagonisten offenbart, dass sie schwanger ist, unterbrochen, was die Aufmerksamkeit besonders auf diese Szene lenkt. Mit dem von der männlichen Figur kommentierend ausgesprochenen Satz am Ende dieses Abschnitts erfolgt hörbar auf der Tonebene ein weiterer Mal ein Umschwung in der musikalischen Gestaltung. Mit dem Erklängen von einzelnen Klaviertönen wird damit der dritte und letzte Teil innerhalb der narrativen Struktur des Trailers eingeleitet.

Der abschließende Teil des Trailers, der auf der Ebene der Narration die Konfrontation darstellt, wird auf der Tonebene zunächst über die Musik charakterisiert. Die Musik erhält einen melodisch-harmonischen, hoffnungsvollen Klang, der in starkem Gegensatz zur spannungserregenden und bedrohlich wirkenden musikalischen Untermalung des vorigen

Abschnitts erscheint. Über eine aus dem Off und aus dem On sprechende Nebenfigur erhalten die ZuseherInnen Informationen über den weiteren Verlauf der Handlung. Eine Frauenstimme im Gespräch mit dem Protagonisten ist zu hören: „Wir müssen das Boot erreichen. – Was ist das für ein Boot? – Die Leute vom Human Project haben ein Boot geschickt. – Das Human Project? – Ja, die größten Köpfe der Welt arbeiten für eine neue Gesellschaft.“ Dieses Gespräch wird schließlich auch auf der Bildebene sichtbar. Der Protagonist, die sprechende Frau und die junge schwangere Frau befinden sich in einem Auto. Daraufhin wird der nächste Zwischentitel eingeblendet: DIESES JAHR. Das nächste zentrale Element der Tonspur bildet die Stimme eines Mannes: „Euer Kind ist das Wunder, auf das die ganze Welt gewartet hat.“ Auf der Bildebene zu sehen sind in Rechenmontage zusammengefügte Ausschnitte, die den Protagonisten zeigen, der sich einen Weg durch Orte bahnt, in denen Kampfhandlungen stattfinden, mit entsprechender Geräuschkulisse auf der auditiven Ebene. Die darübergelegte Aussage des Mannes erfüllt für die Darstellung der Story zusätzliche dramaturgische Funktion, indem sie die Bedeutung des Auftrages, den der Protagonist zu erfüllen hat, unterstreicht. Anschließend wird der nächste Zwischentitel eingeblendet: KÄMPFT EIN MANN. Die darauffolgende Reihe von Einstellungen setzt sich aus zunehmend schneller geschnittenen Szenenausschnitten und Einzelbildern zusammen, die zusätzliches Material von der Reise der Hauptfiguren, den unterschiedlichen Stationen und Gefahren zeigen und schließt mit dem letzten eingeblendeten Zwischentitel ab: UM UNSERE ZUKUNFT. Zuletzt ist aus dem Off die Stimme des Protagonisten voller Verzweiflung und Hoffnung zu hören: „Wir haben es fast geschafft, Kee, wir haben es fast geschafft.“



Abb. 3: *Frames* aus dem Filmtrailer zu CHILDREN OF MEN: Auszüge aus der Konfrontation (1:42-2:20)

Der letzte Abschnitt des Trailers, der die abschließende Phase der Konfrontation zeigt, wird deutlich auf der Ebene der Musik markiert, indem sich die Musik ähnlich zum zunehmenden Bilderfluss steigert und mit dem Cliffhanger am Ende, also der Frage, ob der Protagonist und die schwangere Frau ihr Ziel erreichen, am Höhepunkt ausklingt. Auf der Bildebene bildet die Vielzahl an schnell zusammenmontierten Einzeleinstellungen, aus denen nicht mehr klar hervorgeht, ob sie in chronologischer Reihenfolge gezeigt werden, die aber

dennoch den Eindruck einer kausalen Handlungskette vermitteln, das zentrale gestalterische Element. Dieser Abschnitt ist in besonderem Maße auf die Darstellung der Steigerung des Tempos der Handlung und der emotionalen Beteiligung an den handelnden Figuren ausgelegt. Die Anordnung der einzelnen Ausschnitte in polyphoner Montage unterstützen den Eindruck. Der letzte Abschnitt des Trailers dient dazu, in der Vermittlung der Story des Films die ganze Reichweite der Handlung darzustellen. Die unterschiedlichen und sehr kontrastreich montierten Ausschnitte machen die unterschiedlichen Ebenen der Handlung deutlich. Die regelmäßigen Einblendungen der Zwischentitel schaffen eine weitere narrative Ebene, die die Wirkung der Rechenmontage verstärken und kommentieren. Bis zum Endtitel steigert sich die narrative Struktur des Trailers zu einem Spannungspunkt, vor dessen Auflösung mit der Einblendung des Endtitels abgebrochen wird. Die letzte Einstellung lässt jedoch Raum für einen möglichen (positiven) Ausblick zu.



Abb. 4: *Frames* aus dem Filmtrailer zu CHILDREN OF MEN: Endtitel (2:21-2:29)

Die exemplarische Analyse zeigt, dass der Filmtrailer zum Film CHILDREN OF MEN in besonderer Art und Weise erzählerische und sinnstiftende gestalterische Elemente auf mehreren Ebenen, die die narrative Struktur des Trailers ausmachen, verbindet. Der Trailer kann als Musterbeispiel für die Gestaltung und Struktur moderner Filmtrailer unter dem Aspekt der Narration im Unterricht betrachtet werden, da er anhand seiner Präsentation von Informationen und seines hohen Grades an Narrativität die Story des Films als Zweidrittelstruktur vermittelt. Der Filmtrailer dauert insgesamt 149 Sekunden. Nach der Exposition, die die erste Hälfte des Trailers ausmacht und insgesamt 45 Sekunden dauert, wird in einem abrupten Übergang das auslösende Ereignis dargestellt, das sich in der zweiten Hälfte des Trailers zum zentralen Problem der Filmhandlung konkretisiert und sich in den nachfolgenden Szenen über insgesamt 82 Sekunden zur Konfrontation entwickelt. Damit werden zwei Drittel der Story des Films vermittelt, der Plot wird linear und in einem logischen Zusammenhang dargestellt. Mit dem Cliffhanger am Ende des Trailers bleibt die Frage offen, ob der Protagonist sein Handlungsziel erfolgreich erreichen wird, und den

ZuseherInnen bleibt das letzte Drittel der Story vorenthalten. Der Trailer konstruiert damit eine bestimmte Vorstellung von den im Film enthaltenen filmischen Erzählungen beziehungsweise über die im Film erzählte Welt, über die Figuren und ihre Handlungen. Im Bereich des Narrativen werden jedoch bewusst nur bestimmte Informationen weitergegeben, während andere Informationen ausgespart werden. Über die Anordnung der Ausschnitte wird eine narrative Struktur geschaffen, die einen für den Filmtrailer spezifischen Plot bildet. Neben der Vermittlung zentraler Informationen zur Story werden außerdem Haupt- und Nebenfiguren deutlich gekennzeichnet und sichtbar gemacht. Der Protagonist wird im Rahmen der Exposition erkenntlich am Beginn des Trailers eingeführt. Weitere Nebenfiguren werden mit dem auslösenden Ereignis eingeführt, ihre Beziehung und ihr Verhältnis zum Protagonisten bleiben in der Darstellung der Konfrontation jedoch nur angedeutet. Diese Andeutungen und Leerstellen können in besonderem Maße für imaginationsorientierte und kreative Zugänge in der filmischen Auseinandersetzung im Unterricht genutzt werden. Die Vermittlung einer narrativen Struktur anhand spezifischer trailertypischer Gestaltungsmittel bildet einen zentralen Faktor, der die besondere mediale Qualität des ausgewählten Trailers ausmacht und der für die unterrichtliche Auseinandersetzung einen besonderen Anknüpfungspunkt bietet. Bei der Vermittlung des Plots werden als besonders auffälliges stilistisches Mittel die Stimme des Protagonisten als intradiegetische Erzählerstimme und die Einblendung von Zwischentiteln in Form von Texten, die nicht gesprochen werden, verwendet. Der Montagestil zeichnet sich daher in der Kombination der Auswahl der Filmausschnitte, ihrer Anordnung und der Texteinblendungen, die ebenfalls narrative Funktion besitzen, dadurch aus, in der begrenzten Zeit des Filmtrailers möglichst viel über die erzählte Welt des Films zu vermitteln.



Abb. 5: *Frames* aus dem Filmtrailer zu CHILDREN OF MEN: Narrative Funktion der Zwischentitel

Die exemplarische Analyse der narrativen Struktur eines Filmtrailers, wie in diesem Kapitel dargestellt, kann den SchülerInnen in einem film- und medienreflexiven Deutschunterricht Möglichkeiten bieten, sich systematisch mit narrativen Strategien in Filmen im Allgemeinen und mit Erzählstrategien in Filmtrailern im Besonderen zu beschäftigen, Vorstellungen über erzählerische Strukturen, Handlungen und Beziehungen zwischen Figuren zu entwickeln und zu diskutieren. Dabei lernen die SchülerInnen nicht nur auf der sprachlichen Ebene beziehungsweise der Ebene der Figurendialoge und auf der bildlichen Ebene der dargestellten Inhalte und Handlungen die jeweiligen Darstellungsmittel narrativ zu verknüpfen, sondern auch auf der Tonebene die narrative Funktion der Musik, die innerhalb der Struktur des Filmtrailers in besonderem Maße Orientierung beziehungsweise Spannung schafft, zu erfassen. Die analytische und produktive Beschäftigung mit dem Erzählen im Filmtrailer kann schließlich auch den Ausgangspunkt für die analytische Auseinandersetzung mit Erzählstrategien, Figurenkonstellationen und -gestaltung in literarischen Texten bilden. Der Fokus auf die Narration im Filmtrailer beinhaltet die Auseinandersetzung mit zentralen Kategorien, die nicht nur für den film- und medienbildenden, sondern auch für den textanalytischen Zugang im Deutschunterricht von besonderer Bedeutung sind.

Als Grundlage für die exemplarische Analyse der narrativen Struktur des Filmtrailers im Unterricht kann ein Filmprotokoll verfasst werden. Dabei kann entweder ausgehend von der einzelnen Einstellung oder von mehreren zusammengefassten Einstellungsabfolgen und Szenen die Vermittlung der Informationen über die Story des Films beziehungsweise die in Auszügen dargestellte Handlung schriftlich zusammengefasst werden. Die Verschriftlichung der Handlungsebene kann durch die Protokollierung der Dialoge und durch Beobachtungen zum Verhalten der Kamera, dem Einsatz von Musik und Ton als Stimmen aus dem On oder aus dem Off ergänzt werden (vgl. Faulstich 2013: 71ff). Die Protokollierung jeder einzelnen Einstellung erscheint in diesem Beispiel auf Grund der abschnittsweise großen Menge an schnell geschnittenen, aufeinanderfolgenden Einstellungen jedoch sehr aufwendig und aus didaktischer Perspektive nicht unbedingt notwendig. Wichtiger erscheint es, wie in diesem Beispiel gezeigt wird, anhand der jeweiligen Abschnitte, die sich durch die narrative Zweidrittelstruktur des Trailers ergeben, die protokollierten Beobachtungen jeweils in ihrem Verhältnis zueinander, also wie sich die dargestellte Handlung, die Dialoge und die Musik von der Exposition bis zur Konfrontation aufeinander beziehen und narrativ ergänzen, näher zu betrachten und schriftlich festzuhalten.

Die Auseinandersetzung mit der narrativen Struktur von Filmtrailern im Deutschunterricht kann demnach von einem rezeptiv-analytischen Zugang ausgehen und besonders gewinnbringend mit imaginations-, handlungs- und produktionsorientierten Zugängen kombiniert und erweitert werden. Dabei kann der Fokus nicht nur auf das Antizipieren beziehungsweise Rekonstruieren der chronologischen, kausalen Abfolge der Handlung, sondern auch gezielt auf die Figuren gelegt werden, auf ihre Handlungen, ihr Verhalten oder ihre Beziehungen zueinander. Auch hier können filmwissenschaftliche Analysekategorien wie die Unterteilung in Haupt- und Nebenfiguren, Figurenkonstellation, Rollen und Typen, wie zum Beispiel die Heldenfigur, herangezogen werden (vgl. Faulstich 2013: 99ff). Die exemplarische Analyse der narrativen Struktur zeigt außerdem, dass die Entwicklung der Narration im Filmtrailer in besonderem Maße vom Einsatz der Montage bestimmt ist. Dabei können sowohl durch rezeptiv-analytische als auch durch handlungs- und produktionsorientierte Zugänge unterschiedliche Verfahren und Wirkungen der filmischen Montage sichtbar und studierbar gemacht werden, wie es auch in der Filmdidaktik schwerpunktmäßig gefordert wird. „Zentral ist das Ziel, die Schülerinnen und Schüler dafür zu sensibilisieren, dass jedes formale Element [...] wie z.B. eine bestimmte Art und Weise der Einstellungsverknüpfung – einen funktionalen Hintergrund hat“ (Staiger 2010: 180). An der gezielten Betrachtung der einzelnen Abschnitte innerhalb der narrativen Struktur kann so beispielsweise die Funktion der Rechenmontage in der Konfrontation oder die narrative Funktion der an zentralen Stellen des Trailers eingefügten Zwischentitel analytisch und produktiv erarbeitet werden. Die zentralen Funktionen der Filmmontage, „Entfaltung von Handlungsgeschehen, Aufbau von Bedeutung und Aufmerksamkeitslenkung in der Rezeption des Films“ (Borstnar/Papst/Wulff 2008: 151) lassen sich im Zuge dessen in kompakter und angewandter Form im Deutschunterricht vermitteln und thematisieren.

Bei der näheren Betrachtung und exemplarischen Analyse der narrativen Gestaltung und Struktur des Filmtrailers kann es im Unterricht darüber hinaus besonders ergiebig sein, auch darüber zu diskutieren, wieviel Informationen über die Story des beworbenen Films bereits im Trailer preisgegeben werden und welche Auswirkungen dies auf den Aufbau einer Erwartungshaltung gegenüber dem Film beziehungsweise eines Bedürfnisses, den ganzen Film zu sehen, hat. Daran kann sich auch eine Diskussion darüber anschließen, wieviel Informationen in Filmtrailern idealerweise preisgegeben werden sollten, welche Effekte entstehen, wenn die ZuseherInnen den Eindruck haben, zu viel oder zu wenig über den

beworbenen Film erfahren zu haben und damit über den Trailer und seine Funktion als Werbemittel für den dazugehörigen Film.

3.3.2 Exemplarische Analyse der film- und genrespezifischen Gestaltung – JOHN WICK

Wie bereits im Rahmen der theoretischen Ausführungen über Filmtrailer aus film- und medienwissenschaftlicher Perspektive dargelegt, besitzen Trailer spezifische filmische Gestaltungsmittel, die in der Regel auch in besonderem Maße auf das Genre des Films hindeuten. Diese Genresignale können in einer bestimmten, genrebedingten Konstruktion beziehungsweise in der narrativen Struktur des Trailers liegen, das heißt in einer bestimmten Auswahl und Anordnung entsprechender Ausschnitte aus dem dazugehörigen Film, aber auch durch eine film- und genrespezifische Gestaltung auf visueller und auditiver Ebene durch beispielsweise den Einsatz von Farben, Geräuschen, Musik oder des Voice-over Erzählers ausgedrückt werden (vgl. Hediger/Vonderau 2005). Das Genre lässt sich daher anhand unterschiedlicher Gestaltungsmittel und auf mehreren Ebenen im Trailer zum Ausdruck bringen, um den ZuseherInnen entsprechende Signale über die zu erwartende Form und den zu erwartenden Inhalt des Films zu vermitteln. Filmtrailer zu unterschiedlichen Genres greifen dabei auf unterschiedliche Genresignale zurück, die für das jeweilige Genre als mehr oder weniger typisch angesehen werden können.

Im Zuge der heutigen Film- und Medienkultur bildet, unterstützt durch die Verfügbar- und Zugänglichkeit im Internet, die Begegnung mit fiktionalen Figuren, Stoffen und Motiven in unterschiedlichen medialen Formen, insbesondere aber in filmischen Formaten und Genres, einen zentralen Anknüpfungspunkt im Deutschunterricht. „Genres sind [...] kulturelle Stereotype, die nicht nur für einzelne Individuen, sondern für Kollektive gestaltungs-, wahrnehmungs- und interpretationsrelevante Bedeutung haben (können). Insbesondere bei populären Mainstream-Filmen spielen Genres eine große Rolle“ (Faulstich 2013: 32) und sollten daher auch im film- und medienbildenden Deutschunterricht entsprechend thematisiert werden. Wie sich die Beschäftigung mit dem Genreaspekt im Deutschunterricht in umfassender Form anhand des Einsatzes von Filmtrailern umsetzen lässt, soll anhand der exemplarischen Analyse der film- und genrespezifischen Gestaltung des Filmtrailers zum Film JOHN WICK (USA 2014) im Folgenden näher ausgeführt werden.

Das ausgewählte Beispiel stellt einen Filmtrailer zu einem Film dar, der als „Blockbuster“ bezeichnet werden kann, da er aus dem sehr erfolgreichen, amerikanischen Mainstream-Kino stammt und durch (aktuelle) Fortsetzungen nach wie vor im Fernsehen, in Kinos oder auf Onlinevideoportalen präsent ist. Auf inhaltlicher Ebene werden dem Filmtitel entsprechend die zentralen Ereignisse und Handlungen rund um die Hauptfigur John Wick geschildert und in Ausschnitten präsentiert. Der Protagonist wird als alleinstehender Mann eingeführt, im Laufe des Trailers erfährt man, dass er verwitwet und ein ehemaliger Auftragskiller ist. Von seiner Frau ist ihm ein Hund als Vermächtnis geblieben. Als dieser bei einem brutalen Überfall stirbt, der Protagonist in seinem eigenen Haus zusammengeschlagen und bestohlen wird, sinnt er auf Rache und kehrt in seiner Funktion als rücksichtsloser Killer zurück. Infolgedessen wird er im Verlauf der gesamten dargestellten Handlung als Einzelkämpfer, der sich mit einer Reihe von GegenspielerInnen konfrontiert sieht, präsentiert. Die Darstellung von Beziehungen zu weiteren Haupt- oder Nebenfiguren fehlt. Der Trailer legt den Fokus innerhalb der narrativen Struktur in jedem einzelnen Abschnitt von der Exposition über die Konfrontation bis zum Endtitel auf die Hauptperson John Wick. Dies entspricht in besonderem Maße dem Genre des Actionfilms, das in der Regel einen zentralen, männlichen Helden in den Fokus stellt, der durch schicksalhafte Begegnungen und Ereignisse Bedrohungen überleben und mentale und körperliche Herausforderungen bestehen muss. Actionfilme sind geprägt durch die Darstellung von Gefahren, Überlebenskampf und Gewalt (vgl. Faulstich 2013: 42ff).

Für die Genremarkierung als Actionfilm ist die Exposition des Filmtrailers von besonderer Bedeutung. Genresignale spielen darin eine wichtige Rolle, da sie den RezipientInnen Anknüpfungs- und Orientierungspunkte bieten, an denen durch die Erinnerung an bereits gesehene Filme entsprechende Erwartungshaltungen gegenüber dem neuen, unbekannten Film aktiviert und aufgebaut werden. Die im Filmtrailer enthaltenen Genresignale werden mit dem bestehenden Vorwissen der ZuseherInnen über unterschiedliche Genres und ihre Merkmale verknüpft und schaffen entsprechende Erwartungen. Filmtrailer richten sich heute mehr denn je an ein bestimmtes Zielpublikum (vgl. Hediger 2001). Trailer unterschiedlicher Filmgenres sind daher auch zielgruppenorientiert unterschiedlich gestaltet, was sich in bestimmten Erzählungs- und Handlungsstrukturen oder durch den Einsatz von bestimmten SchauspielerInnen in immer gleichen oder ähnlichen Rollen zeigt. Auch der Andeutung der mit dem Filmerlebnis verbundenen Emotionen kommt eine zentrale Rolle im Trailer zu, die mit entsprechenden Genresignalen ausgedrückt wird. Ob es sich um einen oberflächlich-

unterhaltsamen, actiongeladenen-spannenden oder tiefgründig-traurigen Film handelt, wird in der Regel bereits in den ersten Sekunden des Trailers vermittelt. Die Auseinandersetzung mit jener „intertextuelle[n] Genrekompetenz“ (Jost/Kammerer 2012: 15), die die Aufmerksamkeit der RezipientInnen auch bei der Betrachtung von Filmtrailern steuert und in eine bestimmte Haltung gegenüber dem beworbenen Film lenkt, kann einen wichtigen Bestandteil für den Erwerb von Film- und Medienkompetenz im Deutschunterricht bilden. Dabei kann in filmdidaktischen Lehr- und Lernprozessen das bereits vorhandene, implizite Wissen der SchülerInnen aufgegriffen und auf entsprechend rezeptiv-analytischer Ebene bewusst gemacht und vertieft werden (vgl. Jost/Kammerer 2012: 14f).

Besonders interessant für die unterrichtliche Auseinandersetzung mit Genresignalen in Filmtrailern gestaltet sich daher die nähere Betrachtung der Exposition des Filmtrailers zum Film JOHN WICK, die im Folgenden ausführlicher dargestellt werden soll. Der Filmtrailer beginnt in besonders eindrucksvoller Weise mit der Einführung der Hauptfigur, die für das Genre ausgeprägten Signalcharakter besitzt. Die erste Einstellung zeigt zunächst den Ort der Handlung, die Skyline von New York. In der nächsten Einstellung wird der Protagonist gezeigt, der im Bett von seinem Hund aufgeweckt wird, in der nächsten Einstellung wie er zu seinen Autoschlüsseln greift, der Hund rennt hinterher. Die nächste Einstellungsfolge besteht aus einer Reihe von schnell geschnittenen Einstellungen, die zunächst das Auto des Protagonisten in Großaufnahme zeigen, die Automarke „Ford Mustang“ ist deutlich zu sehen sowie das „New Jersey“ Nummernschild und abwechselnden Einstellungen in Nah- und Großaufnahme des Protagonisten bei der Fahrt im Auto. Mit der ersten Einstellung, die die Skyline von New York zeigt, setzt der erste Ton des Songs *Have Love Will Travel* der Band *The Sonics*, einer amerikanischen Rockband der 1960er Jahre ein (Blog *Name Of The Song*, John Wick Trailer Song(s) o. A.), der über die gesamte Exposition die Hintergrundmusik bildet. Zusätzlich hört man das markante Geräusch des startenden Motors, das Reifenquietschen bei der rasanten Ausfahrt aus der Garage und das Aufheulen des Motors beim Beschleunigen. Die Musik, die Automarke und die Fahrweise des Protagonisten charakterisieren ihn als lässigen Typen, der auf schnelle Autos steht. Auch in der Farbgestaltung dominiert zunächst ein freundlicher Ton, noch ist nicht eindeutig ersichtlich, auf welches Genre der Filmtrailer verweist. Das zentrale Ziel der Exposition in Bezug auf die Aufmerksamkeitslenkung liegt darin, die ZuseherInnen möglichst schnell und unmittelbar, so nahe wie möglich an den Protagonisten heranzuführen und die Hauptperson des Films vorzustellen und zu charakterisieren.



Abb. 6: *Frames* aus dem Filmtrailer zu JOHN WICK: Exposition (00:00-0:24): Einführung und Charakterisierung des Helden I

In der nächsten Einstellungsfolge, die einen Ausschnitt aus einer eigenständigen Szene darstellt, bricht die Musik plötzlich ab. Auch die farbliche Gestaltung wechselt plötzlich von den warmen, bräunlichen Tönen der Exposition zu kalten, blaugrauen Tönen. Die farbliche Gestaltung erfüllt dabei eine eigenständige dramaturgische Funktion, da sie die Wirkung der Geschehnisse auf der Handlungsebene anreichert. So können die Szenen durch die farbliche Gestaltung des Raumes, aber auch durch die Farbe der Kleidung der Figuren oder der im Raum enthaltenen Requisiten dem Genre entsprechend charakterisiert werden (vgl. Kamp/Rüsel 2004: 41). „Die klassischen Hell-Dunkel-/Weiß-Schwarz-Zuweisungen für ‚die Guten‘ und ‚die Bösen‘ sind beliebte Topoi“ (Kamp/Rüsel 2004: 41) auf die auch Filme, die dem Actiongenre zugeordnet werden, häufig zurückgreifen. Durch den Stimmungswechsel in dieser Szene, der sich auf musikalischer Ebene deutlich abzeichnet, wird bereits das Einbrechen eines auslösenden Ereignisses, ein Umschwung beziehungsweise Konflikt innerhalb der Filmhandlung angedeutet. Zunächst wird über den leiser werdenden Ton des Songs das Bild der Tanköffnung am Auto und eine Person, die den Protagonisten beim Betanken des Autos beobachtet, eingeblendet. Zu hören ist die Stimme dieser Figur aus dem Off, „geile Karre“, und die Reaktion und Antwort des Protagonisten: „Danke“. Danach setzt die Musik mit einem Schlag aus und die männliche Person wird von vorne in Nahaufnahme eingeblendet, die sich fragend an den Protagonisten wendet: „Wieviel?“ Im darauffolgenden Dialog werden abwechselnd die Figur und der Protagonist in Nahaufnahme einblendet: „Wie bitte?“ – „Was willst du für das Auto?“ – „Ist nicht zu verkaufen.“ Auf der Tonebene wird ein einzelner, hoher, bedrohlich wirkender Ton hörbar. Die letzte Einstellung zeigt eine weitere männliche Figur in Nahaufnahme, die sich durch das Autofenster zum Protagonisten hinabbeugt und mit einem hörbaren Akzent direkt zum Protagonisten spricht: „Noch einen schönen Tag, Sir.“ Die nähere Untersuchung des Einsatzes von Sprache in dieser Szene macht deutlich, dass hier nicht vordergründig der Inhalt im Zentrum steht, sondern die Art und Weise, wie durch die Sprechweise, die Stimmlage und die darin enthaltene Emotion die beiden männlichen Sprecher als negative Figuren charakterisiert werden.



Abb. 7: *Frames* aus dem Filmtrailer zu JOHN WICK: auslösendes Ereignis (0:25:0-42)

Die darauffolgende Abfolge von Einstellungen gibt in schlaglichtartigen Ausschnitten die Ereignisse des nächtlichen Einbruchs und Überfalls auf die Hauptperson wieder: Zu sehen sind zwei maskierte Personen, das Eindringen der Personen in das Haus des Protagonisten und wie der Protagonist brutal zusammengeschlagen wird. Die Schläge und Gewaltanwendung der Einbrecher gegen den Protagonisten werden auf der auditiven Ebene durch entsprechende dumpfe Bassschläge hörbar markiert und verstärkt. Mit der letzten Einstellung des verwundeten, blutenden Gesichts des Protagonisten in Großaufnahme schließt der erste Abschnitt des Trailers ab. Damit ist das auslösende Ereignis markiert, der Umschwung in der Charakterisierung des Protagonisten ist eingeleitet und wird in der darauffolgenden Darstellung der Konfrontation, die den zweiten Teil des Trailers bildet, konkretisiert.

Mit dem Einblenden des ersten Zwischentitels, VOM PRODUZENTEN VON THE EXPENDABLES, in schwarzen Großbuchstaben auf dunklem Hintergrund, die als blau leuchtende dreidimensionale Buchstaben hervorgehoben sind, setzt der erste Ton des Songs *Brain Reaction* von Break Science feat. Redman and Lettuce (Blog *Name Of The Song*, John Wick Trailer Song(s) o. A.), ein Rap Song mit starken elektronischen Beats, ein, der über den gesamten folgenden Abschnitt des Filmtrailers bis zum Endtitel die Hintergrundmusik bildet. Zu hören ist anhand von abwechselnden Figurenstimmen aus dem Off mit entsprechend eingeblendeten Einzeleinstellungen, die das Gesagte bildlich aufnehmen und darstellen, zuerst die Stimme des Protagonisten: „Ich habe alles verloren. Der Hund war das letzte Geschenk meiner verstorbenen Frau“. Danach ist die Stimme einer weiteren männlichen Figur zu hören: „Jonathan, du bist da rausgekommen. Wenn du jetzt auch nur einen Fuß wieder in diesen Sumpf setzt, könntest du etwas aufwecken, das dich packt und wieder hineinzieht.“ Danach folgen Ausschnitte von Dialogszenen zwischen weiteren Nebenfiguren, aus denen hervorgeht, dass das Auto des Protagonisten im Zuge des Überfalls gestohlen wurde und die Personen, die in der Szene an der Tankstelle zu sehen waren, dafür verantwortlich sind. Die zentrale Szene für den weiteren dramaturgischen Verlauf des

Filmtrailers stellt ein Dialog zwischen einer männlichen Figur und einem der beiden Einbrecher dar: „Es geht nicht darum, was du getan hast, sondern, wem du es angetan hast. – Diesem Niemand? – Dieser Niemand ist John Wick.“ Mit diesen Worten und nach der Nennung des Namens der Hauptperson, die wesentliche dramatische Funktion besitzt, da sie die Veränderung des Verhaltens des Protagonisten einleitet, folgt eine Reihe von Einstellungen, die diese Veränderung symbolisch darstellen. Zu sehen ist der Protagonist u.a. in Nahaufnahme unter der Dusche, sein tätowierter Rücken ist deutlich zu erkennen, darauf der Schriftzug FORTIS FORTUNA ADIUUVAT, und sein wütendes Gesicht in Großaufnahme. Darauf folgt eine Reihe von schnell geschnittenen Einstellungen, die Kampfszenen zeigen, auf der Tonspur werden diese durch laute Geräusche, die Pistolenschüsse nachahmen, unterstützt. Weiters wird aus dem Song *Brain Reaction* die Songzeile „*It's time for some action*“ laut und deutlich hörbar, dazu wird in Großaufnahme der Protagonist in Nahaufnahme mit einem schwarzen Anzug bekleidet eingeblendet. Die Veränderung in der Charakterisierung des Helden wird hier in besonderem Maße durch das äußere Erscheinungsbild deutlich. Auch in der farblichen Gestaltung und der Lichtgestaltung der Räume, der Requisiten und der Atmosphäre innerhalb der einzelnen Einstellungen dominieren die Farben blau und schwarz, was das Kippen der Stimmung und das Auftreten der Hauptfigur als gewalttätigen Rächer deutlich kennzeichnet.

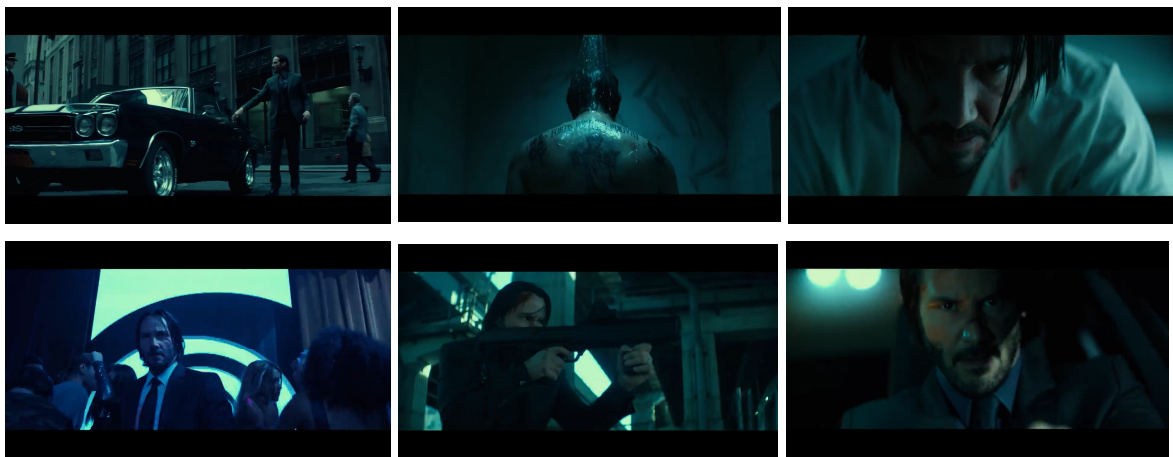


Abb. 8: *Frames* aus dem Filmtrailer zu JOHN WICK: Auszüge aus der Konfrontation (0:43-2:06): Charakterisierung des Helden II

Bei der Charakterisierung des Protagonisten nach dem auslösenden Ereignis stehen die Motive Wut und Rache im Vordergrund, was auch durch entsprechende eingeblendete Zwischentitel ausgedrückt wird. Durch die bewusst gesetzten Schrifteinblendungen zwischen den einzelnen Filmausschnitten erhalten die ZuseherInnen in der Regel zusätzliche Informationen zur Orientierung und werden über besondere inhaltliche und genrespezifische

Eigenschaften des beworbenen Films informiert. Diesen Einblendungen, der Schrift und der Typographie kommt daher auch eine zentrale Funktion innerhalb der Andeutung des Genres zu, da sie einen besonders ausdrucksstarken Charakter besitzen (vgl. Hediger 2002). In diesem Abschnitt des Filmtrailers dienen die Zwischentitel weniger der Vermittlung von zusätzlichen Informationen auf narrativer Ebene, sondern verstärken anhand von Schlagworten den Eindruck, der bereits auf bildlicher Ebene entsteht: RACHE – KENNT – KEINE GNADE. Vor allem der Musik und den Geräuschen kommt für die weitere Markierung des Genres im Filmtrailer eine große Bedeutung zu, da sie bestimmte Affekte und Emotionen aktivieren und den Aufbau von Erwartungshaltungen auf der Seite der RezipientInnen maßgeblich steuern. „Je nach Genre kann den Figuren eine spezifische musikalische Aura zugewiesen werden [...]“ (Koebner/Gerdes 2007: 219). Trailer, die Filme bewerben, die dem Genre Actionfilm zuzuordnen sind, greifen, wie das gewählte Beispiel zeigt, auf eine Komposition von lauten Geräuschen und lauter Musik zurück. Für die Analyse der Funktion und Wirkung der im Filmtrailer verwendeten Musik und Geräusche kann es daher besonders aufschlussreich sein, die Wirkung der Lautstärke der verwendeten Musik und der Soundeffekte zu thematisieren. Vor allem im Bereich des Actionfilmgenres bildet die Geräuschkulisse auch einen zentralen dramaturgischen Bestandteil, da sie den Eindruck der bildlich dargestellten Inhalte von Kampfszenen o. Ä. verstärkt. Der Einsatz der basshaltigen, stark rhythmischen Rapmusik in diesem Abschnitt des Trailers erzeugt eine entsprechend aufgeladene, aggressive Stimmung, die für das Actionfilmgenre von besonderer Bedeutung ist und ein weiteres Genresignal darstellt. Der Musik kommen in der Darstellung der Konfrontation dadurch zwei zentrale Funktionen zu, die für den Einsatz von Musik im Film im Allgemeinen gelten: „Bezeichnende Funktion: Musik bezeichnet bzw. deutet das visuell Dargestellte [...] in einer komplementären [...] Art“; Affektiv-evokative Funktion: Unabhängig vom Bedeutungsgehalt wirkt Musik immer auf das Gefühl der Rezipienten.“ (Borstnar/Papst/Wulff 2008: 141).

Die damit verbundene Abfolge von Einstellungen ist vor allem durch den Einsatz von Schlüsselbildern, die mehr oder weniger dem Actionfilmgenre entsprechen, geprägt. Der Trailer macht also insbesondere im letzten Teil klar, dass der Film spannungs- und actiongeladene Unterhaltung verspricht. Im Unterricht bietet dieser Abschnitt des Trailers besondere Anknüpfungspunkte für die Beschäftigung mit Genresignalen. Die Einstellungen sind sehr schnell montiert und stellen ein zentrales Merkmal moderner Filmtrailer für Actionfilme dar, die in der Regel sehr schnell geschnitten sind, um Aufmerksamkeit zu

erzeugen: „Action bedeutet Bewegung“ (Gruteser 2007: 13). In der Auswahl der jeweiligen Bildausschnitte werden für das Actionfilmgenre zentrale Inhalte und Schlüsselbilder, die die RezipientInnen möglichst schnell erfassen und mit diesem Genre verbinden sollen, verwendet. Die einzelnen Einstellungen beinhalten daher viele Nahaufnahmen. Auch dem Spannungsaufbau kommt in diesem Abschnitt des Trailers eine besondere Rolle zu. Durch seine spezifische Gestaltung, die sich durch eine sehr schnelle Montage und das Ansteigen und Zunehmen der Lautstärke der Musik und von Sound Effekten wie Schüssen und Explosionen auszeichnet, wird vor allem das für das Actionfilmgenre typische Tempo anhand von kurz eingeblendeten und wieder ausgeblendeten Einstellungen aus Verfolgungsjagden, Kampfhandlungen oder ähnlichen spannungs- und gewaltgeladenen Konfrontationen zwischen der Hauptfigur und seinen GegenspielerInnen erzeugt. Zu sehen sind Waffen in Großaufnahme, der Protagonist mit der Waffe im Anschlag und Schusswechsel. Die Darstellungen von Explosionen, spektakulären Effekten und Stunts dominieren. Das Verhalten der Kamera ist schnell und in ständiger Bewegung. Bis zur abschließenden Einblendung des Endtitels nimmt das Schnitttempo stark zu, die einzelnen Einstellungen blitzen nur für den Bruchteil von Sekunden auf. Die Frage nach der Auflösung der Konfrontation und dadurch auch die Spannungsauflösung bleiben offen. Der Vergleich mit ähnlichen Ausschnitten von anderen Actionfilmen beziehungsweise Actionfilmtrailern kann eine Grundlage für weiterführende Diskussionen im Unterricht um die Verwendung von Schlüsselbildern in genrespezifischen Filmtrailern, mit denen bestimmte Erwartungen auf der Seite der RezipientInnen verbunden sind, bilden. Auch das produktionsorientierte, kreative Anfertigen eigener „actionfilmtypischer“ Einstellungsabfolgen kann dabei einen gewinnbringenden Zugang darstellen.



Abb. 9: *Frames* aus dem Filmtrailer zu JOHN WICK: Auszüge aus der Konfrontation (0:43-2:06): Schlüsselbilder für das Genre „Actionfilm“

Mit der abschließenden Einblendung des Endtitels zeigt sich schließlich ein weiteres Mal die film- und genrespezifische Gestaltung des Trailers, die auch als abschließende Betrachtung im Unterricht aufgenommen werden kann. Der Einblendung des Namens des Schauspielers Keanu Reeves, der die Hauptfigur verkörpert, die daran anschließende

Einblendung des titelgebenden Namens JOHN WICK und die abschließende Einstellung, die den Protagonisten in Halbtotale zeigt, legen einen abschließenden Fokus auf den Protagonisten als Helden des Actionfilms und schaffen damit eine Klammer zur Exposition des Filmtrailers. Mit der Nennung des Namens des Schauspielers, der als Einziger explizit im Trailer erscheint, wird darüber hinaus das Genre des Films implizit verdeutlicht, da bestimmte SchauspielerInnen und Stars in der Regel mit bestimmten Figuren und Charakteren verbunden werden, die sie häufig spielen.



Abb. 10: *Frames* aus dem Filmtrailer zu JOHN WICK: Endtitel (2:07-2:14)

Durch die Beschäftigung mit Filmtrailern zu populären Mainstream-Filmen im Unterricht ist es möglich, gezielt den „Blick auf den populären (und damit lebensweltlichen Schüler-) Diskurs“ (Kammerer 2006: 239) zu richten und die Auseinandersetzung mit Film auf einer zentralen Ebene zu diskutieren, die auch in der alltäglichen, außerschulischen Wahrnehmung und Rezeption von Filmen vorherrschend ist – dem Genre. Filmtrailer setzen, um das Genre des beworbenen Films anzukündigen, eine Reihe von prototypischen formalen und inhaltlichen filmischen Darstellungsmitteln ein, um eine dem Genre entsprechende Wirkung zu erzielen. Insbesondere Filmtrailer zu Actionfilmen setzen, wie die exemplarische Analyse des ausgewählten Beispiels zeigt, zentrale „Stereotypen der musterhaften Genregestaltung“ (Kammerer 2006: 244) ein, deren nähere Betrachtung im Unterricht zu „metadiskursiver Genrereflexion“ (Kammerer 2006: 247) anregen und im Sinne der Filmbildung die Handlungskompetenz im kulturellen Handlungsfeld Film maßgeblich erweitern kann. Die exemplarische Analyse der film- und genrespezifischen Gestaltung von Filmtrailern kann im film- und medienbildenden Deutschunterricht insbesondere durch rezeptiv-analytische Zugänge umgesetzt werden, indem die spezifischen filmischen Darstellungsmittel im Trailer, wie beispielsweise die Bewegung der Kamera, die Verbindung von Bildebene und Tonebene durch Schnitt- und Montagetechnik, der Einsatz von Musik oder die farbliche Gestaltung, in ihrer spezifischen Funktion und Bedeutung als Genresignale untersucht werden. Auch die narrative Struktur des Trailers lässt sich im Zuge dessen daraufhin untersuchen, ob sie eine stereotype, dem Genre entsprechende Vermittlung von

Informationen zum Film anhand der dargestellten Figurenhandlungen, der Charakterisierung der Figuren oder der Gestaltung des zentralen Konflikts der Handlung unterstützt.

Das zentrale Ziel im rezeptiv-analytischen Zugang für die exemplarische Analyse der film- und genrespezifischen Gestaltung des Trailers im Unterricht liegt darin, zu analysieren, anhand welcher spezifischer filmischer Gestaltungsmittel das Genre des Films angedeutet beziehungsweise explizit gekennzeichnet wird. Dieser Zugang, der Beobachtungen auf auditiver und visueller Ebene trennt und in einem zweiten Schritt zusammenführt und interpretiert, kann besonders dazu beitragen, die Aufmerksamkeit auf diese Darstellungsmittel zu lenken, durch die eine Zuordnung zu einem bestimmten Genre möglich wird. Bei der Ein- und Zuordnung zu einem Genre geht es darum, die dominierenden Genresignale zu erkennen und zu abstrahieren, um daraus auf das Genre zu schließen. Die Zuordnung zu einem Genre ist daher in besonderem Maße von einer entsprechenden Deutung und Interpretation auf der Seite der FilmrezipientInnen abhängig. Für die Analyse von Genresignalen im Trailer kann es daher sinnvoll sein, zu versuchen, zunächst die zentralen Genremerkmale für das jeweilige Filmgenre im Allgemeinen vor der Betrachtung des Filmtrailers zu bestimmen. Der Vergleich zwischen den jeweiligen Vorannahmen und den tatsächlich im Filmtrailer umgesetzten Genresignalen, wie beispielsweise im Filmtrailer zum Film JOHN WICK als Actionfilmtrailer, bei dem möglichst spannende und actiongeladene Szenen im Vordergrund stehen, kann besonders aufschlussreich sein. Das Anfertigen eines Einstellungsprotokolls zur Exposition und im Vergleich dazu auch zu Auszügen aus der Konfrontation des Filmtrailers erscheint dabei sinnvoll, da es durch die analytische Trennung der auditiven und visuellen Ebene sehr genaues Hinhören und Hinsehen erfordert, das in der Auseinandersetzung mit genrespezifischen Mustern besonders hilfreich sein kann. Wichtig ist dabei, die Analyse nicht zu überfrachten, sondern immer nach der Funktion des jeweiligen beobachteten filmischen Phänomens für die Kennzeichnung des Genres zu fragen. Für das ausgewählte Filmbeispiel besonders wertvoll erscheint der Vergleich der Figurencharakterisierung der Hauptfigur John Wick in der Exposition und deren Veränderung und Entwicklung nach dem auslösenden Ereignis innerhalb der Konfrontation. Für die Auseinandersetzung mit der Charakterisierung des Protagonisten als Actionheld lässt sich außerdem die Diskussion über die Verwendung von bestimmten klischeehaften Statussymbolen wie schnellen Autos usw. anregen.

Beim Erschließen des Zusammenhangs zwischen dem Einsatz bestimmter filmspezifischer Darstellungsmittel, ihrer dramaturgischen und narrativen Funktion für die Vermittlung von Informationen über das Genre muss auf unterschiedliche Formen des Wissens bei der Betrachtung des Filmtrailers zurückgegriffen werden: Der „Zuschauer [bedient sich] dreier Formen seines Wissens [...]: zum einen seines generellen Weltwissens, zum anderen seines (allgemeinen) narrativen Wissens, d.h. des Wissens darüber, wie Geschichten mit welchen Settings erzählt werden können, sowie seines spezifischen Filmwissens, wozu u.a. das Wissen über Elemente der Filmsprache und über Genres gehört“ (Jost/Kammerer 2012: 84). Der Filmtrailer zum Film JOHN WICK enthält dabei eine Vielzahl an Elementen, die diese Wissensformen aktivieren, und an die sich die filmdidaktische Beschäftigung im Unterricht entsprechend anschließen lässt.

3.3.3 Exemplarische Analyse intermedialer Bezüge – DIE WAND

Wie bereits im ersten Teil dieser Arbeit aus film- und medienwissenschaftlicher Perspektive dargelegt, können Filmtrailer in Anlehnung an die Definition von Genette als filmische Paratexte definiert werden (vgl. Genette 1989). Eine ihrer Hauptfunktionen liegt demnach darin, die Rezeption des Hauptfilms zu ergänzen und zu steuern, indem sie Erwartungshaltungen und Vorstellungen hinsichtlich des beworbenen Films schaffen. Einen für den Deutschunterricht besonders interessanten Anknüpfungspunkt eröffnet die Parallele zwischen dem Filmtrailer als Paratext zum Film und dem Klappentext als Paratext zum Buch, auf den im Bereich der Filmdidaktik ausdrücklich hingewiesen wird (vgl. Abraham 2012: 88). Dabei lassen sich mit Rückgriff auf die Theorie Genettes Fragen im Unterricht aufgreifen, die sich mit der Funktion des Filmtrailers für den Film im Vergleich zur Funktion des Klappentextes für das Buch parallelisieren lassen. Bei der Analyse des Filmtrailers als Form eines filmischen Paratextes lassen sich ähnliche Funktionen und auch Unterschiede festmachen. Besonders interessant für den Deutschunterricht erscheint im Zuge dessen die analytische Betrachtung und Verknüpfung dieser beiden Formen von Paratexten in der Auseinandersetzung mit Filmtrailern zu Literaturverfilmungen. Wie dies im Deutschunterricht aufgenommen und anhand filmdidaktischer, intermedialer Konzepte umgesetzt werden kann, soll im Folgenden anhand der exemplarischen Analyse des Filmtrailers zum Film DIE WAND (A/D 2012) ausführlich dargelegt werden.

Der Film DIE WAND stellt eine Adaption des Romans *Die Wand* von Marlen Haushofer dar. Auf der inhaltlichen Ebene schildert der dazugehörige Filmtrailer in Ausschnitten die

Geschehnisse rund um die namenlose Protagonistin, die zurückgezogen und einsam in einer Hütte in den Bergen im Rückblick ihre Erlebnisse aufschreibt, um nicht den Verstand zu verlieren. In entsprechend filmisch umgesetzten Rückblicken erfährt man, dass die Frau wohl vor einiger Zeit mit einem Paar in die Berge zu dieser Hütte gefahren ist, um Urlaub zu machen. Das Paar unternimmt am ersten Tag des Aufenthaltes einen Spaziergang ins Dorf und lässt die Protagonistin zusammen mit dem Hund allein in der Hütte zurück. Als sie über Nacht wegbleiben und auch am nächsten Tag noch nicht zurückgekehrt sind, macht sich die Frau verwundert auf die Suche nach ihnen. Auf dem Weg ins Dorf stößt sie plötzlich auf ein mysteriöses Hindernis, eine unsichtbare Wand als Grenze, die sie nicht passieren kann. Sie wird gezwungen, hinter dieser Wand zu verweilen und muss ab diesem Zeitpunkt auf sich selbst gestellt und abgeschlossen vom Rest der Welt versuchen zu überleben. Der Filmtrailer zeigt dabei bereits deutlich, dass die Verfilmung in der Darstellung der Ereignisse und durch die Anwendung einer entsprechenden Erzählperspektive in weiten Teilen dem Roman folgt (vgl. Haushofer 2005: 7-25). Wie die Analyse der intermedialen Bezüge zwischen dem Roman und dem Filmtrailer im Unterricht thematisiert werden kann, wird im Folgenden näher ausgeführt.

Ein besonders auffälliges, trailerspezifisches Gestaltungsmittel stellt im gesamten Filmtrailer die intradiegetische Erzählerstimme der namenlosen Frau dar, die aus ihrer Sicht zentrale Gedanken und Erinnerungen als Stimme aus dem Off vermittelt und dadurch eine herausragende narrative Funktion enthält. In Form eines expliziten Einblickes in die Innenwelt der Figur übernimmt das filmische Mittel der Voice-over Stimme die dominierende Perspektive, die auch im Roman durch die Ich-Perspektive wiedergegeben wird. Der Filmtrailer vermittelt dabei keinen modernen Spannungsplot, lässt sich aber dennoch in die Abschnitte Exposition, auslösendes Ereignis, Konfrontation und Endtitel einteilen. Den Kampf ums Überleben, den die Frau hinter der Wand führen muss und den die Ich-Erzählerin im Roman schildert, deutet der Filmtrailer nur in Ausschnitten an. Zudem ist er in besonderem Maße protagonistenzentriert gestaltet, was der Orientierung der filmischen Umsetzung an der Romanvorlage geschuldet ist. Für die unterrichtliche Auseinandersetzung ist daher weniger die Analyse der narrativen Struktur des Trailers anhand des narrativ-strukturellen Schemas relevant, sondern die besondere filmische Umsetzung der Erzählperspektive des Romans, die der Trailer zwar in verkürzter, aber dennoch deutlich erkennbarer Form wiedergibt.

Der auf dem Onlinevideoportal YouTube abrufbare Filmtrailer beginnt zunächst mit einer Einblendung des dazugehörigen Filmplakats über mehrere Sekunden, das die Protagonistin und den Filmtitel zeigt, und des Logos der 62. Internationalen Filmfestspiele Berlin. Der originale Filmtrailer beginnt mit der Einblendung der ersten Einstellung, die in der Totale eine Holzhütte in den nebelverhangenen Bergen zeigt. Auf der auditiven Ebene ist das Rauschen des Regens zu hören. Mit der nächsten Einstellung, die die Protagonistin in der Hütte an einem Tisch sitzend, Papier und Stift vor sich ausgebreitet, zeigt, setzt die Voice Over Erzählerstimme der Frau ein: „Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben; es hat sich eben so für mich ergeben, dass ich schreiben muss, wenn ich nicht den Verstand verlieren will.“ Passend dazu wird in Detailaufnahme eine Einstellung eingeblendet, die die Hände der Frau bei ihrer Schreibtätigkeit zeigt. Das Element der Schrift und damit bereits implizit der Hinweis, dass es sich um eine Literaturverfilmung handelt, bekommt dabei bereits in den ersten Einstellungen eine zentrale Bedeutung zugewiesen. Das Bild der schreibenden Protagonistin, die in der Exposition des Filmtrailers deutlich als solche gekennzeichnet wird, verweist auf die Nähe der Verfilmung zum literarischen Text. Zudem bildet auf der auditiven Ebene die Voice-over Stimme der Frau das zentrale intermediale Element, das das Abfassen des Berichtes als Rahmenhandlung kennzeichnet und dem Roman entsprechend wiedergibt, da die Äußerungen Wort für Wort aus dem Anfang des Buches entnommen sind (vgl. Haushofer 2005: 7). Der Fokus auf die Ich-Erzählerin, der auch die besondere Qualität des Buches ausmacht, wird auf der Bildebene durch die Einblendung entsprechender Einstellungen deutlich, indem die abschließende Großaufnahme in der Exposition zum Beispiel das Gesicht der Hauptfigur, ihren Blick und ihre Mimik in Normalsicht auf Augenhöhe mit der Figur einfängt. „Anders als in der Literatur sind im Film [...] Figuren immer sofort visuell präsent“ (Hickethier 2012: 122). Diese visuelle Präsenz wird auch am Beginn des Filmtrailers stark betont. Die ZuseherInnen werden schnell sehr nahe an die Protagonistin herangeführt. Dabei spielt zunächst weniger das äußere Erscheinungsbild der Figur mit entsprechenden Attributen wie Kleidung usw. eine Rolle, sondern der Fokus wird auf den Ausdruck des Innenlebens der Protagonistin durch die Darstellung von Emotionen gelegt.

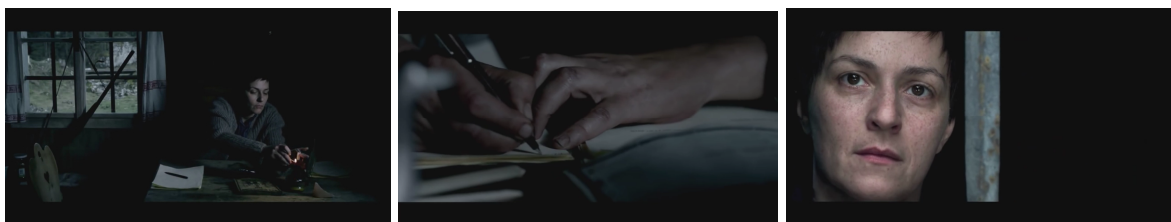


Abb. 11: *Frames* aus dem Filmtrailer zu DIE WAND: Exposition (0:00-0:19): Rahmenhandlung

Nach der letzten Einstellung der Exposition wird sowohl auf der visuellen als auch auf der auditiven Ebene der Umschwung in der Erzählperspektive von der Rahmenhandlung zum Rückblick deutlich markiert. Eingeleitet wird die folgende Sequenz, die das zentrale auslösende Ereignis, das Treffen der Protagonistin auf die Wand, beinhaltet, wiederum durch einen Blick auf die Berglandschaft als weites Panorama, die Sonne scheint, man hört Vogelgezwitscher und Musik, die, wie in der nächsten Einstellung zu sehen ist, intradiegetisch aus dem Autoradio zu kommen scheint. Die Abfolge von Einstellungen zeigt die auch im Roman enthaltene Vorgeschichte, wie und mit wem die Frau zur Hütte kommt. An diese Stelle lässt sich insbesondere für den Vergleich mit der Romanvorlage im Deutschunterricht anknüpfen, da sie, anders als in der Exposition des Trailers, ohne den Einsatz der Voice-Over Erzählerstimme gestaltet ist und in der narrativen Verknüpfung der Abfolge von einzelnen Einstellungen und Ausschnitten zeigt, wie das Paar und die Frau mit dem Auto an der Hütte ankommen, wie sich das Paar bei der Frau verabschiedet und sich auf den Weg ins Dorf macht. Mit der nächsten Einstellung, die die Frau allein mit dem Hund auf der Veranda vor der Hütte sitzend zeigt, setzt die Musik schlagartig aus, die bis dahin im Hintergrund weitergeführt wurde. Die nächste Abfolge von Einstellungen verknüpft in narrativ chronologischer Aneinanderreihung die Darstellung der Hütte von außen bei Nacht, wie sich die Protagonistin zu Bett legt, am nächsten Morgen aufwacht und bemerkt, dass das Ehepaar nicht zurückgekommen ist. Diese Einstellungsreihe ist bis auf die Worte des Paares zum Abschied, „Wir werden nicht allzu lang bleiben. Der Autoschlüssel steckt, falls du nachkommen willst“, ohne Figurensprache gestaltet. Im Moment, indem die Frau sich auf den Weg macht, um das Paar zu suchen, setzt die Voice Over Stimme wieder ein und bildet von nun an das zentrale Element auf der auditiven Ebene über den gesamten zweiten Teil des Trailers. Wieder wird der Text aus dem Roman wortgetreu in Ausschnitten zitiert: „Die beiden mussten im Dorf geblieben sein. Ich wunderte mich sehr darüber“ (vgl. Haushofer 2005: 12). Die nächste Abfolge von Einstellungen beinhaltet den zentralen dramatischen Moment des Trailers. Die Verbindung der Bildebene mit der Tonspur, das sichtbare Anstoßen der Frau gegen die Wand und der im Moment des Zusammenstoßes deutlich hörbare, indifferente Ton, erzeugt einen intensiven Eindruck, der besondere Spannung und Irritation vermittelt. Nach diesem auch für die ZuseherInnen irritierenden Moment wird der erste Zwischentitel eingeblendet: NACH DEM GEFEIERTEN LITERATURKLASSIKER VON MARLEN HAUSHOFER. An dieser Stelle wird zum ersten Mal explizit deutlich darauf verwiesen, dass es sich um eine Literaturverfilmung handelt, wobei dem Zwischentitel als Form des Paratextes im filmischen Paratext Filmtrailer eine zentrale

Funktion zukommt, um die im Filmtrailer dargestellten Ausschnitte des beworbenen Films zu kommentieren und so die Rezeptions- und Erwartungshaltungen der ZuseherInnen zu beeinflussen.

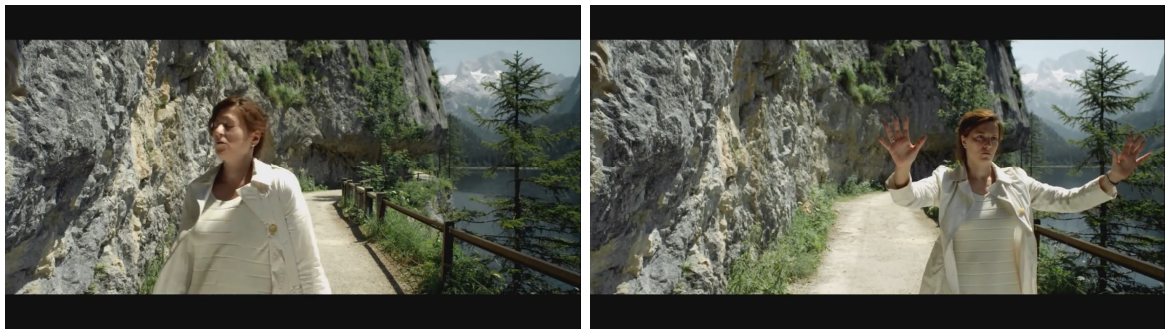


Abb. 12: *Frames* aus dem Filmtrailer zu DIE WAND: auslösendes Ereignis (0:20-1:04): Rückblick I: Die Wand

In der darauffolgenden Reihe von Einstellungen, die die Protagonistin in unterschiedlichen Einstellungsgrößen und Perspektiven jeweils vor der unsichtbaren Wand stehend zeigen, bildet wieder die Voice Over Stimme der Frau die zentrale narrative Ebene: „Es konnte einfach nicht wahr sein. Derartige Dinge geschahen einfach nicht. Ich hätte mich leichter mit einer kleinen Verrücktheit abgefunden als mit dem schrecklichen, unsichtbaren Ding.“ Mit der Einblendung des nächsten Zwischentitels, „VON BEKLEMMENDER, AUFWÜHLENDER INTENSITÄT“, wird auf struktureller Ebene des Trailers der Abschnitt der Konfrontation eingeleitet, der auch auf der auditiven Ebene deutlich markiert wird. Über den gesamten Abschnitt bis zur Einblendung des Endtitels bildet ein Musikstück, das von langsamen, wehmütigen Streichinstrument-Melodien geprägt ist, neben der intradiegetischen Erzählerstimme das zentrale Element. Die Musik unterstreicht dabei die Ausweglosigkeit der Situation der Protagonistin, ihr Zurückgeworfensein auf sich selbst und auf ihre Gedanken und überträgt das Gefühl der emotionalen Ausnahmesituation der Frau. Der Filmtrailer geht dabei in der damit verbundenen Aneinanderreihung der aus dem Film entnommenen Szenen stark elliptisch vor, denn es geht nicht klar hervor, ob die Ausschnitte chronologisch oder kausal logisch angeordnet sind. Vielmehr steht die Vermittlung der außergewöhnlichen und emotional belastenden Lage, in der sich die Frau befindet, im Vordergrund. Besonders auffällig gestaltet sich im Zuge dessen das regelmäßige Einblenden von Zwischentiteln mit KritikerInnenzitatzen beziehungsweise Pressestimmen, die die Leistung der SchauspielerIn hervorheben und die Stimmung und Atmosphäre, die der Film vermittelt, mit entsprechenden Prädikaten auszeichnen. Über konkrete Ereignisse oder Handlungen innerhalb der Erzählung werden kaum neue Informationen hinzugefügt. Am

Ende wechselt die Zeit, in der die Erzählerstimme von ihren Eindrücken berichtet vom Präteritum wieder ins Präsens, wie am Beginn des Trailers und schließt die Klammer zurück zur Rahmenhandlung: „Ich glaube die Zeit steht ganz still und ich bewege mich in ihr.“ Der Filmtrailer endet mit einer Einstellung, die chronologisch einen Ausschnitt aus dem Beginn der Film- und Romanhandlung innerhalb des Rückblicks darstellt, mit einem Bild der Frau in Großaufnahme, die sich mit einer Hand an der unsichtbaren Wand abstützt und voller Verzweiflung mit Tränen in den Augen direkt in die Kamera blickt. Als letzte Einstellung wird der Endtitel mit dem Titel des Films eingeblendet: DIE WAND.

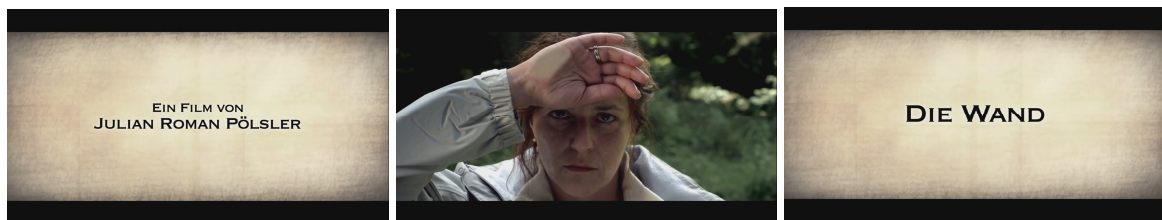


Abb. 13: *Frames* aus dem Filmtrailer zu DIE WAND: Endtitel (1:44-2:02)

Abgesehen vom Endtitel, der auf Grund von dramaturgischen Gesichtspunkten in der Gestaltung des Filmtrailers noch einmal die filmische Umsetzung der Wand in Kombination mit dem eingeblendeten Filmtitel achronologisch zur Handlung aufgreift, ist der Zusammenhang der zeitlichen Struktur und der Zeitverhältnisse, der im Filmtrailer vermittelt wird, grundsätzlich derselbe, der auch im Roman dargestellt wird. Während der literarische Text in vielen Abschnitten entlang der dargestellten Handlung chronologisch zeitdeckend erzählt, bedient sich der Filmtrailer auf Grund seiner Kürze und gerafften Darstellung der Ereignisse bestimmter Mittel, die Zeitraffung beziehungsweise Zeitsprünge ausdrücken sollen. „Zeitraffung bzw. Ellipsen können direkt markiert werden, etwa durch Inserts oder Voice Over, sie können auch, etwa durch einen im Bild sichtbaren Wechsel von Tageszeit und Jahreszeit usw., indirekt markiert werden [...]“ (Jost/Kammerer 2012: 92). Da im Filmtrailer die Geschichte der Frau im Rückblick erzählt wird, die Exposition und das Ende des Filmtrailers stellen den Rahmen der Handlung beziehungsweise der Erzählung deutlich aus, wird die verstrichene Zeit zwischen dem Abfassen des Berichtes und der Rückschau mit entsprechenden filmischen Mitteln sichtbar gemacht. So lässt sich beispielsweise bei der näheren Betrachtung der einzelnen Einstellungen feststellen, dass die Frau in ihrem Überlebenskampf in der Natur im Wechsel der Jahreszeiten dargestellt wird, zuerst in einem blühenden Weizenfeld, leicht bekleidet mit einem Kopftuch als

Sonnenschutz und einem Leinenhemd und daraufhin mit einer Fellkapuze in der schneebedeckten Landschaft.



Abb. 14: *Frames* aus dem Filmtrailer zu DIE WAND: Auszüge aus der Konfrontation (1:05-1:43): Rückblick II: Erzählstrategien: Darstellung verstreichender Zeit

Für die unterrichtliche Auseinandersetzung besonders interessant gestaltet sich daher nicht nur die nähere Betrachtung der filmischen Umsetzung der unsichtbaren Wand, sondern vor allem auch der literarischen Erzählstrategien, die aus dem Buch übernommen und anhand spezifischer filmischer Gestaltungsmittel umgesetzt werden. Sowohl für die Literatur- als auch für die Filmdidaktik bietet die exemplarische Analyse intermedialer Bezüge zwischen Buch und Film eine wichtige Basis für die Ausbildung entsprechender Kompetenzen im Umgang mit literarischen Texten und Filmen. Dies lässt sich anhand des Filmtrailers durch den Vergleich des schriftlichen und des filmischen Erzählens im Unterricht umsetzen (vgl. Paefgen 2008: 33ff). Die visuelle Welt des Films macht die Protagonistin sichtbar, ihre Gesten und Bewegungen, das heißt ihre äußeren Handlungen, aber auch ihr Gesicht und ihre Blicke und damit ihre inneren Regungen. In der schriftsprachlichen Erzählung wird die Subjektivität klar durch die konsequente Ich-Perspektive ausgedrückt. In der audiovisuellen Umsetzung dieser Erzählstrategien müssen andere Darstellungsformen eingesetzt werden, um Subjektivität darstellen zu können. So genannte *Point of View-Shots* spielen in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Dabei handelt es sich um einen bestimmten Blick der Kamera: „In der Regel ist eine solche Einstellung blickkonstituierend, d.h. sie wird durch eine folgende (oder vorangegangene) Einstellung, die dann zeigt, worauf die Figur blickt, ergänzt“ (Hickethier 2013: 127). Solche Beispiele lassen sich aus dem Filmtrailer aufgreifen und aus rezeptiv-analytischer Perspektive näher betrachten. So werden zum Beispiel viele Einstellungen, die das Gesicht der Frau in Großaufnahme zeigen, eingesetzt, die ihren Blick auf die sie umgebende Natur richtet. Daran anschließend wird dieser Blick durch eine entsprechende Kameraführung in der nächsten Einstellung aufgenommen, in der sichtbar wird, dass die Frau beispielsweise zum Himmel hinaufblickt und die Vögel beobachtet. Der Vergleich dieser Ausschnitte mit den entsprechenden schriftsprachlich formulierten Beobachtungen im Roman kann sehr gewinnbringend sein. Dabei geht es immer darum, das

Lesen von literarischen Texten mit dem Filmsehen zu verbinden und wechselseitig das filmische Sehen durch das Lesen von Texten zu ergänzen. Ein solches Vorgehen „schärft nicht nur die Aufmerksamkeit für die Analyse filmischer Formen; auch die literarischen Erzählungen geraten neu in den Blick [...]“ (Paefgen 2008: 34). Das Ziel einer solchen Vorgehensweise kann schließlich darin bestehen, in der Beschäftigung mit Filmtrailern zu Literaturverfilmungen „literaturabhängiges Filmsehen und filmorientiertes Literaturlesen“ (Paefgen 2008: 41) im Deutschunterricht zu ermöglichen.

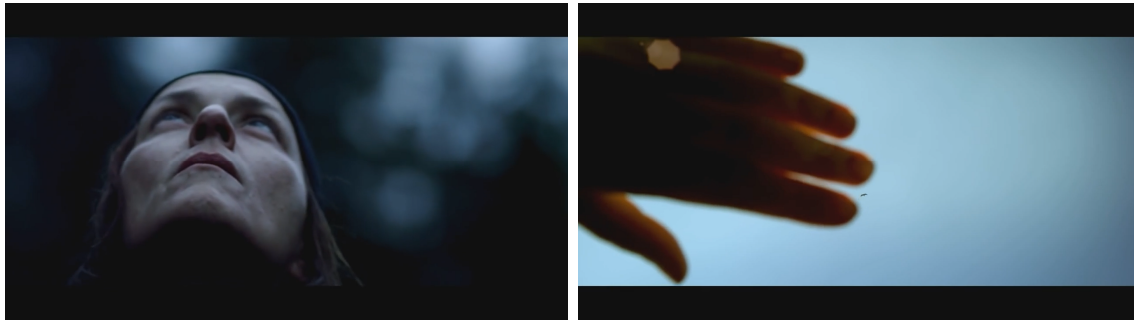


Abb. 15: *Frames* aus dem Filmtrailer zu DIE WAND: Auszüge aus der Konfrontation (1:05-1:43): Rückblick II: Erzählstrategien: Darstellung von Subjektivität

Einen weiteren zentralen Anknüpfungspunkt für die unterrichtliche Auseinandersetzung bildet, wie bereits erwähnt, die Betrachtung von Filmtrailern unter dem Aspekt des filmischen Paratextes. Die aufmerksamkeitssteuernde und kommentierende Funktion filmischer Paratexte zu Filmen und die Funktion von schriftlichen Paratexten zum Buch kann hier in besonderem Maße im Unterricht thematisiert werden. Für die exemplarische Analyse sollen hier daher zunächst zwei Beispiele von Klappentexten aus zwei unterschiedlichen Ausgaben des Romans von Marlen Haushofer zitiert werden:

„*Klappentext 1963* (Sigbert Mohn Verlag): ‚Wahre Tiefe‘ – so sagt Hans Weigel zu diesem Roman – ‚ist meistens eine Dimension der Einfachheit. *Die Wand* von Marlen Haushofer ist ein großer Bericht, dessen äußerste Einfachheit klassisches Maß erreicht. Man kann ihn einreihen unter die Meisterwerke abendländischer Epik, man kann ihn messen an *Robinson Crusoe* – *Segen der Erde* – *Die Pest*. Ganz im Bereich der Gegenständlichkeit vollzieht sich das Geschehen, und doch wurde selten in den letzten Jahrzehnten so schlicht und ohne Präntention Außerordentliches gesagt und gestaltet.‘

Hans Weigel glaubt: ‚Mit diesem Roman wird es wohl allen Lesern anders ergehen als mit den meisten Werken der erzählenden Literatur. Diese Geschichte von einem Menschen in höchster Anfechtung und Bewährung wird einen innerlich verändern. Man wird den Bericht von der Wand unverlierbar in sich aufnehmen und mit ihm weiterleben. Man bleibt mit dem, was hier erzählt ist, verbunden und wird darin immer wieder neue Aspekte entdecken. In dem Roman *Die Wand* von Marlen Haushofer findet der

Leser ein neues und beglückend stimmendes Urbild der *conditio humana*““ (Brandtner/Kaukoreit 2012: 53).

„*Klappentext 1983* (Claassen Verlag): Eine Frau folgt einer Einladung in eine Jagdhütte, die Freunden gehört. Nach ihrer Ankunft besucht das Gastgeber-Ehepaar noch Bekannte im benachbarten Ort, kehrt aber nicht, wie verabredet, zurück. In Sorge macht sich die Frau auf den Weg; sie will erkunden, wo die beiden geblieben sind. Alles um sie herum ist so, wie es immer war: das Tal, die Bäume, die Bergwiesen. Doch ehe sie das Dorf erreicht hat, stößt sie gegen eine unsichtbare Wand, jenseits der Totenstarre herrscht. Abgeschlossen von der übrigen Welt, umgeben von Tieren, richtet sich die Frau aufs Überleben ein, dabei ihr Verhältnis zur Natur und zu sich selbst neu bedenkend, über Freiheit und Sterben meditierend. Sich rückbesinnend auf frühere Versäumnisse und auf die Liebe – als die ‚vernünftigste Regung‘, zu der Menschen befähigt sind.

Der Roman *Die Wand* liest sich wie ein Märchen vom Urzustand der Menschheit, wie eine Geschichte vom nahen Ende der Welt, wie ein Tagebuch des Wahn- und Widersinns oder wie eine Robinsonade der Seele. Man kann diesen Text aber auch interpretieren als das Gleichnis von den Geschlechtern.

Unnachahmlich ist die Spannung in diesem großen Bericht über den Ausnahme- oder Ernstfall, der niemanden unberührt lassen kann. Marlen Haushofers außergewöhnliche literarische Qualität liegt in der Einfachheit ihrer Sprache, die Tiefe hat“ (Brandtner/Kaukoreit 2012: 53f).

In der vergleichenden Betrachtung der beiden Klappentexte als Paratexte zum Buch einerseits und des Trailers als Paratext zum Film andererseits fällt auf, dass beide Klappentexte bereits Interpretationsansätze zu den Inhalten des Buches anführen, während der Filmtrailer diese Form der Interpretation nicht beinhaltet. Auch zwischen den beiden Klappentexten herrschen große Unterschiede in der Schwerpunktsetzung der Vermittlung von Informationen über die im Buch enthaltene Geschichte. Während der Klappentext aus dem Jahr 1963, ähnlich wie Filmtrailer zu Filmen der klassischen Periode, das Leseerlebnis beziehungsweise den emotionalen und intellektuellen Gewinn nach der Lektüre des Romans betont und nur sehr wenig Informationen zum Inhalt bereithält, liefert der Klappentext aus dem Jahr 1983, ähnlich wie moderne Filmtrailer, eine Zusammenfassung des Plots von der Exposition, dem auslösenden Ereignis bis zur Konfrontation und lässt die Frage nach dem Ausgang offen. Anders als der Filmtrailer enthält der Klappentext auch zentrale Aussagen, in denen der Text vorweg auf einer Metaebene in Ansätzen interpretiert wird. Der unmittelbare Vergleich zwischen Filmtrailer und Klappentext, wie in diesem Beispiel dargelegt, zeigt außerdem, dass der Klappentext einen reinen Peritext des Buches darstellt, da er in der Regel unmittelbar vor der Lektüre des dazugehörigen Buches rezipiert wird. Beim Filmtrailer hingegen sind vom Film unabhängige und flexiblere Rezeptionssituationen möglich. Diese Möglichkeiten in der Rezeption des Buches, der Verfilmung und ihren

dazugehörigen Paratexten können insbesondere im intermedial orientierten Deutschunterricht interessante Anknüpfungspunkte bieten und in einer entsprechenden, vergleichenden Vorgehensweise reflektiert werden. Zudem beinhaltet der Filmtrailer als Paratext auf einer weiteren Ebene zusätzliche Paratexte wie beispielsweise die regelmäßige Einblendung von Zwischentiteln mit Zitaten von Pressestimmen, deren rezeptionssteuernde Funktion ebenfalls im Unterricht thematisiert und reflektiert werden kann. Im Zuge dessen werden besondere Parallelen zwischen dem Filmtrailer und dem Klappentext deutlich, vor allem hinsichtlich ihrer Funktion als Werbemittel.



Abb. 16: *Frames* aus dem Filmtrailer zu DIE WAND: Funktion der Zwischentitel als Paratexte

Für die exemplarische Auseinandersetzung mit Filmtrailern zu Literaturverfilmungen bietet der intermediale Zugang im Deutschunterricht eine entsprechende methodisch-didaktische Basis, da die SchülerInnen in besonderem Maße „multimediale und intermediale Rezipienten bzw. „user““ (Wermke 1997: 56) sind. Das Wissen über Weltliteratur, über klassische Stoffe und Erzählungen eignen sich SchülerInnen heute mehr denn je über die medialen Angebote im Internet an, die Begegnung mit kanonischer Literatur erfolgt dabei in großem Umfang nicht mehr durch Bücher, sondern durch entsprechende Adaptionen, vor allem auch durch Literaturverfilmungen. Hier kann der Einsatz von Filmtrailern, wie in diesem Beispiel dargelegt, anknüpfen und einen „intermedialen Brückenschlag[...]“ (Wermke 1997: 57) vom Medium Film zum Medium Buch im Rahmen des Sprach-, Literatur- und Medienunterrichts ermöglichen. Da Inhalte zu Literaturverfilmungen bei den SchülerInnen bereits bekannt sein können, ist es umso wichtiger, einen „Neuheitswert besser

über die Mediendifferenz zu vermitteln“ (Wermke 1997: 60). Daran lässt sich die Auseinandersetzung mit Filmtrailern als Form filmischer Paratexte und mit Klappentexten als Paratexte zum Buch besonders gut anschließen, da nicht nur Differenzen, sondern auch Parallelen der jeweiligen medialen Gestaltung thematisiert werden können. Die Auseinandersetzung mit Intermedialität stellt Bezüge zwischen den Medien her und untersucht anhand rezeptiv-analytischer und reflexiv-ästhetischer Verfahren, wie die jeweiligen Medien als eigenständige mediale Formen die Stoffe und Erzählungen umsetzen. Der intermediale Zugang lässt sich schließlich zum symmedialen Deutschunterricht, aus der Verbindung von lat. *medium* für „Mittler“ und griech. *syn* bzw. *sym* für „zusammen“, erweitern, indem Literatur und die multimedialen Adaptionen von Literatur integrativ in einem medienreflexiven Sprach- und Literaturunterricht aufgenommen und sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede der jeweiligen medial-ästhetischen Gestaltung bearbeitet werden (vgl. Frederking 2013: 242ff).

Für die exemplarische Analyse intermedialer Bezüge können im Unterricht außerdem Fragen, die sich mit Erwartungen an eine filmische Umsetzung eines literarischen Textes auseinandersetzen, aufgenommen werden. Diese können danach in der analytischen Beschäftigung mit der jeweiligen Auswahl und Anordnung der zentralen Szenen im Filmtrailer verglichen und diskutiert werden. Daran anschließend lässt sich auch darüber diskutieren, welche Schwerpunkte für die Vermittlung der Informationen zur Story einerseits der Klappentext zur dazugehörigen Buchausgabe und andererseits der Filmtrailer beziehungsweise die filmische Adaption setzen. Auch der umgekehrte Blick vom literarischen Text zur filmischen Umsetzung und entsprechende produktions- und handlungsorientierte Verfahren, wie das Schreiben eines Drehbuchauszuges oder das bildliche Gestalten eines Storyboards zu einer für den Gesamttext zentralen Szene, stellen wichtige „Übungen zum Medientransfer“ (Kamp/Rüsel 2004: 129) dar.

3.4 Zusammenfassung – Ziele für den Einsatz von Filmtrailern im Deutschunterricht

Die dieser Diplomarbeit zu Grunde liegenden Forschungsfragen *Welche spezifischen filmischen Merkmale besitzen Filmtrailer als eigenständiges audiovisuelles Genre? Wie kann die Auseinandersetzung mit den spezifischen medialen Gestaltungsmerkmalen von Filmtrailern an film- und mediendidaktische Konzepte im Deutschunterricht angeknüpft werden? Welche Möglichkeiten bietet die film- bzw. medienwissenschaftliche Analyse von Filmtrailern für die Auseinandersetzung mit dem Medium Film in einem medienreflexiven Deutschunterricht?* werden innerhalb dieser Arbeit zunächst aus film- und medienwissenschaftlicher Perspektive und anhand einer näheren Betrachtung der verschiedenen Möglichkeiten der Definition von Filmtrailern als eigenständiges audiovisuelles Genre beantwortet. Mit Rückgriff auf film- und medientheoretische Untersuchungen zur Formgeschichte des Filmtrailers und den damit verbundenen, dem Trailer eigenen Konstruktionsprinzipien und filmischen Gestaltungsmitteln lässt sich seine besondere mediale Gestaltung und Beschaffenheit umfassend beschreiben. Dabei wird aufgezeigt, dass der Filmtrailer auf unterschiedlichen Ebenen spezifische Mittel der Darstellung beinhaltet, die in seiner zentralen Funktion als Werbemittel für den dazugehörigen Film begründet sind. Dazu gehört beispielsweise die besondere narrative Struktur, die anhand unterschiedlicher Modi der Narration beziehungsweise Grade der Narrativität ausgestaltet sein kann und bewusste Leerstellen bei der Vermittlung des Plots enthält. Diese Gestaltung, die auch auf auditiver und visueller Ebene durch trailerspezifische Darstellungsmittel wie die Schrift und die Typographie, den Voice-over Erzähler oder die Musik ausgedrückt wird, ruft bestimmte Wahrnehmungs- und Deutungsprozesse beim Betrachten hervor, die auf der Seite der RezipientInnen mit vielfältigen Formen der Aufmerksamkeitsgenerierung und -steuerung und der Erregung von entsprechenden Emotionen verbunden ist. Der Filmtrailer stellt damit aus film- und medienwissenschaftlicher Perspektive betrachtet auf formaler, narrativer und ästhetischer Ebene einen umfassenden, eigenständigen audiovisuellen Gegenstand dar.

Auf dieser Basis wird daran anschließend die Eignung des Filmtrailers als relevantes audiovisuelles Genre für den Einsatz im Deutschunterricht erfasst. Um die Frage nach den konkreten fachdidaktischen Konzepten, die sich durch den Einsatz von Filmtrailern im Unterricht umsetzen lassen, beantworten zu können, werden innerhalb dieser Arbeit Zugänge aus der Film- und Mediendidaktik im Überblick dargelegt, die die Entwicklung

und Förderung entsprechender film- und medienspezifischer Kompetenzen der SchülerInnen durch die Beschäftigung mit audiovisuellen Medien ermöglichen. Daran anschließend wird gezeigt, wie sich der Einsatz von Filmtrailern an die jeweiligen methodisch-didaktischen Zugänge anschließen lässt und welchen Beitrag sie für die Ausbildung von Film- und Medienkompetenz im Deutschunterricht leisten können. Die exemplarische Darstellung verschiedener Zugänge, anhand denen sich der Einsatz von Filmtrailern im Deutschunterricht ausrichten lässt, zeigt, dass Filmtrailer für die Auseinandersetzung mit dem Medium Film in einem film- und medienbildenden, medienreflexiven Unterricht großes Potential besitzen. Anhand unterschiedlicher analytischer Schwerpunktsetzungen lassen sich Kompetenzen im Bereich der filmischen Rezeption ebenso ausbilden und fördern wie im Bereich der Produktion. Die konkrete Auseinandersetzung mit Filmtrailern im Deutschunterricht kann damit auf drei zentralen Ebenen erfolgen, auf der Ebene der Analyse und Reflexion, auf der Ebene der Imagination und Vorstellungsbildung und auf der Ebene der Handlungs- und Produktionsorientierung. Um auf der Ebene der selbsttätigen Produktion von filmischen Texten und von kurzen filmischen Formaten wie dem Filmtrailer entsprechende Kompetenzen ausbilden zu können, ist es notwendig, sich anhand einer vorangehenden analytisch-reflexiven Beschäftigung mit den spezifischen Gestaltungsmitteln des Filmtrailers auf auditiver und visueller Ebene zu befassen. Dies kann anhand von detaillierten, rezeptiv-analytischen Betrachtungen von kurzen Abschnitten aus Trailern erarbeitet werden, um den SchülerInnen entsprechende Möglichkeiten zu bieten, Beobachtungen darüber anzustellen, welche Funktionen und spezifischen medienästhetischen Wirkungen damit verbunden sein können. Durch diese Vorgehensweise ist es möglich, die SchülerInnen von der Ebene der Analyse und Reflexion, die nicht nur trailerspezifische Aspekte, sondern auch filmspezifische und medienreflexive Aspekte im Allgemeinen aufgreifen kann, zur Produktion hinzuführen.

Die exemplarischen Zugänge, die hier in dieser Arbeit dargelegt werden, stellen Möglichkeiten dar, methodisch-didaktische Konzepte für den Umgang mit Filmen im Deutschunterricht mit film- und medienwissenschaftlichen Zugängen zum Filmtrailer zu verbinden. Die zentralen Ziele für den Einsatz von Filmtrailern im Deutschunterricht können dementsprechend zum einen darin liegen, den SchülerInnen die Möglichkeit zu geben, den Filmtrailer als eigenständiges audiovisuelles Genre zu begreifen, zu erkennen und in Abgrenzung zu anderen filmischen Formen und Genres definieren zu lernen. In einem weiteren Schritt kann das nächste Ziel darin bestehen, verschiedene Formen des Trailers

unterscheiden und beschreiben zu können, sowohl in Hinblick auf unterschiedliche Formen der Modi der Narration, von der klassischen Struktur bis zur modernen Struktur anhand von Trailern aus unterschiedlichen Epochen der Filmgeschichte, als auch anhand verschiedener, zum Beispiel genrespezifischer, Konstruktionsprinzipien. Ein weiteres zentrales Ziel kann darin bestehen, den SchülerInnen die Möglichkeit zu geben, möglichst vielfältig die spezifische Ästhetik des Filmtrailers, das Zusammenspiel von Wort, Bild und Ton in Schnitt und Montage, erfassen zu können, um den Blick von einer ersten, unmittelbaren und eher unreflektiert emotionalen Begegnung mit Filmtrailern zu einer bewussten und medienkritischen Wahrnehmung zu führen. Hier lässt sich, wie bereits anhand der exemplarischen Analyse der einzelnen Beispiele in Ansätzen gezeigt, das ganze Spektrum methodisch-didaktischer Konzepte für den Einsatz von Film im Deutschunterricht anknüpfen, von rezeptiv-analytischen Zugängen und der Verbindung von Filmanalyse und Textanalyse über imaginationsorientierte Verfahren bis hin zu handlungs- und produktionsorientierten Methoden. Zum anderen kann für den Einsatz von Filmtrailern die Auseinandersetzung mit seiner wirksamen und mächtigen Funktion im Bereich der Filmvermarktung und Filmwerbung ein zentrales Ziel im Deutschunterricht bilden. Auch dafür bieten sich rezeptiv-analytische Zugänge in Kombination mit produktions- und handlungsorientierten Verfahren in besonderem Maße an, um die spezifische Wirkung des Filmtrailers hinsichtlich des Aufbaus von Erwartungshaltungen, dem Wecken entsprechender Emotionen, der Lenkung der Filmwahrnehmung und -rezeption und die Umsetzung dieser Wirkung mit besonderen filmischen Gestaltungsmitteln, wie zum Beispiel durch implizite und explizite Genresignale, im Sinne eines medienkritischen Deutschunterrichts durchschauen zu lernen.

Auf Grund ihrer Kürze, in der Regel dauern moderne Filmtrailer insgesamt 90 bis 120 Sekunden, bieten Filmtrailer im Vergleich zu filmischen Langformen aus unterrichtspraktischer Perspektive vielfältige Möglichkeiten für unterschiedliche methodisch-didaktische Zugänge, da ihr Einsatz im Unterricht weniger Zeit beansprucht. Darüber hinaus sind Filmtrailer durch ihre Präsenz auf Onlinevideoportalen wie YouTube umfassender verfügbar und leichter abrufbar. Auch die Auswahl an Filmtrailern zu Filmen aus den unterschiedlichsten Epochen der Filmgeschichte ist durch das Internet scheinbar unbegrenzt. Umso wichtiger ist es daher, den Einsatz von Filmtrailern nicht beliebig zu gestalten, sondern mit entsprechenden film- und mediendidaktischen Schwerpunktsetzungen im Deutschunterricht umzusetzen.

Der Anschluss des Einsatzes von Filmtrailern an methodisch-didaktische Konzepte der Film- und Medienbildung lässt sich in vielfältiger Art und Weise vornehmen. Filmtrailer können im Zuge dessen zur analytischen Betrachtung des Mediums Films herangezogen werden und damit als relevanter Gegenstand für die Analyse der unterschiedlichen Mittel der Filmsprache wie Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven und -bewegungen, Schnitt- und Montageformen usw. dienen. Im Zuge der rezeptiv-analytischen Betrachtung von trailerspezifischen Gestaltungsmitteln lässt sich, wie anhand der dargelegten Beispiele exemplarisch gezeigt wird, der aktive Umgang mit filmtheoretischen Grundlagen und Fachbegriffen gezielt fördern. Wichtig ist dabei, die rezeptiv-analytische Betrachtung von Filmtrailern mit Fragen nach den damit verbundenen funktionalen Aspekten, wie beispielsweise der narrativen oder werbefördernden Funktion innerhalb eines bestimmten Genres, zu verbinden. Zudem lassen sich nicht nur Betrachtungen zur film- und medienspezifischen Gestaltung durch den Einsatz von Filmtrailern im Deutschunterricht integrieren, sondern auch im besonderen Maße Fragen aufgreifen, die sich mit Narration, also der Darstellung von Inhalten anhand bestimmter narrativer Verknüpfungen, Plotmuster und Erzählperspektiven, in filmischen und schriftsprachlichen Texten auseinandersetzen und sich daher besonders dafür eignen, an den Sprach- und Literaturunterricht anzuschließen. Wie die exemplarische Darstellung der Analyse der intermedialen Bezüge zwischen dem Medium Buch und dem Medium Film zeigt, lassen sich Filmtrailer besonders ergiebig als Gegenstand im Deutschunterricht einsetzen, da sie als filmische Paratexte Ähnlichkeiten und Parallelen zum Klappentext als Paratext zum Buch aufweisen. Filmtrailer steuern in ähnlicher Art und Weise die Rezeption und Erwartungshaltungen der ZuseherInnen, da sie implizite Andeutungen und explizite Signale beinhalten, die auf die Story, das Genre oder die spezifische Machart und Qualität eines Filmes verweisen. Auf der Ebene der Auseinandersetzung mit der audiovisuellen Narration beziehungsweise der narrativen Struktur in Filmtrailern kann ein weiteres Ziel darin liegen, den SchülerInnen die Möglichkeit zu geben, ausgehend von den Leerstellen, die Filmtrailer durch ihre spezifische Gestaltung aufweisen, Strategien zu entwickeln, die sich mit der Verknüpfung und Weiterführung von Handlungen und den damit verbundenen Elementen der Darstellung befassen. Besonders gut lässt sich die Beschäftigung mit der Narration, der Rekonstruktion und Antizipation von Storys und Plots mit handlungs- und produktionsorientierten Verfahren verbinden, indem beispielsweise die Bedeutung der Montage für die narrative Struktur im Trailer durch aktives Anordnen oder Umgestalten von *Frames* nachvollziehbar gemacht wird. Die Anfertigung von schriftlichen Protokollen ist in der Beschäftigung mit

Filmtrailern sehr ergiebig, da sich auf kleinem Raum die Wirkungs- und Funktionsweise filmischer Darstellungsmittel sehr gut sicht- und nachvollziehbar machen lässt. Diese Form der analytisch-rezeptiven Auseinandersetzung darf sich jedoch nicht in einer zu detailreichen Verschriftlichung von jeder einzelnen Einstellung erschöpfen. Die Auseinandersetzung mit den zahlreichen Informationen auf visueller und auditiver Ebene kann ebenso anhand von einzelnen narrativen Ausschnitten, entweder der Exposition oder des auslösenden Ereignisses der Handlung, beziehungsweise durch die analytische Beschreibung von einzelnen *Frames* erfolgen.

Der Einsatz von Filmtrailern im Deutschunterricht birgt zudem den großen Vorteil, dass sich die Auswahl der jeweiligen filmischen Beispiele für eine exemplarische Analyse der narrativen oder der film- und genrespezifischen Struktur, wie in dieser Arbeit dargelegt, in besonderem Maße nach den jeweiligen Interessen und filmischen Sehgewohnheiten der LehrerInnen und SchülerInnen richten kann. Zur unterrichtlichen Thematisierung von filmischer Ästhetik, filmischer Narration usw. können auch Filmtrailer populärer Hollywoodproduktionen herangezogen werden, die in ihrer film- und genrespezifischen Eigenheit auf inhaltlicher und formal-ästhetischer Ebene bearbeitet werden können. Das Anschließen an Rezeptionserfahrungen und -gewohnheiten der SchülerInnen kann dabei den rezeptiv-analytische Zugang erleichtern.

Der Filmtrailer erweist sich damit als besonderer Gegenstand, an dem sich in umfassender Art und Weise nicht nur die ihm zu Grunde liegende mediale Beschaffenheit und Ästhetik erarbeiten lässt, sondern auch exemplarisch die medialen Besonderheiten des gesamten Handlungsfeldes Film im Unterricht aufgezeigt und thematisiert werden können.

4 Zusammenfassung

Im Rahmen dieser Diplomarbeit wird der Fokus auf die Eignung von Filmtrailern für den Einsatz im Deutschunterricht gelegt, um sie als relevantes audiovisuelles Genre der Deutschdidaktik zu bestimmen und ihr Potential in Hinblick auf die Umsetzung film- und medienspezifischer Konzepte in einem medienreflexiven Deutschunterricht zu beschreiben und zusammenzufassen. Trotz ihrer spezifischen medialen Beschaffenheit, die eine Definition als eigenständiges audiovisuelles Genre grundsätzlich möglich macht, werden Trailer in der Praxis des Deutschunterrichts im Vergleich zu anderen audiovisuellen Genres kaum für die Auseinandersetzung mit dem Medium Film in den Blick genommen. Die Ausführungen über Konzepte zum Einsatz von Trailern im muttersprachlichen Deutschunterricht beschränken sich auf einzelne Anregungen und Verweise (vgl. Abraham 2012: 88, Pauldrach 2014). In dieser Arbeit wird daher zum einen der Frage nachgegangen, welche spezifischen medialen Eigenschaften Filmtrailer besitzen, wie diese auf der Grundlage von film- und medienwissenschaftlichen Zugängen beschrieben werden können und in welcher Form diese für den film- und medienbildenden Deutschunterricht nutzbar gemacht werden können. Zum anderen wird der Frage nachgegangen, welche konkreten fachdidaktischen Konzepte und exemplarischen Zugänge durch den Einsatz von Filmtrailern im Unterrichtsfach Deutsch umgesetzt werden können.

Im Zuge dessen werden im ersten Teil der Arbeit zunächst aus film- und medienwissenschaftlicher Perspektive unterschiedliche Möglichkeiten der filmtheoretischen Definition des Filmtrailers dargestellt und seine spezifischen medialen Eigenschaften zusammengefasst. Der Filmtrailer wird zum einen in seiner Funktion als wirksames und mächtiges Werbemittel definiert (vgl. Hediger 1995, Klaassen 1997), zum anderen werden die gestalterischen Strategien, die bei der formalen Zusammensetzung des Trailers zum Einsatz kommen, hervorgehoben und der Trailer als spezifisch ausgestaltete, filmische Form dargestellt (vgl. Hediger 2005). Zudem lässt sich der Filmtrailer als filmischer Paratext in seinem Verhältnis zum beworbenen Film definieren, da er die zentrale Funktion der Rezeptionssteuerung innehat, indem er Erwartungshaltungen und Voreinstellungen hinsichtlich des dazugehörigen Films schafft (vgl. Genette 1989). Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang Genres beziehungsweise Genresignalen zu, die bestimmte Eigenschaften des Films zum Ausdruck bringen, da sie eine Art von Mustern darstellt, die

mit unterschiedlichen Unterhaltungsangeboten verbunden werden (Hediger/Vonderau 2005). In ihrem Verhältnis zum beworbenen Film und hinsichtlich der Weitergabe von Informationen zum Plot oder der Story des Films lassen sich Filmtrailer anhand ihrer Formgeschichte in unterschiedliche Typen beziehungsweise Modi der Narration einordnen und ihre genrespezifischen Konstruktionsprinzipien näher bestimmen (vgl. Grimm 1996). Den zentralen Ausgangspunkt zur Klassifizierung von Filmtrailern bildet die zu Grunde liegende narrative Struktur, das heißt die Strategie, die der Trailer für die Vermittlung von Informationen über die Geschichte des Hauptfilms anwendet. Mit Rückgriff auf die filmhistorische Perspektive kann die klassische Struktur von der modernen Struktur heutiger Filmtrailer unterschieden werden. Während Trailer des klassischen narrativen Modus den Plot als unaufgelöstes Rätsel, also als „Rätselplot“, präsentieren, basiert die narrative Form moderner Trailer auf einem „Spannungsplot“, einer Zusammenfassung der Story, die zwei Drittel des Plots wiedergibt und die Frage nach dem Ausgang offen hält. Sowohl klassische Trailer als auch Trailer neueren Typs sprechen gezielt das Aktivieren von Story-Schemata an. Je nachdem, welchen Modus der Narration der Trailer für die Informationsvergabe nutzt, werden unterschiedliche Arten von kognitiven Lücken geschaffen, zu denen auf der Seite der RezipientInnen Hypothesen und Antizipationen zur Story gebildet werden. Darin liegt eine gewisse Form der Offenheit, Neugier oder Spannung, die die besondere Wirkung des Trailers ausmacht (vgl. Hediger 2001). Mit der narrativen Struktur sind bestimmte filmische Darstellungsmittel verbunden, für moderne Trailer ist vor allem die polyphone Montage ein zentrales Element der Gestaltung (vgl. Hediger 2001). Zu den zentralen trailerspezifischen Gestaltungsmitteln moderner Trailer zählen außerdem die Schrift und Typographie, die ebenfalls narrative Funktion besitzen (vgl. Hediger 2002), der Voice-over Erzähler und die Musik, der ebenfalls eine rhetorische und erzählerische Funktion zukommt, insbesondere auf der Ebene der Erregung von Emotionen und Stimmungen (vgl. Hediger 2001). Im Zusammenspiel zwischen Ton, Bild, Musik, Montage und Schnitt liegt die zentrale Wirkung des Filmtrailers.

Im zweiten Teil der Arbeit wird die Auseinandersetzung mit dem Einsatz von Film innerhalb des deutschdidaktischen Diskurses zunächst im Allgemeinen beleuchtet, um den Filmtrailer als relevantes Genre für den Einsatz im Deutschunterricht in angemessener Form beschreiben zu können. Zu den zentralen Zielen für den Einsatz von Film im Deutschunterricht zählen die Ausbildung von Filmkompetenz und das übergeordnete Konzept der Filmbildung. Die Auseinandersetzung mit audiovisuellen Medien und Filmen

zielt im Deutschunterricht als integrierte Medien- und Filmbildung auf die Ausbildung von Medienkompetenz und die Vermittlung von kompetentem Medienhandeln, in dem der Filmbildung eine zentrale Rolle zukommt. Damit wird zum einen auf eine auf Wissen basierende Vermittlung Wert gelegt, zum anderen wird die pragmatische Dimension betont (vgl. Barsch 2004). Ein integrativer Deutschunterricht kann dabei zu einer wechselseitigen Stärkung von Sprachunterricht und der Entwicklung von Filmkompetenz beitragen, wenn Filme den Ausgangspunkt für den Sprach- und Literaturunterricht bilden und wenn Transfermöglichkeiten zwischen den Medien genutzt werden (vgl. Wermke 1997). Filme, verstanden als audiovisuelle Texte, unterscheiden sich von schriftsprachlichen Texten durch ihre spezifische Verbindung der auditiven und visuellen Ebene, haben mit diesen aber auch viel gemein, da einige Textkonstituenten, die aus der Sprachanalyse und der Literaturanalyse bekannt sind, auch konstitutive Elemente von Filmen bilden, wie zum Beispiel die Story, die Dramaturgie, Figurenkonstellationen oder Erzählstrategien (vgl. Gast 1996). In engem Zusammenhang steht damit die Vermittlung der so genannten „Filmlesefähigkeit“, die ein zentrales Ziel für die unterrichtliche Beschäftigung mit Filmen darstellt. Filmlesefähigkeit bildet einen zentralen Bestandteil der angestrebten Filmkompetenz, die grundlegende Kompetenzen für die Analyse und Interpretation der spezifischen Filmsprache beinhaltet und weitere Fähigkeiten umfasst, die für eine differenzierte und reflektierte Filmrezeption wichtig sind (vgl. Abraham 2009). Diese Fähigkeiten lassen sich für vier unterschiedliche Bereiche, die das kulturelle Handlungsfeld Film ausmachen, näher bestimmen: Filmanalyse, Filmnutzung, Filmproduktion und Präsentation und Film in der Mediengesellschaft (vgl. LKM 2009). Als entsprechende methodisch-didaktische Konzepte für die Praxis des Einsatzes von Filmen im Deutschunterricht lassen sich drei grundlegende Zugänge unterscheiden: die analytisch-reflexive Ausrichtung, die an film- und medienwissenschaftliche Erkenntnisse anschließt und auf Kategorien der Filmanalyse zurückgreift (vgl. Decke-Cornill/Luca 2007), die darauf aufbauende Verbindung von Filmanalyse und Textanalyse (vgl. Spinner 2004), die intermediale Ausrichtung, die den Medienwechsel von Buch zum Film oder umgekehrt und die jeweils medienspezifischen Darstellungsmittel in den Fokus rückt und die ästhetische Ausrichtung, die Vorstellungs- und Wahrnehmungsbildung durch das Bewusstmachen und reflexive Verarbeiten der ästhetischen Filmerfahrung hervorhebt (vgl. Spinner/Köppert 2003). Die Darstellung der einzelnen Zugänge im Überblick zeigt, dass sich die Beschäftigung mit Filmen in alle Lernbereiche des Deutschunterrichts integrieren lässt, Sprechen und Zuhören im Unterrichtsgespräch und in Diskussionen, Schreiben in verschiedenen reflexiv-analytischen

und kreativen Formen, Lesen und Literaturunterricht anhand filmbezogener Texte wie das Drehbuch und Sprachreflexion durch die Auseinandersetzung mit Sprache im Film (vgl. Abraham 2012). Diese Ausführungen über die jeweiligen methodisch-didaktischen Ansätze aus dem Bereich der Film- und Mediendidaktik und die damit verbundenen Methoden und Verfahren, wie beispielsweise filmbezogene produktions- und handlungsorientierte Verfahren (vgl. Kepser 2010), bilden die theoretische Grundlage für die anschließenden methodisch-didaktischen Überlegungen für den Einsatz von Filmtrailern und die exemplarisch dargestellten Zugänge.

Vor der Darlegung dreier exemplarischer Zugänge, die die Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit Filmtrailern als Unterrichtsgegenstand im Deutschunterricht und ihr Potential für die Umsetzung film- und mediendidaktischer Konzepte umfassend aufzeigen, werden die in der fachdidaktischen Literatur enthaltenen Anregungen für den unterrichtlichen Einsatz von Trailern zusammengefasst. Diese enthalten unterschiedliche Schwerpunktsetzungen in den Ausführungen über Filmtrailer als ergänzenden Unterrichtsgegenstand, die die rezeptions- und produktionsorientierte Beschäftigung mit Filmen entsprechend bereichern können (vgl. Abraham 2012, Pauldrach 2014). Für den Aspekt der rezeptiv-analytischen Betrachtung von Filmen beziehungsweise von filmsprachlichen Darstellungsmitteln wird hervorgehoben, dass Filmtrailer filmische Mittel wie Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen und Montageformen usw. in kompakter und überschaubarer Form studierbar machen (vgl. Abraham 2012). In ihrer Funktion als Werbung und Vorschau für einen Film werden sie außerdem als audiovisuelle Pendants zu Klappentexten bei Büchern definiert, was für den Einsatz im Deutschunterricht interessante Anknüpfungspunkte bietet (vgl. Abraham 2012). Als mögliche Anknüpfungspunkte für die unterrichtliche Auseinandersetzung werden daran anschließend drei exemplarische Zugänge ausführlich dargelegt: die exemplarische Analyse der narrativen Struktur, die exemplarische Analyse der film- und genrespezifischen Gestaltung und die exemplarische Analyse intermedialer Bezüge, jeweils anhand ausgewählter Beispiele von Filmtrailern, um die ihnen zu Grunde liegenden medienspezifischen Gestaltungsmittel zu verdeutlichen und damit detailliert die vielfältigen Möglichkeiten ihres Einsatzes aufzuzeigen. Wie die Auseinandersetzung mit der narrativen Struktur von Filmtrailern im Deutschunterricht an methodisch-didaktische Konzepte der Filmdidaktik angeknüpft und umgesetzt werden kann, wird anhand der exemplarischen Analyse des Trailers zum Film CHILDREN OF MEN (USA/UK 2006) aufgezeigt. Diese zeigt, dass der Filmtrailer in besonderer Art und Weise

erzählerische und sinnstiftende gestalterische Elemente auf mehreren Ebenen, die die narrative Struktur des Trailers ausmachen, verbindet. Der Trailer kann daher als Musterbeispiel für die Struktur moderner Filmtrailer unter dem Aspekt der Narration im Unterricht betrachtet werden. Die Andeutungen und Leerstellen, die sich durch die Vermittlung der Story anhand der Zweidrittelstruktur und des „Spannungsplots“ ergeben, können in besonderem Maße für imaginationsorientierte und kreative Zugänge in der filmischen Auseinandersetzung im Unterricht genutzt werden. Die exemplarische Analyse der narrativen Struktur kann den SchülerInnen in einem film- und medienreflexiven Deutschunterricht Möglichkeiten bieten, sich systematisch mit narrativen Erzählstrategien in filmischen und in schriftlichen Texten zu beschäftigen und Vorstellungen über erzählerische Strukturen, Handlungen und Beziehungen zwischen Figuren zu entwickeln. Wie sich die Beschäftigung mit dem Genreaspekt im Deutschunterricht in umfassender Form mit Filmtrailern umsetzen lässt, wird anhand der exemplarischen Analyse der film- und genrespezifischen Gestaltung des Filmtrailers zum Film JOHN WICK (USA 2014) ausgeführt, da die Auseinandersetzung mit Genre- und Textsortenkompetenz einen wichtigen Bestandteil für den Erwerb von Film- und Medienkompetenz im Deutschunterricht bildet. Das zentrale Ziel im rezeptiv-analytischen Zugang für die exemplarische Analyse der film- und genrespezifischen Gestaltung des Trailers im Unterricht liegt darin, zu analysieren, anhand welcher spezifischer filmischer Gestaltungsmittel das Genre des Films angedeutet beziehungsweise explizit gekennzeichnet wird. Besonders interessant für den Deutschunterricht erscheint außerdem die analytische Betrachtung und Verknüpfung von Trailern als Form filmischer Paratexte mit Paratexten des Buches wie dem Klappentext in der Auseinandersetzung mit Filmtrailern zu Literaturverfilmungen. Wie dies im Deutschunterricht aufgenommen und mit filmdidaktischen, intermedialen Konzepten umgesetzt werden kann, wird anhand der exemplarischen Analyse des Filmtrailers zum Film DIE WAND (A/D 2012) ausführlich dargelegt. Im Zuge dessen werden besondere Parallelen zwischen dem Filmtrailer und dem Klappentext deutlich gemacht, vor allem hinsichtlich ihrer Funktion als Werbemittel.

5 Literaturverzeichnis

Abraham, Ulf: Mehr als nur „Theater mit Videos.“ Theatralität in einem medienintegrativen Deutschunterricht und szenische Verfahren im Umgang mit Film und Fernsehen. In: Frederking, Volker (Hg.): Filmdidaktik und Filmästhetik. Jahrbuch Medien im Deutschunterricht. – München: kopaed, 2005; 130-144

Abraham, Ulf: Sprechen – Schreiben – Spielen. Filme im Blick eines medienreflexiven Deutschunterrichts. MEIN FREUND JOE in der 7. Jahrgangsstufe. In: Der Deutschunterricht, Heft 3. 2008; 53-63

Abraham, Ulf: Filme im Deutschunterricht. 2. aktualisierte Auflage. – Seelze: Klett Kallmeyer, 2012

Abraham, Ulf: Vom Film zur Sprache – von der Sprache zum Film. In: Kammerer, Ingo/Kepser, Matthis (Hg.): Dokumentarfilm im Deutschunterricht. – Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2014; 193-211

Abraham, Ulf/Kepser, Matthis: Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung. 3. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. – Berlin: Erich Schmidt, 2009

Back, Marie: „Der *The Matrix*-Trailer“: Eine paratextuelle Analyse. – Wien: Diplomarbeit, 2015

Barsch, Achim: Ästhetische Praxis als Teil einer integrierten Medienerziehung. In: Jonas, Hartmut (Hg.)/Wermke, Jutta: Medien – Deutschunterricht – Ästhetik. – München: Kopaed, 2004; 163-173

Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Grundzüge der Literaturdidaktik. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 2012

Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. 2. Aufl. – Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2008

Brandtner, Andreas/Kaukoreit, Volker: Marlen Haushofer, Die Wand. – Stuttgart: Reclam, 2012 (Reclams Universal-Bibliothek; 16073: Erläuterungen und Dokumente)

Cichlinski, Gerd: Produktive Videoarbeit in der Grundschule. In: Niesyto, Horst (Hg.): film kreativ. Aktuelle Beiträge zur Filmbildung. – München: kopaed 2006; 117-129

Decke-Cornill, Helene (Hg.): Jugendliche im Film – Filme für Jugendliche: medienpädagogische, bildungstheoretische und didaktische Perspektiven. – München: kopaed 2007

Decke-Cornill, Helene/Luca, Renate: Filmanalyse und/oder Filmerleben? Zum Dualismus von Filmobjekt und Zuschauersubjekt. In: Decke-Cornill, Helene (Hg.): Jugendliche im Film – Filme für Jugendliche: medienpädagogische, bildungstheoretische und didaktische Perspektiven. – München: kopaed 2007; 11-30

Deubel, Volker/Kiefer, Klaus H. (Hg.): MedienBildung im Umbruch: Lehren und Lernen im Kontext der neuen Medien. – Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003

Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie. – Hamburg: LIT Verlag, 2000

Ellis, John: Visible Fiction. Cinema, Television, Video. Rev. ed. – London: Routledge, 1992

Faulstich, Werner: Die Filminterpretation. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 3. aktualisierte Auflage. – Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2013

Frederking, Volker (Hg.): Filmdidaktik und Filmästhetik. Jahrbuch Medien im Deutschunterricht. – München: Kopaed-Verlag, 2005

Frederking, Volker (Hg.): Taschenbuch des Deutschunterrichts 2: Literatur- und Mediendidaktik. 2. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. – Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, 2013

Frederking, Volker: Symmedialer Literaturunterricht. In: Frederking, Volker (Hg.): Taschenbuch des Deutschunterrichts 2: Literatur- und Mediendidaktik. 2. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. – Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, 2013; 535-566

Frederking, Volker; Krommer, Axel; Maiwald, Klaus: Mediendidaktik Deutsch. Eine Einführung. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008

Frederking, Volker; Krommer, Axel; Möbius, Thomas: Digitale Medien im Deutschunterricht. – Baltmannsweiler: Schneider-Verlag, Hohengehren, 2014

Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli (Hg.): Schrift und Bild im Film. – Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2002

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Übers. von Dieter Hornig. – Frankfurt am Main: Campus, 1989

Goldstein, Patrick: *Reel Masters oft the Two-Minute Drill*. In: L.A. Times, 27. Aug. 1991, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-08-27-ca-1889-story.html> (9.1.2020)

Grimm, Petra: Filmschnipsel mit Kalkül. Der Trailer im deutschen Kino: Konstruktionsprinzipien und Rezeption einer intertextuellen Filmsorte. In: Schaudig, Michael (Hg.): diskurs film. Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. – München: Schaudig & Ledig (=Münchner Beiträge zur Filmphilologie 8), 1996; 455-472

Gruteser, Michael: Actionfilm. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2. Aufl. – Stuttgart: Reclam, 2007; 13-15

Günther, Benjamin: Filmschnitt digital. Was man alles machen kann. In: Deutschunterricht, Heft 6. 2008; 24-27

Haushofer, Marlen: Die Wand. – St. Pölten/Salzburg: Residenz-Verlag, 2005

Hediger, Vinzenz: Trailer. In: Beilenhoff, Wolfgang/Heller, Martin: Das Filmplakat. – Zürich u.a.: Scalo-Verlag, 1995; 28-29

Hediger, Vinzenz: Das vorläufige Gedächtnis des Films. Anmerkungen zur Morphologie und Wirkungsästhetik des Kinotrailer. In: montage a7v, 9/2, 1999; 111-132

Hediger, Vinzenz: Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912. – Marburg: Schüren, 2001

Hediger, Vinzenz: Reiz, Qualität und Ausdruck. Zur Funktion von Schrift und Typographie in Kinotrailer. In: Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli (Hg.): Schrift und Bild im Film. – Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2002; 139-162

Hediger, Vinzenz: Trailer Online. Der Hypertext als Paratext oder: Das Internet als Vorhof des Films. In: Kreimeier, Klaus/Stinitzek, Georg: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. – Berlin: De Gruyter, 2004; 283-299

Hediger, Vinzenz/Vonderau, Patrick (Hg.): Demnächst im Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung. – Marburg: Schüren, 2005

Hediger, Vinzenz: Der Trailer, das Schlüsselement jeder Werbekampagne. In: Hediger, Vinzenz/Vonderau, Patrick (Hg.): Demnächst im Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung. – Marburg: Schüren, 2005; 272-281

Hediger, Vinzenz/Vonderau Patrick: Landkarten des Vergnügens: Genres in Filmwerbung und Filmvermarktung. In: Hediger, Vinzenz/Vonderau, Patrick (Hg.): Demnächst im Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung. – Marburg: Schüren, 2005; 240-248

Hickethier, Knut/Bleicher, Joan K. (Hg.): Trailer, Teaser, Appetizer: Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen Fernsehen. – Hamburg: Lit.-Verlag, 1997

Hildebrand, Jens: Film: Ratgeber für Lehrer. 2. aktualisierte Auflage. – Köln: Aulis-Verlag Deubner, 2006

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 5. Aufl. – Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2012

Jonas, Hartmut (Hg.)/Wermke, Jutta: Medien – Deutschunterricht – Ästhetik. – München: Kopaed, 2004

Jost, Roland/Kammerer, Ingo: Filmanalyse im Deutschunterricht: Spielfilmklassiker. – München: Oldenbourg, 2012

Josting, Petra (Hg.)/Jonas, Hartmut: Intermediale und interdisziplinäre Lernansätze. Jahrbuch Medien im Deutschunterricht – München: Kopaed-Verlag, 2006

Kammerer, Ingo: Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch. – Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2009

Kammerer, Ingo: Genre – Autor – (Ur-) Szene. Exemplarische Textsortensystematik – Eine filmdidaktische Werkstatt für den Deutschunterricht. In: Josting, Petra (Hg.)/Jonas, Hartmut: Intermediale und interdisziplinäre Lernansätze. Jahrbuch Medien im Deutschunterricht – München: Kopaed-Verlag, 2006; 239-259

Kammerer, Ingo/Kepser, Matthis (Hg.): Dokumentarfilm im Deutschunterricht. – Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2014

Kamp, Werner/Rüsel, Manfred: Vom Umgang mit Film. – Berlin: Volk-und-Wissen-Verlag, 2004

Kepser, Matthis (Hg.): Medienkritik im Deutschunterricht. – Baltmannsweiler: Schneider, 2004

Kepser, Matthis (Hg.): Fächer der schulischen Filmbildung: Deutsch, Englisch, Geschichte, u.a. Mit zahlreichen Vorschlägen für einen handlungs- und produktionsorientierten Unterricht. – München: Kopaed, 2010

Kepser, Matthis: Zum Stand schulischer Filmbildung. In: Kepser, Matthis (Hg.): Fächer der schulischen Filmbildung: Deutsch, Englisch, Geschichte, u.a. Mit zahlreichen Vorschlägen für einen handlungs- und produktionsorientierten Unterricht. – München: Kopaed, 2010; 7-35

Kepser, Matthis: Handlungs- und produktionsorientiertes Arbeiten mit (Spiel-)Filmen. In: Kepser, Matthis (Hg.): Fächer der schulischen Filmbildung: Deutsch, Englisch, Geschichte, u.a. Mit zahlreichen Vorschlägen für einen handlungs- und produktionsorientierten Unterricht. – München: Kopaed, 2010; 187-240

Kern, Peter Christoph: Film. In: Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Grundzüge der Literaturdidaktik. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 2012; 217-230

Kernan, Lisa: *Coming attractions. Reading American movie trailers*. – Austin: University of Texas Press, 2004

Klaassen, Klaas: Morgen, Gleich, Jetzt – Trailer als Zugpferd für das Programm. In: Hickethier, Knut/Bleicher, Joan K. (Hg.): Trailer, Teaser, Appetizer: Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen Fernsehen. – Hamburg: Lit.-Verlag, 1997; 217-240

Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2. Aufl. – Stuttgart: Reclam, 2007

Koebner, Thomas/Gerdes, Julia: Filmmusik. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2. Aufl. – Stuttgart: Reclam, 2007; 217-223

Köppert, Christine/Spinner, Kaspar H.: Filmdidaktik: Imaginationsorientierte Verfahren zu bewegten Bildern. In: Deubel, Volker/Kiefer, Klaus H. (Hg.): MedienBildung im Umbruch: Lehren und Lernen im Kontext der neuen Medien. – Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003; 59-73

Kozloff, Sarah: *Invisible Storytellers. Voice Over Narration in American Fiction Film*. – Berkley: University of California Press, 1989

Krämer, Felix: *SpielFilmSpiel: szenisches Interpretieren von Film im Rahmen von Literaturdidaktik und Medienerziehung*. – München: Kopaed, 2006

Kroeber-Riel, Werner: Strategie und Technik der Werbung. Verhaltenswissenschaftliche Ansätze. 4. Auflage. – Stuttgart u.a.: Verlag W. Kohlhammer, 1993

Länderkonferenz Medienbildung (Hg.): Filmbildung. Kompetenzorientiertes Konzept für die Schule, 2009, <https://lkm.lernnetz.de/index.php/postionen.html> (8.1.2020)

Maiwald, Klaus: Filmdidaktik und Filmästhetik: Lesen und Verstehen audiovisueller Texte. In: Frederking, Volker (Hg.): Taschenbuch des Deutschunterrichts 2: Literatur- und Mediendidaktik. 2. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. – Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, 2013; 219-242

Müller, Andrea: Filmtrailer und Film – Marketinginstrument und Ware. – Wien: Diplomarbeit, 2002

Neumann, Kerstin-Luise: Trailer. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2. Aufl. – Stuttgart: Reclam, 2007; 721-722

Nickel-Bacon, Irmgard: Mediengenuss und Medienkritik. Zur Integration von emotionalen und kognitiven Verarbeitungsstrategien am Beispiel von Harry Potter und der Stein der Weisen. In: Kepser, Matthis (Hg.): Medienkritik im Deutschunterricht. – Baltmannsweiler: Schneider, 2004; 146-168

Nickel-Bacon, Irmgard: Kritischer Medienunterricht und das Motivationsproblem. Lösungsansätze für ein didaktisches Dilemma. In: Kepser, Matthis (Hg.): Medienkritik im Deutschunterricht. – Baltmannsweiler: Schneider, 2004; 170-179

Paefgen, K. Elisabeth: Literatur und Film im Dialog – neue Perspektiven für die Literaturdidaktik. In: Der Deutschunterricht, Heft 3. 2008; 33-42

Pauldrach, Matthias: Paratexte des Spiel- und Dokumentarfilms. Zum Beispiel Trailer. In: Kammerer, Ingo/Kepser, Matthis (Hg.): Dokumentarfilm im Deutschunterricht. – Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2014; 173-192

Schaudig, Michael (Hg.): diskurs film. Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. – München: Schaudig & Ledig (=Münchner Beiträge zur Filmphilologie 8), 1996

Schorb, Bernhard: Jugend und Multimedia. In: Deubel, Volker/Kiefer, Klaus H. (Hg.): MedienBildung im Umbruch: Lehren und Lernen im Kontext der neuen Medien. – Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003; 111-119

- Schörkhuber, Wolfgang: Film im Deutschunterricht – Literaturtransporteur, Filmanalyse oder was sonst? In: ide (Informationen der Deutschdidaktik) 27. Heft 4. 2003; 8-16
- Schwärzler, Dietmar: Lust und Verführung – der Kinotrailer: Versuch ein kinematografisches Element zu formulieren. – Wien: Diplomarbeit, 1998
- Spielmann, Raphael: Filmbildung!: Traditionen, Modelle, Perspektiven. – München: Kopaed, 2011
- Spinner, Kaspar H.: Von der Filmerfahrung zur literarischen Textanalyse. In: Jonas, Hartmut (Hg.)/Wermke, Jutta: Medien – Deutschunterricht – Ästhetik. – München: Kopaed, 2004; 199-206
- Spinner, Kaspar H.: Handlungs- und produktionsorientierter Literaturunterricht. In: Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Grundzüge der Literaturdidaktik. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 2012; 247-257
- Staiger, Michael: (Un-)Sichtbare Schnitte. Zur Geschichte und Didaktik der Filmmontage. In: Kepser, Matthis (Hg.): Fächer der schulischen Filmbildung: Deutsch, Englisch, Geschichte, u.a. Mit zahlreichen Vorschlägen für einen handlungs- und produktionsorientierten Unterricht. – München: Kopaed, 2010; 163-183
- Staiger, Michael: Audiovisuelle Medien im Deutschunterricht. In: Frederking, Volker; Krommer, Axel; Möbius, Thomas: Digitale Medien im Deutschunterricht. – Baltmannsweiler: Schneider-Verlag, Hohengehren, 2014; 236-268
- Surkamp, Carola: Zur Bedeutung der Schulung filmästhetischer Kompetenz aus der Sicht unterschiedlicher Fächer. In: Kepser, Matthis (Hg.): Fächer der schulischen Filmbildung: Deutsch, Englisch, Geschichte, u.a. Mit zahlreichen Vorschlägen für einen handlungs- und produktionsorientierten Unterricht. – München: Kopaed, 2010; 85-108
- Welke, Tina: In der Kürze liegt die Würze. Die filmischen Kurzformen TV- und Kinotrailer im Fremdsprachenunterricht. In: ÖDaF-Mitteilungen. Fachzeitschrift des Vereins „Österreichischer Verband für Deutsch als Fremd- und Zweitsprache (ÖDaF). Heft 1. 2017; 111-124
- Wermke, Jutta: Integrierte Medienerziehung im Fachunterricht. Schwerpunkt Deutsch. – München: KoPäd-Verlag, 1997

Wermke, Jutta: Literatur- und Medienunterricht. In: Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Grundzüge der Literaturdidaktik. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 2012; 91-104

Wuss, Peter: Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess. 2. Aufl. – Berlin: Rainer Bohn Verlag, 1999

Zabka, Thomas: Wie? – Was?: Formanalyse und Inhaltsangabe als Bestandteile und Probleme ästhetischer Bildung. In: Jonas, Hartmut (Hg.)/Wermke, Jutta: Medien – Deutschunterricht – Ästhetik. – München: Kopaed, 2004; 251-262

Ausgewählte Filmtrailer und dazugehörige Internetquellen

Filmtrailer in deutscher Fassung von CHILDREN OF MEN, USA/UK 2006, Alfonso Cuarón, https://www.youtube.com/watch?v=6EK4_QGqhRI (1.2.2020)

Filmtrailer in deutscher Fassung von JOHN WICK, USA 2014, Chad Stahelski u. David Leitch, https://www.youtube.com/watch?v=u01EUm_bu8k (1.2.2020)

Filmtrailer von DIE WAND, A/D 2012, Julian Pölsler, <https://www.youtube.com/watch?v=0GWjp65R3zo> (1.2.2020)

Blog: *Name Of The Song*, John Wick Trailer Song(s) o. A., <http://nameofthesong.blogspot.com/2014/09/john-wick-trailer-song-music.html> (5.2.2020)

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1: *Frames* aus dem Filmtrailer zu CHILDREN OF MEN: Exposition (0:12-0:57)

Abb. 2: *Frames* aus dem Filmtrailer zu CHILDREN OF MEN: auslösendes Ereignis (0:58-1:41)

Abb. 3: *Frames* aus dem Filmtrailer zu CHILDREN OF MEN: Auszüge aus der Konfrontation (1:42-2:20)

Abb. 4: *Frames* aus dem Filmtrailer zu CHILDREN OF MEN: Endtitel (2:21-2:29)

Abb. 5: *Frames* aus dem Filmtrailer zu CHILDREN OF MEN: Narrative Funktion der Zwischentitel

Abb. 6: *Frames* aus dem Filmtrailer zu JOHN WICK: Exposition (00:00-0:24): Einführung und Charakterisierung des Helden I

Abb. 7: *Frames* aus dem Filmtrailer zu JOHN WICK: auslösendes Ereignis (0:25:0-42)

Abb. 8: *Frames* aus dem Filmtrailer zu JOHN WICK: Auszüge aus der Konfrontation (0:43-2:06): Charakterisierung des Helden II

Abb. 9: *Frames* aus dem Filmtrailer zu JOHN WICK: Auszüge aus der Konfrontation (0:43-2:06): Schlüsselbilder für das Genre „Actionfilm“

Abb. 10: *Frames* aus dem Filmtrailer zu JOHN WICK: Endtitel (2:07-2:14)

Abb. 11: *Frames* aus dem Filmtrailer zu DIE WAND: Exposition (0:00-0:19): Rahmenhandlung

Abb. 12: *Frames* aus dem Filmtrailer zu DIE WAND: auslösendes Ereignis (0:20-1:04): Rückblick I: Die Wand

Abb. 13: *Frames* aus dem Filmtrailer zu DIE WAND: Endtitel (1:44-2:02)

Abb. 14: *Frames* aus dem Filmtrailer zu DIE WAND: Auszüge aus der Konfrontation (1:05-1:43): Rückblick II: Erzählstrategien: Darstellung verstreicher Zeit

Abb. 15: *Frames* aus dem Filmtrailer zu DIE WAND: Auszüge aus der Konfrontation (1:05-1:43): Rückblick II: Erzählstrategien: Darstellung von Subjektivität

Abb. 16: *Frames* aus dem Filmtrailer zu DIE WAND: Funktion der Zwischentitel als Paratexte

6 Anhang

6.1 Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit den Möglichkeiten des Einsatzes von Filmtrailern als eigenständiges audiovisuelles Genre für die Auseinandersetzung mit dem Medium Film in einem medienreflexiven Deutschunterricht. Im Zuge dessen wird im Rahmen dieser Arbeit zunächst der Fokus auf eine film- und medienwissenschaftliche Betrachtung der spezifischen medialen Gestaltungsmerkmale von Filmtrailern und auf entsprechende Definitions- und Klassifizierungsmöglichkeiten ihrer Konstruktionsprinzipien und filmischen Darstellungsmittel gelegt. Der erste Teil der Diplomarbeit beinhaltet den historischen Abriss der Formgeschichte des Filmtrailers, eine narratologische Einordnung und eine Darstellung der Funktions- und Wirkungsweisen von Filmtrailern als audiovisuelles Genre. Der zweite Teil der Diplomarbeit setzt sich aus fachdidaktischer Perspektive mit Filmtrailern als Unterrichtsgegenstand im Fach Deutsch auseinander und untersucht ihr Potential für die Ausbildung von Film- und Medienkompetenz. Die Arbeit ist dadurch zwischen den wissenschaftlichen Disziplinen Mediendidaktik und Filmdidaktik angesiedelt und bezieht ausgewählte Konzepte der Filmwissenschaft und Medienwissenschaft mit ein, die auf ihre Anwendung im Deutschunterricht hin beleuchtet werden. In der weiteren theoretischen Fokussierung wird die methodisch-didaktische Perspektive des Einsatzes von Filmen im Deutschunterricht erörtert, um darzulegen, welche film- und medienspezifischen Zugänge in der Auseinandersetzung mit Filmtrailern umgesetzt werden können. Auf dieser Basis werden anschließend drei exemplarische Zugänge mit unterschiedlichen analytischen Schwerpunktsetzungen anhand ausgewählter Trailer dargestellt, um die den Filmtrailern zu Grunde liegenden medienspezifischen Gestaltungsmittel zu verdeutlichen und detailliert die vielfältigen Möglichkeiten ihres Einsatzes aufzuzeigen und das Potential von Filmtrailern für die unterrichtliche Beschäftigung umfassend darzulegen. Das übergeordnete Ziel liegt darin, einen Überblick über den Beitrag von Filmtrailern für die Auseinandersetzung mit dem Medium Film innerhalb methodisch-didaktischer Zugänge im zeitgemäßen Deutschunterricht zu geben, nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern insbesondere auch auf der Ebene der film- und medienspezifischen Ästhetik und Gestaltung.