

„Filmkunst und Wirklichkeit – über ihre Wechselbeziehungen und die Voraussetzungen für Medienkompetenz“

Vortrag für die Sichtwechsel-Veranstaltung am 29. Oktober 2004
von
Heinrich Bleicher-Nagelsmann

Kann es hilfreich sein, unter der Betrachtung eines Films als Kunstwerk Kriterien zu seiner Bewertung und damit auch für die Förderung von Medienkompetenz zu gewinnen?

Medienkompetenz, das zeigt nicht zuletzt die Debatte seit der Einführung von PCs an Schulen und den Diskussionen um das Internet, ist ein vielfältig verstandener und damit auch vielseitig interpretierbarer Begriff. Oft zielt er einerseits nur auf Teilbereiche, z.B. PCs oder Fernsehen oder reduziert die Kompetenz gar auf den mehr oder weniger technisch/handwerklichen Umgang mit dem jeweiligen Medium.

Meines Erachtens sind, ohne schon zu sehr ins Detail gehen zu wollen, drei Grundfragen bzw. Dimensionen im konkreten Zusammenhang zu betrachten:

1. Was ist das Themenfeld, d.h. auf welche Wissensgebiete, Gegenstandsbereiche oder Anwendungsfelder bezieht sich Medienkompetenz?
2. Wozu ist Medienkompetenz in diesem Zusammenhang erforderlich, d.h. welche übergeordneten Werte und Bildungsziele werden angestrebt?
3. Wie beweist man Kompetenz, die mehr ist als handwerkliche Fähigkeiten, d.h. welche Kompetenz-Anteile sind jeweils besonders relevant?

Seinen Ausgangspunkt hat der Begriff Medienkompetenz in den Diskussionen der 70er Jahre und ist verbunden mit den Namen Jürgen Habermas, Niklas Luhmann und insbesondere dem von Dieter Baacke. Letzterer nennt vier Ebenen:

- Kenntnisse über Medienangebote
- Anwendungsfähigkeit der Kenntnisse
- Kritik = Reichweite und Bedeutung unterschiedlicher Medien einschätzen

- Entwickeln, Kreativität, Innovation

Diese vier Ebenen werden später unter den Kategorien Medienkunde, Mediennutzung, Medienkritik und Mediengestaltung gefaßt. ¹

Wahrnehmung und Erkenntnis der Welt ist zunehmend über Medien vermittelt. Dies zeigen die Daten der Mediennutzung (insbesondere bei Kindern und Jugendlichen), die Kenntnis des Fernsehens als Leitmedium und innerhalb desselben sowie im Kino der ebenfalls steigende Konsum von Filmen. Wer die Downloadmanie im Internet wahrnimmt (Musik aber zunehmend auch Filme) gewinnt schnell eine Vorstellung davon, das wir uns noch lange nicht am Ende dieser Mediennutzungsspirale befinden.

Sich in einer komplexen, zunehmend medial vermittelten Welt zurechtzufinden – nicht vergessen zu erwähnen was mit Globalisierung bezeichnet wird - erfordert die entsprechende Kompetenz. (Also das Was, Wozu und Wie.) Angesichts der knappen Zeit und vereinbarungsgemäß will ich dies im Folgenden am Beispiel des Films (unter weitgehender Hintanstellung der Differenzen von Kino- und Fernsehfilm) betrachten.

Der Film ist das künstlerische Medium was mit der Wirklichkeit am engsten verbunden ist. Die „Natürlichkeit“ des Films oder anders ausgedrückt seine „Wirklichkeitsillusion“ stand an seinem Beginn als die Zuschauer bei der Vorführung von Lumières „L'arrivée d'un train“ (1896) entsetzt aufsprangen, um sich vor dem heranrasenden Zug in Sicherheit zu bringen. Sie wirkt fort in den technisch perfekten Katastrophenfilmen jüngster Zeit und zieht noch als oft banales Produkt der sprichwörtlichen Traumfabrik Hollywood die Zuschauer in seinen Bann.

Was Kunstwerk und Wirklichkeit miteinander verbindet bzw. wie sie sich gegenseitig durchdringen, hat für mich sehr erhellend und prägnant der tschechische Philosoph Karel Kosík in seinem Werk >Die Dialektik des Konkreten - Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt< ausgeführt.

„Jedes künstlerische Werk hat in unteilbarer Einheit einen doppelten Charakter: Es ist Ausdruck der Wirklichkeit, aber es bildet auch die Wirklichkeit, die nicht neben dem Werk und vor dem Werk, sondern gerade nur im Werk existiert.“²

Wir werden ja nachher den Film „HOP“ sehen. Er erzählt, vereinfacht ausgedrückt, die Geschichte illegaler Einwanderer in Brüssel, Konflikte mit Nachbarn, der Polizei und Ausländerbehörde sowie die dramatische Trennung von Vater und Sohn. In seinen einzelnen Teilen also Geschichten, Geschichten wie wir sie - bedauerlicherweise - alle Tage nicht nur in Belgien erleben bzw. davon hören oder sehen können. Doch wie diese Geschichte erzählt wird, wie die Gesellschaft und ihrer verschiedenen Akteure in Szene gesetzt werden. Wie sie mit sich und ihren Entscheidungen ringen, wie die dramatische, künstlerischen Gestaltung aufgebaut ist und das Geschehen auf den Plot zusteuert läßt keinen unberührt. Am Ende des Films sind seine Akteure nicht mehr die selben und ich behaupte - mit aller Vorsicht - auch nicht die Zuschauerinnen und Zuschauer. Noch einmal Karel Kosik:

„Das Wirken eines Kunstwerks ist nicht die physikalische Eigenschaft von Gegenständen von Büchern, Bildern oder Statuen als natürlichen oder bearbeiteten Objekten, sondern es ist auf spezifische Weise die *Existenz* des Werkes als einer *gesellschaftlich-menschlichen Wirklichkeit*....Das Leben des Werkes resultiert nicht aus seiner autonomen Existenz sondern aus der *wechselseitigen Interaktion von Werk und Menschheit*. Das Leben des Werkes gründet 1. In seinem Gesättigtsein mit Wirklichkeit und Wahrheit, 2. In dem >>Leben<< der Menschheit als eines produzierenden und wahrnehmenden Subjekts. *Alles was zur gesellschaftlich-menschlichen Wirklichkeit gehört muß in dieser oder jener Form diese subjektiv-objektive Struktur aufweisen.*“³ Gesättigt mit Wirklichkeit und Wahrheit.

Was also ist es, was den Film, respektive einen Film zum Kunstwerk macht? Die frühen Theorien des Films von Eisenstein, Kracauer und Arnheim knüpfen an Kunsttheorien an, die in der Literatur, bildenden Kunst oder insbesondere im Theater ihren Ausgangspunkt haben und erweitern sie in Bezug auf den Film. An dieser Stelle will ich hierauf im einzelnen nicht weiter eingehen und verweise auf meinen Vortrag, den ich im vergangenen Jahr bei einer anderen Veranstaltung von Sichtwechsel zum Thema „Kunstwerk Film“ gehalten habe.

Neben der Nutzung und Bewertung aller technisch-künstlerischen Stilmittel im Zusammenhang mit Bild- und Tontechnik bis hin zur Computernutzung ⁴ mit all ihren Simulationsmöglichkeiten ist ein entscheidender Fixpunkt der Filmkünstler selbst. Präziser formuliert müßte ich hier – je nach Film - zwischen Autor, Regisseurin und

Kameramann bis hin zur Schauspielerin und Cutterin differenzieren. Ihren wesentlichen Anteil haben im jeweiligen Umfang alle Urheberinnen und Urheber beim Film.

Sie sind es, die entscheidenden Anteil am Film als Kunstwerk haben.

Generell hat Paul Valéry⁵ diesen Sachverhalt so ausgedrückt:

„Was wir Kunstwerk nennen, ist demnach Ergebnis eines Handelns, dessen *endliches Ziel darin besteht, bei jemandem unendliche Entwicklungen auszulösen*, woraus man ableiten darf, daß der Künstler eine doppelte Natur in sich tragen muß: ordnet er doch die Gesetzmäßigkeiten und Instrumente der Welt des Handelns einander zu im Hinblick auf den im Universum der sinnlichen Resonanz zu erzielenden Effekt.“⁶

Unendliche Entwicklungen, damit wird die Vielfalt der Welt, die Mannigfaltigkeit von Entwicklungsmöglichkeiten angesprochen. Sie sollen/müssen sinnlich erfahrbar gemacht werden. Ein müder Abglanz davon sind die Experimente mit dem offenen Ende von Filmen. Den Lösungsmöglichkeiten zwischen denen Zuschauer wählen können. Wer dieses aber wirklich steuert ist der Autor, sind die Filmschaffenden.

Noch einmal Paul Valéry: „Was den Autor, den Künstler angeht – er entwickelt seinerseits ein komplexeres Wesen. Ein Künstler muß sowohl einen Poeten in sich tragen, einen Erfinder, dessen Sensibilität der Dinge und die leeren Stellen in Raum und Zeit mit Leben befruchtet, als auch einen Praktiker, jemanden, der Mut und Kraft hat, zu lernen und Schwierigkeiten durch intellektuelle Anstrengungen zu überwinden. Er muß Charakter haben; und dieser Mensch muß zugleich Kritiker sein, der nicht nur das Werk selbst von Anfang an plant, sondern **auch seine Wirkung auf andere** (Hervorhebung, hb).“⁷

Diese beabsichtigte Wirkung auf andere ist es, die bei der Gestaltung des Kunstwerks eine wesentliche Rolle spielt. Sie war nachhaltig das treibende Moment insbesondere für die Filmemacher der Sowjetunion. So verbindet sich bei Sergej Eisenstein ein erstaunlich umfassendes Kunstverständnis mit der ebenso umfassenden Kenntnis und Verwendung der ihm zu seiner Zeit zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten. Filmkünstlerische Gestaltung der Wirklichkeit auf dem jeweils

erreichten gesellschaftlichen Entwicklungsstand war für ihn die permanente Herausforderung. In seiner Rede auf der Allunionskonferenz sowjetischer Filmschaffender zog er 1935 eine Bilanz seines bis dahin 15jährigen Schaffens. Seine Ausführungen über die Dialektik eines Kunstwerks und damit des Films bilden den Kern um den sein Schaffen in immer neuen Anstrengungen kreist: „Die Wirkung eines Kunstwerks beruht darauf, daß in ihm gleichzeitig ein zwiespältiger Prozeß abläuft: das ungestüme progressive Emporstreben auf höhere Stufen des Bewußtseins und zugleich das Eindringen (über die formale Struktur) in allertiefste Schichten des sinnlichen Denkens. Das polarisierende Aufspalten dieser beiden Linien schafft jene wunderbare Spannung in der Einheit von Form und Inhalt, durch die sich echte Kunstwerke auszeichnen.“⁸

Künstlerische Gestaltung der Wirklichkeit im Interesse der Interpretation und Veränderung eben dieser Wirklichkeit mit dem Ziel einer besseren Zukunft ist die selbstgestellte Aufgabe. Dabei müssen die Menschen, die Zuschauerinnen und Zuschauer selbst mit einbezogen werden. In Gestalt des Kunstwerks soll ihnen sinnlich erfahrbar vermittelt werden, was der Zustand der Gesellschaft ist und wie sie als handelnde Subjekte an der Veränderung mitarbeiten können.

An diesem Projekt künstlerisch –gesellschaftlicher Erkenntnis und Veränderung haben auch die großen Filmkünstler nach Eisenstein in den 50er Jahren festgehalten. So stellt z. B. Sergej Gerassimow fest, „daß der Filmregisseur ein Künstler ist, der fähig ist, den bildlichen Inhalt eines literarischen Werkes in äußerster Konkretheit darzustellen, in dem er unmittelbar auf die Gefühle der Zuschauer einwirkt und mit diesem bildlichen Inhalt die Kraft und die Klarheit eines subjektiven Eindrucks vermittelt. (Sein Credo, HB)...Die Forderung nach einer genauen und ausführlichen Wiedergabe der Wirklichkeit in ihren typischen Zügen verbindet sich für uns mit der Forderung diese Wirklichkeit auch konkret zu zeigen.“⁹

Hüten muß man sich allerdings davor, dies zu mechanistisch zu verstehen. Ein Film – selbst ein Dokumentarfilm - zeigt nicht bloße „Wirklichkeit“, er ist eine spezifische Interpretation der „Wirklichkeit“ ja er konstruiert sie geradezu (neu). Inwieweit diese „neue“ Wirklichkeit in ihrer Intention verstanden wird, hängt allerdings nicht nur von den künstlerischen Fähigkeiten der Filmemacher ab.

Ob die intendierte Wirkung auch erzielt wird, oder ob sich im Rezeptionsprozess, dem Sehen und Erleben des Film eine andere als die intendierte Wirkung einstellt ist etwas, was die neueren Filmtheorien in Fortentwicklung der klassischen beschäftigt hat. Auf der Semiotik basierende Filmtheorien haben uns vermittelt, welche kulturelle Bedeutung konnotative Effekte für das Verständnis von Filmen haben.¹⁰ Die Bedeutungen (von Filmbildern) lassen sich nicht (immer) eindeutig festlegen. Sie stehen neuen Interpretationen und Lesarten offen. Diese hängen nicht unmaßgeblich von der aktiven Leistung des Zuschauers, des Publikums ab.

Wenn von unterschiedlichen Lesarten/Sichtweisen gesprochen wird, bedeutet dies allerdings nicht, dass unterschiedliche Leute sozusagen einen ganz anderen Film sehen. Sie können ihn allerdings unterschiedlich in ihrem Wertesystem verorten. So hat Graeme Turner in seiner Untersuchung über Filme von Madonna nachgewiesen, dass „die Aneignung von Filmen zwischen den Polen des Vergnügens und der Kreativität oszilliert“. Zusammenfassend stellt Rainer Winter in seiner Filmsoziologie fest, dass „Turner versucht in seiner Analyse deutlich zu machen, daß die strukturalistische Perspektive des Filmwissenschaftlers und die verschiedenen aufgezeigten Genrerahmen...auch verschiedene Filme hervorbringen. Jede Aneignung des Films, die vom Wissen sowie von der Erfahrung der Rezipienten abhängt und innerhalb spezifischer sozialer Bedingungen stattfindet, stellt immer nur eine Lesart dar. Je nachdem ob man den Film (Susan ...verzweifelt gesucht, HB) als Verwechslungskomödie oder als Kultfilm betrachtet werden jeweils spezifische Einzelheiten anders interpretiert und unterschiedliche Aufmerksamkeiten erhalten.“¹¹

Wie entscheidend die Aneignung bzw. das Verständnis vom kulturellen Hintergrund der Rezipienten abhängt, hat E. Michels gezeigt. Nicht nur Ronald Reagan ist ein Fan der Rambo-Filme, diese genießen auch in Australien unter Aborigines Kultstatus. Bei ihnen ist z.B. der Film Rambo II allerdings nicht wegen seiner nationalistischen und patriotischen Ideologie beliebt, sondern „weil sie davon überzeugt sind, daß Rambo

mit den Kameraden, die er befreit, verwandt sei. Sie nehmen den Film also in den Kategorien ihres Verwandtschaftssystems wahr.“¹²

Ich denke nicht zuletzt hieran wird deutlich, vor welcher Aufgabe die Bildung von Medienkompetenz in einer ebenfalls globalisierten Film-Welt steht.

Um die Intention und Wirkung von Filmen zu erfassen ist wie inzwischen deutlich geworden sein dürfte, mehr notwendig als technisch-instrumentelles Wissen und Medienkunde. Verbunden mit eigenen praktischen Erfahrungen, die Nachvollziehen und damit Verstehen im künstlerischem Praxisfeld ermöglichen, werden Voraussetzungen geschaffen, eine angemessene/zutreffende Bewertung des Films als Kunstwerk machen zu können.

Als der Film „HOP“ bei der Berlinale in Berlin lief haben (sich) vor allem Erwachsene Zuschauer gefragt, ob der Film nicht (doch) eine Rechtfertigung des Terrorismus darstellt. Auf die entsprechende Frage der Filmkritikerin Uta Beth – die diese Auffassung nicht teilte - hat der Regisseur zu Recht begründet mit Nein geantwortet. In ihrer überzeugenden und zutreffenden Filmkritik bringt Uta Beth den Wunsch zum Ausdruck, dass „HOP“ auch bei uns in Schulen als ideale Grundlage für eine Diskussion auch zur Ausländerproblematik läuft. Dem ist nur zuzustimmen und vielleicht gibt die heutige Vorführung dafür ja den entscheidenden Anstoß.

Ich hatte eingangs darauf hingewiesen, dass in Bezug auf die Handlungsfelder der Medienkompetenz alle am Prozeß der Filmproduktion und Verbreitung beteiligten Institutionen und Personen mit einbezogen werden müssen. Die Berücksichtigung der Relevanz von Verleihstrukturen und der Filmkritik scheint mir in diesem Zusammenhang unterbelichtet.

(Exkurs zur Quote)-

Zurück zum Kunstwerk Film. Daran, welche Lesarten eines Films dominant werden, sind ja Filmkritikerinnen nicht unmaßgeblich beteiligt. Sie sind es auch, die neben Autor und Regisseur am ehesten die Bedeutung des (jeweiligen) Films als Kunstwerk herausstellen und nachvollziehbar machen könnten. Damit ist noch einmal die Frage

gestellt was denn - die handwerklich-künstlerischen Qualität vorausgesetzt - ein Kunstwerk ausmacht.

Ernst Bloch hat diese Frage folgendermaßen beantwortet:

Es geht um den „Vor-Schein von einer Sache“, dem worauf die Bildung des Menschen als humanem Wesen hinzelt.

„Kriterien einer künstlerischen Wahrheit ...sind diese zwei: Rettung des Besonderen und darin Artikulierung eines fortgestaltet Wesenhaften (...Typischen). Das Besondere, es ist hier immer nur das Besondere des Allgemeinen...Wichtiger ist aber auch hier, gerade hier das der künstlerischen Gestaltung so eigene Zu-Ende-Treiben der Personen, Situationen, Schicksale auf ihr *Wesenhaftes* hin, gemäß dem zweiten Kriterium künstlerischer Wahrheit. Ein Zu-Ende-Treiben gesehen im Medium des virtuellen Scheins als eines virtuell ausgestalteten Vor-Scheins...“¹³

Der gelungene, künstlerische Film ist also ein Vorschein auf die noch oder immer wieder zu realisierende Menschwerdung des Menschen. Humanität und Menschenwürde sind Kompaß und Koordinaten der künstlerischen Produktion.

Eine wesentliche Rolle hinsichtlich der Bewertung eines Kunstwerks spielt deshalb auch die Ethik. Hier handelt es sich um einen der schwierigsten Sachverhalte, um den viele Künstler nicht selten unter vorgeblich ästhetischen Gesichtspunkten einen Bogen machen. Welchen Anteil ihr Ethikverständnis, ihr Gefühlsleben, ihre menschlichen Beziehungen bei der Hervorbringung ihres Werkes ausmachen, bleibt, so Valery, „bedauerlicherweise... stets im dunkeln. Es ist sehr schwierig, ihren Anteil an den Werken zu bestimmen, wenn man ihr Werden nicht selbst erlebt hat.“¹⁴ Den ethischen Anteil an der Entstehung von Werken zu bestimmen ist sicherlich schwierig, vielleicht aber auch müßig. Wichtig scheint mir die Diskussion darüber wie ethisches Verständnis im Film selbst zum Ausdruck kommt. Der Film „Hop“ ist für die Betrachtung ethischer Gesichtspunkte m.E. ein ausgezeichnetes Beispiel.

Nachdem sein Vater Dieudonné geschnappt und ausgewiesen wird, kommt der 13jährige Justin kommt bei Frans unter, einem Anarchisten, der eine fünfjährige Strafe verbüßt hat, weil er früher vor amerikanischen Konzernen Kochtöpfe in die Luft gejagt hat und es dabei drei Tote gegeben hat. Jetzt schreibt er an einem Buch über die Beziehung von Terrorismus und Friedens-Nobelpreis. Denhat man Begin und Arafat,

Kissinger, Sadat und Mandela verliehen – alles Leute, so Frans zu Justin, die selbst viel mit Dynamit rumgespielt haben. In seiner ihm ausweglos erscheinenden Situation greift auch Justin zum Dynamit und setzt damit eine bedrohliche Entwicklung in Gang.

Wie der Film mit dieser Problematik und Situation umgeht scheint mir beispielhaft. Die nicht nur generationsbestimmte Differenz im Umgang mit ethischen Fragen zwischen Frans und Justin im Zusammenhang mit den Schritten, die beide unternehmen bietet ausgezeichnete Ansatzpunkte zur Diskussion dieser Thematik.

Nach einer relativ intensiven Diskussion um die Jahrhundertwende scheint sich die wissenschaftliche Debatte um Medienethik und Medienkompetenz in einem Wellental zu befinden. Was ansteht ist, wenn ich es richtig sehe, eine konkrete Umsetzung in die filmpolitische Bildungsarbeit. Ob es Maßstäbe für eine Medienethik gibt, bzw. in welcher Relation eine solche zur „Allgemein“-Ethik steht und welche räumlichen, zeitlichen und auch kulturellen Determinanten einwirken, ist nicht dabei nicht einfach zu bestimmen.

Es geht, um mit Claudia de Witt zu sprechen, „einmal um eine integrative Entwicklung der verschiedenen sozial-kommunikativen, pragmatisch-technischen, reflexiv-theoretischen und selbstreflexiven Kompetenzdimensionen in Relation zu Lebensabschnitten, sozio-kulturellen Problemlagen und spezifischen Anwendungskontexten, und zum Zweiten um die Befähigung zum Übergang zwischen Medienwelten und Wirklichkeitsbereichen.“¹⁵

Die Medienpädagogik befindet sich dabei in einem Dilemma: Einerseits ist sie im Unterschied zu anderen Bereichen der Medientheorie, -praxis und -produktion immer wieder aufgefordert ethische und normative Dimensionen zu bearbeiten, andererseits ist die Problematik der relativen Konsequenzlosigkeit ihrer Bemühungen oder deren Merkmale des «Zu-spät-Kommens» oder der ungewollten Anpassungsleistung unübersehbar. De Witt zieht unter Bezug auf Theo Hug¹⁶ und Klaus Wieglerling¹⁷ folgende Konsequenz: „Das Kriterium des Gelingens scheint am ehesten dann

einlösbar zu sein, wenn konkrete Normen und Werte Gegenstand diskursiver Auseinandersetzungen bleiben und jeweils auf Zeit ausgehandelt werden. Der Versuch einer dauerhaften Festschreibung derselben dürfte jedenfalls eher einer Art kollektiven Gewissensberuhigung... als der Weiterentwicklung der Medienkompetenz möglichst breiter Bevölkerungsgruppen dienlich sein“.¹⁸

So zutreffend diese Feststellung ist, soll sie doch nicht ohne eine weitere Konkretisierung bleiben. Ich hatte eingangs drei Dimensionen der Medienkompetenz benannt, auf die ich im Zusammenhang mit meinen Ausführungen noch einmal eingehen will.

1. Was ist das Themenfeld, d.h. auf welche Wissensgebiete, Gegenstandsbereiche oder Anwendungsfelder bezieht sich Medienkompetenz?

Das Themenfeld ist der Film, genauer: Der Film als Kunstwerk. Damit ist es erforderlich, zu wissen:

- Wie ein Film entsteht, vom Exposé über das Drehbuch bis zum fertig geschnittenen Film
- Unter welchen Bedingungen Filme produziert, finanziert und ins Kino oder Fernsehen gebracht werden
- Wie die Arbeit und Arbeitstechniken aller am Film beteiligten Berufe insbesondere der Urheber aussehen
- Was die Aussage des Films ist und wie seine Botschaften übermittelt werden
- Wie die handelnden Personen in ihrem gesellschaftlichen Umfeld agieren, was ihre Motive, Wertorientierungen und Handlungsmaximen sind

Das leitet über zur Frage

2. Wozu ist Medienkompetenz in diesem Zusammenhang erforderlich, d.h. welche übergeordneten Werte und Bildungsziele werden angestrebt?

- Die Aussage des Films Motive, Wertorientierungen und Handlungsmaximen der Protagonisten sind in Bezug zum eigenen und gesellschaftlichen Wertsystem zu setzen
- Es geht um Reflexion, Analyse und Urteil
- Es geht um Problemlösungen und Entscheidungen
- Es geht um das eigene autonome Handeln
- Es geht um die Teilhabe am gesellschaftlichen Prozeß
- Es geht ggf. um die Herstellung von (Gegen-)Öffentlichkeit und die Realisierung von Demokratie
- Es geht darum, den noch nicht eingelösten Perspektiven (Blochs Vor-Schein) zum Ausdruck und Durchbruch zu helfen

Damit zeigt bzw. entwickelt man

3. Kompetenz, die mehr ist als handwerkliche Fähigkeiten.

- Es geht dabei um die Entwicklung von Kreativität und Phantasie
- Es geht um die Entwicklung eigener Lösungsmöglichkeiten und –modelle

Auseinandersetzung mit Kunstwerken und eigenes kreatives Film-Schaffen, spielerische Auseinandersetzung aber nach den Regeln und mit dem Wissen um die Kunst sind hierzu geeignete Ansatzpunkte.

Eine Orientierung und einen Maßstab in dieser Diskussion kann meiner Auffassung nach die Betrachtung des Films als Kunstwerk liefern.

Das was Medienkompetenz in all seiner Vielschichtigkeit anstrebt, ist im Entstehungsprozess des Kunstwerks, seiner Darbietung und entsprechender Analyse und Bewertung substantiell vorhanden.

Die konkrete Analyse wird dann jeweils zeigen, ob es sich um ein Kunstwerk handelt und wie weit der von ihm gegebene sinnlich erfahrbare gesellschaftliche Anstoß trägt.

Was den Film HOP anbetrifft habe ich da keine Zweifel, auch wenn die Pygmäen neben dem gleichnamigen Kunst-Griff keine Kunsttheorie entwickelt haben.

Ich schließe mit meiner 10. These: Pygmäen und Scheinriesen sind wesensverwandt. Sie eröffnen uns aus ihrer Perspektive einen jeweils anderen Blick auf die Wirklichkeit.

- ¹ Dieter Baake: Medienkompetenz. Herkunft und strategische Bedeutung eines Begriffs. In: Jahrbuch Telekommunikation und Gesellschaft 1998. Bd. 6.: Lernort Multimedia. Hg. v. H. Kubicek. Heidelberg, 1998. S. 22-27
- ² Karel Kosík: Die Dialektik des Konkreten - Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt. Frankfurt am Main 1967, S. 123
- ³ Kosík: a.O., S.139/140
- ⁴ siehe hierzu die einschlägigen Kapitel in James Monaco: Film verstehen, Hamburg/Wien 2000
- ⁵ In Vorwort zu seiner „Theorie des Films“ kritisiert Kracauer Valéry m.E. zu Unrecht aufgründener nicht nachgewiesener Aussage bezüglich der Einschätzung, dass Kino „lenke den Zuschauer vom Kern seines Seins ab.“ Bedauerlicherweise wird diese Aussage ungeprüft auch vom ansonsten so kenntnisreichen und lesenswerten Jochen Hörisch in seiner Poesie der Medien übernommen.
- ⁶ Paul Valéry: Überlegungen zur Kunst in: Werke Bd. 6, S.195
- ⁷ Valéry, a.a.O., S. 197
- ⁸ Sergej Eisenstein, Das dynamische Quadrat, Köln 1988, S. 146
- ⁹ Sergej Gerassimow, Über den Beruf des Filmregisseurs, in: Fragen der Meisterschaft in der sowjetischen Filmkunst, Berlin 1953, S. 9-62, hier S. 15 und S. 52
- ¹⁰ siehe James Monaco: Metz und die zeitgenössische Theorie, in: ders.: Film verstehen Hamburg/Wien 2000, S.445 ff, siehe auch Rainer Winter, Der Film als Text, in: ders.: Filmsoziologie, München 1992, S. 23 ff
- ¹¹ Winter: a.a.O., S. 113
- ¹² Winter: a.a.O., S.71
- ¹³ Bloch, Tübinger Einleitung in die Philosophie, Frankfurt am Main 1970, S. 178 f
- ¹⁴ Valéry: a.a.O., S. 202
- ¹⁵ Medienethik: Werte neu denken. - Gibt es Maßstäbe im Informationszeitalter?
Zusammengetragen von Claudia de Witt, In: Medienpädagogik – Online-Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung 16.5.01
- ¹⁶ Theo Hug: Medienpädagogik - Begriffe, Konzeptionen, Perspektiven. In: Rusch, G. (Hrsg.): Einführung in die Medienwissenschaft. Opladen 2001
- ¹⁷ Klaus Wiegerling: Medienethik. Stuttgart/ Weimar 1998
- ¹⁸ Claudia de Witt: a.a.O.