



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

**Doing gender im Kinderfilm.
Eine soziologische Filmanalyse zur Repräsentation
und Konstruktion von Geschlecht am Fallbeispiel
*Kletter-Ida***

Verfasserin:

Anna Hofmann

Angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften

(Mag. rer. soc. oec.)

Wien, im November 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 122 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Soziologie, geisteswissenschaftlicher Studienzweig /

Theaterwissenschaft

Betreuerin:

Ao.Univ.-Prof. Dr. Eva Flicker

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	7
II. THEORETISCHER RAHMEN	10
II.1 Gender	10
II.1.1 Die soziale Konstruktion von Geschlecht	10
II.1.2 Doing gender	14
II.1.2.1 Die soziale Konstruktion einer Geschlechterdifferenz	14
II.1.2.2 Zur Darstellung von Gender	16
II.1.2.3 Die Wahrnehmung als Geschlechterdifferenz	18
II.1.2.4 Kritik an der These der Omnirelevanz	19
II.1.3 Geschlecht und Sozialisation: das Kind als geschlechtliches Wesen....	19
II.2 Medien	22
II.2.1 Die mediensoziologische Perspektive	22
II.2.2 Cultural Studies	24
II.2.2.1 Grundbegriffe der Cultural Studies	24
II.2.2.2 Cultural Studies und Medien	26
II.2.2.3 Medienkommunikation und Bedeutungsproduktion in den Cultural Studies: Halls Encoding-Decoding-Modell	27
II.2.2.4 Repräsentation	30
II.2.3 Filmsoziologie: zum Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft	32
II.2.3.1 Film als Kommunikationsmedium und soziale Praxis	33
II.2.3.2 Film als Spiegel der Gesellschaft	35
II.2.3.3 Film als soziologisches Analysematerial	37
II.2.4 Film für Kinder	38
II.2.4.1 Was ist ein Kinderfilm?	38
II.2.4.2 Kontext: Kinderfilm und Kinderkino in Skandinavien	41
II.2.4.3 Film als Sozialisationsinstanz	42
II.3 Gender und Medien	45
II.3.1 Feministische Medien- und Kommunikationsforschung	45
II.3.1.1 Konstruktion von Geschlecht in Medien	46
II.3.1.2 Medien als Technologien des Geschlechts	49
II.3.1.3 Aktuelle Fragestellungen der feministischen Medienforschung	51
II.3.2 Repräsentationen von Gender in Medien für Kinder und Jugendliche ...	53
III. FORSCHUNGSDESIGN	57
III.1 Zentrale Fragestellungen	57

III.2 Methodisches Vorgehen	59
III.2.1 Prämissen der qualitativen Sozialforschung und der Verstehenden Soziologie	59
III.2.2 Sozialwissenschaftliche Hermeneutik	61
III.2.3 Soziologische Filminterpretation	64
III.2.3.1 Ebenen der Filmanalyse	65
III.2.3.2 Deskription des Materials in Form eines Filmprotokolls	66
III.2.4 Operationalisierung: die Analyse der Hauptfigur	67
III.2.4.1 Aufbau des Analyseleitfadens	69
III.2.5 Konkrete Vorgehensweise: die einzelnen Schritte der Filmanalyse	72
III.2.6 Reflexion der qualitativen Vorgehensweise	77
IV. ERGEBNISPRÄSENTATION	80
IV.1 Cinegraphische Daten und Inhalt des Films	80
IV.1.1 Cinegraphische Daten des Films <i>Kletter-Ida</i>	80
IV.1.2 Inhalt des Films	81
IV.2 Ergebnisse der Filmanalyse	82
IV.2.1 Analysierte Sequenzen	82
IV.2.2 Ergebnisse der Filminterpretation	85
IV.2.2.1 Einführung der Hauptfigur	85
IV.2.2.2 Inszenierung von Weiblichkeit als Strategie	94
IV.2.2.3 Der Bankraub: Ida als Action-Heldin	99
IV.2.2.4 Happy End: Ida als Kind	102
IV.3 Zusammenfassung	105
IV.3.1 Die Repräsentation der Hauptfigur	105
IV.3.2 Doing gender im Film <i>Kletter-Ida</i>	108
V. RESÜMEE	111
BIBLIOGRAFIE	115
ANHANG	127
A. Charakterprofil nach Völcker (2005)	
A. Überblick: Mediale Weiblichkeiten und Männlichkeiten	
C. Sequenzprotokoll <i>Kletter-Ida</i>	
D. Einstellungsprotokoll <i>Kletter-Ida</i> Sequenz 1	

Ich möchte all jenen danken,
die mit ihrem fachlichen Rat, ihrer mentalen Unterstützung und ihrer beständigen
liebvollen Begleitung zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen haben.

I. EINLEITUNG

Das zentrale Thema meiner Diplomarbeit ist die Konstruktion und Repräsentation von Geschlecht im Kinderfilm. Mittels Filmanalyse soll untersucht werden, wie Gender im Kinderfilm *Kletter-Ida* repräsentiert und damit medial konstruiert wird.

Medien sind in unserer heutigen Gesellschaft ein fester Bestandteil des alltäglichen Lebens. Aus einer soziologischen Perspektive interessiert dabei vor allem das Verhältnis bzw. die Wechselwirkungen zwischen (Massen-)Medien, Kultur und Gesellschaft. Radio, Film, Fernsehen, Zeitschriften, Internet etc. haben sich zu wichtigen Informationsquellen entwickelt, über die Menschen Wissen über ihre Gesellschaft beziehen. Aus einer mediensoziologischen Perspektive wird Film als kultureller Text verstanden, der gesellschaftliche Werte, Normen und Praktiken transportiert. Durch die massenmediale Vermittlung finden Repräsentationen von Gender Einzug in das alltägliche Leben, in kulturelle Wahrnehmungs- und Deutungsmuster und Vorstellungen einer Gesellschaft. Auf diese Weise trägt der medial vermittelte Diskurs zu unserem Wissen über Geschlecht, zur Stabilisierung bestimmter Normen der Darstellbarkeit von Gender und damit schlussendlich zur Konstruktion unserer sozialen Wirklichkeit bei.

Medien spielen also eine wichtige Rolle bei der Konstruktion und Reproduktion von bestimmten Bildern von Männlichkeit und Weiblichkeit. Aus meiner persönlichen und beruflichen Beschäftigung mit dem Material Kinderfilm entstand das Interesse, der Frage nachzugehen, welche Repräsentationen von Gender in Medien für Heranwachsende vermittelt werden.

Zentrales Forschungsinteresse dieser Arbeit ist es nun, durch Analyse eines Fallbeispiels empirisch zu untersuchen, wie Gender in einem Kinderfilm konstruiert und Geschlechtlichkeit über die kindliche Hauptfigur hergestellt wird. Anhand des Films *Kletter-Ida* sollen die filmischen Mechanismen der Repräsentation von Gender und die Dimensionen des *Wie* der Darstellung der Hauptfigur analysiert und beschrieben werden.

Gegenstand der empirischen Untersuchung ist ein Spielfilm, der in dieser Studie als kultureller Text und aussagekräftiges soziologisches Analysematerial begriffen wird.

Ein Film stellt dabei nicht eine Abbildung von Realität dar, der audiovisuelle Text kann Gesellschaft also nicht reproduzieren, sondern schafft inszenierte, medial konstruierte Wirklichkeiten. Film ist zudem ein Kommunikationsmedium, das in der Interaktion zwischen kulturellem Text, Individuum und Gesellschaft Bedeutungen produziert und vermittelt. In dieser Arbeit wird anhand des Films *Kletter-Ida* untersucht, welche möglichen Bedeutungen von Geschlecht im analysierten Medientext transportiert werden und wie Gender auf diese Weise filmisch konstruiert wird.

Kapitel II definiert den theoretischen Rahmen der Fragestellung, der sich in drei Blöcke gliedert: *Gender*, *Medien*, sowie *Gender und Medien*.

Sozialkonstruktivistische *Gender*-Theorien begreifen Geschlecht als Produkt komplexer gesellschaftlicher Konstruktionsprozesse. Männlichkeit und Weiblichkeit wird dabei in Interaktionen und alltäglichen Handlungsweisen performativ hergestellt. *Doing gender* beschreibt die Prozesse der sozialen Konstruktion, der Darstellung und Wahrnehmung von Geschlecht als kulturell erzeugte Praktiken.

Die Cultural Studies bieten eine *mediensoziologische* Theorie der Produktion von Bedeutung sowie deren Vermittlung durch Medien. Das Konzept der *Repräsentation* nach Hall erklärt, wie Bedeutungen und kulturelle Codes als Diskurs innerhalb einer Gesellschaft zirkulieren. Die Filmsoziologie untersucht, wie Bedeutungen in der Interaktion des Medientexts mit dem/der ZuschauerIn hergestellt werden. Film wird als gesellschaftliches Phänomen, als audiovisuelles System der Repräsentation verstanden, durch dessen Analyse kulturelle Normen, Werte und Strukturen offen gelegt werden können.

Die feministische Medien- und Kommunikationswissenschaft vereint die Fragestellungen nach der sozialen Konstruktion von *Gender* und der Bedeutungsproduktion durch *Medien*. Kulturelle Texte vermitteln spezifische Repräsentationen von Männlichkeit und Weiblichkeit, die als normative Darstellungen Einzug in gesellschaftliche Diskurse finden und auf diese Weise zur Konstruktion von Geschlecht beitragen. Die Untersuchung von medialen Frauen- und Männerbildern ist ein wesentliches Thema der feministisch orientierten Medienforschung, zu dem bereits zahlreiche Studien vorliegen. Die Repräsentation von Gender im Medium Kinderfilm hingegen ist aus mediensoziologischer Perspektive noch kaum untersucht. Mit meiner Arbeit möchte ich daher diese Lücke schließen und einen Beitrag zur Forschung über die Darstellung von Gender im Medium Film leisten.

Kapitel III beinhaltet die empirische Umsetzung des Forschungsinteresses. Ziel dieser Studie ist eine qualitative, deskriptive Falluntersuchung der Repräsentation und Konstruktion von Geschlecht am Beispiel des Films *Kletter-Ida*.

Kletter-Ida stellt ein Beispiel für eine erfolgreiche europäische Kinderproduktion dar. Die Heldin der Geschichte ist Ida, deren liebstes Hobby das Klettern ist. Als Idas Vater schwer erkrankt und ihn nur eine teure Operation in den USA retten kann, beschließt sie, mit ihren beiden besten Freunden Sebastian und Jonas die sicherste Bank Dänemarks auszurauben.

Aus Mangel an soziologischen Methoden zur Analyse des Materials Films wurde eine eigene Methode der soziologischen Filmanalyse entwickelt. Das Verfahren kombiniert ein mehrstufiges Konzept der hermeneutischen Auslegung mit Methoden der Filmwissenschaft. Als Ausgangspunkt der methodischen Umsetzung fungiert die soziologische Filminterpretation nach Faulstich, die das Material in seiner sozialen Dimension und in Bezug zu dessen gesellschaftlichem Kontext beleuchtet. Das Kapitel erklärt die konkrete methodische Umsetzung und die einzelnen Schritte der Filmanalyse sowie den Aufbau des Leitfadens zur Analyse der Hauptfigur.

Mit der Methode der soziologischen Filmanalyse werden ausgewählte Sequenzen der Produktion systematisch analysiert und interpretiert. Die Ergebnisse der Filminterpretation werden in Kapitel IV präsentiert.

Das abschließende Resümee (Kapitel V) fasst nochmals die zentralen Thesen der Arbeit und Aussagen der Filmanalyse zusammen, und diskutiert mögliche Ansatzpunkte für die weitere Auseinandersetzung mit der Thematik.

Ziel dieser Studie ist es, mit der Methode der soziologischen Filmanalyse die mediale Repräsentation der Figur Ida, die Prozesse des Doing gender im Medientext und die Strukturen der filmischen Konstruktion von Gender zu beschreiben.

II. THEORETISCHER RAHMEN

II.1 GENDER

II.1.1 Die soziale Konstruktion von Geschlecht

„Männlich oder weiblich ist die erste Unterscheidung, die Sie machen, und Sie sind gewöhnt, diese Entscheidung mit unbedenklicher Sicherheit zu machen.“

(Sigmund Freud, zit. aus Luca 2003:11)

Geschlecht fungiert in allen Gesellschaften als eine der zentralen Kategorien, nach der Menschen differenziert werden. Die Welt wird als zweigeschlechtlich organisiert wahrgenommen und diese Dualität im alltäglichen Handeln wie auf der Ebene institutioneller Strukturen reproduziert – dabei ist Geschlecht ein Produkt komplexer sozialer Konstruktionsprozesse. Die Kategorie Geschlecht als Leitdifferenz der Gesellschaft prägt als allgegenwärtiger Bestandteil des täglichen Lebens von Individuen eine Vielzahl sozialer Handlungsweisen und Tätigkeitsbereiche: von geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung, über Formen von Familie, Partnerschaft und Sexualität, bis hin zu ‚typisch‘ männlichen und weiblichen Kleidungsstilen und nach Geschlechtern getrennten Toiletten. Geschlecht ist ein zentrales strukturierendes Element des sozialen Lebens, das so selbstverständlich, ja ‚natürlich‘ erscheint, dass die *„mit unbedenklicher Sicherheit“* (Freud, zit. aus Luca 2003:11) getroffene Klassifikation von Menschen als Frauen *oder* Männer kaum hinterfragt wird (Lorber 2003:55ff., vgl. Villa 2006).

Sozialkonstruktivistische Gendertheorien versuchen eben diese Vorstellung einer ‚natürlichen‘ Geschlechterdifferenz zu de-konstruieren und zu analysieren. Geschlecht ist keine biologisch determinierte, naturgegebene Eigenschaft von Personen, sondern *„etwas vom Menschen Produziertes“* (Lorber 2003:55) – eine soziale Konstruktion. Dabei wird nicht nur das Prinzip der Geschlechterdualität, sondern auch die grundsätzliche Aufteilung von Mitgliedern der Gesellschaft in nur zwei mögliche Kategorien von Geschlecht als kulturell erzeugt begriffen. Zudem verwirft sozialkonstruktivistisch orientierte Genderforschung die lange dominierende Unterschei-

dung zwischen Sex, dem biologischen Geschlecht, und Gender, als dessen soziale Interpretation, und geht davon aus, dass sowohl Sex als auch Gender sozial konstruiert sind. Das bedeutet, dass nicht nur das in kulturellen Praktiken hergestellte Gender, sondern auch die eindeutige Zuordnung des Geschlechtskörpers zu einer von zwei dichotom organisierten Sex-Kategorien auf einer kulturell und historisch definierten Übereinkunft beruht. Weiblichkeit und Männlichkeit sind somit sozial konstruierte, in einem spezifischen Kontext kulturell erzeugte Konzepte (Lorber 2003:55ff.; Wetterer 2004:122f.).

Anders als die analytische Trennung in *sex* und *gender* in der englischen Sprache umfasst der deutsche Begriff *Geschlecht* beide Dimensionen des theoretischen Konzepts (vgl. Lorber 2003:33). In dieser Arbeit werden daher die Begriffe *Geschlecht* sowie *Gender* verwendet, um die soziale Konstruktion, die gesellschaftliche ‚Gemachtheit‘ dieser zentralen Unterscheidung von Individuen zu beschreiben.

„Zu den fraglosen und nicht weiter begründungsbedürftigen Selbstverständlichkeiten unseres Alltagswissens gehört es, die Geschlechtszugehörigkeit von Personen und die Zweigeschlechtlichkeit des Menschen als eine natürliche Vorgabe sozialen Handelns und sozialer Differenzierung zu betrachten.“ (Wetterer 2004:122)

Die *Alltagstheorie der Zweigeschlechtlichkeit* (Wetterer 2004) basiert auf der essentialistischen Vorstellung einer biologisch begründbaren Unterscheidung zwischen Mann und Frau. Konstruktion von Geschlecht bedeutet daher soziale Konstruktion von Differenz. Dabei beruht das Prinzip der Geschlechterdichotomie auf historisch und gesellschaftlich vereinbarten Unterscheidungskriterien: Bereits bei der Geburt werden Menschen auf Grundlage ihrer Genitalien einer von beiden Geschlechtskategorien – weiblich oder männlich – zugeordnet, um im Laufe der Sozialisation durch das Einlernen genderkonformer Verhaltensweisen zu Frauen oder Männern heranzuwachsen. Auf vielfältige Weise lernen Menschen durch kulturelle Praktiken wie Kleidung, Frisur, Sprechweise, Gang, Gestik usw. ihre Zugehörigkeit zu einem Geschlecht für andere Gesellschaftsmitglieder sichtbar und eindeutig zuordenbar auszudrücken. In diesem Prozess des *Doing gender* wird Geschlechterdifferenz performativ hergestellt, d.h. Männlichkeit und Weiblichkeit in Interaktion produziert, reproduziert und als Norm etabliert (Lorber 2003:55ff.):

“Doing gender means creating differences between girls and boys and men and women, differences that are not natural, essential, or biological. Once the differences have been constructed, they are used to reinforce the ‘essentialness’ of gender.”
(West/Zimmerman 1991:24)

Die dichotome Klassifikation, d.h. die Möglichkeit der Zuschreibung von nur einem von zwei möglichen Geschlechtern ist kulturell erzeugt. Denn welches Merkmal in einer Gesellschaft überhaupt als Differenzkriterium relevant gesetzt wird, ist bereits das Resultat gesellschaftlichen Übereinkunft und damit eine soziale Konstruktion (Wetterer 2004:122).

„Die Natur kennt keine Kategorien und bringt auch keine hervor. Kategorien sind immer gesellschaftlich produziert und haben den Zweck, menschliche Erfahrungen zu ordnen und zu organisieren.“ (Mühlen-Achs 1998:25)

Sozialkonstruktivismus kann daher im weiteren Sinne auch als Paradigma bzw. erkenntnistheoretische Position verstanden werden, die auf die Konstruiertheit der sozialen Wirklichkeit verweist. Nur indem die Geschlechterdifferenz als Wahrnehmungs- und Denkmuster bereits existiert, werden Menschen überhaupt als männlich oder weiblich wahrgenommen und klassifiziert. Insofern gibt es keine natürliche, biologisch begründbare *„außerkulturelle Basis sozialen Handelns“* (Wetterer 2004:122), sondern handelt es sich bei Gender um spezifische kulturelle Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit (Villa 2006:76ff.; Wetterer 2004:122).

Gender ist das Resultat sozialer und historisch situierter Produktionsprozesse und damit veränderbar. Zahlreiche Untersuchungen zeigen, wie Transvestiten und Transsexuelle durch die Aneignung geschlechtsspezifischer kultureller Praktiken ihr Geschlecht wechseln und auf welche Weise Männlichkeit oder Weiblichkeit in alltäglicher Interaktion hergestellt wird. Ebenso wird durch die Existenz von Gesellschaften, in denen es mehr als zwei Geschlechter gibt, Zweigeschlechtlichkeit als natürliche, universelle Tatsache in Frage gestellt (vgl. Lorber 2003:60ff.; vgl. Wetterer 2004:123)¹.

¹ Beispiele für Gesellschaften, die über mehr als zwei Geschlechtskategorien verfügen, sind z.B. indische oder afrikanische Stammesgesellschaften, bei denen der Gender-Status ‚Frau mit Männerherz‘ existiert. Ein weiteres Beispiel für eine dritte Gender-Kategorie sind Hijras in Indien, biologische Männer, die sich als soziale Frauen verhalten, allerdings nur am Rande der Gesellschaft toleriert werden (vgl. Lorber 2003:60). Nichtsdestotrotz bleibt die dichotome Klassifikation ‚männlich‘ – ‚weiblich‘ auch in diesen Fällen aufrecht.

„Gender als soziale Konstruktion zu begreifen ist, so gesehen, nichts anderes als die Aufforderung, auch die Kategorie Geschlecht endlich so zu denken, wie es für alle anderen Strukturmomente sozialer Ungleichheit längst selbstverständlich ist: historisch und soziologisch.“ (Lorber 2003:23).

Das Prinzip der Zweigeschlechtlichkeit wird als gesellschaftliches Ordnungs- und Organisationsprinzip nicht nur auf der Ebene des Individuums in Form von alltäglichen Handlungsweisen wirksam, sondern setzt Männer und Frauen auch strukturell zu einander in Beziehung. Auf der Ebene der Gesellschaft konstituiert die Geschlechterdifferenz ein asymmetrisches und hierarchisches Geschlechterverhältnis, in dem Arbeitsteilung, ökonomische und politische Ressourcenverteilung, Formen von Familie, Partnerschaft und Sexualität und damit normative Repräsentationen von Weiblichkeit und Männlichkeit institutionalisiert sind (vgl. Villa 2006:33ff.).

Lorber begreift Gender als sozial konstruierten Status, als *„Prozeß der Erzeugung von Unterschieden“* (2003:79), der Frauen und Männern eine unterschiedliche Position in der Hierarchie des gesellschaftlichen Schichtungssystems – und im Geschlechterverhältnis – zuweist:

„Als Prozeß schafft gender die sozialen Unterschiede, die ‚Frau‘ und ‚Mann‘ definieren. Ihr Leben lang lernen und sehen die Individuen in der sozialen Interaktion, was man von ihnen erwartet, agieren und reagieren, wie man es von ihnen erwartet, und konstruieren und erhalten damit zugleich die gender-Ordnung (...).“ (Lorber 2003:78)

Durch das Prinzip der Zweigeschlechtlichkeit werden Frauen und Männer nicht nur als verschieden konstruiert, sondern wird zugleich auch eine dualistische Gesellschaftsordnung impliziert, die auf der Komplementarität der Geschlechter aufbaut. Mit dem Begriff der Heteronormativität beschreibt die Queer Theory die Konstruktion von Geschlecht innerhalb heterosexueller Beziehungen und kritisiert Heterosexualität als soziale Institution (Hark 2004:104ff.).

Lorber (2003) fasst die komplexen Mechanismen der sozialen Konstruktion wie Reproduktion von Geschlecht auf allen Ebenen des sozialen Lebens und die daraus resultierende Erhaltung der hierarchischen Gesellschaftsordnung wie folgt zusammen:

„Gender ist eine menschliche Erfindung wie Sprache, Verwandtschaftsbeziehungen, Religion und Technologie; wie diese regelt gender das Sozialleben nach kulturell bedingten Mustern. Gender regelt die Sozialbeziehungen im Alltag wie auch die umfassenderen sozialen Strukturen wie soziale Klassen und die Hierarchien bürokratischer

Organisationen (...). Die vergeschlechtlichte Mikrostruktur und die vergeschlechtlichte Makrostruktur reproduzieren und verstärken einander gegenseitig. Die soziale Reproduktion von gender in Individuen reproduziert auch die vergeschlechtlichte Gesellschaftsstruktur, konstruieren die Individuen doch, indem sie gender-Normen und -Erwartungen in der direkten Interaktion in Handeln umsetzen, die vergeschlechtlichten Herrschafts- und Machtsysteme.“ (Lorber 2003:47)

II.1.2 Doing gender

II.1.2.1 Die soziale Konstruktion einer Geschlechterdifferenz

„Geschlecht ist nicht etwas, das wir haben, schon gar nicht etwas, was wir sind, Geschlecht ist etwas, das wir tun.“ (Mühlen-Achs 1998:21, Hervorhebung im Original)

Der theoretische Ansatz des Doing gender beschreibt Geschlecht als Prozess der Herstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit in Interaktionen. Gender wird auf der Ebene alltäglicher Handlungen durch geschlechtlich markierte Inszenierungspraktiken produziert. Auf diese Weise wird einer Differenz erzeugt, die Menschen einem Geschlecht zuordnet. Doing gender beschäftigt sich damit, wie Geschlecht ‚gemacht‘ wird, also

„wie sich Menschen performativ als männlich oder weiblich zu erkennen geben und mittels welcher Verfahren das so gestaltete kulturelle Geschlecht im Alltag relevant gesetzt wird.“ (Kotthoff 2002:2)

‚Mann-‘ oder ‚Frau-Sein‘ ist ein Produkt sozialer Konstruktionsprozesse, durch die Gender kulturell erzeugt wird. Die Zugehörigkeit zu einer Geschlechtskategorie wird in Interaktion hergestellt und existiert somit nicht außerhalb des Tuns der AkteurInnen. Menschen bedienen sich dabei vielfältiger geschlechtlich konnotierter Darstellungsformen, um ihr Gender für andere sichtbar auszudrücken. Individuen eignen sich gender-konforme Handlungsweisen, ebenso das Wissen um soziale Normen, Erwartungen und Repräsentationsweisen von Geschlecht im Laufe ihrer Sozialisation an. D.h. Menschen müssen erst lernen, Männer und Frauen zu ‚sein‘ und gesellschaftlich gültige Formen von Gender zu produzieren. Dabei ist nicht nur entscheidend, wie eine Person ihre Geschlechtszugehörigkeit inszeniert, sondern dass diese

interaktiv vermittelten kulturellen Praktiken als weiblich oder männlich interpretiert werden. Geschlecht als Unterscheidungsmerkmal wird erst dann sozial wirksam, wenn die Geschlechterdifferenz als solche wahrgenommen wird. Doing gender beschreibt somit nicht nur die Praktiken der Darstellung von Geschlecht, sondern auch die Funktionsweisen gesellschaftlicher Deutungs- und Wahrnehmungsschemata von Weiblichkeit und Männlichkeit (vgl. Lorber 2003:57ff.; vgl. Villa 2006:89ff.).

Der sozialkonstruktivistische Ansatz des Doing gender geht auf ethnomethodologische Studien zur Konstruktion von Gender bei Transsexuellen zurück. Garfinkel zeigt 1967 in seiner Studie zu Agnes, einer Mann-zu-Frau-Transsexuellen, erstmals wie Gender erlernt und Geschlechtszugehörigkeit in alltäglichen Interaktionen hergestellt wird. Garfinkel verdeutlicht, dass Gender nicht zwangsweise an den biologischen Geschlechtskörper gebunden ist, sondern vielmehr eine kontinuierliche Darstellungsleistung bedeutet. Kessler und McKenna verwenden 1978 erstmals den Begriff der *sozialen Konstruktion von Geschlecht*, um Gender – entgegen der Vorstellung einer naturgegebenen Zweigeschlechtlichkeit – als kulturell erzeugt zu beschreiben (Villa 2006:85ff., Wetterer 2004:123f.).

West und Zimmerman (1991) benennen den Prozess der Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit auf der Ebene alltäglicher Handlungen als *Doing gender*. Geschlechtszugehörigkeit wird nicht als naturgegebene Eigenschaft und Basis geschlechtsspezifischen Handelns begriffen, sondern ist vielmehr das Ergebnis sozialer Prozesse der Gender-Unterscheidung.

„Das Herstellen von Geschlecht (doing gender) umfasst eine Vielfalt sozial gesteuerter Tätigkeiten auf der Ebene der Wahrnehmung, der Interaktion und der Alltagspolitik, welche bestimmte Handlungen mit der Bedeutung versehen, Ausdruck weiblicher oder männlicher ‚Natur‘ zu sein.“ (West/Zimmerman 1987:14, zit. aus: Gildemeister 2004:132)

Geschlecht fungiert dabei als *master identity*, als omnipräsent relevante Kategorie gesellschaftlicher Interaktion, die sämtliche Aktivitäten von Menschen, jeden Aspekt des sozialen Lebens durchdringt. Somit ist permanentes Doing gender erforderlich, um die kulturell produzierte Geschlechtszuordnung aufrechterhalten zu können (vgl. West/Zimmerman 1991).

II.1.2.2 Zur Darstellung von Gender

Doing gender untersucht die sozialen und alltäglichen Praktiken der Herstellung von Geschlecht in Interaktion, durch die eine Differenz zwischen Frauen und Männern konstruiert wird. Wie wird dieses Doing performiert, wahrgenommen und auf Basis welcher sozialen Mechanismen als unterschiedlich interpretiert? Dieses Kapitel setzt sich nun mit den konkreten Darstellungsweisen von Männlichkeit und Weiblichkeit als „*geschlechtliche Differenzarbeit der Körpergestaltung*“ (Kotthoff 2002:17) auseinander.

„Zentral für den interaktiven Einsatz des Körpers bei der Konstruktion des Geschlechts sind also Ressourcen, die sichtbar und hörbar die Geschlechtszugehörigkeit darstellen: Stimme, Kosmetik, Kleidung, Gestik, Mimik.“ (Villa 2006:108)

Nach Villa (2006) bedienen sich Menschen beim Doing gender spezifischer *Darstellungsmittel*, um die Zugehörigkeit zu einem Geschlecht auszudrücken: Von Name, Kleidung, Frisur, Kosmetik, Körperbehaarung, über Gestik, Mimik, Blickverhalten und Gang, bis hin zu Stimme, Wortwahl und Formen der Nutzung von Räumen dienen diese kulturellen Ressourcen dazu, eine Geschlechterdifferenz im Alltag herzustellen. Dieser Prozess der interaktiven Konstruktion von Gender wird auch *Sexuierung* genannt. Lorber (2003:57) bezeichnet die sozialen Praktiken, aufgrund derer Menschen einer Geschlechter-Kategorie zugeordnet werden, als *Gender-Marker*. Dabei verfügen *Darstellungsmittel* oder *Gender-Marker* über kein natürliches Geschlecht, sondern werden als vergeschlechtlichte, d.h. als männlich oder weiblich markierte Praktiken wirksam. Krawatte oder Lidschatten wird erst durch kulturelle Bedeutungszuschreibung zu einem sozial relevanten Darstellungsmittel der Konstruktion von Gender (Villa 2006:99).

Goffman beschreibt in seinem Werk ‚Geschlecht und Interaktion‘ (1994), wie kulturell festgelegte Codes die Interaktion zwischen Männern und Frauen beeinflussen. Dem gesellschaftlichen „*Regelwerk des Hofierens und (...) System des höflichen Umgangs*“ (120ff.) folgend setzen sich Frauen attraktiv in Szene, um von Männern Aufmerksamkeit zu bekommen, die die Frau wiederum ablehnen oder bestärken kann. Männer helfen Frauen in ihren Mantel und laden sie zum Essen ein, aber nicht umgekehrt. So wird das *Arrangement zwischen den Geschlechtern* auf vielfältige Weise in geschlechtsspezifischen Handlungsanweisungen für heterosexuelle Paarbildung sozial produziert und reproduziert. Zentral für diese Rituale von Weiblichkeit und Männlichkeit ist das Kriterium der Unumkehrbarkeit, d.h. geschlechtlich markierte

Praktiken werden jeweils einem Gender zugeschrieben und bringen normative Handlungsmuster hervor. Formalisierte männlich konnotierte Rituale wie etwa der Handkuss oder das Weiblichkeitsritual des sich an die Schulter des Mannes Schmiegens reproduzieren Idealvorstellungen von Gender (Mühlen-Achs 1998:39).

Nicht nur äußerliche Merkmale und vergeschlechtlichte Handlungsweisen konstruieren eine Differenz zwischen Frauen und Männern, auch Räume setzen Geschlechter in eine spezifische Beziehung zueinander. Orte, an denen Interaktionen stattfinden, z.B. öffentliche Plätze gegenüber der privaten Wohnung oder geschlechtssegregierte Räume wie Toiletten oder Umkleidekabinen, tragen als *sexuierte Räume* zur Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Gesellschaft bei (vgl. Hirschauer, in: Villa 2006:106):

„Öffentliche Plätze wie Straßen oder Parks, öffentliche Verkehrsmittel, Diskotheken oder Universitäten haben ihren Anteil an der Konstruktion von spezifischen Weiblichkeiten oder Männlichkeiten, weil sie Struktur gewordene Norm sind.“ (Villa 2006:106)

Weiblichkeit und Männlichkeit wird durch kulturelle Praktiken der Geschlechterunterscheidung in Interaktion hergestellt. Ziel des Doing gender ist es, die Zugehörigkeit zur Kategorie Mann oder Frau für andere Gesellschaftsmitglieder sichtbar, eindeutig zuordenbar und kohärent darzustellen. Primären und sekundären Geschlechtsmerkmalen, als *natürlichen Geschlechtsinsignien*, kommt besondere Glaubhaftigkeit zu, da basierend auf der Konstanzannahme das soziale mit dem biologischen Geschlecht übereinstimmt (vgl. Villa 2006:89ff.). Lorber (2003) nennt dies als nur ein Beispiel aus einer Vielzahl von Gender-Paradoxien, die die Alltagstheorie der Zweigeschlechtlichkeit hervorbringt: Gender-Marker, wie etwa Kleidung, verdecken das Sex, um es dann als Gender kulturell überformt erneut darzustellen. Tatsächlich gäbe es mehr Ähnlichkeiten zwischen Männern und Frauen als Unterschiede:

„Ohne den bewußten Gebrauch von vergeschlechtlichter Kleidung, Haartracht, Schmuck und Kosmetik würden sich Frauen und Männer weitaus ähnlicher sehen.“ (Lorber 2003:62)

Nicht der körperliche Unterschied schafft die Geschlechterdifferenz – es sind kulturelle Praktiken des Doing gender, die Männlichkeit und Weiblichkeit auf Basis bestimmter gesellschaftlicher Normen und Vorstellungen von Geschlecht konstruieren und Menschen zu Männern oder Frauen machen.

„Darstellungen sind in diesem Sinne alltagsweltliche Inszenierungen einer sozialen Ordnung. Demnach muss sich die soziale Ordnung bzw. das normative Gerüst, z.B. die Geschlechterdifferenz, sichtbar zeigen, um faktisch wirksam zu werden. Anders ausgedrückt: Sozial relevant ist das, was intersubjektiv gesehen wird.“ (Villa 2006:97)

II.1.2.3 Die Wahrnehmung als Geschlechterdifferenz

Doing gender wird erst dann sozial wirksam, wenn die Geschlechterdifferenz als solche wahrgenommen wird. Das Erkennen, Klassifizieren und Bewerten von alltäglichen Praktiken als weiblich oder männlich – das *Doing sehen* (Villa 2006:98ff.) – beruht auf gesellschaftlich produzierten Bedeutungszuschreibungen und ist damit Prozess der Interpretation und der Konstruktion sozialer Wirklichkeit.

„Was wir sehen ist (...) immer schon eine Konstruktionsleistung unserer Wahrnehmung, die ihrerseits sozial produziert ist.“ (Villa 2006:98)

Das gesellschaftlich geteilte Wissen um Zweigeschlechtlichkeit, die normativen Darstellungsformen von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie Deutungs- und Wahrnehmungsmuster von Differenz sind im *Geschlechter-Wissen* eines jeden gesellschaftlichen Individuums verankert und werden in Interaktion aktualisiert und reproduziert (vgl. Dölling 2007).

Geschlechter-Wissen beschreibt den Wissensvorrat über Gender, auf dessen Basis die Geschlechterdifferenz als selbstverständlich wahrgenommen, gedeutet, bewertet und damit immer wieder aufs Neue legitimiert wird. Als subjektive Ressource und Handlungsorientierung enthält es verschiedene Arten von Wissen, entsprechend der verschiedenen, in der Gesellschaft kursierenden Diskurse: Alltagswissen, Stereotype, reflektiertes Wissen ebenso wie wissenschaftliche und medial verbreitete Erkenntnisse. Als einerseits unbewusst inkorpierte, andererseits reflektierte und bewusste Wissensform trägt individuelles *Geschlechter-Wissen* auf einer strukturellen Ebene zur Reproduktion der Alltagstheorie der Zweigeschlechtlichkeit, der dualistischen Geschlechterordnung und letztendlich zur Vergeschlechtlichung der sozialen Wirklichkeit bei (Dölling 2007:16f.).

II.1.2.4 Kritik an der These der Omnirelevanz

Männlichkeit und Weiblichkeit sind sozial konstruierte, kulturelle Vorstellungen von Geschlecht und als solche historisch veränderbare Konzepte. Aktuelle sozialkonstruktivistische Ansätze diskutieren Formen und Möglichkeiten des Wandels, auf der interaktiven Ebene alltäglicher Gender-Praktiken ebenso wie strukturelle Veränderungen im Geschlechterverhältnis.

Während West und Zimmerman (1991) noch von der Omnirelevanz der Kategorie Geschlecht in allen Bereichen des sozialen Lebens ausgehen, plädiert das Konzept des *Undoing gender* für die vorübergehende situative Neutralisierung der Geschlechterdifferenz. Hirschauer meint damit verschiedene Arten der Neutralisierungsarbeit, das praktizierte ‚Absehen‘ von der Geschlechterdifferenz innerhalb von Kontexten, in denen Geschlecht eine geringe Rolle spielt. Zudem wird Gender niemals als isolierter sozialer Status, sondern immer in Wechselwirkung mit Alter, Klassen- oder ethnischen Zugehörigkeiten erzeugt (vgl. Hirschauer 1994; 2001, in: Kotthoff 2002:7f.). Die Relevanz von Geschlecht variiert demnach je nach Situation und kulturellem Kontext bzw. kann situations- und kontextabhängig relevant gesetzt werden. Gildemeister (2004:138) formuliert das Konzept der *differenziellen Relevanz* – statt Omnipräsenz – von Gender als aktuelle Fragestellung der Geschlechterforschung. Auch Kotthoff (2002:24) beobachtet Tendenzen einer Relevanzzurückstufung von Gender und das Verwischen geschlechtsspezifischer Handlungsmuster. Für Lorber (2003:7f.) stellt *Degendering*, das Aufbrechen der Geschlechterbinarität und die Überwindung der Gender-Ungleichheit, das ultimative Ziel des Feminismus dar.

II.1.3 Geschlecht und Sozialisation: das Kind als geschlechtliches Wesen

Nicht nur für Erwachsene, auch für Kinder stellt Geschlecht eine zentrale Kategorie der Strukturierung ihrer sozialen Welt dar (Kelle 2006:121).

Sozialisationsforschung in Bezug auf Geschlecht beschäftigt sich damit, wie sich bereits Kinder die Regeln des kulturellen Systems der Zweigeschlechtlichkeit aneignen, und stellt so einen Kreuzungspunkt zwischen Sozialisations- und Gendertheorien dar. Sozialisation, die Entwicklung des Individuums in Wechselwirkung mit der ge-

sellschaftlichen Umwelt, ist ein lebenslanger Prozess, der nicht nur Kindheit und Jugend betrifft, sondern kontinuierliche Konstruktion von Identität in jeder Altersstufe bedeutet (vgl. Bilden/Dausien 2006; Wetterer 2004:124). Geschlechtsbezogene Sozialisation beschreibt den

„Prozess des andauernden Werdens, der Konstruktion von Individuen als Frauen und Männer (oder zu den wenigen Personen, die sich dem Dualismus zu entziehen versuchen) in einer gegebenen, aber sich verändernden Geschlechterordnung, in der Dynamik der Geschlechterverhältnisse.“ (Bilden 2006:48)

Schon ab einem frühen Alter, ab circa drei Jahren, begreifen Kinder ihre Zugehörigkeit zum männlichen oder weiblichen Geschlecht (Lorber 2003:67). Sie wachsen in einer Gesellschaft auf, die nach dem Prinzip der Zweigeschlechtlichkeit organisiert ist, und lernen, die Welt nach weiblich und männlich zu ordnen und selbst konform ihrem Gender zu handeln.

„Durch Beobachtung ihrer sozialen Umwelt erhalten bei uns heranwachsende Kinder und Jugendliche nicht nur Informationen über das für ihr jeweiliges Alter angemessene geschlechtstypische Verhalten, sondern auch ihre zukünftigen Rollen als Erwachsene.“ (Trautner 2006:112)

Aus einer entwicklungspsychologischen Perspektive ist Geschlecht eine bedeutsame soziale Kategorie, die mit geschlechtsspezifischen Rollenerwartungen, Interaktionsformen und Erziehungszielen verknüpft ist. So werden Mädchen und Buben auf Basis ihrer Geschlechtszugehörigkeit verschieden behandelt, d.h. es werden differente weibliche oder männliche Handlungsweisen erwartet, gleiches Verhalten wird unterschiedlich beantwortet und von genderkonformen Erwartungen abweichendes Verhalten negativ sanktioniert. Reale Personen wie Eltern, Gleichaltrige und LehrerInnen, ebenso wie symbolische Repräsentationen von Gender in Medien tragen als Sozialisationsinstanzen zur Reproduktion der Geschlechterdifferenz in der Gesellschaft bei (Trautner 2006:103ff.).

In der Perspektive der sozialkonstruktivistischen Kindheitssoziologie werden Kinder als aktive AkteurInnen und MitkonstrukteurInnen ihrer sozialen Welt verstanden. Ein erwachsenenzentrierter Sozialisationsbegriff, der kindliche Aktivitäten als defizitär betrachtet und linear normativ auf einen zu erreichenden Zustand ausgerichtet ist, wird abgelehnt. Sozialisation vollzieht sich im ‚Doing‘, in der Teilhabe an kulturellen Praktiken, die die Zugehörigkeit zum Status ‚Kind‘ und ‚Gender‘ konstituieren. Als

Mitglieder einer zweigeschlechtlich organisierten Gesellschaft reproduzieren auch Kinder eine Geschlechterdifferenz in alltäglichen Handlungen und machen – als Buben oder Mädchen – Gender (vgl. Kelle 2006:121ff.).

Aktuelle Forschungsfragen der Kindheitssoziologie beschäftigen sich mit der Analyse von Sozialisationsprozessen auf der Ebene konkreter Interaktionen in Hinsicht auf Praktiken der Geschlechterunterscheidung:

„Nicht nur gilt es, die Sozialisationsrelevanz von Gleichaltrigeninteraktionen anzuerkennen, sondern auch die (sozialisationstheoretisch üblicherweise unterstellte) Differenz von Kindern und Erwachsenen gilt es zu dekonstruieren – und die Formen ihrer kulturellen Herstellung müssen an situierten Kontexten rekonstruiert werden.“ (Kelle 2006:128)

Faulstich-Wieland et. al. (2004) beschreiben in ihrer Studie zu ‚Doing gender im Schulalltag‘ die kontextabhängige Konstruktion von Gender bei Kindern und Jugendlichen. Je nach Situation werden unterschiedliche Formen der Herstellung von Differenz aktiviert: Ab der Phase der Adoleszenz, mit dem Einsetzen der Pubertät, gewinnen Inszenierungspraktiken zur Herstellung einer eindeutigen Geschlechtszugehörigkeit an Relevanz. Mädchen schminken sich, tragen Schmuck wie Ohrringe, Halsketten, Fingerringe und Armbänder, die als weiblich konnotierte Accessoires gelten. Für Buben sind Körpergröße und Bartwuchs von zentraler Bedeutung zur Distinktion gegenüber Mitschülern. Geschlechtstypische Kleidung und Frisuren gelten bei Mädchen wie Buben als wichtige Praxis zur Herstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit unter Gleichaltrigen. *Doing gender* geht dabei Hand in Hand mit *Doing adult*, der Inszenierung von Erwachsensein. *Doing adult* bedeutet Abgrenzung gegenüber Kindlichkeit, ist durch die Betonung der Geschlechterunterschiede gekennzeichnet und stellt somit eine Form der Konstruktion von Gender dar. *Doing student* bezeichnet die Strategien von SchülerInnen in Interaktion mit Lehrenden. Alle drei Formen dieser Praktiken der Differentsetzung sind im Schulalltag ineinander verwoben.

II.2 MEDIEN

II.2.1 Die mediensoziologische Perspektive

Heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts sind Medien und deren Gebrauch zu einem festen Bestandteil des alltäglichen Lebens geworden. Radio, Film, Fernsehen, Zeitschriften, Plakate, Internet etc. haben sich zu zentralen Informationsquellen entwickelt, über die Menschen Wissen über ihre Gesellschaft beziehen. Als Vermittler von Normen, Werten und Repräsentationen können Medien das Handeln und Denken von Individuen beeinflussen und so auf bestimmte Weise deren Bild von der Gesellschaft mit prägen. Gleichzeitig sind es aber die Menschen, die Medieninhalte produzieren und mit Bedeutung versehen. Aus soziologischer Perspektive interessieren eben diese komplexen Wechselwirkungen zwischen Medien, den darin vermittelten Inhalten und Bedeutungen, und den Formen, wie sich Individuen diese kulturellen Texte aneignen und in ihre alltäglichen Praktiken integrieren. Mediensoziologie untersucht das Verhältnis zwischen Medien, Kultur und Gesellschaft.

Ganz allgemein ist ein Medium ein System, das Zeichen und Informationen aufnehmen, verarbeiten, vervielfachen und über räumliche und zeitliche Distanzen hinweg bewahren, übertragen und vermitteln kann. Medienkommunikation bedeutet dabei nicht nur die technische Vermittlung einer Botschaft von einem Sender durch einen Kanal an einen Empfänger, wie es Lasswell in seiner berühmten Formel definiert:

„Who says what in which channel to whom with what effect?“ (Lasswell 1948, zit. aus: Neumann-Braun 2000:34)

Vielmehr tragen alle Elemente des Kommunikationsvorgangs zur Konstruktion von Bedeutung bei: erstens MedienproduzentInnen, zweitens die spezifische Form der medialen Vermittlung und drittens die Interpretation der Botschaft durch die RezipientInnen. Die ‚Bedeutung‘ eines medialen Texts ist somit niemals stabil und eindeutig, sondern das Resultat zweier Realitätskonstruktionshandlungen (Neumann-Braun 2000:29ff.).

Gegenstand der empirischen Analyse dieser Arbeit ist ein Spielfilm. Film ist ein audiovisuelles Massenmedium. Massenkommunikation bezeichnet nach Maletzke

„ (...) jene Form der Kommunikation, bei der Aussagen öffentlich (also ohne begrenzte und personell definierte Empfängerschaft), durch technische Verbreitungsmittel (Medien), indirekt (also bei räumlicher oder zeitlicher oder raumzeitlicher Distanz der Kommunikationspartner) und einseitig (also ohne Rollenwechsel zwischen Aussagendem und Aufnehmendem) an ein disperses Publikum (...) gegeben werden“. (Maletzke 1976, zit. aus: Neumann-Braun 2000:34)

Massenmedial vermittelte Texte sind an ein disperses, d.h. unbegrenztes, anonymes und örtlich verstreutes Publikum gerichtet. Aufgrund der Verbreitung an potentiell weite Teile der Bevölkerung ist die Analyse von Medienprodukten gesellschaftlich relevant und von soziologischem Interesse.

Nun sollen die Cultural Studies als mediensoziologische Theorie vorgestellt werden. Die Cultural Studies beschreiben Medien als Bestandteil der Alltagskultur und Vermittlungsinstanz kultureller Bedeutungen und Praktiken. Medienkommunikation – vor allem über populärkulturelle Massenmedien wie Film, Fernsehen, Radio, Tonträger, Zeitschriften etc. – wird als soziale Praxis begriffen, durch die Bedeutung in Interaktion von kulturellem Text und RezipientIn konstruiert wird. Im Gegensatz zu Maletzkes Definition wird der Fokus dabei von der einseitigen Kommunikation an ein disperses Publikum auf die Ebene der AkteurInnen verschoben, die als MedienmacherInnen wie RezipientInnen aktiv an der zirkulären Produktion von Bedeutung teilhaben. Zudem wird der prägende Einfluss von Machtverhältnissen, in die Kultur und Medien eingebettet sind, auf kulturelle Praktiken der Bedeutungszuschreibung untersucht (vgl. Renger 2003:162f.).

II.2.2 Cultural Studies

II.2.2.1 Grundbegriffe der Cultural Studies

Zentraler Ausgangspunkt der Cultural Studies ist ein umfassender Begriff von Kultur:

„Kultur ist der konstante Prozeß, unserer sozialen Erfahrung Bedeutungen zuzuschreiben und aus ihr Bedeutung zu produzieren (...)“ (Fiske 2003:15).

Kultur wird als gesamte Lebensweise verstanden, die sich in alltäglichen Praktiken, kulturellen Artefakten sowie der Wahrnehmung der sozialen Wirklichkeit äußert: *culture „as a whole way of life, (...) as mode of interpreting all our common experience“* (Williams 1958, zit. aus: Lutter/Reisenleitner 2002:23).

Grundlage für dieses erweiterte Verständnis markiert die Kritik der Vorläufer der Cultural Studies am elitären Hochkulturbegriff des englischen Bürgertums, u.a. durch Studien zur ArbeiterInnenkultur im Kontext der New Left im Großbritannien der 1950er. Kultur wurde in diesem Sinne als Konfliktfeld – *as a whole way of struggle* – zwischen klassenspezifischen kulturellen Praktiken untersucht (Thompson 1961, zit. aus: Lutter/Reisenleitner 2002:26). Mit der Erweiterung des Kulturbegriffs ging auch das Interesse an Populärkultur einher, die mit ihrer massenmedialen Verbreitung den Status hegemonialer Kultur angriff.

Der Name *Cultural Studies* wurde erstmals im Zuge der Institutionalisierung der Disziplin am Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (kurz: CCCS) verwendet, das 1964 gegründet wurde. Unter der Leitung von Hoggart formierte sich der Schwerpunkt auf Massenmedien als Vermittlungsinstanzen von moderner Populärkultur – was zum Markenzeichen der, nicht nur britischen, Cultural Studies werden sollte. Hall erweiterte diesen Fokus um die politische und soziale Dimension von massenmedialer Kulturproduktion und -rezeption, durch Einbeziehung des Kontexts gesellschaftlicher Machtverhältnisse in die Analyse (vgl. Lutter/Reisenleitner 2002; Renger 2003:156f.).

Die Cultural Studies verstehen sich als Forschungsperspektive, mehr denn als einheitliche Theorie, die sich über ein umfassendes Kulturverständnis und gemeinsame Fragestellungen konstituiert, und zudem einen gesellschaftskritischen Anspruch vertritt. Als Sammelbecken verschiedenster kulturwissenschaftlich orientierter Ansätze bezeichnet Cultural Studies ein

„interdisziplinäres Projekt, das vor allem mit qualitativen Methoden kulturelle Formen, Praktiken und Prozesse gegenwärtiger Gesellschaften einer kritischen Untersuchung und Analyse unterzieht“ (Winter 2004:204).

Cultural Studies definieren Kultur als umfassende Lebensweise und als symbolische Ordnung, innerhalb derer Bedeutung in alltäglichen Praktiken produziert und zeichenhaft vermittelt wird. Zentrale Begriffe sind hierbei die Beschreibung von Kultur als *Text*, der *Bedeutungen* produziert und vermittelt, welche von den RezipientInnen *gelesen*, innerhalb ihres spezifischen *Kontexts* interpretiert und dadurch als soziale Praxis wirksam werden.

In einem „*Verständnis von ‚Kultur als Text‘*“ (Lutter/Reisenleitner 2002:38) werden als *Text* kulturelle Produkte und Phänomene, wie (massen-)medial vermittelte Zeichensysteme (Filme, TV-Serien, Zeitungen, Werbung, Popmusik etc.), aber auch menschliche Handlungen, Erfahrungen und Praktiken verstanden. Die begriffliche ‚Übersetzung‘ als Text ist nötig, um das zu analysierende Phänomen überhaupt wissenschaftlich untersuchbar zu machen. Jeder Text fungiert als Träger von *Bedeutungen*, symbolisch vermittelte Folgen von Zeichen, die vieldeutig und instabil – polysem – sind und damit immer kontextuell neu ausverhandelt werden müssen. Daher beschreibt das *Lesen* eines kulturellen Texts immer die Rezeption *und* Produktion von Bedeutungen, jeweils eingebettet in einen bestimmten Kontext. Die sozialen Strukturen des Alltags, d.h. sowohl die unmittelbare alltägliche Lebenssituation wie auch größere historische Zusammenhänge und die Verteilung von Macht innerhalb einer Gesellschaft, bestimmen in gewissem Maß die Bedeutungen, die Menschen einem kulturellen Text zuschreiben. Diese den Cultural Studies zugeschriebene *radikale Kontextualität* (Renger 2003:168) bezieht sich dabei einerseits auf die Ebene des/der Handelnden im Alltag als auch auf die analytische Ebene des Forschers und der Forscherin, die soziale Phänomene aus einem wissenschaftlichen Kontext heraus interpretieren (vgl. Lutter/Reisenleitner 2002: 38ff.; Renger 2003:163; Winter 2004:207ff.). Das Ziel der Cultural Studies ist es, durch die Analyse kultureller Praktiken Prozesse der Bedeutungsproduktion und -zuschreibung zu untersuchen und zu beschreiben (Renger 2003:163). Dabei sollen „*kulturelle Prozesse in ihrer kontextuellen Einbindung in Machtverhältnisse (...) [und deren, Anm. AH] bestimmender und prägender Einfluss auf kulturelle Praktiken*“ erforscht werden (Winter 2004:207). Denn die Bedeutung von Zeichen ist veränderbar und vieldeutig interpretierbar. Auf diese Weise stellt Kultur – *as a whole way of struggle* – ein ständiges Konfliktfeld im Kampf um Bedeutungen dar (vgl. Hall 1999; Lutter/Reisenleitner 2002).

Die Produktion von Bedeutungen vollzieht sich immer in einem spezifischen Machtkontext. Mit den Konzepten von Ideologie und Hegemonie versuchen die Cultural Studies, die Beziehungen zwischen Kultur und Macht zu fassen und zu erklären. Diese wissenschaftliche Fragestellung spiegelt den politischen und gesellschaftskritischen Anspruch der Forschungstradition wider.

„Theorien der Ideologie und Hegemonie betonen die Macht der Herrschenden, die Subjektivitäten der Unterdrückten und den common sense der Gesellschaft für ihre eigenen Interessen zu konstruieren.“ (Fiske 2003:21)

Ideologie bezeichnet den herrschenden Diskurs, der von zentralen sozialen Institutionen produziert, reproduziert und vermittelt wird. Aufgrund einer ungleichen Verteilung von Macht in der Gesellschaft können sich bestimmte kulturelle Bedeutungen und Praktiken als dominant durchsetzen. Das Konzept der Hegemonie nun beschreibt die Mechanismen, wie die dominante Ideologie durch herrschende Machtstrukturen und die unbewusste, aber aktive Unterstützung der Untergeordneten aufrechterhalten wird. Hegemoniale Bedeutungen erscheinen als kultureller Konsens, der von allen Gesellschaftsmitgliedern selbstverständlich mitgetragen wird. Auf diese Weise werden die Interessen und die Definitionsmacht der Produzenten gesichert und legitimiert (vgl. Fiske 2003:20ff.; Lutter/Reisenleitner 2002:60ff.).

II.2.2.2 Cultural Studies und Medien

„Das zentrale Thema der Cultural Studies ist das Verhältnis von Kultur, Medien und Macht.“ (Winter 1999:49)

Die Cultural Studies verstehen sich als kritische Kultur- und Gesellschaftsanalyse, die Bedeutungsproduktion und -rezeption in ihrem jeweiligen kulturhistorischen und sozialen Kontext untersucht. Medien spielen dabei eine Rolle als Produzenten und Vermittler von kulturellen Texten, die in Form von Zeichen und Codes Bedeutung in Interaktion mit den RezipientInnen produzieren.

Wenn in der Literatur über Cultural Studies von Medien die Rede ist, dann geht dieser Begriff Hand in Hand mit der Analyse von Populärkultur. Seit ihrer Entstehung sind die Cultural Studies eng mit dem Interesse an und der Analyse von populärkulturellen Texten, als Ausdruck einer alternativen, massenmedial vermittelten Kulturform, verbunden. Durch Form und Umfang ihrer Verbreitung in Massenmedien wie Fern-

sehen, Film, Radio, Zeitungen, Zeitschriften, Trivialliteratur, Werbung, Popmusik etc., greifen populärkulturelle Produkte den hegemonialen Status bürgerlicher Hochkultur an (Lutter/Reisenleitner 2002:45ff.; Renger 2003:157).

“Popular culture is the culture of the subordinated and disempowered and thus always bears within it signs of power relations, traces of the forces of domination and subordination that are central to our social system and therefore to our social experience.” (Fiske 1994:4f.)

Bei der Analyse und Interpretation kultureller Texte müssen immer die dem Produktionskontext inhärenten Machtverhältnisse miteinbezogen werden. Denn Medien als Vermittlungsinstanz von Kultur spielen eine wichtige Rolle bei der Reproduktion und der massenhaften Verbreitung von ideologischen Botschaften (Lutter/Reisenleitner 2002:60f.). Kulturelle Texte stellen symbolische Repräsentationen sozialer Wirklichkeit dar und *„bringen politische Ideologien und zentrale kulturelle Werte zum Ausdruck und vermitteln sie“* (Denzin 2004:425).

Medien kommunizieren Kultur in Form von Zeichen und Codes, die vieldeutig sind und deren Bedeutung immer wieder neu ausverhandelt werden muss. Bedeutungsproduktion und -rezeption werden in diesem Sinn als soziale Praxis verstanden:

„Bedeutungen (...) werden in sozialen Praktiken erzeugt und in Umlauf gebracht.“
(Fiske 2003:17)

Das heißt, die symbolisch vermittelten Zeichen werden erst im Moment der Interaktion mit den RezipientInnen aktiviert und wirksam. Abhängig vom jeweiligen situativen Kontext des Lesers oder der Leserin werden Bedeutungen unterschiedlich interpretiert und bieten damit auch Möglichkeiten und Strategien subversiver Sinnkonstruktion (Fiske 2003:16f.; Lutter/Reisenleitner 2002:64ff.).

II.2.2.3 Medienkommunikation und Bedeutungsproduktion in den Cultural Studies: Halls Encoding-Decoding-Modell

Medienkommunikation bedeutet in den Cultural Studies die Produktion von Bedeutung als wechselseitiger Prozess des Codierens und Decodierens, d.h. des Generierens und Interpretierens kultureller Texte.

Stuart Halls Encoding-Decoding-Modell stellt ein „Konzept zur (Re-)Konstruktion von Bedeutung in Medientexten und -diskursen“ (Renger 2003:170) dar. Im Gegensatz zum traditionellen Modell der Massenkommunikationsforschung, das die Übertragung einer stabilen Bedeutung von einem Sender zu einem Empfänger vorsieht, beschreibt Hall sowohl die Konstruktion wie auch die Rezeption kultureller Texte als aktiven Produktionsprozess (vgl. Hall 1999). Der/die ZuschauerIn nimmt somit aktiv an der Produktion von Bedeutungen teil, deren Rahmen zwar einerseits durch den Produktionskontext determiniert, deren Interpretation und Umsetzung in kulturelle Praktiken andererseits aber *relativ autonom* sein kann:

„(...) der Kodierungsvorgang kann nicht festlegen, welche Dekodierungen zur Anwendung kommen“ (Hall 1999:106).

Der polyseme Charakter symbolisch vermittelter Zeichen lässt auf der Ebene der Decodierung verschiedene Lesarten zu. Damit gesteht Hall den RezipientInnen – im Gegensatz etwa zur Kritischen Theorie, die von einseitig manipulativen Medienwirkungen ausgeht – eine aktive Rolle bei der Konstruktion und Zirkulation von Bedeutung zu (Hall 1999:97ff.; vgl. Winter 1999:51ff.).

Hall erklärt sein Modell anhand der Übertragung einer Fernsehnachricht, da Fernsehen für die Cultural Studies als Paradefall für Populärkultur von besonderem Interesse ist (Lutter/Reisenleitner 2002:68): Die Nachricht wird auf der Seite des Codierenden-Produzenten, etwa einer Rundfunkanstalt – determiniert durch den Kontext der Produktionsverhältnisse, des Wissensrahmens und der technischen Infrastruktur – mit hegemonialen, also diskursiv dominanten, Bedeutungen aufgeladen. Das so codierte Programm wird als *sinntragender Diskurs* (Hall 1999:96) in Form audiovisueller Zeichen massenmedial vermittelt. Die Nachricht muss nun vom Empfänger angenommen und entsprechend decodiert werden, wobei die Interpretation der Bedeutungen den gleichen kontextuellen Bedingungen und Produktionsverhältnissen wie die Sender-Seite unterliegt (Hall 1999:96f.).

Oder wie Hall selbst sein Encoding-Decoding-Modell in zwei Sätzen treffend zusammenfasst:

„In einem ‚determinierten‘ Moment bedient sich die Struktur eines Kodes und bringt eine ‚Nachricht‘ hervor: In einem anderen determinierten Moment hält die ‚Nachricht‘, vermittels ihrer Dekodierung Einzug in die Struktur gesellschaftlicher Praktiken.“ (Hall 1999:96)

Hall entwirft drei verschiedene Lesarten zur Interpretation populärkultureller Medientexte, „drei hypothetische Positionen (...) von denen ausgehend die Dekodierungen des televisuellen Diskurses konstruiert werden können“ (Hall 1999:106): die dominant-hegemoniale, die ausgehandelte und die oppositionelle Lesart.

- In der *dominant-hegemonialen* oder *bevorzugten Lesart* übernimmt der/die ZuschauerIn voll und ganz hegemonial konnotierte Bedeutungen und decodiert die Nachricht „im Sinne des Referenzkodes, in dem sie kodiert wurde“ (Hall 1999:107).

- Die *ausgehandelte Lesart* stellt eine kooperative Position zwischen dominanter und oppositioneller Interpretation dar. Einerseits werden hegemoniale Definitionen anerkannt, andererseits Bedeutungen an den eigenen Kontext angepasst und nach eigenen Regeln verändert (Hall 1999:108f.)

- In der *oppositionellen Lesart* werden dominante Codes vollständig verweigert. Die Nachricht wird durch den/die Zuschauerin *enttotalisiert*, um sie innerhalb eines eigenen, alternativen Bezugsrahmens zu *re-totalisieren* und eigene Bedeutungen zuzuschreiben (Hall 1999:109).

Die hegemoniale Lesart repräsentiert die dominante kulturelle Ordnung und reproduziert die herrschende Ideologie sowie soziale Machtstrukturen.

„Die Bereiche der ‚bevorzugten Bedeutungen‘ bergen die gesamte soziale Ordnung in Form von Bedeutungen, Praktiken und Überzeugungen in sich.“ (Hall 1999:103)

Obwohl Decodierungsprozesse nicht vollständig durch die ‚Codierenden-Produzenten‘ determiniert werden können, üben diese aufgrund ihrer dominanten Position in der Gesellschaftshierarchie einen bestimmenden Einfluss auf die Interpretation und Aneignung kultureller Texte. Denn

„ (...) die Kontrolle über den Signifikationsapparat der Medien führt zu einem bestimmenden Einfluß auf die Decodierung“ (Winter 1999:53)

Auf diese Weise erhalten MedienmacherInnen ihre hegemoniale Stellung in Bezug auf Codierung und Produktion von kulturellen Texten (Hall 1999:104ff.; Winter 1999:53).

II.2.2.4 Repräsentation

“Representation is the production of meaning through language.” (Hall 1997:28)

Repräsentation meint die Produktion von Bedeutung durch zeichenhaft vermittelte Codes. Hall beschreibt das Konzept als zentrale soziale Praxis der Bedeutungs-zirkulation, durch die Kultur hervorgebracht wird.

“Representation is the process by which members of a culture use language (broadly defined as any system which deploys signs, any signifying system) to produce meaning.” (Hall 1997:61)

Sprache bedeutet hier jede Form von Zeichensystem, also Wörter, Bilder, Töne, kulturelle Praktiken etc., die dazu verwendet werden, bedeutungsvoll mit anderen zu kommunizieren. Bedeutung wird also durch Sprache als *signifying practice* auf Basis sozial ausverhandelter, zeichenhaft vermittelter Codes produziert. Ein Code ordnet und organisiert das sprachliche System, indem es Zeichen mit spezifischen kulturellen Zuschreibungen auflädt. Die Bedeutungen von Codes sowie deren Interpretation sind sozial konstruiert und historisch variabel (vgl. Hall 1997; 1999).

„Culture is about ‘shared meanings’.“ (Hall 1997:1)

Repräsentation bezeichnet den Prozess, wie zwischen Mitgliedern einer Kultur Bedeutung produziert wird. Das geteilte Wissen um kulturelle Codes und die ihnen zugeschriebenen Bedeutungen wird vom Menschen im Laufe der Sozialisation internalisiert. Dieses Wissen um Regeln der Sinnstiftung im Alltag und die Wahrnehmung der Wirklichkeit als ‚natürlich‘ und objektiv sind somit gesellschaftlich konstruiert (vgl. Berger/Luckmann 2007; Hall 1997).

Kulturelle Codes und Bedeutungen zirkulieren als Diskurs innerhalb einer Gesellschaft. Im Anschluss an Foucault bezeichnet Hall *„discourse as a system of representation.“* (Hall 1997:44). Der Diskurs legt fest, was innerhalb einer Gesellschaft gesagt, gewusst, gedacht, vorgestellt – d.h. repräsentiert – wird und werden kann. Sprache als System zeichenhaft vermittelter Bedeutungen legt die Grenzen des Diskurses und damit der sozialen Wirklichkeit fest (vgl. Hall 1997; Mikos 2003:101ff.).

„Repräsentation ist also nicht die Darstellung oder Vertretung von etwas, vielmehr wird die Repräsentation hier verstanden als Darstellung im Sinne einer Herstellung,

einer Produktion, in der das Dargestellte erst in der Darstellung Gestalt annimmt. Repräsentation ist also Konstruktion, die Wirklichkeit und Wahrnehmungsweisen als so und nicht anders gegebene schafft.“ (Hark 2007:167)

Repräsentation meint die Möglichkeiten der Darstellung und Vorstellungen, z.B. von Männlichkeit und Weiblichkeit, die in den Köpfen der Gesellschaftsmitglieder und damit in der Kultur zirkulieren. Kulturelle Codes fungieren in diesem Prozess als Bedeutungs- und Sinnstrukturen, die die Wahrnehmung und Interpretation der sozialen Wirklichkeit beeinflussen. Was vom Diskurs ausgeschlossen ist, kann nicht gezeigt, gesehen oder gedacht werden – denn die soziale Wirklichkeit existiert nur innerhalb diskursiv vermittelter Sinnstiftungssysteme und wird durch diese konstruiert. Das Endcoding-Decoding-Modell macht deutlich, dass bestimmte Personen und Institutionen durch ihre dominante Position in der Gesellschaftshierarchie über einen privilegierten Zugang zur Konstruktion und Kommunikation von kulturellen Codes verfügen. Repräsentation, die Produktion von Bedeutung durch Vermittlung von Zeichen, definiert sich demnach im Spannungsfeld zwischen Kultur, Diskurs und Ideologie (vgl. Hall 1997; 1999).

Medien spielen eine wichtige Rolle bei der Verbreitung und Erzeugung von gesellschaftlichen Diskursen. Ein Spielfilm als massenmedial vermitteltes, audiovisuelles Zeichensystem transportiert bestimmte Inhalte und repräsentiert eine soziale Welt. Mit den erzählten Geschichten, und den darin entworfenen realen oder möglichen Wirklichkeiten, verweist der Film als kultureller Text auf gesellschaftliche Diskurse und den Kontext seiner Entstehung (vgl. Mikos 2003).

„Über den Inhalt und die Repräsentation sind Film- und Fernsichtexte mit gesellschaftlichen Diskursen verbunden. (...) Generell können Filme und Fernsichtexte ‚als Elemente der Repräsentationsordnung der Gesellschaft‘ angesehen werden (vgl. Winter 2002). Sie korrespondieren mit gesellschaftlichen Strukturen, darin liegt ihre ideologische Komponente.“ (Mikos 2003:101)

Was wird also *wie* gezeigt? Auf der Ebene des Inhalts – alle audiovisuell vermittelten Zeichen, d.h. alles, was im Film gezeigt oder gehört werden kann – , ebenso wie auf der Ebene medienspezifischer Darstellungs- und Inszenierungskonventionen tragen mediale Repräsentationen zur Produktion von Bedeutung und Konstruktion der sozialen Wirklichkeit bei (Mikos 2003:41ff.).

II.2.3 Filmsoziologie: zum Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft

Film ist eines der populärsten Massenmedien unserer Zeit. Der narrative Spielfilm – als Fokus und Analysematerial dieser Arbeit – stellt inszenierte Wirklichkeiten dar, in denen Figuren innerhalb einer filmischen Realität handeln. Ob fiktional oder nicht-fiktional, Film als kultureller Text repräsentiert soziale Welten und ist auf vielfältige Weise mit der Gesellschaft verbunden. Film ist ein Massenmedium, das – über das Fernsehen, im Kino, auf Datenträgern oder über das Internet – technisch an ein disperses Publikum vermittelt wird. Soziologisch gesehen greift die Analyse von Film als rein ästhetischem Produkt zu kurz, da sowohl Produktion wie Rezeption innerhalb eines spezifischen kulturellen Kontexts stattfinden. Dieses audiovisuelle, massenmedial vermittelte Zeichensystem als gesellschaftliches Phänomen zu betrachten und in seiner sozialen Dimension zu untersuchen und zu analysieren, ist Gegenstand der Filmsoziologie (Faulstich 1994:8f; Mikos 2003:19; Winter 1992:7).

Soziologische Fragestellungen setzen sich mit dem Verhältnis von Film, Medien und Gesellschaft auseinander. Zentral ist dabei die Interaktion von Film und ZuschauerIn und die Aneignung von Filmtexten als soziale Praxis (vgl. Winter 1992).

Winter (1992) schlägt verschiedene Ebenen der soziologischen Auseinandersetzung mit Film vor:

- *Film als Kunstwerk:*

Film wird erst durch den filmtheoretischen Diskurs als Kunst definiert und als ästhetische Praxis legitimiert. Die Diskussion um Wesen und Wirkung des Films als mimetisches Medium zwischen ‚Realität‘ und ‚Illusion‘ prägt die Filmtheorie von Anfang an.

- *Film als Text:*

Aus einer semiotischen Perspektive wird Film als kultureller Text und Zeichenpraxis begriffen. Die Bedeutung der polysemen, massenmedial vermittelten Zeichen entsteht erst in der Interaktion des Filmtexts mit dem/der ZuschauerIn.

- *Film als Erzählung:*

Der narrative Spielfilm basiert auf spezifischen kulturellen Erzähl- und Darstellungsmustern. Die soziologische Genreanalyse untersucht die Wechselwirkungen zwischen inhaltlichen, narrativen und filmästhetischen Konventionen und dem kulturhistorischen Entstehungskontext.

- *Film als Erlebnis:*

Als mimetisches Medium in Bild und Ton vermittelt Film den Eindruck von Wirklichkeit bzw. erzeugt den Eindruck einer Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit. Die Erfahrung eines Films wird auch vom Rahmen, innerhalb dessen er rezipiert wird, geprägt – z.B. ein Kinobesuch im Gegensatz zum Fernsehabend zu Hause auf der Couch. Psychoanalytische Ansätze untersuchen das Filmerlebnis als Identifikation mit dem Kamerablick.

- *Zur Aneignung von Filmen:*

Filmkommunikation beschreibt die soziale Interaktion zwischen kulturellem Text und kontextuell situierten RezipientInnen. Je nach kulturellem Hintergrund wird der Film anders interpretiert, Lesarten generiert und werden unterschiedliche Strategien der Aneignung wirksam (vgl. Winter 1992).

Im Folgenden soll Film als Kommunikationsmedium und soziale Praxis vorgestellt, sowie Überlegungen zu Film als Spiegel der Gesellschaft diskutiert werden.

II.2.3.1 Film als Kommunikationsmedium und soziale Praxis

„Film- und Fernsehtexte erhalten ihre Bedeutung erst in der Interaktion mit ihren Zuschauern.“ (Mikos 2003:53)

Das Verständnis von Film als Kommunikationsmedium bezieht sich auf die Interaktion zwischen audiovisuellem Text, Individuum und Gesellschaft. Die massenmedial vermittelten Zeichen weisen einen polysemen Charakter auf, d.h. Bedeutungen sind nicht von vornherein eindeutig festgelegt, sondern werden im Kommunikationsprozess durch aktive RezipientInnen zugeschrieben. Der Filmtext wird also erst im Akt der Rezeption und Aneignung produziert, indem die ZuschauerInnen das symbolische Bedeutungspotential innerhalb ihres spezifischen sozialen und kulturellen Kontexts deuten und interpretieren. Mediensoziologisch gesehen, entsteht der ‚Sinn‘ eines Films in den Köpfen des Publikums (Mikos 2003:10ff.).

Zentral im Prozess der interaktiven Bedeutungsproduktion zwischen Film und dem/der ZuschauerIn ist das Konzept der Repräsentation.

„Filme (...) können als Zeichensysteme betrachtet werden, die reale Welten und abstrakte Ideen, die der gesellschaftlichen Wirklichkeit entstammen, oder mögliche Welten, wie sie in Geschichten erzählt werden, repräsentieren.“ (Mikos 2003:41)

Filme können sowohl reale Dinge wie auch abstrakte Ideen oder Fantasiewelten kommunizieren. Repräsentation im Film beschreibt den wechselseitigen Konstitutionsprozess zwischen der medialen Darstellung eines Inhalts – einer Figur, einer Geschichte, einer filmischen Wirklichkeit – und der Vorstellung im Kopf des Zuschauers/der Zuschauerin. Die Wahrnehmung eines Filmtexts erfolgt auf Basis der mentalen Konzepte und Sinnzuschreibungen des Rezipienten/der Rezipientin; durch die Darstellung in Bild und Ton wiederum werden diese mentalen Konzepte adaptiert und verändert. Medial vermittelte Repräsentationen aktualisieren den gesellschaftlichen Wissensvorrat von Individuen und beeinflussen deren Wahrnehmung und Bedeutungszuschreibungen im Alltag (vgl. Mikos 2003:40f.).

Die Produktion von Bedeutung findet immer innerhalb eines spezifischen Kontexts statt. Die ZuschauerInnen eignen sich die potentiellen Bedeutungen und Handlungsangebote medialer Repräsentationen an und integrieren diese in kulturelle Praktiken. Auf Basis der Rezeptionssituation, d.h. des sozialen Kontexts sowie der Alltagserfahrungen der MediennutzerInnen, können verschiedene Lesarten eines Filmtexts konstruiert werden.

Rezeption bedeutet die Produktion von Bedeutung in der Interaktion zwischen Film und ZuschauerIn. Medienaneignung meint darüber hinausgehend die Integration eines Filmtexts als soziale Praxis in alltägliche Handlungen und Sinnstrukturen (Mikos 2003:19ff.).

„Der rezipierte Text ist der Film, den der Zuschauer gesehen hat, der mit seinen Bedeutungszuweisungen und seinen Erlebnisstrukturen angereicherte Film. Er ist das Ergebnis der Interaktion zwischen Film- oder Fernsehtext und Zuschauer. Mit Aneignung ist dagegen die Übernahme des rezipierten Texts in den alltags- und lebensweltlichen Diskurs und die soziokulturelle Praxis der Zuschauer gemeint. (...) Menschen benutzen Filme und Fernsehsendungen sowohl zur Gestaltung ihrer eigenen Identität als auch zur Gestaltung ihrer sozialen Beziehungen.“ (Mikos 2003:20)

Medienaneignung bedeutet die Integration medialer Repräsentationen als kulturelle Praktiken in die Wahrnehmung und Interpretation der sozialen Wirklichkeit. ZuschauerInnen nutzen Filmtexte beispielsweise dazu, um Wissen über ihre Gesellschaft zu beziehen. Gemeinsamer Medienkonsum kann zum sozialen Ereignis werden, indem

die gesehenen Filme diskutiert, bewertet und die Anwendbarkeit der repräsentierten Konzepte für das alltägliche Leben verhandelt werden. Fiske (1993; in: Mikos 2003) beschreibt die Möglichkeit der produktiven Aneignung eines medialen Texts durch subversive Umdeutung der kulturellen Codes als *Vergnügen*: Während manche Menschen sich an der blutrünstigen Gewalttätigkeit eines Horrorfilms stoßen, erfreuen sich LiebhaberInnen des Genres an der ästhetischen Qualität der Special Effects. Der kulturelle Text stellt lediglich ein Angebot bzw. eine Ressource dar, die je nach Kontext die audiovisuellen Zeichen unterschiedlich gelesen und interpretiert wird (Mikos 2003:20ff.; vgl. Winter 1992:69ff.).

II.2.3.2 Film als Spiegel der Gesellschaft

Aus mediensoziologischer Perspektive kann Film in zweierlei Hinsicht als Spiegel der Gesellschaft gelten. Zum einen trägt Film als kultureller Text gesellschaftliche Diskurse und den Kontext der eigenen Produktion in sich. Zum anderen konstituieren Medien als Mittel des Zugangs zu Realität ein spezifisches Verhältnis zwischen Film und Wirklichkeit.

„Diese ungewöhnliche Fähigkeit des Films, Realität zu ‚machen‘, ist seine wichtigste mimetisch-politische Funktion.“ (Monaco 2002:267)

Als Kommunikationsmedium ist Film in Funktionen und Strukturen der gesellschaftlichen Kommunikation eingebunden. Filme sind diskursive Praktiken, die sowohl inhaltlich wie auch ästhetisch zeitbedingte Entwicklungen in sich aufnehmen und sich durch den/die aktive/n ZuschauerIn in die kulturelle Zirkulation von Bedeutung einfügen. Die medial vermittelten Texte sind über Inhalt und Repräsentation mit gesellschaftlichen Diskursen verbunden. Das bedeutet, dass Diskurse als Kontexte fungieren, innerhalb derer ein Film wahrgenommen und Bedeutungen produziert werden. Innerhalb dieses diskursiven Rahmens werden explizit und implizit gesellschaftliche Themen repräsentiert bzw. werden diese Themen erst dadurch sozial relevant, indem sie vom Diskurs aufgegriffen und in einer medialen Öffentlichkeit verhandelt werden (vgl. Mikos 2003:40ff., 249ff.).

Was kann ein Film über Gesellschaft aussagen? Das audiovisuelle Material entsteht, wie jeder kulturelle Text, unter spezifischen sozialen und historischen Bedingungen. Als Element der Repräsentationsordnung einer Gesellschaft verweist ein Film also auf den Kontext der eigenen Produktion und spiegelt kulturhistorische, ökonomische,

technische und mediale Verhältnisse und Entwicklungen wider. Ein Spielfilm ist in diesem Sinn ein Zeitdokument, das aktuelle Diskurse – den ‚Zeitgeist‘ – medial aufgreift und aus dem gesellschaftliche Normen und Werte abgelesen werden können (vgl. Mikos 2003:113ff., 249ff.).

„Im dynamischen Prozess der Produktion symbolischer Medien sind Filme (...) zugleich ein Produkt, das auf seine Geschichte und seine strukturelle Eingebundenheit verweist, und ein Produkt, das als Element der gesellschaftlichen Repräsentationsordnung wieder in die Geschichte und damit in die Gesellschaft eintritt.“ (Mikos 2003:249)

Film fungiert als Spiegel gesellschaftlicher Realität, indem er eine *„Repräsentation von Wirklichkeit, die dramaturgisch und ästhetisch gestaltet ist“* (Mikos 2003:71) vermittelt. Der audiovisuelle Text stellt niemals eine Abbildung der Realität, sondern eine inszenierte Wirklichkeit dar. Durch seine mimetische Struktur erweckt der Film aber den Eindruck einer realen Abbildung der Welt (Winter 1992:58f.).

„Die Faszination des Films hängt eng mit seiner Fähigkeit zusammen, mehr als jedes andere Medium den Eindruck einer Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit erzeugen zu können.“ (Winter 1992:58)

Dabei kann die Filmwirklichkeit, wie die soziale Wirklichkeit, nicht unabhängig von dem/der BeobachterIn bzw. dem handelnden Subjekt realistisch *sein*, sondern nur als realistisch wahrgenommen und interpretiert werden (vgl. Winter 1992:17).

Menschen besitzen keinen unmittelbaren Zugang zu einer objektiven Wirklichkeit. Medien stellen als technisch vermittelte Kommunikationsform einen möglichen Zugang zur sozialen Welt dar. Das Alltagsleben und die soziale Wirklichkeit werden durch kulturelle Texte symbolisch vermittelt, auf deren Basis Menschen Bedeutungen produzieren. Diese Repräsentationen spiegeln gesellschaftliche Strukturen und Systeme der Bedeutungs- und Sinnzuschreibung wider (Denzin 2004:417).

Medien können soziale Wirklichkeit prägen, repräsentieren und konstruieren:

„(...) ohne die Realität der Medien lebten wir in einer anderen Realität. Den Medien der technisch vermittelten Kommunikation kommt für die Verfassung der gegenwärtigen Gesellschaften eine tragende Bedeutung zu.“ (Keppler 2005:91)

Allerdings geht es weder darum, eine medial abgebildete Wirklichkeit im Gegensatz zu einer gesellschaftlichen Realität zu definieren, noch darum soziale Wirklichkeit als Effekt von Medien zu beschreiben. Medien als Bestandteil von Kultur konstituieren Realität in Wechselwirkung zwischen Text, Individuum und Praktiken der Bedeutungsproduktion. Eine Soziologie, die sich mit dem Verhältnis von Medien, Kultur und Gesellschaft auseinandersetzt, interessiert sich für den Einfluss medialer Kommunikationsformen auf die soziale Konstruktion der Wirklichkeit:

„Wie und auf welche Weise greift mediale Kommunikation in die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit ein? Es ist dies sowohl die Frage nach der Konstruktion von Wirklichkeit in den Medien als auch im Anschluss an die Medien. Sie betrifft nicht allein das Problem der Auswahl von Ereignissen durch mediale Präsentationen (...); sie betrifft ebenso die Art und Weise der audiovisuellen Präsentation medialer Produkte und deren Einfluss auf die Vorgänge der Rezeption. Dies – die durch die Macht medialer Produkte gelenkte, ihr gegenüber aber auch eigensinnige Aneignung durch die Rezipienten – ist der zweite grundlegende Fokus einer angemessenen Mediensoziologie.“ (Keppler 2005:97)

II.2.3.3 Film als soziologisches Analysematerial

Film ist ein kultureller Text, der Bedeutungen produziert und gesellschaftliche Themen, Entwicklungen und Praktiken diskursiv vermittelt. Als audiovisuelle Repräsentationen transportieren und reproduzieren Filme gesellschaftliche Normen, Werte, Vorstellungen, wie etwa Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit. Durch die Analyse des Materials Film können diese Bedeutungen rekonstruiert und somit Rückschlüsse auf soziale Sinnstrukturen und Verhältnisse des Produktionskontexts gezogen werden.

„Visuelle Repräsentationen sind Kommunikationsmittel und Forschungsinstrument in einem. Filme sind kulturelle und symbolische Formen und können dazu genutzt werden, wichtige Merkmale des sozialen Lebens aufzudecken und zu beleuchten.“ (Denzin 2004:428)

Denzin (2004) beschreibt die Analyse und Interpretation medialer Repräsentationen und die Rekonstruktion der Systeme der Bedeutungszuschreibung als Ziel und Aufgabe einer visuellen Soziologie. Filmanalyse stellt somit, ganz im Sinne der Cultural Studies, eine soziologische Methode der kritischen Kulturanalyse dar (2004:417ff.).

II.2.4 Film für Kinder

II.2.4.1 Was ist ein Kinderfilm?

„Ein Kinderfilm ist ein Film für Kinder. Die definierende Größe ist die Zielgruppe.“
(Völcker 2005:37)

Trotz dieser scheinbar simplen Beschreibung erweisen sich Definitionen von *Kinderfilm* als ebenso vielfältig wie die Kontexte, innerhalb dessen Filme für Kinder produziert und rezipiert werden. Ob aktuelle medienpädagogische Diskussionen, ästhetische Forderungen des Kinderkulturbereichs oder staatliche Maßnahmen zur Kontrolle der Unterhaltungsindustrie – Filmen für Kinder werden abhängig von deren kulturhistorischem Kontext unterschiedliche Funktionen und Wirkungen zugeschrieben. Die Produktionen spiegeln gesellschaftspolitische Interessen ebenso wie die herrschende Auffassung von Kindheit wider. Mit ihrem ‚pädagogischen‘ Anspruch, die emotionalen Bedürfnisse von Kindern zu befriedigen sowie auf deren kognitive Fähigkeiten ausgerichtet zu sein, sind Kinderfilme immer auch ideologische Produkte einer Gesellschaft und als kulturelle Texte analysierbar (vgl. Erber-Groiß 1989:122ff.). Es gibt also ebenso wenig ‚den‘ Kinderfilm, der sich über genrespezifische Erzähl- und Darstellungskonventionen definiert, wie das Prädikat ‚Jugendfrei‘ bedeutet, dass ein Film tatsächlich für alle Altersgruppen geeignet ist oder dass Kinderfilm gleichbedeutend mit Zeichentrick-Animation ist.

Kinderfilm und Kinderkino lässt sich zunächst durch seine Zielgruppe definieren, die sich im Allgemeinen auf die Gruppe der 5- bis 12-Jährigen bezieht. Waren die Anfänge des Kinderfilms in den 1920er und 1930er Jahren in Europa vor allem von Märchen geprägt, zeichnet sich der aktuelle Kinderfilm durch eine Vielfalt an Genres aus: von realistischen Erzählungen über Alltagsproblematiken in Schule und Familie, über Liebesgeschichten, Kriminal- und Actionfilme, bis hin zu Fantasy und Science-Fiction (Völcker 2005:37ff.).

Film für Kinder orientiert sich zudem an der kindlichen Medienwahrnehmung und -kompetenz. Folgende Elemente zeichnen eine Produktion aus, die sowohl inhaltlich, wie narrativ als auch filmästhetisch auf die jeweilige Zielgruppe zwischen 5 und 12 Jahren ausgerichtet ist:

- *Kinderfilme erzählen Geschichten über Kinder und ihre Welt.*

Die Möglichkeit zur Identifikation mit den gezeigten Figuren und der Bezug zur eigenen Lebenswelt ist ein zentraler Aspekt kindlicher Filmwahrnehmung.

- *Kinder sind oft die Hauptfiguren im Film.*

Eine der Zielgruppe vom Alter her ähnliche/r ProtagonistIn trägt zur Identifikation mit der Figur und deren Handeln bei. Eine Ausnahme stellen hier Märchenverfilmungen dar, in denen die Hauptrollen von Erwachsenen gespielt werden.

- *Im Film wird die Perspektive von Kindern eingenommen.*

Spielfilme werden im Allgemeinen aus der Perspektive einer der handelnden Figuren erzählt. Im Kinderfilm kann die Sichtweise des/r kindlichen ProtagonistIn sowohl auf der erzähltechnischen Ebene, z.B. die Filmfigur kommentiert die Bilder mittels einer Off-Stimme, als auch auf der filmästhetischen Ebene umgesetzt werden. In letzterem Fall ist die Kamera auf Augenhöhe des Kindes montiert und nimmt so den Blickwinkel der Hauptfigur ein (vgl. Hofmann/Lassacher 2008).

Die Besonderheiten eines Films für Kinder definieren sich ist also über die „*Doppelperspektive im Hinblick auf Kinder: Kinder als Hauptfiguren und Kinder als Zielgruppe*“ (Völcker 2005:46). Die Ausrichtung auf das emotionale wie kognitive Filmverständnis und die Medienkompetenz der jeweiligen Altersgruppe hat verschiedene dramaturgische Konsequenzen:

Grundsätzlich ist ein Film für Kinder aus den gleichen narrativen Elementen wie ein Film für Erwachsene aufgebaut: In klassisch dramatisch strukturierten Filmen steht eine Hauptfigur im Mittelpunkt, die zu Beginn der Erzählung mit einem Problem oder einem Konflikt konfrontiert wird. Im Laufe der Handlung entwickelt sich die Figur, macht neue Erfahrungen und erlebt Rückschläge, um schließlich alle Hindernisse zu überwinden und das Problem am Ende des Films zu lösen. Im Kinderfilm rücken die Aspekte in den Mittelpunkt, die an den/die Protagonisten/in als zentrale Identifikationsfigur gebunden sind. Die Identifikation erfolgt über Sympathie und Anteilnahme (vgl. Völcker 2005:49ff.).

„Die Hauptfigur soll Interesse wecken und die Bereitschaft, an ihrem Schicksal emotional teilzuhaben. (...) In den meisten Kinderfilmen sind die Protagonisten auch Sympathieträger mit ausgeprägten positiven Eigenschaften. Sie sind mutig, clever, hilfsbereit, loyal, lustig oder auch eigensinnig und aufmüpfig, was Kinder an Figuren auch sehr mögen.“ (Völcker 2005:62)

Ausschlaggebend für die Dramaturgie eines Kinderfilm ist dabei, dass die Hauptfigur am etablierten Konflikt wächst und nicht daran scheitert. Die Entwicklung des Protagonisten/der Protagonisten sollte also, wie problematisch sich der Konflikt auch gestaltet, stets positive oder produktive Erfahrungen beinhalten, damit sich das kindliche Publikum mit den gezeigten Handlungsmöglichkeiten identifizieren kann. Dies bedeutet auch den Ausschluss einiger Genres, die nicht für Kinder geeignet sind, wie etwa erotische Filme, Thriller bzw. allgemein Filme, in denen viel Gewalt gezeigt oder Spannung erzeugt wird (vgl. Völcker 2005:38ff.).

Ein weiterer zentraler Punkt ist, dass das junge Publikum den Film, den es sieht, auch verstehen soll, d.h. die spezifische Wahrnehmungsweise einer Altersgruppe muss beachtet werden. Innerhalb der Zielgruppe der 5- bis 12-Jährigen wird Film für Kinder in verschiedene Alterssegmente unterteilt und in Bezug auf inhaltliche, narrative und filmästhetische Gestaltung sowie emotionales Erleben auf die RezipientInnen ausgerichtet. Zu diesem Zweck werden Kinderfilme mit Altersempfehlungen versehen. Kinder sollen mit ihrer Medienkompetenz, d.h. dem Wissen um filmische Konventionen und Darstellungsweisen, ebenso wie mit alltäglichen mentalen Konzepten – Repräsentationen – an den Film anschließen und einen Bezug zu ihrer Lebenswelt herstellen können (vgl. Völcker 2005:68ff.).

Kinderfilm als kultureller Text ist nicht nur in ästhetische, pädagogische und medien-spezifische Diskurse eingebunden, sondern wird auch von sozioökonomischen Faktoren beeinflusst. Die Festlegung auf ein begrenztes Alterssegment hat wirtschaftliche Konsequenzen und erklärt so die geringe Anzahl an Kinderproduktionen in Ländern mit geringer staatlicher Förderung. In einer auf kommerziellen Gesetzen aufbauenden und an BesucherInnenzahlen orientierten Unterhaltungsindustrie bedeutet ein Kinderfilm hohe Herstellungskosten bei geringen Abspieleinnahmen. Kinderfilme sind durch ein alterszielgruppenspezifisches Publikum und beschränkte Spielzeiten, wie Nachmittagsvorführungen, meist kommerziell unrentabel und daher für Industrie wie FilmemacherInnen unattraktiv. Die im Gegensatz dazu höchst erfolgreichen US-amerikanischen Animations-Blockbuster von Dreamworks und Pixar sind als Family Entertainment-Produktionen auf die ganze Familie als Zielgruppe ausgerichtet und können somit nur bedingt als Filme für Kinder angesehen werden (Völcker 2005:26ff.).

Die Produktion von Kinderfilmen ist eng an staatliche Förderungsmaßnahmen gebunden und spiegelt ein soziales und politisches Interesse an medialen Angeboten für die Zielgruppe wider.

„D.h., welche Funktion dem Kinder- und Jugendfilm zugeschrieben, welche formalinhaltlichen Anforderungen an ihn gestellt werden, bestimmt sich wesentlich aus dem Zusammenspiel politischer (Gesetzgebung z.B.), sozioökonomischer (Filmwirtschaft) und soziokultureller (nationale Film- und Erziehungstradition) Faktoren.“ (Erber-Groiß 1989:158)

Kinderfilme sind stets mit einem pädagogischen – und damit gesellschaftspolitischen – Anspruch verbunden und erfüllen unterschiedliche Funktionen. Kinderfilmproduktion muss also immer im Zusammenhang ökonomischer, politischer und ideologischer Interessen betrachtet werden. Welche Figuren, Geschichten oder Themen als pädagogisch wertvoll angesehen werden, hängt eng mit dem jeweiligen Produktionskontext zusammen: In sozialistischen Ländern des ehemaligen Ostblocks, die traditionell über eine rege Filmproduktion verfügten, wurden Filme u.a. in ideologischer Funktion als Erziehungsinstrument eingesetzt. Hier wird erneut der Aspekt von Film als Sozialisationsinstanz und Spiegel der Gesellschaft deutlich. Länder wie Deutschland oder Österreich, in denen sich die Filmproduktion kommerziell orientiert und nur geringe öffentliche Subventionen vergeben werden, bringen kaum Kinderproduktionen auf den Markt. Im folgenden Kapitel soll das Modell der skandinavischen Staaten besprochen werden, das Förderungspolitik mit wirtschaftlichen Faktoren verbindet (Erber-Groiß 1989:157f.; vgl. Lassacher 2003).

II.2.4.2 Kontext: Kinderfilm und Kinderkino in Skandinavien

In dieser Studie wird der Film *Kletter-Ida* analysiert, eine dänisch-schwedisch-norwegische Koproduktion aus dem Jahr 2002. Aus diesem Grund soll hier ein kurzer Einblick in die Situation der skandinavischen Länder gegeben werden.

Schweden, Dänemark und Norwegen verfügen über eine lange Tradition von Filmen für Kinder ab den 1920er und 1930ern, die nicht, wie in anderen europäischen Staaten, durch einen Weltkrieg unterbrochen wurde. Dazu kommen finanzielle Förderungen in Bezug auf Produktion, Vertrieb und Abspielmöglichkeiten ebenso wie die Zusammenarbeit mit staatlichen Filminstitutionen, die ein kontinuierliches Schaffen für Kinder und Jugendliche ermöglichen. Auch in Finnland entwickeln sich ähnliche Strukturen. Allgemein genießt Film für Kinder in Skandinavien einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert, das daraus resultierende Publikumsinteresse bietet somit auch eine kommerzielle Basis für Produktionen für junge ZuschauerInnen. Neben staatlichen Subventionen tragen Filmclubs, medienpädagogische Einrichtungen und Me-

dienerziehung an den Schulen zur breiten Rezeption von Kinder- und Jugendproduktionen bei (Erber-Groiß 1989:209ff; vgl. Lassacher 2003).

Kinder- und Jugendfilme sind in skandinavischen Ländern anerkannter Teil des Kulturschaffens und -angebots. Das Schwedische, Dänische, Norwegische und Finnische Filminstitut tragen aktiv und in staatlichem Interesse zu Produktion und Vermarktung bei. In Dänemark trat 1982 ein Filmgesetz in Kraft, das 25% der gesamten staatlichen Filmförderung an Kinder- und Jugendfilme verwendet, um diese unabhängig von Marktmechanismen zu machen. Ähnliche Gesetze finden sich in Norwegen und Schweden (vgl. Lassacher 2003; Twele 1993:177ff.).

Kurz soll hier noch auf die schwedische Kinderfilmproduktion verwiesen werden, die stark durch nationale Kinderliteratur geprägt ist und zahlreiche Klassiker des Kinos für junges Publikum hervorgebracht hat. Allen voran ist hier Astrid Lindgren zu nennen, die als Drehbuchautorin an den Verfilmungen ihrer literarischen Werke durch Regisseur Olle Hellbom beteiligt war. Mit den Pippi-Langstrumpf-Filmen (1968-70), den ‚Kindern aus Bullerbü‘ (1960, 1961), Michel von Lönneberga (1971) oder Kalle Blomquist seien hier nur einige der bekanntesten Beispiele genannt (Erber-Groiß 1989:210ff.).

Auch aktuell verfügen die skandinavischen Länder über eine rege Kinderfilmproduktion und beweisen Vielfalt bezüglich Inhalt und Genre. Obwohl keine ‚typisch nordische‘ Tradition festgemacht werden kann, zeichnen sich diese Filme durch das konsequente Einnehmen der kindlichen Perspektive aus und sprechen auch Themen wie Tod, Scheidung, Konflikte mit den Eltern oder Probleme von Minderheiten an, die oft als Tabus aus Medienangeboten für Kinder ferngehalten werden (vgl. Lassacher 2003).

II.2.4.3 Film als Sozialisationsinstanz

„Medien sind (...) ein wesentlicher Bestandteil der Sozialisation von Kindern und Jugendlichen.“ (Mikos 1997:64)

Im 21. Jahrhundert sind Medien aus dem Alltag nicht mehr wegzudenken. Kinder wachsen selbstverständlich mit Massenmedien wie Film, Fernsehen, Radio oder Büchern auf und sind bereits ab einem frühen Alter mit deren Nutzung und Aneignung vertraut. Die Medienpädagogik untersucht, inwiefern mediale Texte als Sozialisationsinstanzen fungieren, d.h. menschliches Handeln beeinflussen und den Umgang mit der Lebenswelt prägen. Debatten um kindliche Mediennutzung fokussieren aller-

dings oft einseitig die negative, manipulative Wirkung von medialen Erfahrungen (Moser 2000:9ff.).

Aktuelle medienpädagogische Ansätze dagegen gehen – wie die Medientheorie der Cultural Studies und die Filmsoziologie – davon aus, dass die Bedeutung eines medial vermittelten Texts erst durch die Interaktion mit dem/r ZuschauerIn entsteht. Die Betonung liegt auf Kindern als aktiven und produktiven NutzerInnen, die sich Medienangebote auf ihre spezifische Weise aneignen. Kindliche Medienrezeption zeichnet sich durch selektive Aneignung und Nutzung der vermittelten Inhalte aus, die mit starkem Bezug zur eigenen Lebenswelt verarbeitet werden. So gestalten Kinder beispielsweise Filmfiguren gemäß ihren Ansprüchen und Idealen um und schreiben ihnen neue Eigenschaften und Fähigkeiten zu. In einem kreativen Prozess werden Figuren nach eigenen kindlichen Vorstellungen und Vorbildern umdefiniert, unpassende Elemente werden ausgeblendet. Somit schlagen Versuche einer Medienpädagogik, normative Wirkungen von Filmtexten auf Kinder aus der Sicht von erwachsenen WissenschaftlerInnen zu beschreiben, fehl. Ziel einer pädagogischen orientierten Medienanalyse ist es vielmehr, die in den kulturellen Texten vermittelten Bedeutungen ebenso wie Sinnstrukturen und Deutungsmuster der kindlichen RezipientInnen zu rekonstruieren (Moser 2000:24ff.; 158ff.).

Als selbstverständlicher Bestandteil der kindlichen und jugendlichen Lebenswelt stellen Medien eine der wesentlichen gesellschaftlichen Sozialisationsinstanzen dar:

„Medien sind neben Schule, Kindergarten oder -hort und Elternhaus zu einer wichtigen Sozialisationsinstanz geworden. Sie bieten nicht nur Unterhaltung, sondern sie vermitteln auch Wissen über die Welt. Die Weltbilder der heute aufwachsenden Generation setzen sich stärker als bei früheren Generationen aus medialen und nicht-medialen Erfahrungen zusammen.“ (Mikos 1997:51)

Mediensozialisation umfasst zwei unterschiedliche Aspekte, wie Mikos (1997) am Beispiel des Fernsehens beschreibt: Einerseits erwerben Kinder durch die Rezeption von Film- und Fernsehtexten Wissen über filmästhetische, dramaturgische und formale Konventionen des Mediums. Fernsehen trägt so als Instanz audiovisueller Sozialisation zur Bildung von Medienkompetenz bei. Andererseits fungieren kulturelle Texte als Träger von Normen, Werten und Rollenbildern. Die Bedeutung der Repräsentationen wird durch die RezipientInnen – auch abhängig vom jeweiligen Alter – ausverhandelt und zur Konstruktion von Identität herangezogen (1997:58ff.).

Formen der Nutzung und Aneignung von medialen Produkten werden also im Laufe der Mediensozialisation erworben. Kinder kommen innerhalb der Familie bereits sehr früh mit Medien in Kontakt, nehmen am Konsum der Eltern teil und entwickeln daraus später eigene Aneignungsmuster. Mediennutzung ist auf vielfältige Weise in den familiären Alltag integriert. Das Ritual des Sonntagabendkrimis, das Eltern und Kinder vor dem Fernseher versammelt, sei als ein Beispiel für die soziale und zeitstrukturierende Funktion genannt, die Medien erfüllen können. Die Aneignung audiovisueller Texte fungiert hier als gemeinschaftsstiftende, soziale Praxis (Mikos 1997:58ff.). Nicht nur in der Familie, auch innerhalb der Peer-Group ist Medienaneignung als kulturelle Praxis in alltägliche Handlungen integriert. So finden beispielsweise Gespräche über gesehene Fernsehserien Eingang in Spiele von Kindern:

„Die Kinder basteln beim Spielen und in ihren Gesprächen mit den Versatzstücken und Zitaten aus ihren aktuellen Fernseherlebnissen entsprechend der bedeutsamen Themen in ihrem Alltag ihre eigenen Bedeutungen und produzieren mit ihnen den sinnhaften Aufbau ihrer Welt.“ (Mikos 1997:63)

Kulturelle Texte und deren Aneignung haben eine wichtige identitätsstiftende Funktion bei der Persönlichkeitsentwicklung von Kindern. Mediale Repräsentationen werden als Vorbilder und Identifikationsmöglichkeiten herangezogen und dienen so als wichtige Konzepte zur Lebensbewältigung. Medien spielen auch in der Kommunikation unter gleichaltrigen Kindern oder Jugendlichen eine immer größere Rolle, auch bei der Entstehung von Freundschaften oder Bildung von Gruppen. Spezifische Medienkompetenzen fungieren als Ein- oder Ausschlusskriterium.

„Über gemeinsame mediale Erlebnisse bilden sich neue Gemeinschaften und Gruppen, ja ganze Szenen und jugendkulturelle Milieus. Gemeinsame Medienerlebnisse binden eine Gruppe zusammen und grenzen sie zugleich gegen andere Gruppen ab.“ (Mikos 1997:63)

Die Gruppenzugehörigkeit definiert sich über kulturelle Praktiken und Inszenierungsformen, die massenmedial und diskursiv vermittelt werden. Auch Kinderfilme transportieren Repräsentationen, an denen sich junge Menschen im alltäglichen Leben orientieren und als soziale Praxis in kulturelle Praktiken integrieren (Mikos 1997:56ff.).

II.3 GENDER und MEDIEN

II.3.1 Feministische Medien- und Kommunikationsforschung

Feministische Medien- und Kommunikationsforschung markiert die Schnittstelle zwischen Geschlechterforschung und der Medientheorie der Cultural Studies bzw. der Filmsoziologie. Konzepte der Konstruktion von Gender einerseits, und der Produktion von Bedeutung durch medial vermittelte Texte andererseits, werden hier zusammengeführt und gemeinsam gedacht. Beide theoretischen Ansätze stellen die Frage nach der Politik von Repräsentation, den Mechanismen der Bedeutungszuschreibung und die soziale Konstruktion von Wirklichkeit im interaktiven Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft.

Die feministische Medien- und Kommunikationsforschung untersucht Medien als Instanz der Reproduktion von Zweigeschlechtlichkeit. Das zentrale Forschungsinteresse besteht darin, *„die medialen Produkte und kulturellen Diskurse auf ihre Bedeutungsproduktion hinsichtlich der Kategorie Geschlecht zu untersuchen“* (Ernst 2002:41). Kulturelle Texte vermitteln Repräsentationen von Männlichkeit und Weiblichkeit, die als normative Darstellungen Einzug in gesellschaftliche Diskurse finden und auf diese Weise zur sozialen Konstruktion von Gender beitragen. Durch die kritische Analyse von medialen Frauen- und Männerbildern können Rückschlüsse auf die symbolische Ordnung, das Geschlechterverhältnis und gesellschaftliche Machtstrukturen gezogen werden. Ziel einer feministisch orientierten Medienforschung ist es, die Rolle der Medien bei der Kommunikation und Repräsentation von Gender-Normen aufzudecken ebenso wie Diskurse von Zweigeschlechtlichkeit zu dekonstruieren und aufzubrechen (vgl. Dorer/Geiger 2002).

Aktuelle Forschungsfragen der interdisziplinär ausgerichteten feministischen Medienanalyse, die zahlreiche Teilgebiete der Kommunikationswissenschaft sowie dekonstruktivistische Ansätze und Genderforschung in sich vereint, betreffen die Reproduktion der binären Geschlechterordnung in und durch Medien:

„Zum einen wird die Geschlechterdifferenz bezüglich der Medienproduktion und der Medienkonsumtion als Ergebnis des Kommunikationsprozesses untersucht, zum anderen der Prozess des ‚doing gender‘ in seinen differenzierten Konstruktionsmodi empirisch zu erfassen versucht.“ (Dorer/Geiger 2002:12)

Besonderes Interesse gilt dabei auch neueren Technologien wie Computer und Internet bzw. inwiefern diese virtuellen Räume durch die Abwesenheit eines materiellen Körpers Möglichkeiten zur Auflösung und Verschiebung des Geschlechterdualismus bieten können (vgl. Dorer/Geiger 2002:11ff.).

II.3.1.1 Konstruktion von Geschlecht in Medien

Medien konstruieren Gender, indem sie auf verschiedenen Ebenen des Kommunikationsprozesses zur Herstellung der Geschlechterdifferenz beitragen: Erstens in der Produktion, zweitens bei der Rezeption der Medientexte und drittens auf der Ebene des Inhalts, d.h. in Bezug auf konkrete Darstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, ist Geschlecht als Analysekategorie von soziologischer Relevanz. Stets ist die Repräsentation von Gender dabei in spezifische Machtkontexte eingebunden, die die dualistische Gesellschaftsordnung widerspiegeln und zugleich reproduzieren (Dorer/Marschik 1999:4ff.).

Die Ebene des Mediensystems umfasst sowohl die Produktion kultureller Texte als auch den Kontext der vermittelnden Organisationen und KommunikatorInnen, z.B. Rundfunkanstalten, JournalistInnen oder die Medienindustrie.

MedienmacherInnen verfügen über Einfluss auf die Encodierung von medial vermittelten Botschaften und bestimmen, welche Themen und Repräsentationen überhaupt öffentlich verhandelt werden – ProduzentInnen von Medieninhalten besitzen Definitionsmacht im gesellschaftlichen Diskurs (vgl. Dorer/Marschik 1999; Dorer 2002:66ff.).

„Die Art und Weise, wie Inszenierung von Öffentlichkeit erfolgt, ist geschlechterhierarchisch angeordnet.“ (Dorer/Marschik 1999:7).

Macht innerhalb des Mediensystems ist allerdings ungleich verteilt. Journalismus ist nach wie vor ein männlich dominierter Sektor: Zwar steigt die Zahl der in diesem Bereich tätigen Frauen, in den hohen Positionen der Medienkonzerne sind weibliche Führungskräfte aber nach wie vor unterrepräsentiert. Nicht nur auf struktureller Ebene, auch in Bezug auf präsentierte Medieninhalte und gesendete Formate sind Gender-Differenzen sichtbar. Wieder geht es um öffentliche Präsenz und Definitionsmacht, so wird etwa geschlechtlich markierten Medienprodukten ein unterschiedlicher kultureller Wert zugeschrieben. Für Sportübertragungen, männlich konnotierte Sendeformate, wird beispielsweise das Tagesprogramm von öffentlich rechtli-

chen Fernsehanstalten verschoben. ‚Typisch weiblich‘ konnotierten Sendungen, wie Soap Operas oder Talkshows, wird dagegen eine geringe gesellschaftliche Wertigkeit zugesprochen (Dorer/Marschik 1999:7ff.).

Auf der Ebene der Rezeption wird die geschlechtsspezifische Nutzung von Medien untersucht.

Zahlreiche Medieninhalte sind geschlechtlich codiert. In zahlreichen Studien können in dieser Hinsicht Tendenzen festgestellt werden: Männer interessieren sich eher für die Themen Sport, Politik, Wirtschaft und technisch orientierte Bereiche, während sich Frauen hingegen eher über Kultur, Gesellschaft, lokale Ereignisse, Mode oder Kinder und Erziehung informieren (Dorer/Marschik 1999:8f.). Auch bei Kindern lassen sich bereits ähnliche geschlechtsspezifische Präferenzen in der Mediennutzung beobachten. Mädchen zwischen 7 und 11 Jahren bevorzugen beziehungsbetonte Geschichten, die nahe am Alltag bzw. in nachvollziehbaren Welten angesiedelt sind. Gleichaltrige Buben interessieren sich eher für actionreiche und futuristische Szenarien, in denen Kampfszenen und Technik eine Rolle spielen (vgl. Theunert 1995).

Auch auf der Ebene der Rezeption konstruieren Medien somit einen hierarchischen Geschlechterdiskurs. Aber ebenso wenig, wie sich allerdings signifikante Unterschiede in der Häufigkeit der Mediennutzung zeigen, determiniert die Konnotation eines Genres als ‚typisch‘ männlich oder weiblich die tatsächliche Rezeption bzw. Decodierung durch den Konsumenten/die Konsumentin. Medienaneignung im Sinne der Cultural Studies lässt in dieser Hinsicht Möglichkeiten für subversive Lesarten, die Umdeutung von Medientexten als *Vergnügen*, offen (Dorer/Marschik 1999:8f.; Dorer 2002:64)².

Die Ebene der Medieninhalte betrifft nun konkrete Darstellungen von Gender in kulturellen Texten und die Mechanismen der Repräsentation von Weiblichkeit und Männlichkeit. Medien konstruieren spezifische Vorstellungen davon, wie Männer oder Frauen ‚sind‘ bzw. zu sein haben, indem sie Normen und Ideale von Geschlecht, von

² Schlussendlich sind Studienergebnisse, die eine Differenz zwischen den Geschlechtern ‚bestätigen‘ selbst Produkt eines sozialen – und geschlechtlich codierten – Forschungsprozesses. So ergibt sich das wissenschaftliche ‚Faktum‘, dass Frauen in der Medienrezeption eher unterhaltungsorientiert, Männer hingegen informationsorientiert sind, aus der vorgegebenen Definition der Kategorien: Bei zahlreichen Studien wurde Sport der Kategorie ‚Information‘ zugeordnet, woraufhin oben genannte geschlechtsspezifische Präferenzen bei der Mediennutzung gemessen wurden. Wird Sport aber ebenso wie Talkshows ein unterhaltender wie informativer Charakter zugesprochen, ergeben sich keine Unterschiede zwischen Männern und Frauen.

Dieses Beispiel zeigt, wie auch das Wissenschaftssystem als wesentliche Instanz der Konstruktion gesellschaftlichen Wissens zur Reproduktion der Geschlechterdifferenz beiträgt (vgl. Dorer/Marschik 1999).

Partnerschaft und Familie, von Arbeitsverhältnissen – allgemein von möglichen Lebensentwürfen – vermitteln. Diese medialen Repräsentationen fungieren als Leitbilder einer Gesellschaft und geben sozial akzeptierte Darstellungen und gesellschaftlich gültige Formen von Weiblichkeit und Männlichkeit vor:

„Die gesellschaftlichen und kulturellen Zuschreibungen an Mann und Frau werden zum Großteil medial entworfen und somit von diesen [den Medien, Anm. AH] vorgegeben.“ (Dorer/Marschik 1999:4)

Feministisches Forschungsinteresse an der medialen Repräsentation von Weiblichkeit besteht seit den 1970er Jahren, dementsprechend gibt es zahlreiche Studien zu dem Thema. Der Mainstream der Medientexte verdichtet dabei die möglichen Darstellungen von Frauen auf wenige legitime, hegemoniale Repräsentationen von Weiblichkeit. Dorer spricht in diesem Zusammenhang von einer „beschränkte[n] Vielfalt von Weiblichkeitsdiskursen“ (2002:55), wie etwa Powerfrau vs. Hausfrau, Heilige vs. Hure. Die Herstellung einer Differenz zwischen den Geschlechtern sowie die Unterordnung unter eine männlich definierte Ordnung stellen grundlegende Elemente der Konstruktion des Frauenbildes in den Medien dar (Dorer 2002:55; Mühlen-Achs 1995:14ff.).

Geschlechtsspezifische Codes der Inszenierung von Weiblichkeit im Mainstream der Medientexte sind Schönheit, Zierlichkeit, Emotionalität, Sanftmut – oder als Gegenteil Hysterie, ‚Lieb sein‘, Naivität, Zurückhaltung, Unsicherheit, körperliche Schwäche und Handlungsweisen, die Hilfsbedürftigkeit oder Unterordnung unter einen Mann signalisieren, z.B. das Aufschauen zu einem männlichen Partner, das Schieflegen des Kopfes oder labile Körperhaltungen, die wenig Raum einnehmen (vgl. Mühlen-Achs 1998; 2004:202ff.). Gleichzeitig definiert sich mediale Weiblichkeit über körperliche, sexuell konnotierte Attribute wie Schönheit, Jugendlichkeit und Schlankheit (vgl. Dorer/Marschik 1999; Flicker 1991; Mühlen-Achs 2004).

„Das Ergebnis der Forschung zum Frauenbild in den Medien ist wenig erfreulich. Die Rollenklischees haben sich in den letzten Jahren kaum verändert. Die Medien erweisen sich damit nicht als Trendsetter oder Förderer der Emanzipation, sondern im Gegenteil als Ort der Verfestigung traditioneller Geschlechterbilder.“ (Dorer/Marschik 1999:6)

Bei der Analyse des Männerbildes ergeben sich ähnliche Tendenzen. Budde (2003) zeigt anhand einer Untersuchung der Reality Soap ‚Big Brother‘, wie Männlichkeit

über klassisch männlich konnotierte Praktiken und Konzepte hergestellt wird: Körperkraft und -größe, Autonomie, Kontrolle, Selbstbewusstsein, Überlegenheit, Durchsetzungsfähigkeit, Sportlichkeit, räumliche Dominanz, Abwehr von Emotionen, Unterordnung von Frauen und die Abwertung von Homosexualität. Diesem „*Ideal von Stärke und Leistungsfähigkeit*“ (Budde 2003:77) stehen aber auch Andeutungen alternativer Männlichkeitsentwürfe gegenüber, so trugen z.B. zwei der Containerbewohner ab und zu Röcke. Laut Budde überwiegen im deutschsprachigen Fernsehen allgemein Darstellungen hegemonialer, heterosexueller und dichotomer Männlichkeit. Auch hier wird die Beschränkung auf wenige legitime Inszenierungen von Gender deutlich, die gender-konforme, stereotype Handlungsweisen und Darstellungsformen hervorbringt und auf diese Weise die Geschlechterdifferenz bestätigt, reproduziert und zementiert.

Auf allen drei besprochenen Ebenen des massenmedialen Kommunikationsprozesses – Produktion, Rezeption und Inhalt – wird die wechselseitige Konstruktion von Medien und Kultur deutlich. Dorer und Marschik (1999) resümieren, dass das System der Zweigeschlechtlichkeit, welches Männer und Frauen als voneinander grundsätzlich verschieden konstruiert, damit immer wieder aufs Neue hergestellt wird. Medien haben also eine wichtige Funktion bei der Vermittlung von Gender-Repräsentationen und der kulturellen Konstruktion von Geschlecht. Als wesentliche Sozialisationsinstanz stellt das System der Massenmedien eine der zentralen gesellschaftlichen *Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit* (Wetterer 2004), das auf herrschende Machtstrukturen – die Aufrechterhaltung männlich dominierter sozialer Institutionen – verweist (vgl. Dorer/Marschik 1999).

II.3.1.2 Medien als Technologien des Geschlechts

Medien konstruieren und vermitteln Kultur. Als Produzenten und Träger von Bedeutungen vermitteln mediale Texte Repräsentationen von Männlichkeit und Weiblichkeit, die über Kanäle der Massenmedien Eingang in den gesellschaftlichen Diskurs finden. Medien werden somit zu einem wesentlichen Ort der Aushandlung von Geschlecht (Budde 2003:70; Dorer 2002:54ff.). Als *Technologien von Gender* stellen Medien eine der zentralen gesellschaftlichen Institutionen dar, die Wissen über gesellschaftlich gültige Zuschreibungen von Weiblichkeit und Männlichkeit prägen und damit die Geschlechterdifferenz produzieren und reproduzieren. De Lauretis (1987, in: Friedriszik 2003) beschreibt, wie Film – als kultureller Text wie technischer Appa-

rat – als Wahrnehmungsdispositiv fungiert, das die Bedeutungsproduktion in Bezug auf Geschlecht kontrolliert und die Wahrnehmung der sozialen Wirklichkeit beeinflusst (Dorer 2002:54ff.; Friedriszik 2003:55).

„The construction of gender goes on today through the various technologies of gender (e.g., cinema) and institutional discourses (e.g., theory) with power to control the field of social meaning and thus produce, promote, and ‘implant’ representations of gender.“ (De Lauretis 1987:18; zit. aus: Friedriszik 2003:55)

Der Großteil der massenmedialen Texte transportiert dabei nicht die bestehende Varianz an tatsächlich in der Gesellschaft gelebten Entwürfen von Geschlecht, sondern ist auf wenige hegemoniale Gender-Repräsentationen beschränkt. Es sind Idealbilder von Männlichkeit und Weiblichkeit, die den Mainstream der Medienproduktion dominieren. Kulturelle Vorstellungen von Gender werden über Medien auf wenige legitime Formen begrenzt, stereotypisiert und als gesellschaftliche Normen repräsentiert (Dorer 2002:54f.). Da der Diskurs die „Grenzen des Denkbaren“ (Dorer 2002:63) festlegt, treten diese normativen Repräsentationen von Weiblichkeit und Männlichkeit als gesellschaftlicher Konsens in die massenmediale Zirkulation von Bedeutung ein (Klaus 2004:169).

„Medien transportieren die hegemonialen, binären und heterosexistischen Geschlechterdiskurse.“ (Klaus 2004:169)

Massenmediale Texte vermitteln gesellschaftlich dominante Codes und stereotype Praktiken der Geschlechterinszenierung, die durch den Diskurs als Normen der Gender-Repräsentation etabliert werden. Medien fungieren dabei als zentrale Instanzen der Wissens- und Wahrheitsproduktion in der Gesellschaft:

„Medien sind immer im Kontext von Macht und Machtverhältnissen zu denken. Sie sind an der Zirkulation und der Konstruktion gültiger Wahrheiten (und Wirklichkeitskonstruktionen) sowie an der Abstützung von Diskursen beteiligt. Sie produzieren und vermitteln jenes gesellschaftliche Wissen, das für eine bestimmte Zeit als ‚Wahrheit‘ zirkuliert.“ (Dorer 2002:54)

Medien stellen wichtige Quellen dar, über die Individuen Wissen über Gesellschaft, kulturelle Praktiken und Bedeutungszuschreibungen beziehen. Im Alltag werden Menschen ständig mit Frauen- und Männerbildern konfrontiert, die die sozial akzeptierte Norm dessen darstellen, was als ‚weiblich‘ oder ‚männlich‘ gilt. Diese medialen

Repräsentationen von Gender vermitteln Alltagswissen um Zweigeschlechtlichkeit und prägen das *Geschlechter-Wissen* einer Gesellschaft mit. Medien erfüllen demnach eine zentrale Rolle bei der Verbreitung und Stabilisierung hegemonialer Geschlechter-Diskurse. Die Produktion von Bedeutung ist dabei immer in spezifische Machtkontexte eingebettet. Denn verschiedene, in einer Gesellschaft vorhandene Geschlechter-Diskurse verfügen über einen ungleichen Zugang zu massenmedialen Kommunikationskanälen. Mainstream-Medien, als hegemoniale Bedeutungsproduzenten, stützen vor allem gesellschaftlich dominante Diskurse ab, die das Prinzip der Zweigeschlechtlichkeit und der Heterosexualität als Norm festschreiben. Für Gegen Diskurse oder alternative – bereits bestehende wie theoretische – Konzeptionen von Gender ist es dementsprechend schwieriger, einen Weg in die massenmediale Zirkulation von Bedeutung finden (vgl. Dorer 2002:54ff.).

„Medien liefern (...) nicht ein Spiegelbild von gesellschaftlich vorfindbaren ‚realen‘ Geschlechterrepräsentationen, sondern sie müssen als bedeutender Co-Produzent im Prozess der Geschlechterkonstruktion gesehen werden.“ (Dorer 2002:55)

Medien transportieren vor allem normative Repräsentationen von Weiblichkeit und Männlichkeit und tragen somit maßgeblich zur sozialen Konstruktion von Geschlecht bei. Als zentrale gesellschaftliche Vermittlungs- und Legitimationsinstanzen von Zweigeschlechtlichkeit prägen sie den Diskurs um kulturelle Vorstellungen und Darstellungsformen von Männlichkeit und Weiblichkeit und reproduzieren auf diese Weise die dichotome, heteronormative, hierarchisch organisierte Geschlechterordnung.

II.3.1.3 Aktuelle Fragestellungen der feministischen Medienforschung

Prozesse der massenmedialen Kommunikation haben einen bestimmenden Einfluss auf die soziale Konstruktion von Geschlecht. Trotz Wandel im Geschlechterverhältnis und bei Repräsentationen von Männlichkeit und Weiblichkeit, kommt es zu keinem Aufbrechen der Diskurse der Zweigeschlechtlichkeit. Aktuelle Forschungsfragen der feministischen Medienforschung betreffen nun die Formen und Mechanismen der medialen Konstruktion von Gender, der Konsequenzen der Geschlechterdichotomie auf allen Ebenen des Kommunikationsprozesses, sowie die Möglichkeiten des Verwischens und Überwindens der gesellschaftlich konstruierten Differenz. Weiters sind theoretische Konzepte – wie sie bereits die Queer Theory anbietet – nötig, um die Geschlechterdifferenz bzw. Geschlecht als Leitdifferenz der Gesellschaft in der wis-

senschaftlichen Forschung nicht erneut als solche zu reproduzieren und dadurch festzuschreiben (vgl. Dorer 2002; Ernst 2002).

Aktuelle Forschungsfragen zur Analyse von Repräsentation von Gender in Medientexten sind:

„Was sind die jeweiligen Signifikanten der Geschlechterrepräsentation – sind es immer dieselben oder werden die AkteurInnen auf verschiedene Art als Frauen bzw. Männer dargestellt? Welche Attribute sind immer vorhanden, welche nur gelegentlich bzw. austauschbar? Wo treten Mittel zur Vereinheitlichung von Geschlechterrepräsentationen hervor, und wann kommt es zu Verschiebungen oder Vervielfältigungen?“ (Ernst 2002:41f.)

Feministische Medienforschung interessiert sich besonders für diese Brüche und Uneindeutigkeiten, Schnittstellen in der medialen Repräsentation des dominanten Diskurses, um diese sichtbar und als mögliche alternative Gender-Konzepte fruchtbar zu machen.

„Das heißt auch, dass minoritäre Geschlechterdiskurse in ihrer medialen Aufbereitung verstärkt in den Blick genommen werden sollten, und zwar sowohl jene der Mainstream-Medien als auch jene der nicht-dominanten Medien.“ (Dorer 2002:59)

Da das Aufbrechen der normativen Diskurse der Zweigeschlechtlichkeit nicht im Bereich der Mainstream-Medien zu erwarten ist, liegen für Dorer die Orte, an denen ein Abweichen von hegemonialen Gender-Repräsentationen möglich ist, an den Rändern der Medienlandschaft (Dorer 2002:74).

Feministisch orientierte Wissenschaft vertritt ebenso wie die Cultural Studies einen gesellschaftspolitischen Anspruch. Ziel einer feministischen Medien- und Kommunikationsforschung ist die Dekonstruktion hegemonialer Geschlechterdiskurse sowie der Rolle der Medien bei der Reproduktion der Geschlechterdifferenz und schlussendlich das Aufbrechen der binären, heterosexuellen, asymmetrischen Gesellschaftsordnung.

II.3.2 Repräsentationen von Gender in Medien für Kinder und Jugendliche

Zum Thema Konstruktion und Repräsentation von Geschlecht in den Medien existieren zahlreiche Studien, deren Aufarbeitung allein eine ganze Diplomarbeit füllen könnte. Medien für Kinder dagegen ist ein Bereich, der in Hinblick auf Doing gender noch wenig untersucht ist. Im folgenden Kapitel sollen einige Studien aus dem Bereich der Medienpädagogik exemplarisch vorgestellt werden, um so einen kurzen Einblick in die bestehende Forschung zu Gender-Repräsentationen in Medien für Kinder und Jugendliche zu geben.

Friedriszik (2003) setzt sich in ihrer Studie zur Geschlechtsdarstellung im Kinder- und Jugendfilm mit dem Konzept des voyeuristischen, männlichen (Kamera-)Blicks auf die Frau auseinander. Die Analyse von 77 Filmen, in denen Mädchen oder junge Frauen die Hauptrolle spielen, zeigt, dass weibliche Figuren einerseits über den männlichen Blick auf die Frau und das gesellschaftliche Schönheitsideal definiert werden. Andererseits wird aber auch der selbstbestimmte Blick auf das weibliche Selbst (z.B. im Spiegel) repräsentiert und Kritik an medialen Gender-Darstellungen geäußert.

Weibliche Filmfiguren werden in den untersuchten Filmen oft in Beziehung zum herrschenden Schönheitsideal gesetzt. So werden Mädchen und Frauen in den untersuchten Filmen oft auf die Wichtigkeit von weiblicher Attraktivität hingewiesen. Dabei eifern die Filmfiguren zum einen Teil dem allgegenwärtigen Ideal von Schönheit nach, grenzen sich aber auch explizit davon ab. In keinem der analysierten Filme hingegen werden Buben oder Männer angeregt, sich um ihr Äußeres zu kümmern. Der Blick auf die Frau wird auf verschiedenen Ebenen immer wieder thematisiert: einerseits durch männliche Figuren, die weibliche konkret beobachten, andererseits durch Formen, wie sich die Protagonistinnen diesem männlichen Blick entziehen. Der Blick auf den Mann als Objekt ist nur in wenigen Szenen zu finden. In dieser Hinsicht werden in den untersuchten Filmen heteronormative Strukturen des Blicks reproduziert:

„Männer schauen aktiv und Frauen werden angeschaut.“ (Seifert 1995, zit. aus Friedriszik 2003:63)

Kinder- und Jugendfilme können nach Friedriszik in der medienpädagogischen Praxis dazu genutzt werden, medial vermittelte Gender-Darstellungen zu reflektieren und gesellschaftliche Geschlechter-Diskurse aufzudecken und zu dekonstruieren (vgl. Friedriszik 2003).

„Mädchen haben sich halt total dran gewöhnt, dass sie sowieso bloß Nebenrollen spielen“. In ihrem gleichnamigen Artikel beschreibt Theunert (1995) die Unterrepräsentation von weiblichen Hauptfiguren in Medienangeboten für Kinder und Jugendliche. Daher besteht für Mädchen und junge Frauen nur ein begrenztes Angebot an medialen Vorbildern und Identifikationsfiguren³. Theunert definiert auf Basis der Analyse von Cartoonserien die darin repräsentierten Idealtypen von Weiblichkeit: der Typ der ‚Schönheit‘ konstituiert sich über äußerliche Attraktivität; die ‚Braut‘ ebenso wie die ‚Fügsame‘ erhalten Sicherheit, Anerkennung und Zuwendung durch die Unterordnung unter einen männlichen Partner; die ‚Mütterliche‘, als gemeinschaftsorientiertes und verantwortungsbewusstes Wesen, repräsentiert die traditionelle Rolle als Mutter; die ‚Frau‘ als „*Persönlichkeit, die Wege der eigenständigen und selbstbewussten Behauptung beschreitet, ohne dabei ihre Weiblichkeit zu verlieren*“ (Theunert 1995:128) ist in Cartoonserien für Kinder selten zu finden. Allgemein überwiegen also traditionelle Frauenbilder, die weibliche Figuren in Abhängigkeit von oder in Beziehung zu einem Mann definieren. Aber auch für Buben gibt es nur wenig differenzierte mediale Rollenbilder, d.h. Buben sind ebenso wie Mädchen mit stereotypen Geschlechter-Darstellungen konfrontiert. Im Gegensatz zu weiblichen Figuren zeichnen sich männliche Protagonisten durch kämpferische Ideale wie körperliche Kraft, Durchsetzungsvermögen, Gewalt, Überlebensfähigkeit in einer bedrohlichen Umwelt, aber auch Intelligenz, Neugier, Geschick und technisches Know-How aus (vgl. Theunert 1995).

Mühlen-Achs (2004) beschreibt, wie in Fotoromanen von Jugendmagazinen Gender und Geschlechterverhältnisse konstruiert werden. Die Fotoliebesromane behandeln vor allem Themen wie Liebe, Sex und Beziehungen und dienen diesbezüglich für Jugendliche als wichtige Informationsquellen. Dabei werden Idealvorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit produziert und heterosexuelle Beziehungsformen transportiert. Mühlen-Achs zeigt beispielhaft, wie in Medientexten für Jugendliche

³ Nach Meinung der Verfasserin ist in diesem Punkt durch Serien wie *Gilmore Girls*, in denen selbstbestimmte Frauenfiguren im Mittelpunkt stehen, ab Ende der 1990er durchaus Bewegung in Hinsicht auf mediale Vorbilder für Mädchen gekommen.

eine Geschlechterdifferenz hergestellt und dadurch ein ungleiches, hierarchisches Verhältnis zwischen Frau und Mann etabliert wird (Mühlen-Achs 2004):

„Denn in unserer Kultur transportieren nur jene Verhaltensweisen, die als ‚Männlichkeitszeichen‘ fungieren, Selbstbewusstsein, Macht und Dominanz: z.B. eine standfest, stabile Haltung, raumeinnehmendes Verhalten (sich breit machen), ausladendes Gestikulieren, die Verwendung aggressiver und negativ abgrenzender Gesten (den ausgestreckten Zeigefinger gegen andere richten), direktes, dominantes und unverwandtes Starren etc. Im Gegensatz dazu fungieren solche Verhaltensweisen als ‚Weiblichkeitszeichen‘, die körperliche Schwäche, Unsicherheit, Naivität, Emotionalität, Sanftmut und Hilfsbedürftigkeit signalisieren: z.B. labile, verwundene Körperhaltungen, wenig raumeinnehmendes Verhalten (sich klein und schmal machen), eine gefühlsintensive, expressive Mimik, ein naiv staunender Gesichtsausdruck, bewundernde Aufblicke, ein sanftes freundliches und entgegenkommendes Lächeln etc.“
(Mühlen-Achs 2004:206f.)

Ein gänzlich anderes Bild von Weiblichkeit und Männlichkeit zeigt sich bei der Analyse von Büchern für Kinder. In Kinderbüchern der 1990er Jahre überwiegt die Anzahl von weiblichen Hauptfiguren gegenüber männlichen, Mädchen sind fast doppelt so oft wie Buben als Hauptfigur zu finden. Zudem repräsentieren diese Protagonistinnen ein modernes Konzept von Weiblichkeit: Das ‚starke, emanzipierte Mädchen‘, das über psychische wie physische Stärke verfügt und nur wenige gender-konforme Praktiken aufweist, wird dabei besonders positiv bewertet. Diese Figuren verfügen über direkte weibliche Vorbilder innerhalb der Familie. Die positiv dargestellte Kinderbuch-Mutter bringt dabei einen erfüllenden Beruf ebenso wie die emotionale Beziehung zu ihrem/n Kinder/n mühelos unter einen Hut, die Rolle als Hausfrau ist dagegen negativ besetzt. Konservativ-traditionelle Mädchenfiguren, denen die Attribute ‚ordentlich‘, ‚brav‘ oder ‚weiblich adrett‘ zugeschrieben sind, werden negativ bewertet und abgelehnt (vgl. Schilcher 2002).

Der Bub im Kinderbuch der 1990er Jahre ist in der Regel sensibel, einfühlsam, verantwortungsbewusst und fantasievoll. Oft thematisiert wird die Abgrenzung gegenüber stereotyp männlichen Rollenerwartungen ebenso wie der soziale Druck, oft von Seiten der Väter, einem traditionellen Männerbild zu entsprechen. Aggressive und gewaltbereite Jungenfiguren werden daher negativ bewertet und sind meist nur in Nebenrollen zu finden. In den untersuchten Texten zeigt sich somit eine Tendenz zur Angleichung der Geschlechterrollen, die damit als Norm der Darstellung von Mädchen und Buben in Kinderbüchern etabliert wird (vgl. Schilcher 2002).

Medien stellen eine der wesentlichen Sozialisationsinstanzen dar, die Wissen über kulturelle Praktiken, Darstellungs- und Repräsentationsformen von Gender, d.h. Modi der Konstruktion von Geschlecht vermitteln. Figuren in Filmen, Fernsehserien oder Jugendmagazinen fungieren dabei als Vorbilder und Identifikationsfiguren für das junge Publikum. Durch Aneignung der medialen Texte werden diese Frauen- und Männerbilder in Prozesse der Persönlichkeitsentwicklung und Identitätskonstruktion miteinbezogen (vgl. Mikos 1997). Auf Basis der gegebenen Beispiele zur Repräsentation von Gender in Kinder- und Jugendmedien wird deutlich, dass stereotype Inszenierungen von Männlichkeit und Weiblichkeit in den untersuchten Medienangeboten – besonders in Produkten des Mainstream, wie etwa Fernsehserien – nach wie vor dominieren. Ganz im Gegensatz dazu das Kinderbuch, das einen gegensätzlichen Trend zeigt oder Filme für Kinder und Jugendliche, in denen explizit Kritik an gesellschaftlichen Bildern von Männlichkeit und Weiblichkeit formuliert wird. Die Repräsentation von Gender ist demnach abhängig von Medium, Produktions- und Rezeptionskontext. Trotz Differenzierungen innerhalb des Geschlechterbildes kann festgestellt werden, dass das System der Zweigeschlechtlichkeit auch in kulturellen Texten für Kinder und Jugendliche produziert und reproduziert wird.

III. FORSCHUNGSDESIGN

Das Forschungsdesign beschreibt die zentralen Fragestellungen an das Material sowie die methodische Umsetzung der Forschungsfragen. Für die Analyse des Films *Kletter-Ida* wurde dabei ein eigenes Verfahren zur soziologischen Filmanalyse entwickelt.

III.1 ZENTRALE FRAGESTELLUNGEN

Das Thema dieser Arbeit ist die Repräsentation und Konstruktion von Gender im Kinderfilm. Im Anschluss an aktuelle Fragestellungen der feministischen Medien- und Kommunikationsforschung sollen die Prozesse des Doing gender im Film *Kletter-Ida*, mit Fokus auf die Darstellung der Hauptfigur Ida, untersucht werden. Durch soziologische Analyse und Interpretation des Fallbeispiels können filmische Mechanismen der Konstruktion von Geschlecht nachvollzogen und die Dimensionen des *Wie* der medialen Repräsentation beschrieben werden.

Doing gender bedeutet die Herstellung von Geschlecht in Interaktion und durch kulturelle Praktiken. Ebenso wie im alltäglichen Leben stellen AkteurInnen im Film durch performative Darstellungsformen Geschlecht her und werden diese Verhaltensweisen von den ZuschauerInnen als männlich oder weiblich interpretiert. Durch die Analyse der Figur Ida, ihrer Handlungen und ihrer Lebenswelt können die Praktiken des Doing gender im Film untersucht werden.

Film als kultureller Text produziert Bedeutungen und Codes der Geschlechterinszenierung, und konstruiert auf diese Weise spezifische Bilder medialer Weiblichkeiten und Männlichkeiten. Diese im Filmtext vermittelten Bedeutungen und Zuschreibungen an die Hauptfigur können in der Interpretation rekonstruktiv erschlossen werden.

Gegenstand der Analyse ist ein Kinderfilm, in dem die kindliche Protagonistin Ida sowohl mit gleichaltrigen als auch mit erwachsenen AkteurInnen in Interaktion tritt. Der

Film stellt somit einerseits Beziehungen innerhalb der Peer-Group, andererseits die Figur Ida im Verhältnis zu erwachsenen Personen dar. Die Repräsentation von Gender wird daher auf verschiedenen Ebenen der Interaktion mit anderen Filmfiguren analysiert:

- Ida in Interaktion mit gleichaltrigen männlichen Freunden (Sebastian, Jonas)
- Ida in Interaktion mit Erwachsenen, mit Männern (Vater Klaus, Bankdirektor Hartmann, Wachmann Henrik) und einer Frau (Mutter Maria)

Hypothese hierbei ist, dass sich durch den jeweiligen Kontext des Beziehungssystems Unterschiede in der Konstruktion von Gender ergeben.

Die zentralen Fragestellungen zur soziologischen Analyse des Films *Kletter-Ida* lauten:

- **Auf welche Weise und anhand welcher filmischen Elemente wird Geschlechtlichkeit über die Figur Ida konstruiert?**
- **Welche kulturellen Bedeutungen und Zuschreibungen an die weibliche Hauptfigur werden durch die filmische Inszenierung produziert?**
- **Welche Unterschiede gibt es in der Herstellung von Geschlecht über die Figur Ida in den oben genannten Beziehungssystemen?**

Das Ziel der Filmanalyse ist es, die Strukturen der filmischen Konstruktion von Geschlecht auf Basis der Hauptfigur – inhaltlich, dramaturgisch und bildästhetisch – nachzuvollziehen sowie die Facetten der filmischen Repräsentation der Protagonistin zu beschreiben.

III.2 METHODISCHES VORGEHEN

Das Ziel dieser Untersuchung ist eine qualitative, deskriptive Falluntersuchung der Repräsentation von Gender am Beispiel des Films *Kletter-Ida*. Die methodische Umsetzung erfolgt mittels Filmanalyse.

Aufgrund des Mangels an soziologischen Methoden zur Filmanalyse muss bei der Analyse audiovisueller Texte auf Methoden der Film- und Fernsehwissenschaft, der qualitativen Inhaltsanalyse oder hermeneutische Interpretationsverfahren zurückgegriffen werden. Für diese Untersuchung wurde eine eigene Methode zur soziologischen Filmanalyse entwickelt, die die soziologische Filminterpretation nach Faulstich als Analysemethode mit einem Interpretationsverfahren der sozialwissenschaftlichen Hermeneutik kombiniert.

III.2.1 Prämissen der qualitativen Sozialforschung und der Verstehenden Soziologie

Soziologische Forschung, im Sinne von Max Weber, versucht zu verstehen, wie handelnde Subjekte ihrem sozialen Handeln Sinn verleihen.

„Soziologie (...) soll heißen: eine Wissenschaft, welche soziales Handeln deutend verstehen und dadurch in seinem Ablauf und seinen Wirkungen ursächlich erklären will.“ (Weber 1972, zit. aus: Richter 2001:176)

Diese Studie ist der Perspektive der Verstehenden bzw. Interpretativen Soziologie verpflichtet. *Verstehen* bedeutet hier die wissenschaftliche, methodisch kontrollierte Erschließung von Bedeutungen, die Individuen mit ihren Handlungen verbinden. Auf Basis von Beobachtungen werden Strukturen alltäglichen menschlichen Handelns analysiert, interpretiert und rekonstruiert. Auch die dieser Studie zugrunde liegenden Theorien – die sozialkonstruktivistische Gender-Perspektive, der aus der Ethnometodologie entwickelte Ansatz des Doing gender, sowie die Cultural Studies – sind im Paradigma der Interpretativen Soziologie verwurzelt. Ziel dieser theoretischen An-

sätze ist es, intersubjektive Strukturen menschlichen Handelns und symbolisch vermittelte Deutungsmuster der sozialen Wirklichkeit durch die Analyse von kulturellen Texten und Praktiken offen zu legen (vgl. Richter 2001:171ff.). Für die Analyse von Film bedeutet dies, die Praktiken der Herstellung von Gender sowie Mechanismen der Bedeutungszuschreibung und damit die Konstruktion von Geschlecht im Medium Kinderfilm nachzuvollziehen.

Die in dieser Arbeit vorgestellte Methode zur soziologischen Filmanalyse basiert auf einem qualitativen Untersuchungsdesign. Zu den Prinzipien einer qualitativ ausgerichteten empirischen Sozialforschung zählen Offenheit, Reflexivität und Prozessorientiertheit. Offenheit meint dabei die grundsätzliche Bereitschaft zur wiederholten Reflexion des Forschungsprozesses, die Hinterfragung von bereits erlangtem Wissen und methodische wie inhaltliche Modifikationen. Qualitative Forschung ist demnach zyklisch organisiert. Das bedeutet, dass methodische Verfahren, Analyseinstrumente und Untersuchungskriterien im Laufe des Forschungsprozesses am Gegenstand entwickelt und dabei ständig modifiziert werden, um dem jeweiligen Stand der Untersuchung gerecht zu werden. Hypothesen werden während der Interpretation generiert und anhand weiterer Analysen am Material überprüft, d.h. bestätigt, verworfen oder adaptiert (Flick et.al. 2004:258; Lueger 2000:11ff.).

Ein weiterer Ausgangspunkt qualitativer Forschung aus der Perspektive einer Interpretativen Soziologie ist die soziale Konstruiertheit der Beobachtung der Welt. Wirklichkeit wird als gesellschaftliche Konstruktion begriffen, die durch wissenschaftliche, methodisch kontrollierte Analyse interpretativ und rekonstruktiv erschlossen werden kann (Lueger 2000:41). Auch die Interpretation eines sozialen Phänomens oder kulturellen Texts durch den/die ForscherIn ist somit ein Akt der Konstruktion, der in einen spezifischen gesellschaftlichen Kontext eingebettet ist. Daher muss die Position des Wissenschaftlers/der Wissenschaftlerin innerhalb des Forschungsprozesses reflektiert werden (Flick et.al. 2004:22ff.; Lueger 2000:15ff.). Der komplexen Thematik der Subjektivität im Prozess der Forschung, im Speziellen bei der Untersuchung von der Konstruktion von Gender, wird als Abschluss des Methodenteils ein eigenes Kapitel gewidmet (siehe III.2.5).

Gegenstand dieser Untersuchung ist die soziologische Analyse *eines* Kinderfilms, der aus einer nicht ermittelbaren Grundgesamtheit an Produktionen für Kinder beispielhaft herausgegriffen wurde. Die Fallstudie ist eines der Basisdesigns der qualitativen Sozialforschung und zielt auf die genaue Beschreibung und Rekonstruktion eines Falles ab, der auf diese Weise in seiner Komplexität und Ganzheit betrachtet

werden kann. Zugleich können die jeweiligen Besonderheiten des Materials herausgearbeitet werden (Flick 2004:253f.).

„Fallstudien erlauben es, den Einzelfall hinsichtlich möglichst vieler Dimensionen auf profunde Art und Weise zu untersuchen. Bezogen auf Medienprodukte bedeutet dies, einzelne für die Thematik besonders prägnante oder aussagekräftige Beispiele herauszugreifen.“ (Luca 2003:8)

In diesem Forschungsprojekt soll der Film *Kletter-Ida* als Fallbeispiel in Hinsicht auf darin vermittelte Konstruktionen von Geschlecht untersucht und die Mechanismen der Produktion dieser Bedeutungen nachvollzogen und beschrieben werden.

Für die in dieser Untersuchung angewendete Methode der Filmanalyse werden Elemente der sozialwissenschaftlichen Hermeneutik mit der Methode der soziologischen Filminterpretation nach Faulstich kombiniert. Die beiden Verfahren werden an dieser Stelle kurz skizziert und diejenigen methodischen Aspekte hervorgehoben, die in das schließlich angewandte Verfahren eingehen. Die konkrete Umsetzung und die einzelnen Schritte der entwickelten Methode zur soziologischen Analyse erfolgt in Kapitel III.2.4.

III.2.2 Sozialwissenschaftliche Hermeneutik

„Soziologie, sofern sie sich im Anschluß an Max Weber als verstehende Soziologie und als Wirklichkeitswissenschaft begreift, entdeckt (...), daß menschliches Wahrnehmen, Erkennen, Verstehen und Erklären Bilder und Konstruktionen von ‚Wirklichkeit‘ entwirft, diese Konstruktionen für wirklich hält, als Wirklichkeit definiert und sich an ihnen orientiert.“ (Soeffner 1999:39)

Die Verstehende Soziologie begreift die gesellschaftliche Wirklichkeit, in der Menschen auf Basis bestimmter Regeln und Muster handeln, als sozial konstruiert. Diese Praktiken werden zeichenhaft, d.h. symbolisch und diskursiv vermittelt. Durch die hermeneutische Auslegung von kulturellen Texten können Strukturen sozialen Handelns und Mechanismen der Bedeutungs- und Sinnzuschreibung verstehend rekonstruiert werden. Das Ziel einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik ist es, auf diese Weise das System der *gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit* (vgl. Ber-

ger/Luckmann 2007) und die Konstitutionsbedingungen sozialer Wirklichkeit offen zu legen. Soziales Handeln wissenschaftlich zu verstehen bedeutet, die alltäglichen Regeln und Muster menschlichen Wahrnehmens, Deutens und Handelns durch Analyse zu rekonstruieren und daraus Modelle kultureller Praktiken in deren gesellschaftlichem Kontext zu entwickeln (Soeffner 1999:39ff.)

Sozialwissenschaftliches Verstehen unterteilt sich dabei in zwei Stufen der Interpretation, in *Konstruktionen erster Ordnung* und *Konstruktionen zweiter Ordnung*:

Konstruktionen erster Ordnung sind alltägliche kulturelle Praktiken, d.h. Modelle, Routinen und Wissensformen, mit denen Menschen ihrem sozialen Handeln Sinn zuschreiben. Es sind konstruierte Handlungstypen, auf deren Basis Gesellschaftsmitglieder die soziale Wirklichkeit im Alltag wahrnehmen, deuten und verstehen. Auch wissenschaftliches Interpretieren basiert auf diesen alltäglichen Mechanismen der Bedeutungskonstruktion. Durch eine methodisch kontrollierte, intersubjektiv nachvollziehbare, verstehende Rekonstruktion werden Konstruktionen erster Ordnung auf eine abstraktere analytische Ebene gehoben, die nach den gesellschaftlichen Konstitutionsbedingungen für das beobachtete soziale Handeln fragt. Diese Konstruktionen zweiter Ordnung sind somit methodisch angeleitete, datenbasierte Rekonstruktionen der Konstruktionen erster Ordnung (Soeffner 1999:41).

Die wissenschaftliche Interpretation sozialen Handelns ist alltäglichen Deutungs- und Wahrnehmungsmustern sehr ähnlich. Erst durch die Reflexion und Abstraktion der beobachteten Praktiken als Konstruktionen zweiter Ordnung wird Verstehen zur sozialwissenschaftlichen Methode (Soeffner 2004:167). So versteht sich Hermeneutik zudem als selbstreflexiver Erkenntnisstil, der versucht, auch die Mechanismen wissenschaftlichen Verstehens, das „*Verstehen des Verstehens selbst*“, zu begreifen (Soeffner 1999:44).

Die sozialwissenschaftliche Hermeneutik als qualitatives Interpretationsverfahren bietet die Möglichkeit der Re-Konstruktion der sozialen Konstruktion von Wirklichkeit. In dieser Studie soll die filmische Konstruktion der Repräsentation von Gender im Kinderfilm *Kletter-Ida* untersucht werden. In der Interpretation sollen audiovisuell vermittelte Bedeutungen von Gender und Zuschreibungen an die Filmfigur, die in der Interaktion des Zuschauers/der Zuschauerin mit dem Filmtext entstehen können, nachvollzogen werden. Durch die Analyse sollen filmische Strukturen der Konstruktion von Geschlecht offen gelegt und rekonstruiert werden.

„Das Ziel ist die idealtypische (Re-)Konstruktion des subjektiven Sinns sozialen Handelns, wobei unter Berücksichtigung des einheitsstiftenden Interaktionszusammenhangs vor dem Hintergrund strukturell allgemeiner Regeln die Besonderheiten des Einzelfalls herausgehoben werden.“ (Lueger 2000:217)

Verstehen ist das zentrale Erkenntnisprinzip der qualitativen Sozialforschung. Soeffner beschreibt drei Phasen sozialwissenschaftlichen Verstehens, die als systematisches, dreistufiges Verfahren hermeneutischer Auslegung in der Filmanalyse angewendet werden (vgl. Soeffner 1999:40ff.; 2004:167):

- Phase 1: Deskription

Diese Phase dient zur Datenerhebung durch Beschreibung des Beobachteten in Form eines schriftlichen Protokolls. Deskription bedeutet das Herstellen von Daten in Form eines geschriebenen Textes.

- Phase 2: Konstruktionen erster Ordnung

Auf der Ebene des deutenden Verstehens sozialen Handelns werden mögliche Bedeutungen und Interpretationen, alltägliche Deutungsmuster, Motive und Assoziationen zum Material gesammelt und ebenfalls schriftlich festgehalten.

- Phase 3: Konstruktionen zweiter Ordnung

Diese Stufe stellt eine Verdichtung der vorherigen Interpretationsebene dar und versucht, menschliche Handlungsweisen ursächlich zu erklären. Auf dieser Ebene werden mögliche Bedeutungen und Handlungstypen, die als Konstruktionen erster Ordnung festgehalten wurden, rekonstruiert. Durch wissenschaftliche Interpretation werden Voraussetzungen und Praktiken alltäglichen Verstehens sowie Möglichkeitsmodelle menschlichen Handelns rekonstruktiv-hermeneutisch nachvollzogen. Für die Analyse bedeutet dies das Aufdecken latenter Sinnstrukturen aus den manifesten Inhalten des zu untersuchenden Materials. Ziel der Interpretation ist die *„Rekonstruktion der gesellschaftlichen Konstruktionen und der Konstruktionsbedingungen von Wirklichkeit“* (Soeffner 1999:40).

Das dreistufige Verfahren des hermeneutischen Verstehens kann in der soziologischen Analyse von Film dazu genutzt werden, mögliche Bedeutungen von Gender und diesbezügliche Zuschreibungen an Figuren zu erfassen, um so die mediale Konstruktion von Geschlecht im Fallbeispiel nachzuvollziehen.

III.2.3 Soziologische Filminterpretation

Die soziologische Filminterpretation ist eine Methode zur soziologischen Analyse von Film, die den audiovisuellen Text mit Methoden der Filmwissenschaft in seiner sozialen Dimension und unter Einbeziehung des gesellschaftlichen Kontexts untersucht. Die Filmanalyse nach Faulstich (1988; 1995) ermöglicht durch die Nutzung filmwissenschaftlicher Methoden und Instrumente eine analytisch fundierte, methodengesteuerte, reflektierte Interpretation des Materials auf der manifesten Inhaltsebene ebenso wie auf der latenten Bedeutungsebene. Die Anwendung der soziologischen Filminterpretation wird so dem Aussagepotential des Materials Film als kultureller Text und soziale Praxis gerecht (Faulstich 1995:56ff.).

„Mithilfe der soziologischen ‚Brille‘ wird der Film in einen allgemeinen oder umfassenden gesellschaftlichen Kontext versetzt. Es geht um den Bezug des Films zur Gesellschaft seiner Zeit. Das Erkenntnisinteresse der soziologischen Filminterpretation zielt auf ein Verständnis des Films im Licht seines gesellschaftlichen Umfeldes, der realen Welt und Wirklichkeit.“ (Faulstich 1995:56)

Gegenstand dieser Analyse ist ein fiktionaler, narrativer Spielfilm. Die soziologische Filminterpretation untersucht das Material sowohl als ästhetisches wie auch als kulturelles Phänomen, wobei der Fokus auf die Gesellschaftsbedingtheit des medialen Texts gerichtet ist. Film als Kommunikationsmedium vermittelt zentrale gesellschaftliche Werte, Repräsentationen und Konstruktionen von Wirklichkeit. Als soziologisches Analysematerial wird das Material daher in Hinsicht auf dessen ideologische Komponente, auf das darin repräsentierte Weltbild untersucht und bewertet. Dabei werden einerseits manifeste inhaltliche Themen des Films im Zusammenhang mit realen kulturhistorischen Ereignissen, andererseits latente Bedeutungen des medialen Texts in seinem gesellschaftlichen Kontext beleuchtet (Faulstich 1995:56ff.; Mikos 2003:40ff.).

In der Analyse greift die soziologische Filminterpretation auf Methoden der Filmwissenschaft zurück.

„Filmwissenschaft widmet sich der systematischen Analyse der Gestaltungs- und Vermittlungsformen, innerhalb derer bzw. mit denen Bedeutung konstituiert und ausgedrückt wird.“ (Faulstich 1988:11)

Eine wissenschaftliche Interpretation definiert sich durch die systematische, methodisch kontrollierte Herangehensweise an das Analysematerial. Objekt der Untersuchung ist ein konkreter Filmtext, der im Hinblick auf eine spezifische Fragestellung untersucht wird. In der Analyse werden die einzelnen Komponenten des Medientexts und die Strukturen der filmischen Darstellungsweise herausgearbeitet. Das Nachvollziehen der Produktion von Bedeutung, d.h. die Rekonstruktion einer bzw. möglichst verschiedener Lesarten und deren Verortung in einem kulturellen Kontext, ist das Ziel einer soziologischen Filminterpretation (Faulstich 1994:118; Mikos 2003:38; 69ff.).

Die für diese Studie entworfene Methode zur soziologischen Filmanalyse setzt sich aus dem dreistufigen Auslegungsverfahren der sozialwissenschaftlichen Hermeneutik und filmanalytischen Methoden zusammen (zur konkreten Vorgehensweise siehe Kapitel III.2.5).

III.2.3.1 Ebenen der Filmanalyse

Filmanalyse bedeutet

„die Komponenten eines Films (...) systematisch herauszuarbeiten und diese in einem zweiten Arbeitsschritt in Beziehung zum gesamten Text (...) sowie zu den Kontexten zu stellen.“ (Mikos 2003:70)

Ausgehend von einer konkreten Forschungsfrage an das Material werden dabei spezifische Ebenen der filmischen Darstellung untersucht. Mikos (2003) schlägt fünf Ebenen der Filmanalyse vor:

- Inhalt und Repräsentation

Auf dieser Ebene wird untersucht, welche Inhalte – d.h., *„alles, was gesagt und gezeigt wird“* (Mikos 2003:40) – im Filmtext transportiert und auf welche Weise – *wie* – diese Themen in Bild und Ton dargestellt werden. Der Aspekt der Repräsentation ist eng mit in der Gesellschaft zirkulierenden Diskursen verbunden (2003:40f.).

- Narration und Dramaturgie

Die Analyse der Narration legt offen, wie Situationen, AkteurInnen und Handlungen zu einer kausalen Erzählung verknüpft werden. Die Rezeption der ZuschauerInnen wird dabei von der Dramaturgie geleitet, der Art, wie die Geschichte gemäß dem Medium aufgebaut ist (2003:42f.)

- *Figuren und Akteure*

Die im Film auftretenden Figuren haben eine zentrale dramaturgische Funktion als TrägerInnen der Handlung. Zugleich repräsentieren sie gesellschaftliche Rollen- und Identitätskonzepte (2003:46ff.)

- *Ästhetik und Gestaltung*

Auf dieser Ebene werden die formalen und stilistischen Gestaltungsmittel des Films untersucht. Hier werden filmästhetische Konventionen der Darstellung in Bezug auf Kameraführung, Ausstattung, Licht, Ton, Musik, Montage bzw. Schnitt und Ausstattung beschrieben (2003:49ff.)

- *Kontext*

Filme erhalten ihre Bedeutung erst in Interaktion mit ZuschauerInnen. Die Rezeption findet dabei immer in einem gesellschaftlichen Kontext statt. Aspekte wie Genres, Intertextualität, Diskurs und Lebenswelt können die Bedeutungsproduktion der RezipientInnen beeinflussen (2003:53ff.).

In dieser Studie soll die Repräsentation der Hauptfigur in Bezug auf die Herstellung von Geschlecht untersucht werden. Der Fokus der Analyse liegt somit auf den Ebenen von *Inhalt und Repräsentation* sowie der *Figuren und AkteurInnen*.

Erster Schritt und Voraussetzung für die weitere Analyse des Films ist die Deskription des untersuchten Materials. Hier wird ein Annotationsverfahren aus der Filmwissenschaft angewendet, um das komplexe Analysematerial Film zu beschreiben – das Filmprotokoll (Faulstich 1988:16).

III.2.3.2 Deskription des Materials in Form eines Filmprotokolls

Film ist ein Medium, das durch den Ablauf von 24 Bildern pro Sekunde den Eindruck von Bewegung erzeugt. Wie jedes beobachtete Phänomen in der qualitativen empirischen Forschung muss der zu untersuchende Film zunächst schriftlich festgehalten werden, um die Reihe der sich bewegenden Bilder für die Interpretation erfassbar zu machen. Erst durch die Transkription des audiovisuellen Texts in eine lineare, schriftliche Form wird der Film für den analytischen Zugriff verfügbar gemacht. Das Filmprotokoll dient dem deskriptiven Erfassen des Analysematerials und wird auch als Hilfsinstrument bei der Interpretation verwendet (vgl. Faulstich 1988:16f.; 1994:119ff.).

Das Filmprotokoll zergliedert den Film in Segmente, die auf verschiedenen Einheiten beruhen können. Die geläufigsten und auch in diesem Forschungsdesign angewendeten Formen sind das Sequenzprotokoll, das die Handlung des gesamten Films in eine Anzahl von Sequenzen einteilt, und das Einstellungsprotokoll, dessen Grundeinheit eine Einstellung bildet (Mikos 2003:87ff.).

Film ist ein sehr komplexes Analysematerial. Auf verschiedenen Ebenen der audiovisuellen Darstellung – der Bildebene, der Tonebene, inhaltlich, dramaturgisch und filmästhetisch – werden Bedeutungen produziert und repräsentiert. Das Filmprotokoll muss dieser Vielschichtigkeit des Films⁴ in der Deskription gerecht werden. Der Umfang des Protokolls sowie die Kategorien der filmischen Gestaltung werden dabei jeweils auf die spezifischen Fragestellungen an das Material abgestimmt (Faulstich 1994:122).

Kletter-Ida wurde für die Analyse sowohl in Form eines Sequenzprotokolls festgehalten als auch Einstellungsprotokolle für jede der untersuchten Sequenzen erstellt.

Nach einer Einführung in die methodischen Grundlagen des angewendeten Verfahrens zur soziologischen Filmanalyse soll nun der Gegenstandsbereich der Untersuchung definiert und präzisiert werden.

III.2.4 Operationalisierung: die Analyse der Hauptfigur

Bei der Analyse eines Films können nicht alle Elemente der filmischen Darstellungsweise erfasst werden, sondern es werden bestimmte Aspekte herausgegriffen, die in Form konkreter Fragestellungen an das Material herangetragen werden (Faulstich 1994:118). Ziel dieser Studie ist es, die Darstellung von Geschlecht auf Basis der Hauptfigur zu untersuchen und die Dimensionen des *Wie* der filmischen Darstellung zu erfassen. Zu diesem Zweck wurde ein Analyseleitfaden entwickelt.

Repräsentation bedeutet die Produktion von Bedeutungen in der Rezeption des Filmtexts durch den/die ZuschauerIn. Der Inhalt eines Films repräsentiert eine reale oder mögliche soziale Welt und vermittelt ein bestimmtes Weltbild. Das Konzept der Rep-

⁴ Anm. AH: Eben diese Vielschichtigkeit und damit einhergehende Schwierigkeit des Übersetzens des audiovisuellen in einen linearen, schriftlichen Text stellt meiner Meinung nach einen der Hauptgründe für das Fehlen einer etablierten Methode zur soziologischen Filmanalyse dar.

räsentation nach Hall (1997) stellt die Frage, wie Inhalte dargestellt werden und durch die Produktion von kulturellen Bedeutungen zur Konstruktion der sozialen Wirklichkeit beitragen. Repräsentation umfasst dabei sowohl die inhaltlich aufgeworfenen Themen und Inhalte, ebenso wie die formal-filmischen Konventionen der audiovisuellen Gestaltung (vgl. Mikos 2003:40ff.).

„Die Analyse des Inhalts und der Repräsentation (...) ist wichtig, um die Prozesse des sinnhaften Aufbaus der Welt zu verstehen, weil sich darüber die Subjekte in der Gesellschaft positionieren.“ (Mikos 2003:42)

Film als kultureller Text transportiert gesellschaftliche Normen, Werte und Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, die durch die massenmediale Kommunikation in den kulturellen Wissensvorrat über Geschlecht eingehen. Die Ebene der Repräsentation ist somit eng mit in der Gesellschaft zirkulierenden Diskursen verbunden. In der Filmanalyse soll untersucht werden, welche Repräsentationen von Gender und welche Konventionen der Darstellung von Geschlecht im Film *Kletter-Ida* vermittelt werden.

Im Zentrum der Untersuchung steht die filmische Konstruktion der Figur Ida. Die Herstellung von Geschlecht findet in der Interaktion zwischen Menschen statt, ist damit an Handlungen der Filmfiguren gebunden und durch Beobachtung beschreibbar (vgl. Villa 2006). Daher liegt der Fokus der Analyse auf der Repräsentation der AkteurInnen, im Besonderen auf der Darstellung der Hauptfigur als zentrale Identifikationsfigur.

Die Inszenierung einer Filmfigur spiegelt in der Gesellschaft zirkulierende Bedeutungen und kulturelle Praktiken wider. Die AkteurInnen transportieren dabei medial konstruiertes Wissen um soziale Rollen und Identitätskonzepte, die auf den Kontext der Produktion verweisen (Mikos 2003:46ff.).

„Die Analyse der handelnden Figuren gibt also gleichzeitig Auskunft über gesellschaftliche Befindlichkeiten. Ihre Inszenierung ist gebunden an die in den jeweiligen Gesellschaften zirkulierenden Bedeutungen, die normativen und moralisch-ethischen Regeln des Zusammenlebens betreffend.“ (Mikos 2003:155f.)

Der/die ProtagonistIn hat eine wichtige Funktion als zentrale dramaturgische Figur, aus deren Perspektive die Geschichte erzählt wird. Eine Filmfigur kann dabei auf verschiedene Weise charakterisiert werden: durch innerliche und äußerliche Merkmale und Eigenschaften, durch Formen der Interaktion wie Dialog und Blick, durch

die Beziehungen zu anderen Filmfiguren oder durch das Setting der Handlung in einer bestimmten medial konstruierten Welt (vgl. Faulstich 1994; Mikos 2003; Völcker 2005). Für diese Studie wird die Analyse der Protagonistin in drei Ebenen differenziert:

- die Figurenzeichnung,
- die Interaktionen zwischen der Hauptfigur und anderen AkteurInnen, sowie
- das soziale Umfeld, in dem sie handeln.

Diese Dimensionen der Filmfigur sind im Analyseleitfaden enthalten, der in dieser Studie zur Untersuchung der Repräsentation der Hauptfigur angewendet wird.

III.2.4.1 Aufbau des Analyseleitfadens

Der Leitfaden dient als Analyseinstrument zur systematischen und schrittweisen Untersuchung des Filmmaterials. Auf diese Weise wird auch die Vergleichbarkeit der einzelnen Sequenzanalysen gewährleistet (vgl. Flicker 1991:94). Ausgehend von einem Schema zur Figurenzeichnung nach Völcker (2005:59f.), das auf die Entwicklung einer kindlichen Hauptfigur ausgerichtet ist, wurde der Leitfaden in Bezug auf aussagekräftige Kategorien für die Untersuchung von Gender adaptiert. Das ‚Charakterprofil‘ nach Völcker befindet sich im Anhang dieser Arbeit. Die enthaltenen Dimensionen wurden auf Basis der Literatur zur Repräsentation von Geschlecht sowie explorativer Analysen am Material konzipiert und im Laufe der Interpretation modifiziert.

„ (...) einerseits können beim Ansehen von Filmen Kategorien entwickelt werden, die für die Filmanalyse von Bedeutung sind, und andererseits können Filme nur auf der Basis eines Kategorienschemas systematisch und strukturiert analysiert werden.“
(Flicker 1991:94)

Mithilfe des so entwickelten Analyseleitfadens sollen die Repräsentation und Konstruktion der Protagonistin Ida in Bezug auf Gender systematisch analysiert und beschrieben werden.

Im Folgenden werden die einzelnen Dimensionen des Leitfadens erklärt (‚Der Analyseleitfaden im Überblick‘ siehe Kapitel III.2.5).

Analyseleitfaden zur Repräsentation der Hauptfigur

Die Repräsentation der Hauptfigur wird auf drei Analyseebenen untersucht.

• Figurenzeichnung

Alter	Charakterzuschreibungen
Größe, Körperbau, Hauttyp	Interessen
Geschlechtsmerkmale?	Ängste
Gesichtszüge	Werte, Moral, Weltverständnis
Haarwuchs, -farbe, Frisur, Kosmetik	
Kleidung	
Stimme, Stimmlage	
Gestik, Mimik, Körperbeherrschung	
Auffälligkeiten / Besonderheiten / Widersprüchlichkeiten	

Auf der Ebene der Figurenzeichnung wird die physiologische und psychologische Dimension der Figur erfasst. Die Kategorien Körperbau, Sichtbarkeit von Gesichtszügen, Frisur, Kosmetik, Kleidung, Stimme, Stimmlage, Gestik und Mimik stellen potentielle Gender-Marker dar, die bei der Zuschreibung von Geschlecht wirksam werden (vgl. Lorber 2003; Villa 2006).

• Handlung / Interaktion

Interaktion mit anderen Figuren / Bezugspersonen
Handlungen der Figur
Dialog
Blick
dramaturgische Entwicklung der Figur (Vergleich zu anderen Szenen)

Auf der Ebene der Interaktion werden Beziehungen der Figur Ida zu anderen zentralen AkteurInnen beschrieben. Hier soll die Handlung der Sequenz, der Dialog sowie das Blickverhältnis der Figuren zueinander erfasst werden. Eine klassisch dramatisch aufgebaute Filmfigur verändert sich im Laufe der Geschichte durch die Überwindung des zu Beginn der Story etablierten Konflikts (Völcker 2005:50f.). Daher soll auch die dramaturgische Entwicklung der Protagonistin Ida, mit möglichen Wirkungen auf die Darstellung von Geschlecht, nachvollzogen werden.

• soziales Bezugssystem / Kontext

- Bezugspersonen
Freunde / Peer-Group
Familie
Schule
- Setting
Ort, Lebensraum

Auf dieser Ebene werden die AkteurInnen, mit denen Ida in Interaktion tritt, in ihrem sozialen Bezugssystem verortet, um so ein Bild des sozialen Umfelds der Figur zu erfassen. Das Setting eines Films zeigt Ort, Zeit und gesellschaftliche Verhältnisse der Handlung und wird im Wesentlichen über die Filmfiguren vermittelt (Faulstich 1994:140). Als sexuierter Raum rahmt das Setting einer Sequenz die filmische Konstruktion von Geschlecht (vgl. Hirschauer, in: Villa 2006:106).

- filmästhetische Gestaltung

Film als Technologie des Geschlechts trägt durch spezifische Darstellungskonventionen und Repräsentationsweisen zur medialen Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit bei (vgl. Dorer 2002). Zur Ebene filmästhetischen Gestaltung zählen u.a. Kameraführung, Musik, Ton, Licht und Montage (vgl. Kuchenbuch 2005:37ff.). Diese Aspekte werden auch im Filmprotokoll erfasst.

- Umkehrung

Nach Goffman zeichnen sich geschlechtsspezifische Codes der Inszenierung von Gender durch ihre ‚Unumkehrbarkeit‘ aus (vgl. Mühlen-Achs 1998:39). Umkehrung bedeutet das gedankliche Umdrehen des Merkmals Geschlecht, um auf diese Weise stereotype Rollenzuschreibungen bei der Analyse bewusst zu machen (Flicker 1991:101).

Mithilfe des Analyseleitfadens soll die filmische Konstruktion von Gender auf Basis der Hauptfigur untersucht werden. Bei der Analyse der Protagonistin darf allerdings nicht vergessen werden, dass es sich hier um eine Repräsentation durch das Medium Film handelt, d.h. die Analyse einer medial inszenierten Figur, die von Kameras in Szene gesetzt wird, und nicht um die Beobachtung einer real handelnden Person (vgl. Mikos 2003:159).

III.2.5 Konkrete Vorgehensweise: die einzelnen Schritte der Filmanalyse

Die für diese Studie entworfene Methode der soziologischen Filmanalyse setzt sich aus dem dreistufigen Auslegungsverfahren der sozialwissenschaftlichen Hermeneutik und filmanalytischen Methoden zusammen. Die Analyse und Interpretation des Materials erfolgt in fünf Schritten:

- Schritt 1: **Filmauswahl**
- Schritt 2: **Erstellen des Sequenzprotokolls** als erste Stufe der Deskription des Materials und
Auswahl der Analysesequenzen nach theoretischem Sampling
- Schritt 3: **Erstellen eines Einstellungsprotokolls** der zu untersuchenden Sequenzen als zweite Stufe der Deskription
- Schritt 4: **Interpretation der Sequenz** in der Gruppe
- Schritt 5: **Vergleichende Analyse** der untersuchten Einheiten

• Schritt 1: **Filmauswahl**

Die Basiskriterien zur Auswahl des Films lauten:

- Der Film ist ein Spielfilm, der der Definition eines Kinderfilms entspricht und auf die Zielgruppe der 5- bis 12-Jährigen ausgerichtet ist.
- Die Hauptfigur des Films ist ein Kind.
- Der Film ist ein Realfilm.
- Da aktuelle Repräsentationen von Gender untersucht werden sollen, wird eine Produktion gewählt, deren Geschichte in der Gegenwart angesiedelt ist.
- Der Film ist auf DVD oder Video im Handel erhältlich.

Der Film *Kletter-Ida* wurde bewusst für die Beantwortung der Forschungsfrage ausgewählt und erfüllt die oben genannten Kriterien.

Der erste Grund für die Auswahl betrifft die große massenmediale Verbreitung des Films. *Kletter-Ida* ist ein Beispiel für eine sowohl kommerziell erfolgreiche wie auch auf Festivals anerkannte Produktion für Kinder. Der Spielfilm wurde für den Kinovertrieb in Dänemark produziert und avancierte dort mit rund 240.000 ZuschauerInnen zum Box-Office-Hit. In weiterer Folge lief *Kletter-Ida* auch in zahlreichen europäischen Ländern im Kino, in Norwegen, Schweden, Finnland, Belgien und den Nieder-

landen sowie in Deutschland und Österreich, hier in deutsch synchronisierter Fassung. Zudem wurde der Streifen im Fernsehen verwertet, auf dem deutschen KIKA wurde der Film bereits mehrmals ausgestrahlt. Neben diesem kommerziellen Erfolg, gewann *Kletter-Ida* auch zahlreiche Festivalpreise, etwa den Gläsernen Bären auf der Berlinale 2002 und erhielt Juryanerkennungen auf internationalen Kinderfilmfestivals (vgl. Völcker 2005:111).

Ein zweiter Grund für die Auswahl war das subjektive Interesse am Inhalt des Films. Faulstich (1994:140f.) misst der individuellen und emotionalen Rezeption eines Films als Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Analyse große Bedeutung zu. Im Film *Kletter-Ida* – die Protagonistin raubt eine Bank aus, um Geld für ihren todkranken Vater zu beschaffen – erwarte ich Gender-Darstellungen abseits der in Mainstream-Medien dominierenden Repräsentationen von Geschlecht.

• Schritt 2: Erstellen eines **Sequenzprotokolls** und **Auswahl der zu analysierenden Sequenzen**

Erster Schritt der Analyse ist die Einteilung und Protokollierung des Films in Sequenzen, die die einzelnen Analyseeinheiten der späteren Interpretation darstellen. Eine Sequenz definiert sich dabei als relative Einheit, die sich nach den Zielen der Analyse richtet (Faulstich 1994:125ff.). In dieser Studie entspricht eine Sequenz ein bis drei Filmszenen.

In einem Sequenzprotokoll können der Handlungsablauf und der dramaturgische Aufbau des Films nachvollzogen werden sowie gesuchte Sequenzen aufgrund des notierten Timecodes schnell wieder gefunden werden.

Sequenzprotokoll:

Sequenz Nr.	Dauer Ab	Inhalt: Figuren + Handlung (wer? wo? was?)	Anmerkungen

Das Thema der Analyse ist die Repräsentation der Hauptfigur. Zentrales Kriterium bei der Auswahl der Sequenzen ist daher die Anwesenheit der Protagonistin Ida in der zu analysierenden Szene. Grundsätzlich wird hier gemäß theoretischem Sampling vorgegangen, d.h. die bereits interpretierten Daten einer Sequenz bestimmen die Kriterien für die Auswahl des weiteren Analysematerials. Die Sequenzen

wurden strategisch einerseits nach Ähnlichkeiten ausgewählt, zur Bestätigung der bereits gewonnenen Ergebnisse, andererseits nach vermuteten Unterschieden, um eine möglichst große Varianz der Figurenzeichnung untersuchen zu können (Lueger 2000:81).

In der Analyse wurde zunächst die Einführungssequenz, in der die Figur vorgestellt und charakterisiert wird, analysiert und dann weitere Sequenzen auf Basis der Fragestellung gewählt. Ein Aspekt bezog sich dabei auf die Repräsentation der Hauptfigur in unterschiedlichen Interaktionskontexten. Ein weiteres Kriterium des Samples war somit eine Handlung, die Ida in Interaktion mit den acht wesentlichen Nebenfiguren (Idas Freunde, Eltern und Bruder, der Bankdirektor sowie der Wachmann als Gegenspieler) zeigt. Zudem sollte durch die Auswahl der Analyseeinheiten der narrative Bogen des Films und Entwicklung der Figur nachvollzogen werden. Insgesamt wurden 18 der 72 Sequenzen, in die der Film *Kletter-Ida* segmentiert wurde, analysiert.

Das Sequenzprotokoll zum Film findet sich im Anhang der Arbeit.

• Schritt 3: Erstellen eines **Einstellungsprotokolls** der ausgewählten Sequenz(en)

Hier wird jede einzelne Einstellung der Sequenz deskriptiv erfasst. Eine Einstellung bezeichnet die „*kontinuierliche Filmbildreihe zwischen zwei Schnitten*“ (Kuchenbuch 2005:41). Jede Einstellung wird in Form eines Screenshots festgehalten und folgende Aspekte der filmästhetischen Gestaltung der Bildausschnitte im Filmprotokoll beschrieben: Einstellung und Einstellungsgröße, Kamerabewegung und -winkel, Licht, Bildinhalt und Ton, sowohl als O-Ton als auch die Filmmusik. Auf diese Weise kann das komplexe Material Film auf der Ebene der Handlung, auf der auditiven und der visuell-formalen Ebene schriftlich festgehalten werden. Zudem wird die Dauer der Einstellung notiert (vgl. Kuchenbuch 2005:37ff.).

Einstellungsprotokoll: Name des Films, Sequenz Nr., Dauer der Sequenz (Timecode)

Einstellung - Nummer - Dauer in Sekunden - Screenshot	Kamera + Bildgestaltung - Einstellungsgröße - Kamerabewegung - Kamerawinkel - Licht / Farbigkeit	Bildinhalt Beschreibung - Figuren - Setting - Handlung	Ton - Sprache/Dialoge	Ton - Geräusche - Musik

Ein Beispiel für ein solches Einstellungsprotokoll, Sequenz 1, befindet sich ebenfalls im Anhang.

- **Schritt 4: Interpretation der Sequenz in der Gruppe**

Eine Interpretation ist immer abhängig vom Wissen und dem Erfahrungshorizont der Interpretierenden. Im Sinne einer extensiven Sinnauslegung ebenso wie der Reflexion des qualitativen Forschungsprozesses ermöglicht es die Arbeit in der Gruppe, verschiedene Perspektiven auf das Material einzunehmen, um auf diese Weise möglichst verschiedene Lesarten und Deutungsvarianten zu konstruieren (Lueger 2000:75ff.; 201f.).

Die Analyse gliedert sich in folgende zwei Ebenen der Interpretation (vgl. Soeffner 2004). Analyseeinheit ist dabei jeweils eine Sequenz:

1. Interpretation erster Ordnung: *Wie* wird etwas dargestellt?

Hier geht es um die Konstruktion von möglichen Bedeutungen und Interpretationen, die in zwei Stufen erfolgt. Dabei werden Praktiken des Doing gender beschrieben und Hypothesen zur Geschlechterdarstellung in den untersuchten Sequenzen formuliert.

Die Sequenz wird mindestens zwei Mal angesehen. Die Betrachtung der einzelnen Screenshots, mit denen eine Sequenz Einstellung für Einstellung protokolliert wird, dient zur Konkretisierung der Hypothesen und Lesarten.

- a) offenes Codieren

Das offene Codieren ist eine Technik aus der Grounded Theory und beschreibt das Gruppieren von Daten, das analytische Paraphrasieren und Zusammenfassen von Deutungen eines Texts in Form von Codes (vgl. Böhm 2004:477f.). Offene Assoziationen von Motiven, Themen, Bedeutungszuschreibungen, Merkmalen der Figuren und der Handlung, also grundsätzlich alles was bei der ersten Rezeption der Filmsequenz ein- und auffällt, werden nach dem Ansehen der Analyseeinheit in der Gruppe gesammelt. Auf diese Weise sollen möglichst viele verschiedene Lesarten konstruiert werden. Zusätzlich soll reflektiert werden, anhand welcher Elemente des Films bestimmte Zuschreibungen festgemacht werden: *Woran* erkenne ich das?

b) Analyseleitfaden

Der Analyseleitfaden dient nun zur gezielten Untersuchung der Repräsentation der Hauptfigur in den ausgewählten Szenen. Auf diese Weise sollen die Dimensionen und Merkmale, die für die Gender-Repräsentation der Figur Ida als relevant definiert wurden, erfasst werden.

Der Analyseleitfaden im Überblick

Analyseleitfaden zur Repräsentation der Hauptfigur

→ Analyseebenen:

• **Figurenzeichnung**

Alter	Charakterzuschreibungen
Größe, Körperbau, Hauttyp	Interessen
Geschlechtsmerkmale?	Ängste
Gesichtszüge	Werte, Moral, Weltverständnis
Haarwuchs, -farbe, Frisur, Kosmetik	
Kleidung	
Stimme, Stimmlage	
Gestik, Mimik, Körperbeherrschung	
Auffälligkeiten / Besonderheiten / Widersprüchlichkeiten	

• **Handlung / Interaktion**

Interaktion mit anderen Figuren / Bezugspersonen
Handlungen der Figur
Dialog
Blick
dramaturgische Entwicklung der Figur (Vergleich zu anderen Szenen)

• **soziales Bezugssystem / Kontext**

- Bezugspersonen
Freunde / Peer-Group
Familie
(Schule)
- Setting
Ort, Lebensraum

• **filmästhetische Gestaltung**

• **Umkehrung**

2. Interpretation zweiter Ordnung:

Diese Stufe der Re-Konstruktion von Bedeutungen stellt eine Verdichtung der ersten Interpretationsebene dar. Hier soll auch der gesellschaftliche Kontext der Produktion miteinbezogen werden. *Warum* wird etwas auf diese bestimmte Art dargestellt? Welche kulturellen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit werden vermittelt? Lassen sich daraus Verweise auf den Kontext der Produktion ableiten?

- Schritt 5: **Vergleichende Analyse**

Im letzten Schritt der Analyse werden die untersuchten Sequenzen verglichen und im Kontext des gesamten Films interpretiert. Die Ergebnisse der einzelnen Sequenzanalysen werden hier zu einem Gesamtbild der Repräsentation der Figur Ida zusammengefügt. Aus den Ergebnissen der Interpretation werden Hypothesen zur Darstellung von Gender auf Basis des Materials generiert. Ziel der Interpretation ist – im Sinne der sozialwissenschaftlichen Hermeneutik – die Rekonstruktion der filmischen Repräsentation von Geschlecht und die im Fallbeispiel vermittelten Bedeutungszuschreibungen an das Handeln der Figur.

III.2.6 Reflexion der qualitativen Vorgehensweise

Die Reflexion der Beteiligung des Forschers/der Forscherin als Subjekt am Prozess der Interpretation ist ein kennzeichnender Aspekt der qualitativen Sozialforschung. Die Beobachtung, Beschreibung und Erklärung des zu untersuchenden Phänomens wird als Akt der Konstruktion begriffen, der in einen spezifischen gesellschaftlichen Kontext eingebettet ist (vgl. Flick et.al. 2004:23; vgl. Soeffner 1999). Auch der/die WissenschaftlerIn kann sich möglichen Vorinterpretationen des Forschungsgegenstandes kaum entziehen und muss daher die eigene Position als Subjekt im Forschungsprozess reflektieren. Das bedeutet, individuelle Vorannahmen und Vorurteile explizit zu machen. Durch eine methodisch kontrollierte Herangehensweise kann die Produktion von Ergebnissen nachvollziehbar gemacht werden (Lueger 2000:41).

Die Bedeutung eines Filmtexts entsteht durch die Interaktion des Films mit dem/der ZuschauerIn (Mikos 2003:53). Bei Analyse eines Films treten die InterpretInnen in Interaktion mit dem Filmtext, um den Bedeutungsgehalt des Materials zu entschlüsseln. Bei der Decodierung des Filmtexts greifen sie zunächst auf alltägliche Wahrnehmungsmuster zurück. Die Ergebnisse der Analyse spiegeln somit immer das Wissen und die Weltsicht der ForscherInnen wider. Die Subjektivität innerhalb des Interpretationsprozesses ist der Perspektive einer qualitativen Vorgehensweise inhärent und kann durch Bewusstmachung reflektiert werden.

Gerade in Bezug auf die Untersuchung von Gender gestaltet sich die wissenschaftliche Distanz zum Gegenstand als schwierig. Im Laufe der Interpretation und Auswertung des Films wurde mir klar, wie sehr gendertheoretische Ausgangspositionen mit dem individuellen Alltagswissen um Geschlecht verschränkt sind. ‚Doing sehen‘ (Villa

2006), die Klassifizierung von Menschen als männlich und weiblich, ist eine mit großer Sicherheit in alltäglichen Interaktionen ausgeführte Selbstverständlichkeit. Die Umsetzung des Gender-Konzepts in der Filmanalyse gestaltete sich dagegen als schwierig. Ich entdeckte, wie sehr die an die Interpretation herangetragenen Bedeutungen von persönlichen Vorannahmen zu Weiblichkeit und Männlichkeit, und medialen Repräsentationen von Gender geprägt waren. Gerade in Bezug auf Geschlecht stellt die Reflexion von Subjektivität im Forschungsprozess ein komplexes Unterfangen dar.

Die Theorie des Doing gender basiert auf der interaktiven Herstellung einer Differenz zwischen den Geschlechtern. Die ‚Gefahr‘ einer solchen theoretischen Ausgangsposition ist, dass in der Analyse nach eben diesen konstruierten Unterschieden gesucht und auf diese Weise die These einer Differenz reproduziert wird. Ernst beschreibt diesen Aspekt als den

„Kern des Problems feministischer Geschlechterforschung am Anfang des 21. Jahrhunderts (...): Wie können feministische Wissenschaften aufzeigen, wie die Kategorie Geschlecht dazu genutzt wird, in allen gesellschaftlichen Feldern Personen in fixe Normen zu zwingen, ihnen soziale Rollen zuzuweisen und Möglichkeiten der Selbstentfaltung zu bieten oder zu nehmen, ohne diese selbst zu zementieren?“ (Ernst 2002:49)

Daher gilt für diese Studie zur Repräsentation von Gender im Film *Kletter-Ida* umso mehr, eigene Erwartungen und Vorannahmen in der Analyse explizit zu machen und zu hinterfragen. So erwarte ich auf Basis des Filminhalts die Darstellung eines ‚starken, emanzipierten Mädchens‘, wie sie in der Untersuchung zu Kinderliteratur beschrieben wird.

Auch die angewendete Filmanalysemethode bietet die Möglichkeit zur Reflexion des eigenen Verstehensprozesses. Bei der hermeneutischen Auslegung basieren Interpretationen erster Ordnung auf alltäglichen Wahrnehmungs- und Deutungsmustern, Motiven und Assoziationen. Auf der Ebene der Interpretation zweiter Ordnung sollen eben diese Verstehens- und Zuschreibungsprozesse und die Produktion von Bedeutung reflektiert werden (vgl. Soeffner 1999). Auf dieser Stufe können und sollen eigene Stereotypen von und Hypothesen zu Männlichkeit und Weiblichkeit, die bei der Analyse an das Material herangetragen werden, hinterfragt werden. Auch die Interpretation des Texts in der Gruppe erweist sich als Korrektiv bei der Offenlegung individueller, ‚eingefahrener‘ Lesarten von großem Vorteil.

Die Reflexivität des Forschers/der Forscherin über das eigene Handeln, die Wahrnehmungen und Deutungen in der Analyse des Gegenstandes stellt in der qualitati-

ven Forschungen einen wesentlichen Teil der Erkenntnisproduktion dar (Flick et.al 2004:23). Die Auseinandersetzung mit der eigenen Position innerhalb des Forschungsprozesses dieser Diplomarbeit – und persönlichen Bildern von Weiblichkeiten und Männlichkeiten im Kopf – stellte für mich eine große Herausforderung dar.

IV. ERGEBNISPRÄSENTATION

In diesem Kapitel werden nun die Ergebnisse der Filminterpretation dargestellt. Ziel der empirischen Analyse war es, die filmische Repräsentation von Gender und Praktiken der Inszenierung von Geschlechtlichkeit über die Hauptfigur Ida – das Doing gender im Kinderfilm – anhand des Fallbeispiels zu beschreiben. Die Interpretation des Films und die Ergebnisse, die nun im Folgenden dargestellt werden, beziehen sich auf 18 Sequenzen, die zur Analyse der Fragestellung ausgewählt wurden. Jede dieser Sequenzen wurde in Form eines Einstellungsprotokolls deskriptiv erfasst und auf Basis des zweistufigen Interpretationsmodells interpretiert.

Zu Beginn dieses Kapitels werden zunächst einführende Informationen zum Untersuchungsmaterial, cinegraphische Daten und Erläuterungen zum Inhalt des Films *Kletter-Ida*, gegeben. Anschließend werden ausführlich die Ergebnisse der soziologischen Filmanalyse präsentiert. In der Zusammenfassung werden die Interpretationsergebnisse zur filmischen Repräsentation der Hauptfigur gesammelt und im Kontext gendertheoretischer Ansätze zur Konstruktion von Geschlecht diskutiert.

IV.1 CINEGRAPHISCHE DATEN UND INHALT DES FILMS

IV.1.1 Cinegraphische Daten des Films *Kletter-Ida*

- *Produktionsland und -jahr:*

Dänemark/Schweden/Norwegen 2002

- *Regisseur:*

Hans Fabian Wullenweber

- *DarstellerInnen:*

Julie Zangenberg (Ida), Stefan Pagels Andersen (Sebastian), Mads Ravn (Jonas), Lars Bom (Klaus, Idas Vater), Nastja Arcel (Maria, Idas Mutter), Anders W. Berthelsen (Wachmann Henrik), Casper Jexlev Fomsgaard (Johnny), u.a.

- *Fassung:*

Deutsch synchronisierte Fassung

(Originalsprache: Dänisch; Originaltitel: ‚Klatretøsen‘)

83 min, Farbe

(Quelle: www.imdb.com)

IV.1.2 Inhalt des Films

„(...) Ida lebt mit ihren Eltern und ihrem zweijährigen Bruder William am Rande Kopenhagens. Ihr Vater, Klaus, war ein professioneller Bergsteiger. Nach einem Sturz am Mount Everest, der ihn fast das Leben kostete, betreibt er jetzt eine Gokart-Bahn. Ihre Mutter arbeitet freiberuflich als Sicherheitsexpertin und installiert gerade in der neu gebauten CCT Bank das Alarmsystem. Von ihrem Vater hat Ida die Leidenschaft und das Talent für das Klettern geerbt. Als ihr Vater als Spätfolge seines Sturzes plötzlich schwer erkrankt, steht die Familie vor einem großen Problem. Nur eine Operation in den USA könnte ihn retten. Doch die Krankenkasse übernimmt die Kosten nicht, da sich das Verfahren noch im Versuchsstadium befindet. Vergeblich versucht ihre Mutter, einen Kredit zu erhalten. Die Banken pochen auf Sicherheiten, die sie nicht vorweisen kann. In dieser Situation beschließt Ida, dass sie das Geld auftreiben wird. Sie will gemeinsam mit ihren Freunden Sebastian und Jonas den Tresor der CCT Bank knacken, angeblich der sicherste in ganz Dänemark, der in einem Betonschacht in 30 Meter Höhe hängt. Das Unterfangen wird sorgfältig vorbereitet, der Einbruch gewagt. Trotz unvorhergesehener Schwierigkeiten und Hindernisse gelingt es den dreien in einer abenteuerlichen Aktion, mit den benötigten 1,5 Millionen dänische Kronen aus der Bank zu flüchten. Doch vor dem Krankenhaus wird Ida von der Polizei gestellt.“ (Völcker 2005:112)

Ida und ihre Freunde werden von der Polizei verhört. Da sie aber nicht aus egoistischen Gründen, sondern aus Verzweiflung und zur Rettung von Klaus gehandelt haben, werden die drei Kinder freigelassen. Ida erhält von Hartmann, dem Direktor der CCT Bank einen Scheck über den benötigten Betrag. Nach einiger Zeit wird die Wiedereröffnung der Gokart-Bahn gefeiert, Klaus ist von seiner Krankheit genesen und Idas Familie ist wieder vereint.

IV.2 ERGEBNISSE DER FILMANALYSE

Ziel der soziologischen Filmanalyse war es, die Mechanismen der filmischen Konstruktion von Geschlecht auf Basis der Hauptfigur zu untersuchen und die Dimensionen des *Wie* der filmischen Repräsentation zu beschreiben. Insgesamt wurden 18 der 72 Sequenzen des Films *Kletter-Ida* analysiert und interpretiert. Um eine bessere Nachvollziehbarkeit der Interpretationsergebnisse zu ermöglichen, werden zuvor die untersuchten Filmausschnitte vorgestellt.

IV.2.1 Analyisierte Sequenzen

Folgende 18 Sequenzen bilden das Ausgangsmaterial für die Ergebnisse der Filminterpretation. Die ausgewählten Segmente umspannen den dramaturgischen Bogen von der Einführung in das Thema und die Figuren des Films, über die Planung und Durchführung des Einbruchs bis hin zum Happy End. Diese Gliederung wird auch im weiteren Verlauf der Ergebnispräsentation beibehalten. In diesem Kapitel wird kurz der Inhalt der untersuchten Sequenzen wiedergegeben und ebenso ihre Funktion in der Dramaturgie des Films erläutert.

• Einführung (Sequenzen 1-7)

Die Sequenzen 1 bis 7 stellen die Einführung in die Erzählung des Films *Kletter-Ida* dar. In der Exposition wird die Figur über grundlegende charakterliche wie äußerliche Eigenschaften, das soziale Bezugssystem und das Setting des Films eingeführt. Zudem wird das zentrale Problem der Geschichte vorgestellt, das als Auslöser für die weitere Handlung des Films bzw. das Handeln der Protagonistin fungiert (vgl. Völcker 2005:58ff.).

- Sequenz 1:

Ida klettert an der Wand eines Wasserturms hinauf, der sich in der Nähe einer Gokart-Bahn befindet. Klaus, Idas Vater, ruft sie auf ihrem Handy an und bittet sie, seine Arbeit als Kommentator der Gokart-Rennen zu übernehmen.

- *Sequenz 2:*

Ida trifft bei der Gokart-Bahn auf ihren gleichaltrigen Freund Sebastian und dessen etwas älteren Bruder Johnny. Jonas beobachtet Ida aus der Entfernung und filmt sie dabei, wie sie ihre Kletterausrüstung versteckt.

- *Sequenz 3:*

Ida kommt zu Klaus in die Kabine der Rennleitung und beobachtet, dass mit ihrem Vater etwas nicht stimmt. Die beiden unterhalten sich über ihre gemeinsame Leidenschaft, das Klettern. Klaus ist besorgt über das Hobby seiner Tochter und macht Ida auf die damit verbundenen Gefahren aufmerksam. Ida übernimmt die Arbeit ihres Vaters als Kommentatorin der Gokart-Rennen.

- *Sequenz 4:*

Ida wird hier indirekt im Gespräch zwischen Jonas und Sebastian charakterisiert. Aus der Unterhaltung wird ersichtlich, dass die beiden Freunde in Ida verliebt sind und um sie konkurrieren.

- *Sequenz 5:*

Während Klaus mit Sebastian und Jonas in der Küche das Essen vorbereitet, führen Ida und ihre Mutter Maria, die eben von der Arbeit nach Hause gekommen ist, ein Gespräch über Idas Verpflichtungen gegenüber ihrem kleinen Bruder William. Die Familie sieht sich einen Bericht über Marias Tätigkeit als Sicherheitsexpertin bei der CCT-Bank an. Plötzlich fällt Klaus um und kann sich nicht mehr bewegen.

- *Sequenz 6:*

Klaus, Maria und Ida erfahren im Krankenhaus, dass nur noch eine teure Operation in den USA, die von den dänischen Krankenkassen nicht bezahlt wird, Klaus' Leben retten kann. In dieser Sequenz wird das zentrale Problem des Films – die Krankheit des Vaters – etabliert.

- *Sequenz 7:*

Ida ist nach dieser Nachricht verzweifelt und wird von Sebastian und Jonas getröstet. Zugleich formuliert sie einen Vorschlag zur Lösung des Problems: „*Wir müssen irgendwie das Geld beschaffen.*“ (S7.E7)⁵

• **Die Planung des Bankraubs** (Sequenzen 12-14, 27-29)

- *Sequenz 12:*

Ida hat den Plan gefasst, die Bank auszurauben, in der ihre Mutter arbeitet. Gegenüber Jonas und Sebastian argumentiert sie ihre Motivation, und zwar Geld für Klaus'

⁵ Sämtliche Dialoge und Screenshots werden den Filmprotokollen der untersuchten Sequenzen entnommen und wie folgt zitiert: (Sequenz X / Einstellung X). Sämtliche Abbildungen stellen von der DVD abfotografierte Standbilder dar.

Operation zu beschaffen. Ihre beiden Freunde willigen ein, bei dem Einbruch mit zu machen. Ida verteilt die Aufgaben innerhalb des Teams.

In dieser Sequenz wird das Ziel der Figur und der Filmhandlung – der Bankraub – definiert.

- *Sequenz 13:*

Ida begleitet ihre Mutter in die Bank, in der Maria sämtliche Sicherheitssysteme installiert hat. Dort begegnet Ida Henrik, dem Wachmann des Hauses und Johnny, der ein Praktikum beim dortigen Sicherheitsdienst macht.

- *Sequenz 14:*

Ida folgt Maria durch die Bank und erhält einerseits durch Beobachtung, andererseits im Gespräch mit ihrer Mutter wichtige Informationen über das Überwachungssystem. Der Bankdirektor Hartmann bietet Ida eine Führung durch die Bank an.

- *Sequenzen 27-29:*

Weil der Plan durch die Konkurrenz zwischen Sebastian und Jonas um Idas Zuneigung zu scheitern droht, täuscht sie den beiden, unabhängig von einander, ihre ‚Liebe‘ vor. In Sequenz 28 erzählt sie Jonas, in Sequenz 29 Sebastian, dass sie in sie verliebt sei und nimmt ihnen das Versprechen ab, doch bei ihrem Einbruchsplan mit zu machen.

• **Der Bankraub** (Sequenzen 42, 45 und 55)

Hier wurde jeweils eine Sequenz zu Beginn, in der Mitte und am Ende des Einbruchs untersucht.

- *Sequenz 42:*

Im Büro des Bankdirektors verteilt Ida die Aufgaben für die weitere Durchführung des Coups. Sebastian folgt Ida zum Safe, während Jonas an Hartmanns Computer die Überwachungskameras manipuliert. Zudem kümmert sich Jonas um William, den Ida zum Einbruch mitgenommen hat, weil sie an diesem Abend auf ihn aufpassen muss. Zur selben Zeit findet in der Bank die Einweihungsfeier für das Personal statt.

- *Sequenz 45:*

Ida klettert, von Sebastian gesichert, den Schacht zum Safe hinauf. Mehrmals rutscht sie während des Aufstiegs ab.

- *Sequenz 55:*

Auf der Flucht durch die Gänge der Bank werden Ida, Sebastian und Jonas von Henrik und Johnny gestellt. In der Konfrontation der drei Freunde mit ihrem erwachsenen Gegenspieler, Henrik, schlägt sich Johnny auf die Seite der Kinder und setzt den Wachmann mit einem Stromschlaggerät außer Gefecht. Danach geht die Flucht, von Ida angeführt, weiter.

- **Happy End** (Sequenzen 71-72)

- *Sequenz 71*

Die Wiedereröffnung der Gokart-Bahn findet statt, Idas Vater nimmt seine Arbeit als Kommentator der Rennen wieder auf.

Das zentrale Problem des Films, das in der Einführung etabliert wurde und die Handlung in Gang gesetzt hat, ist nun gelöst.

- *Sequenz 72*

Sebastian und Jonas stellen Ida vor die Wahl: sie soll sich für einen der beiden Buben entscheiden. Ida entzieht sich der Entscheidung, indem sie sich umdreht und davon läuft.

IV.2.2 Ergebnisse der Filminterpretation

Die Ergebnisse der Filminterpretation basieren auf 18 von insgesamt 72 Sequenzen des Films. Die im Folgenden beschriebene Repräsentation der Figur Ida basiert auf einer bestimmten Anzahl an Analyseeinheiten, die mit der Methode soziologischen Filmanalyse und mit Fokus auf die Konstruktion von Geschlechtlichkeit untersucht wurden. Anspruch dieser Studie ist es weder die Figurenzeichnung noch den dramaturgischen Aufbau in sämtlichen Facetten wiederzugeben, sondern aussagekräftige Sequenzen und Motive hervorzuheben, anhand derer Prozesse des Doing gender und der Herstellung von Weiblichkeit beschrieben werden können.

Die Beschreibung der Figurendarstellung wird durch Fotogramme aus den jeweiligen Szenen illustriert. Motive sind im Fließtext fett gedruckt.

IV.2.2.1 Einführung der Hauptfigur

Die erste Sequenz, der erste visuelle und auditive Eindruck, den die FilmzuschauerInnen von einer Figur erhalten, ist von großer Wichtigkeit für die weitere Charakterisierung und Wahrnehmung der Akteurin. Die ersten Minuten des Films *Kletter-Ida* werden daher einer genaueren Untersuchung unterzogen, um einzelne Schritte der filmischen Konstruktion der Figur zu beschreiben. Anhand der ersten Bildausschnitte aus *Sequenz 1* soll gezeigt werden, wie Geschlechtlichkeit inszeniert und durch wel-

che Elemente der Filmsprache die Zuschreibung von Gender – und der Blick der RezipientInnen – gelenkt werden kann.

Die erste Einstellung in *Sequenz 1* zeigt die Finger einer linken Hand, die an einem schmalen steinernen Vorsprung Halt suchen. In den folgenden Bildern werden weitere Körpersegmente der Figur sichtbar: zuerst die untere Hälfte eines Gesichts, von der rechten Wange über den Hals bis zur Schulter in seitlicher Ansicht; dann die linke Hand, die in einen schwarzen Beutel mit weißem Pulver greift (siehe Abb. 1-3). Jede dieser Einstellungen dauert nur zwei bis drei Sekunden, dazwischen sind jeweils dynamische, teils unscharfe Bilder fahrender Gokarts auf einer Rennbahn, aus verschiedenen Perspektiven gefilmt, montiert.



(Abb. 1-3)⁶

Fokussiert die Kamera in den ersten Einstellungen einzelne Gliedmaßen und Details der Figur, wird anschließend in einer bewegten Kamerafahrt der gesamte Körper der Figur umrundet und zugleich aus großer Entfernung näher herangezoomt (siehe Abb. 4-6). In den ersten Bildern des Films wird also vor allem die Körperlichkeit der Figur in Szene gesetzt, die Person im Bild wird über physische Eigenschaften wie Muskelkraft, Körperbeherrschung und bewegungstechnisches Geschick eingeführt. Die Geschlechtlichkeit der Person bleibt zunächst undeutlich⁷. Erst als sich die Kamera der Figur nähert, werden geschlechtlich markierte Praktiken der Inszenierung sichtbar.



(Abb. 4-6)⁸

⁶ (S1.E1; E3; E5)

⁷ Voraussetzung dafür ist, dass die ZuschauerInnen den Titel des Films – *Kletter-Ida* – nicht bereits vor der Rezeption kennen.

⁸ (S1.E7a-c)

Die Figur klettert an der Wand eines Turms empor, trägt dabei eine ockerfarbene, wadenlange Hose und ein rotes Trägerleibchen, das lange blonde, wellige Haar, ist in einem Zopf zusammengebunden und reicht bis zu den Schulterblättern. Lässt der androgyne Körperbau auf die Darstellung eines Kindes schließen, so fungiert in dieser Sequenz vor allem die Frisur, der Pferdeschwanz, als weiblich konnotierte Haartracht und ausschlaggebender Marker für die Gender-Zuschreibung.

Erst nach der Inszenierung der körperlichen Attribute bekommen die ZuschauerInnen durch eine Nahaufnahme des Gesichts Einblick in das Gefühlsleben – die psychische Dimension – der Akteurin (Abb. 7): das Mädchen blickt über ihre rechte Schulter in Richtung der Gokart-Bahn, ihr Gesichtsausdruck ist ernsthaft, konzentriert, angespannt. Anhand dieser bisherigen visuellen Informationen wird das Alter der Figur auf etwa 12 Jahre geschätzt.



(Abb. 7)⁹

Die Figur Ida wird in den ersten Minuten des Films über die Aktivität Klettern eingeführt, eine Tätigkeit, die körperliche Stärke, Geschick, Konzentration und Verantwortungsbewusstsein erfordert. Ida klettert alleine, sichert sich dabei aber gut durch technisches Gerät wie Haken in der Wand des Turms, Seile und Karabiner. Ihre Bewegungen wirken routiniert, das Mädchen wagt den Aufstieg also nicht zum ersten Mal.

Die erste Person innerhalb des Films, mit der Ida in Interaktion tritt, ist ihr Vater, der seine Tochter auf ihrem Handy anruft. Im Dialog wird die Figur einerseits als „Ida“, d.h. durch ihren Namen als Mädchen geschlechtlich markiert, andererseits durch die Beziehung zum Vater als Tochter innerhalb eines familiären Bezugssystems definiert. Als Klaus Ida fragt, wo sie gerade sei, lügt sie, dass sie gerade mit ihren Hausaufgaben beschäftigt sei. Ida übt ihr Hobby demnach heimlich, ohne Wissen ihrer Eltern aus. Das Mädchen wird somit auch als Figur eingeführt, die sich über von anderen geschaffene **Grenzen** hinwegsetzt, um ihren eigenen, selbstbestimmten Lebensentwurf durchzusetzen. Klaus bittet Ida, ihn an seinem Arbeitsplatz als Kom-

⁹ (S1.E9)

mentator der Gokart-Rennen abzulösen, da er schreckliche Kopfschmerzen hat. Ida willigt ein.

• **Einführung in das Bezugssystem Familie:** die Vater-Tochter-Beziehung

Die Beziehung der Figur zu ihrem Vater wird in *Sequenz 3* weiter vertieft. Ida kommt zu Klaus in die Kommentatoren-Kabine. Im Türstock lehnd beobachtet sie ihn und bemerkt, dass mit ihrem Vater etwas nicht stimmt. Das Motiv der **vertauschten Rollen** wird in dieser Szene erstmals thematisiert: Nicht der erwachsene Elternteil sorgt sich um das Kind, stattdessen fragt Ida, wie es ihrem Vater geht und beobachtet seinen Zustand – Klaus lehnt sich stöhnend in seinem Sessel zurück – verunsichert. Schließlich übernimmt Ida auch Klaus' Position am Mikrofon der Rennleitung, den Arbeitsplatz des Vaters. Auf der einen Seite wird das Verhältnis zwischen Ida und Klaus als gegensätzlich konstruiert: Das starke, selbstbewusste, unabhängige Mädchen tritt von außen in die räumlich begrenzte Welt ihres schwachen Vaters ein, um dort die Position des Erwachsenen einzunehmen.

Auf der anderen Seite wird eine liebevolle Vater-Tochter-Beziehung gezeigt, in der die Aktivität des Kletterns ein wichtiges, verbindendes Element darstellt. Bis zu seinem Absturz war Klaus selbst begeisterter Bergsteiger, die zahlreichen Kletteraccessoires in der Kommentatoren-Kabine verweisen auf diesen Teil seiner Vergangenheit. Klaus ist Idas großes Vorbild. Der Vater kann die Leidenschaft seiner Tochter also nachvollziehen, aber versucht dem Kind, seiner „Zuckerm Maus“, auch die Gefahren des Sports begreiflich zu machen, ohne dabei autoritär oder bevormundend zu agieren. Der Umgang zwischen den beiden Figuren ist liebevoll und humorvoll, sie werden als gleichberechtigte Gesprächspartner inszeniert. Auch filmästhetisch werden Vater und Tochter ‚auf gleicher Augenhöhe‘ ins Bild gebracht (Abb. 8-9).



(Abb. 8-9)¹⁰

¹⁰ (S3.E23-24)

• Bezugssystem Peer-Group

Ein weiteres zentrales Bezugssystem der Figur ist ihr gleichaltriger Freundeskreis.

In *Sequenz 2* trifft Ida auf dem Gelände der Gokart-Bahn auf Sebastian und Johnny. Sebastian repariert das Gefährt seines älteren Bruders Johnny, der lässig im Wagen lehnt. Sebastian begrüßt Ida mit den Worten „*Hallo Süße!*“ (S2.E11) und versucht sie, unbeholfen wirkend, zu umarmen. Ida kontert mit den Worten „*Hör’ auf, mich immer Süße zu nennen.*“ (S2.E11) und stößt Sebastian von sich weg (Abb. 10-11). Ida wehrt sowohl sprachlich verniedlichende wie körperlich vereinnahmende Handlungen von Sebastians Seite ab.



(Abb. 10-11)¹¹

Johnny lacht seinen Bruder aus und fragt Ida: „*Na, Kletter-Ida. Hängst du immer noch mit dem Verliererclub ‘rum?*“ (S3.E14). Ida antwortet selbstbewusst und schlagfertig: „*Nee, warum? Hast du einen Platz frei?*“ (S3.E15). Ida verteidigt Sebastian, der von seinem Bruder erniedrigend behandelt wird, schlagfertig und selbstbewusst. Die Figur Ida zeichnet sich durch Loyalität gegenüber ihren Freunden aus. Zudem wird in diesem Dialog deutlich, dass die starke Identifikation mit ihrem Hobby als *Kletter-Ida* innerhalb der Peer-Group als kennzeichnendes Merkmal ihrer Person anerkannt wird. Sebastian und Ida verabschieden sich schließlich per Handschlag, ein Ritual, das Gruppenzusammengehörigkeit unter Gleichaltrigen ausdrückt.

Während Idas Verhältnis zu Sebastian von emotionaler und auch körperlicher Nähe geprägt ist, wird die Beziehung zu Jonas über das Moment der Distanz eingeführt: Jonas steht abseits der Gokart-Bahn und filmt sich selbst mit einer Videokamera. Die Aufnahmen dienen als Jonas’ einziges Kommunikationsmittel zu seinen Eltern, die als Piloten bei einer Fluglinie arbeiten und daher nur selten zu Hause sind. Jonas entdeckt Ida auf dem Gelände der Gokart-Bahn. Er beobachtet und filmt sie, während sie ihre Kletterausrüstung versteckt (Abb. 12-13).

¹¹ (S2.E11a-11b)



(Abb. 12-13)¹²

Damit wird ein weiteres Motiv eingeführt, das die Beziehungen zwischen Ida und ihren beiden Freunden charakterisiert: **Ida als Objekt der Begierde**. Während Sebastian versucht Ida sowohl sprachlich („Süße“) wie auch körperlich zu vereinnahmen, repräsentiert Jonas´ Kamera den männlichen, voyeuristischen Blick, der die Frau zum (sexuellen) Objekt macht (vgl. Friedriszik 2003). Ida wird von ihren Freunden als attraktive, gleichaltrige Frau wahrgenommen und die Figur durch eine von ihren männlichen Freunden zugeschriebene Eigenschaft weiter charakterisiert.

In *Sequenz 4* wird das Interesse der beiden Buben an Ida weiter vertieft und der Konflikt, die Rivalität von Jonas und Sebastian um ihre exklusive Zuneigung, etabliert. Ida wird dabei indirekt im Gespräch zwischen den zwei Freunden als begehrtenswerte weibliche Person gezeichnet. Die Buben wünschen sich mehr als eine freundschaftliche Beziehung. Jonas möchte Ida „*einmal ins Kino*“ (S4.E18) einladen. Sebastian hingegen bescheinigt Jonas dabei „*keine Chance*“ (S4.E26), da er – und nicht Jonas – der Typ Mann sei, „*wovon Frauen träumen*“ (S4.E28). In dieser Szene werden Idealbilder von Männlichkeit und Weiblichkeit entworfen und verhandelt: Frauen „*(...) wollen starke Männer, die ihnen Blumen schenken. Das stand letzte Woche in der Woman.*“ (S4.E30). Der Film thematisiert an dieser Stelle Medien als Quelle für Geschlechter-Wissen und zeigt auf, wie mediale Gender-Repräsentationen als Vorbilder und Identifikationsangebot Eingang in kindliche Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit finden können.

Eine gänzlich andere Facette der Beziehung zeigt sich, als Ida in *Sequenz 7*, nachdem sie von Klaus´ lebensbedrohlicher Erkrankung erfahren hat, von Sebastian und Jonas getröstet wird. Die Kinder sprechen über ein ernstes Thema, den möglichen Verlust eines Elternteils. Ida zeigt sich traurig, verletztlich, sie weint – intime Emotionen, die auf Vertrauen und Nähe innerhalb einer Gemeinschaft deuten. Zentraler Aspekt dieser Sequenz ist die **Freundschaft** zwischen den drei Kindern, Sebastian und Jonas lassen ihre Freundin in dieser Krisensituation nicht allein. Die Zusammengehörigkeit der drei Figuren wird auch bildästhetisch betont, indem Ida, Jonas und Sebas-

¹² (S2.E25-26)

tian in fast jeder Einstellung gemeinsam, zu zweit oder zu dritt, in einem Bild zu sehen sind (Abb. 14-16).



(Abb. 14-16)¹³

Das Motiv **Freundschaft versus Zuneigung** betrifft das ambivalente Verhältnis zwischen dem Mädchen und ihren gleichaltrigen, männlichen Freunden. Sebastian und Jonas sind Idas zentrale Bezugspersonen auf der Ebene der Peer-Group. Die Beziehungen der Figuren untereinander sind allerdings von ambivalenten Bedürfnissen geprägt: auf der einen Seite der zentrale Aspekt der Freundschaft, der Loyalität, der gegenseitigen Hilfe und Unterstützung und das gemeinsame Wissen um Idas selbstbestimmte Identität als *Kletter-Ida*; auf der anderen Seite das Interesse am anderen Geschlecht zu Beginn der Pubertät und die Zuneigung der beiden Buben gegenüber Ida. Ida wird dadurch als attraktive, begehrte Frau zum Objekt der männlichen Begierde gemacht, eine Zuschreibung, die sie vehement abwehrt.

In den bisher beschriebenen *Sequenzen 1 bis 4* wird die Figur Ida ausschließlich in Interaktion mit männlichen Bezugspersonen gezeigt. Die Protagonistin wird zudem über ein männlich konnotiertes Umfeld, die Gokart-Bahn, eingeführt, innerhalb dessen sie aktiv und selbstbewusst handelt. Mit der körperbetonten Aktivität des Kletterns grenzt sie sich vom schnellen, wettkampforientierten Motorsport ab.

• **Bezugssystem Familie:** die Beziehung zur Mutter

Sequenz 5 gibt einen weiteren Einblick in das alltägliche Leben und das familiäre Umfeld, in dem Ida aufwächst. In dieser Sequenz wird erstmals die Beziehung der Protagonistin zur Mutter, ihrer einzigen weiblichen Bezugsperson, dargestellt. Die Handlung ist in der Wohnung der Familie, einem Gebäude auf dem Gelände der Gokart-Bahn, situiert.

Klaus bereitet in der Küche, assistiert von Jonas und Sebastian, das Essen zu. Inzwischen sind Ida und Maria im Wohnzimmer damit beschäftigt, durch Hantieren mit der Antenne ein klares Fernsehbild zu erhalten. Die Familie – Maria, Ida und Klaus

¹³ (S7.E1;E3;E7)

mit dem Baby William auf dem Arm – sieht sich einen TV-Bericht an, der Marias Tätigkeit als Sicherheitsexpertin der CCT Bank zeigt. Während die Frauen der Familie hier über den versierten Umgang mit Technik und Erwerbsarbeit, eher männlich konnotierte Tätigkeiten, inszeniert werden, übernimmt Klaus eher weiblich konnotierte Aufgaben in der familiären Arbeitsteilung.

Nachdem Ida in den bisherigen Sequenzen ausschließlich in Interaktion mit männlichen Figuren gezeigt wurde, wird in dieser Szene ihre Mutter Maria als weitere zentrale – und einzige weibliche – Bezugsperson eingeführt. Im Gegensatz zur engen und liebevollen Verbindung zwischen Vater und Tochter ist das Verhältnis zwischen Ida und Maria gespannt und von Distanz geprägt. Maria spricht Ida auf ihre Verantwortlichkeiten innerhalb der Familie an (Abb.17-18). Ida soll am folgenden Tag auf ihren kleinen Bruder William aufpassen, woraufhin diese barsch antwortet: „*Und was ist, wenn ich nicht kann?*“ (S5.37). Ida blickt stur nach vorne, kehrt ihrer Mutter dann trotzig den Rücken zu – sie ist es, die eine Distanz zwischen den beiden Frauen herstellt. Idas Position als Kind wird hier als Abhängigkeit und Kontrolle von einem Elternteil konstruiert. Sie wird damit als freiheitsbedürftige Figur charakterisiert, die sich sowohl in Worten wie auch Gesten von ihrer Mutter abzugrenzen versucht: „*Ich hab' mein eigenes Leben.*“ (Ida, S5.S33)



(Abb. 17-18)¹⁴

Plötzlich verändert sich die Situation: Klaus fällt um und kann sich nicht mehr bewegen. Ida beobachtet Klaus: sie blickt, stumm und starr vor Schreck, mit geöffnetem Mund, auf ihren Vater, der zu ihren Füßen liegt. Sie versteckt die untere Hälfte ihres Gesichts hinter ihren Händen (Abb.19-20).



(Abb. 19-20)¹⁵

¹⁴ (S5.30-31)

¹⁵ (S5.E45; E50)

Wurde Ida bis zu diesem Punkt im Film als aktiv handelnde Figur dargestellt, so steht sie dem Handlungsgeschehen in dieser Sequenz erstmals passiv – bewegungslos und wortlos – gegenüber. Die in den ersten Bildern des Films in Szene gesetzte Körperlichkeit – viel Haut, Muskeln, physische Kraft – weicht hier der Darstellung eines hilflosen Mädchens, das sich hinter den Ärmeln ihrer übergroßen roten Jacke versteckt. Bereits in der folgenden Sequenz versucht Ida, diese durch Emotionalität ausgelöste Handlungsunfähigkeit zu überwinden.

In *Sequenz 6* erfährt die Familie im Krankenhaus, dass Klaus an einer sehr seltenen Nervenkrankheit leidet, die einzig durch eine Operation in einer Klinik in den USA geheilt werden kann. Da die dänischen Krankenkassen das neuartige, noch im experimentellen Stadium befindliche Verfahren nicht zahlen, müsste die Familie für die Kosten von 1,5 Millionen Kronen selbst aufkommen.

Neben Maria und der Ärztin steht auch Ida an Klaus' Krankenbett und hört den Ausführungen der Medizinerin aufmerksam zu. Zwar drückt Idas Gesicht nach wie vor Schreck und Aufregung aus, dennoch wirkt das Mädchen nicht verzweifelt, sondern gefasst und nachdenklich. Ida verfolgt aufmerksam das Gespräch der Erwachsenen im Krankenzimmer und blickt abwechselnd auf Maria, Klaus und die Ärztin. Ida weint nicht, sie hört zu, beobachtet und denkt nach (Abb. 21-23)¹⁶.



(Abb. 21-23)

Die Protagonistin lässt sich – im Gegensatz zu *Sequenz 5* – nicht von Emotionen dominieren, sondern versucht, ihre Handlungsunfähigkeit durch rationale Überlegungen aktiv zu überwinden. Bereits am Krankenbett des Vaters denkt Ida über mögliche Lösungen für das Problem, Klaus' lebensbedrohende Krankheit, nach. Aktivität und Rationalität sind somit zentrale Eigenschaften, die die Figur Ida charakterisieren und betreffen ein weiteres Motiv des Films, **Rationalität versus Emotionalität**.

¹⁶ (S6.E12; E15; E35)

IV.2.2.2 Inszenierung von Weiblichkeit als Strategie

In der Einführung wurden grundlegende Charakterzüge der Protagonistin und die Einbettung in ihr familiäres und freundschaftliches Bezugssystem vorgestellt. Diese Eigenschaften, Fähigkeiten und Beziehungsformen bestimmen die Handlungen der Hauptfigur im weiteren Verlauf der Erzählung. Für die Analyse der Repräsentation von Gender ist dabei besonders die bewusste Inszenierung von Weiblichkeit von Interesse, bei der die Protagonistin strategisch kulturelle Praktiken der Herstellung von Geschlecht – in Interaktion mit Erwachsenen wie auch mit ihren gleichaltrigen Freunden – einsetzt, um an ihr Ziel zu gelangen.

Sequenz 12 markiert den Ausgangspunkt für die weitere Vorgehensweise der Hauptfigur in der filmischen Erzählung. Ida hat den Plan gefasst, einen Bankraub zu begehen, um das Geld für die rettende Operation ihres Vaters zu beschaffen. In *Sequenz 12* erzählt Ida ihren Freunden Jonas und Sebastian von dem Vorhaben, 1,5 Millionen Kronen aus der Bank zu entwenden, in der ihre Mutter sämtliche Sicherheitssysteme installiert hat. Das Mädchen ist ‚Hirn‘ und Hauptausführende des geplanten Coups, zu dessen Umsetzung sie allerdings die Hilfe und Unterstützung ihrer beiden Freunde benötigt. Idas Aufgabe bei dem Einbruch ist, den 30 Meter hohen Schacht hinauf zu klettern, in dem sich der Safe befindet.

Ida übernimmt in dieser Sequenz die dominierende Rolle in der Interaktion mit ihren gleichaltrigen Freunden. Sie bestimmt das Thema der Konversation und kontrolliert den Gesprächsverlauf, Gegenargumente – etwa von Jonas´ Seite, dass ein Bankraub „*eines der schlimmsten Verbrechen*“ (S12.E12) sei oder Sebastians Bedenken, ob Ida ihre Kräfte in Bezug auf den Aufstieg im Schacht nicht überschätzt – ignoriert sie. Während ihrer Ausführungen steht Ida oder durchschreitet den Raum, Jonas und Sebastian sitzen hingegen auf einem Sofa ihr gegenüber und blicken dabei zu ihr auf. Sie spricht mit fester Stimme und mit ernstem, forderndem Ton. Schließlich willigen Sebastian und Jonas ein, beim Bankraub mitzumachen und Ida verteilt die Aufgaben für die weitere Planung des Coups. In dieser Sequenz wird die Protagonistin durch kulturelle Praktiken, die Dominanz, Entschlossenheit und Durchsetzungsvermögen ausdrücken, inszeniert und auf diese Weise ein hierarchisches Verhältnis innerhalb der Gruppe konstruiert.

Ida wählt einen Bankraub, ein illegales, kriminelles und riskantes Unternehmen, als Lösung, um ihren Vater zu retten. Das Mädchen ist bereit, den Konflikt mit gesellschaftlichen Werten und einem von Erwachsenen geschaffenen Rechtssystem in Kauf zu nehmen, um ihr Ziel zu erreichen. Sie rechtfertigt die geplante Tat, indem sie

nicht persönliche Bereicherung als Motiv ihres Handelns darstellt, sondern die Rettung ihres todkranken Vaters.

Ida ist mutig und entschlossen, auch mit radikalen Mitteln und ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse anderer Figuren, ihren Plan durchzuführen. Zugleich ist sie sich der Möglichkeit bewusst, mit gesellschaftlichen Erwartungen und Zuschreibungen an soziale Rollen zu spielen. Der strategische Umgang mit kulturellen Vorstellungen von Kindlichkeit, d.h. Annahmen Erwachsener über Eigenschaften und Fähigkeiten von Kindern, stellt die Basis zur Durchführung von Idas Plan dar:

„Die Erwachsenen denken ja immer noch, wir wären noch Kleinkinder. Die glauben doch nie im Leben, dass wir eine Bank ausrauben könnten.“ (Ida, S12.E10-11)

Die Protagonistin wendet diese Annahme in der weiteren Planung des Bankraubs als Strategie an, um an ihr Ziel zu gelangen.

Idas Aufgabe in der Planungsphase des Einbruchs ist es, Informationen über das Sicherheitssystem der Bank zu beschaffen. In *Sequenz 13* und *14* begleitet Ida daher ihre Mutter in die Bank, um das Objekt des Einbruchs an Ort und Stelle auszukundschaften. In diesen Sequenzen werden zwei unterschiedliche Handlungsmuster sichtbar, die die Figur zur Umsetzung dieser Aufgabe anwendet.

- Strategie 1: **Beobachtung**

Mit konzentriertem und aufmerksamem Blick sondiert Ida das Äußere und das Innere des Bankgebäudes. Sie beobachtet die Position der Kameras, die Sicherheitskontrollen und die Code-Tastaturen an den Türen der einzelnen Büros. Bei dem Gang mit Maria durch die Bank ignoriert Ida ihre Mutter, sie reagiert nicht auf deren Fragen und Kommentare, sondern fokussiert ihr Ziel. Nur um Details über das Sicherheitssystem zu erfahren, die nicht durch Beobachtung erfassbar sind, tritt sie mit Maria ins Gespräch.

- Strategie 2: **Inszenierung von Weiblichkeit**

Ist die Protagonistin im Prozess der Beobachtens durch die Inszenierung eines aktiven Blicks charakterisiert, wendet sie in Interaktionen mit Erwachsenen spezifische Handlungsmuster an, um an weitere Informationen über das Überwachungssystem zu kommen oder sich unauffällig im Gebäude bewegen zu können.

In *Sequenz 13* betritt Ida die Bank gemeinsam mit Maria, die sich im Eingangsbereich bei einem Beamten des Sicherheitsdienstes ausweisen muss. In dieser Situation trifft Ida erstmals auf den Wachmann Henrik, der nach der Kontrolle von Marias Berechtigungskarte auch nach Idas Identität fragt. Maria stellt Ida als ihre Tochter

vor. Dabei legt die Hauptfigur ihren Kopf schief und blickt mit leicht nach vorne geneigtem Kopf zu Henrik auf (Abb. 24). Sie steht still, zurückhaltend und bewegungslos, mit hängenden Armen neben ihrer Mutter. Ihre langen Haare trägt sie offen, sie ist in ein hellblaues T-Shirt gekleidet. Ihr Körperbau wirkt androgyn, dünn, fast zerbrechlich. Diese Praktiken der Darstellung werden als das Motiv ‚Inszenierung von Weiblichkeit‘ zusammengefasst.



(Abb. 24)¹⁷



(Abb. 25)¹⁸



(Abb. 26)¹⁹

Auch gegenüber ihrer Mutter wendet Ida diese Strategie an, um sie dazu zu bewegen, ihr das Passwort für den zentralen Computer des Sicherheitssystems zu verraten (Abb. 25).

In *Sequenz 14* trifft Ida schließlich auf Hartmann, den Direktor der Bank, der sie fragt, was sie hier mache. Als Ida zaghaft und stotternd antwortet, dass sich ihre Mutter gerade in einer Konferenz befindet, bietet Hartmann an, sie durch die Bank zu führen. Abbildung 26 zeigt Ida in dieser Interaktion in Aufsicht, d.h. das Mädchen wird durch die Neigung der Kamera nach unten aus der Perspektive eines Erwachsenen dargestellt. Dadurch wirkt die Figur klein und kindlich, die Art der Einstellung repräsentiert Hartmanns Blickwinkel und konstruiert auf bildästhetischer Ebene einen Unterschied zwischen Kind und erwachsenem Mann.

In der Begegnung mit Hartmann wird deutlich, dass es sich bei den oben beschriebenen Handlungsweisen, die einen Bruch mit der anfänglichen Darstellung der Hauptfigur markieren, um eine strategische Inszenierung handelt. Sobald der Direktor Ida den Rücken zukehrt, spioniert sie den Zahlencode zu dessen Büro aus – erneut dominiert der aktive, sondierende Blick der Strategie ‚Beobachtung‘ (Abb. 27).



(Abb. 27)²⁰

¹⁷ (S13.E38)

¹⁸ (S14.E13)

¹⁹ (S14.E30)

Die **Inszenierung von Weiblichkeit** beschreibt den strategischen Einsatz von geschlechtlich konnotierten Praktiken. In den *Sequenzen 13* und *14* wird Ida in Interaktionen mit Erwachsenen (Henrik, Maria und Hartmann) gezeigt, die ihren Aufenthalt in der Bank sowie ihre Fragen nach den Funktionen des Sicherheitssystems nicht als bewussten Teil eines kriminellen Plans interpretieren, sondern sie reproduzieren in ihrer Wahrnehmung gesellschaftliche Zuschreibungen an Kindlichkeit. Ida stellt durch ihre Inszenierung bewusst Assoziationen an kindliches Handeln – Naivität, Unschuld, Harmlosigkeit – und damit eine spezifische Form von kindlicher Weiblichkeit her.

Obwohl die Inszenierung von Weiblichkeit auf der einen Seite einen Bruch mit der bisherigen filmischen Darstellung der Figur bedeuten kann, bestätigt die strategische Anwendung dieser Praktiken als überlegtes und zielgerichtetes Handeln auf der anderen Seite die Repräsentation von Ida als aktive, dominante und rational agierende Figur.

Das filmische Motiv der Inszenierung von Weiblichkeit ist in den analysierten Sequenzen nicht nur bei Interaktionen mit Erwachsenen, sondern auch auf der Ebene der Peer-Group sichtbar. Auch gegenüber Sebastian und Jonas setzt Ida diese Strategie ein, als der Einbruchsplan an der Rivalität der zwei Buben um das Mädchen zu scheitern droht. Ida nützt nun ihr Wissen um die Zuneigung ihrer beiden besten Freunde berechnend und manipulativ aus, um diese doch noch zur Mitarbeit am Bankraub zu bewegen.

In *Sequenz 28* täuscht sie zunächst Jonas, in *Sequenz 29* anschließend Sebastian jeweils vor, in sie verliebt zu sein. In beiden Szenen geht sie dabei nach demselben Schema vor:

In einem ersten Schritt konfrontiert sie ihre Freunde direkt im Dialog mit ihrer vermeintlichen Zuneigung. In *Sequenz 28* eröffnet sie Jonas: „*Ich glaub´, ich bin verliebt in dich. Willst du mit mir gehen?*“ (S28.E4-5), der auf diese Frage hin freudig nickt. Auch Sebastian antwortet auf Idas ‚Geständnis‘, dass er ebenfalls in sie „*verknallt*“ (S29.E4) sei. Daraufhin überreicht Ida jedem der beiden Buben eine Kette mit einem Anhänger, der jeweils die Hälfte eines Herzens darstellt, und gibt ihnen einen Kuss auf die Wange. Dieses Ritual beschließt Ida in beiden Szenen mit exakt denselben Worten: „*Ich hab´ die andere Hälfte. Das heißt, dass wir ein Liebespaar sind.*“ (S28.E9-10; S29.E-6-7). In einem zweiten Schritt nimmt das Mädchen nun ihren beiden Freunden das Versprechen ab, bei dem Bankraub mitzumachen, dem jeweils

²⁰ (S14.E36)

anderen ‚Rivalen‘ allerdings nichts von ihrer Beziehung zu erzählen und die Herzkette zu verbergen.

Der Vergleich der Abbildungen (Abb. 28-30 und 31-33) verdeutlicht, wie die Figur in beiden Sequenzen, neben Ablauf und Wortwahl auch bis zu einzelnen Körperbewegungen fast identische Handlungsmuster anwendet.



Das Treffen mit Jonas (Abb. 28-30)²¹



Das Treffen mit Sebastian (Abb. 31-33)²²

Nicht nur in Interaktionen mit Erwachsenen, auch im Umgang mit Gleichaltrigen hat die Protagonistin mit ihrer Strategie der Inszenierung von Weiblichkeit Erfolg: Jonas und Sebastian willigen ein, mit Ida am folgenden Abend in die CCT-Bank einzubrechen. Im Unterschied zu *Sequenz 13* und *14* wird die Hauptfigur aber nicht als kindlich, sondern im Kontext der Peer-Group als weiblich, als attraktive, gleichaltrige Frau wahrgenommen. Durch den Einsatz von weiblich konnotierten Praktiken – lächeln, den Kopf schief legen, den Blick nach oben mit gesenktem Kopf, das Zurückwerfen der offen getragenen langen Haare (Abb. 28-33) – inszeniert sich die Figur Ida als Objekt der Begierde, um dem Idealbild ihrer männlichen Freunde zu entsprechen. Dennoch übernimmt Ida in diesem Prozess der Relevantsetzung von Gender nicht eine passive Rolle, sondern bestimmt aktiv den Verlauf der Interaktion und definiert die Form der Beziehung zu Jonas und Sebastian. Die so hergestellte emotionale Abhängigkeit der Männer zu einer Frau wird durch kulturelle Rituale und Symbole für Liebe und Treue, die Herzkette und den Kuss, unterstrichen.

Die Protagonistin verfolgt einerseits ein vorab geplantes und präzise ausgeführtes Handlungsschema, passt andererseits die Inszenierung der ‚verliebten Ida‘ anderer-

²¹ (S28.E10; E12; E16)

²² (S29.E8; E9; E14)

seits an den jeweiligen Interaktionspartner an. Filmisch werden dabei gegensätzliche Männlichkeiten konstruiert. Auf Jonas Frage, wieso Ida sich für ihn entschieden habe, antwortet sie: „*Sebastian ist auch sehr nett, aber du bist viel reifer.*“ (S28.E6). Gegenüber Sebastian meint Ida, Jonas sei „*sehr nett, aber du siehst besser aus.*“ (S29.E2). Das Treffen mit Jonas, dem ‚Reifen‘ der beiden Buben, findet in einem privaten Innenraum mit blauem Hintergrund, bei Essen und Kerzenschein, statt. Mit dem ‚gut aussehenden‘ Sebastian sitzt Ida im hohen Gras einer von warmem, gelblichem Licht erhellten Wiese. Nicht nur durch unterschiedliche Charakterzuschreibungen Idas an ihre Freunde, auch durch filmästhetische Kontraste wie Setting und Farbgebung werden hier – ähnlich *Sequenz 4* – gegensätzlich konstruierte Männlichkeiten und Rituale von Geschlechterbeziehungen verhandelt.

In den *Sequenzen 28* und *29* nützt Ida – rational, berechnend und rücksichtslos – die Zuneigung von Sebastian und Jonas aus, täuscht und manipuliert ihre beiden besten Freunde, um den Plan zur Rettung des Vaters durchzusetzen. Die Repräsentation der Hauptfigur erinnert in diesen Szenen an den genrespezifischen Frauentyp der ‚Femme Fatale‘ im Film Noir, die kalt und berechnend ihre Attraktivität und erotische Wirkung auf Männer einsetzt, um diese für ihre – meist kriminellen – Zwecke zu instrumentalisieren und dabei gegeneinander auszuspielen (vgl. Scheugl 2007:137ff.).

Der Film *Kletter-Ida* verweist in der Repräsentation der Hauptfigur nicht nur auf das Genre des Film Noir, sondern bedient sich in weiterer Folge bei der Inszenierung des Bankraubs auch filmischer Konventionen des Action-Kinos.

IV.2.2.3 Der Bankraub: Ida als Action-Heldin

Der Einbruch in die Bank stellt aus dramaturgischer Sicht den Höhepunkt der filmischen Erzählung dar. Die für die Interpretation ausgewählten *Sequenzen 42, 45* und *55* zeigen dabei drei Ausschnitte aus der mehr als 20 Minuten (Filmminute 43 – 67) dauernden Handlung. Daher werden in diesem Kapitel nur einzelne Aspekte der Figureninszenierung in den untersuchten Szenen beleuchtet und nicht versucht, zusätzlich Aufbau und Lösung des dramaturgischen Spannungsbogens nachvollziehbar zu machen.

Bei der Durchführung ihres Plans greift die Protagonistin auf jene Eigenschaften, Fähigkeiten und Beziehungsstrukturen zurück, durch die sie bereits in der Einführung charakterisiert wurde und die nun – am Höhepunkt der Filmerzählung – zur Errei-

chung des Ziels angewendet werden. Die Handlung findet in den Innenräumen der Bank statt, am Abend des Einweihungsfests für die MitarbeiterInnen der Firma. Der Tageszeit entsprechend ist die Szenerie auf der visuellen Ebene durch Dunkelheit, sich durch den Einsatz spärlicher Lichtquellen ergebende Hell-Dunkel-Kontraste und wechselnde Farbigkeiten gekennzeichnet. In diesen Sequenzen ist die Repräsentation der Protagonistin vor allem von dramaturgischen und filmästhetischen Konventionen des Action-Genres (z.B. bewegte Kamera, schnelle Schnitte, Parallelmontage) geprägt, die die Gender-Darstellung der Figur rahmen: Ida wird auf diese Weise als Action-Heldin konstruiert.

Sequenz 42 ist im Büro des Direktors situiert, zu Beginn der Aktion verteilt Ida die Aufgaben und gibt ihrem Team genaue Anweisungen zur Durchführung des Plans: Während Jonas von Hartmanns Büro aus die Bilder der Kameras überwachen soll (Abb. 34), brechen Ida und Sebastian zum Schacht auf, an dessen oberem Ende in 30 Metern Höhe sich der Safe befindet.



(Abb. 34)²³

Die Kinder sind in schwarze, hochgeschlossene Anzüge gekleidet und mit moderner Kommunikationstechnik, Walkie-Talkies und Headsets, ausgestattet. Die für den Aufstieg benötigte Kletterausrüstung tragen sie in schwarzen Rucksäcken bei sich. Trotz der Ähnlichkeiten, die diese funktionelle Kleidung herstellt, wird Ida auch in dieser Sequenz als weiblich ausgewiesen: Im Gegensatz zu den dunklen Rennoveralls der Buben ist Idas Anzug deutlich eng anliegender, zudem trägt sie ihre Haare in einer aufwändig geflochtenen Zopffrisur.

Während des Einbruchs agieren die drei Freunde als Team, als Gemeinschaft, in dem jede/r gemäß seiner/ihrer Kompetenzen zur Durchführung des Unternehmens beiträgt. Dennoch, Ida ist die Heldin des Films, *sie* ist die Hauptfigur, die schließlich an einem der Höhepunkte der actiongeladenen Handlung die entscheidende Aufgabe zu erfüllen hat: den Aufstieg zum Safe in *Sequenz 45*.

²³ (S42.E8)

In dieser Situation beweist die Figur, wie sie ihre Fähigkeiten – ihr Kletterpraxis, Körper- und Muskelkraft, Mut, Entschlossenheit, Konzentration und Durchsetzungsvermögen – einsetzt, um die 30 Meter des Schachts zu erklimmen. In einem Moment des Zweifels und der Schwäche, als Ida abrutscht und sie ihre Kräfte zu verlassen drohen, beruhigt sie sich selbst, redet sie sich Mut zu und überwindet diese emotionale Krisensituation erneut durch Rationalität und mentale Stärke. Auch auf der bildlichen Ebene werden Verweise zur Exposition gezogen, die Abbildungen 35 bis 37 illustrieren den Vergleich zur Inszenierung der Protagonistin in *Sequenz 1*.



(Abb. 35-37)²⁴

Der Film *Kletter-Ida* zeigt Kinder, angeführt von einer weiblichen Hauptfigur, die durchdacht, zielgerichtet und kompetent einen Einbruch in eine Bank verüben. Das Motiv der **vertauschten Rollen** erreicht beim Akt des Bankraubs seinen Höhepunkt. Während die drei Kinder intellektuell wie physisch im Stande sind, eine komplexe und detailliert geplante kriminelle Tat durchzuführen, vergnügen sich die Angestellten der Bank bei ihrer Einweihungsfeier. Die Erwachsenen betrinken sich, tragen bunte Perücken, lärmern, lachen und spielen ein Kinderspiel, ‚Fangt die Bankräuber‘. Durch dieses Geschehen wird nicht nur die Spannung der Handlung erhöht, sondern auch der Kontrast zwischen Kindern und Erwachsenen im Film verstärkt.

In *Sequenz 55* kommt es schließlich zur Konfrontation der drei Freunde mit ihrem erwachsenen Gegenspieler, dem Wachmann Henrik. Der Einbruch wurde bemerkt und nach einer dynamisch gefilmten Verfolgungsjagd durch die Gänge der Bank werden die Flüchtenden von Henrik und Johnny, der als dessen Praktikant arbeitet, gestellt. In diesem Moment schlägt sich Johnny aber auf die Seite der Kinder, setzt Henrik mit Hilfe eines Elektroschockgerätes außer Gefecht und ermöglicht Ida und ihrem Team die Flucht. In der direkten Konfrontation mit einem erwachsenen Gegner, der Personifikation des antagonistischen Systems, ist es aber nicht die Heldin Ida, die ihre Gruppe schützt und die gegnerische Seite besiegt, sondern sie wird

²⁴ (S45.E8; E9; E18)

durch die Loyalität ihrer männlichen Freunde gerettet. Diese Situation stellt somit den einzigen tatsächlichen Bruch in der Repräsentation der Hauptfigur dar²⁵.

In dieser Sequenz gehen die Kinder im Konflikt mit der Welt der Erwachsenen als siegreich hervor. Von Ida angeführt setzen die Kinder die Flucht durch die Gänge des Gebäudes fort.

IV.2.2.4 Happy End: Ida als Kind

Die *Sequenzen 71* und *72* markieren das Ende der Filmerzählung, das zentrale Problem und Auslöser für die Haupthandlung – die Krankheit des Vaters – ist gelöst, und die Hauptfigur hat sich im Prozess bis zum Erreichen des Ziels weiterentwickelt (vgl. Völcker 2005:50ff.). *Kletter-Ida* bietet den ZuschauerInnen dabei ein Happy End.

Sequenz 71 zeigt die Wiedereröffnung der Gokart-Bahn, das Geschehen findet, ebenso wie in den drei einführenden Segmenten *1* bis *3*, auf dem Gelände der Rennbahn statt. Die Figur Ida taucht in dieser Sequenz nur am Rande der Szenerie und in wenigen – insgesamt drei – Einstellungen auf. Ida sitzt in entspannter Körperhaltung an der Seite der Rennstrecke, blickt um sich und lächelt. Dabei trägt sie ein T-Shirt mit einem Blumenmuster und einen Jeans-Rock, ein spezifisch weiblich konnotiertes Kleidungsstück (Abb. 38). Im Gegensatz zu *Sequenz 1*, die sie aktiv kletternd zeigt und die Geschlechtlichkeit der Figur zunächst unklar lässt, nimmt sie hier die Position einer weiblichen Beobachterin ein, die die Handlungen der anderen Figuren verfolgt.



(Abb. 38)²⁶



(Abb. 39)²⁷



(Abb. 40)²⁸

²⁵ Eine mögliche Erklärung für die passive Rolle Idas in dieser Situation ist die dramaturgisch motivierte Lösung des Bruderkonflikts zwischen Sebastian und Johnny, die in dieser Konfrontation stattfindet. Nichtsdestotrotz bleibt die plötzliche Handlungsunfähigkeit der weiblichen Hauptfigur in dieser Sequenz außergewöhnlich und bietet sich als Ausgangspunkt für weitere Analysen zur Figurendarstellung an.

²⁶ (S71.E4)

²⁷ (S71.E5)

²⁸ (S71.E17)

Einerseits blickt das Mädchen zu ihren Eltern, die gemeinsam in der Kommentatoren-Kabine stehen. Klaus steht wieder an seinem Platz im Gebäude der Rennleitung und kündigt den Start der ersten Runde an, Maria umfängt ihn von hinten und lächelt (Abb. 39). Andererseits nickt sie Jonas zu, der glücklich in den Armen seiner bisher abwesenden Eltern liegt (Abb. 40). Ida wird daher nicht als passive Betrachterin des um sie herum ablaufenden Geschehens interpretiert, sondern sie blickt zufrieden auf ihr ‚Werk‘, das sie im Laufe der Geschichte vollbracht hat. Denn das Mädchen hat nicht nur ihr eigenes Problem, sondern auch die Konflikte ihrer Freunde und ihrer Eltern gelöst, und beobachtet nun die Ordnung, die sie aktiv durch ihre Handlungen hergestellt hat.

Die Wiederherstellung der **Familie als höchster Wert** war das entscheidende Ziel, das Ida durch den Bankraub erreichen wollte. Die Welt, die nun wieder ‚in Ordnung‘ ist, repräsentiert bestimmte Vorstellungen von Familie und Kindheit. *Sequenz 71* zeigt zufriedene, lächelnde Kinder, setzt sie in Beziehung zu einem Elternpaar, bestehend aus Mann und Frau, und impliziert damit das heteronormative Ideal der Kleinfamilie. Nicht mehr Ida ist hier an der Seite von Klaus (vgl. *Sequenz 3*), sondern Maria, dessen Ehefrau und Mutter der Kinder. Die sozialen Rollen innerhalb der Familienstruktur sind nun nicht mehr ‚vertauscht‘, sondern die Szene konstruiert eine Differenz zwischen kindlicher und erwachsener Lebenswelt.

Die Beziehungen innerhalb der Peer-Group werden in *Sequenz 72*, der letzten Szene des Films, verhandelt. Sebastian und Jonas stellen Ida vor die Wahl: sie soll sich für einen von beiden entscheiden, denn: „*Wir können doch nicht beide mit dir gehen.*“ (Sebastian, S72.E3). In dieser Einstellung (Abb. 41) wird nicht die Gemeinschaft der drei Freunde inszeniert (vgl. *Sequenz 7*), sondern das Mädchen steht den Buben in einer Wiese gegenüber. Egal, wen der beiden Ida schließlich wählt, die Rivalen versprechen sich, dennoch Freunde zu bleiben: „*Was denn sonst, Mann? Du sollst doch unser Trauzeuge sein.*“ (Sebastian, S72.E15).



(Abb. 41)²⁹



(Abb. 42)³⁰

²⁹ (S72.E4)

³⁰ (S72.E30)

Währenddessen hat Ida sich längst umgedreht und läuft über die Wiese davon. Jonas und Sebastian setzen ihr nach, die Kinder tollen durch das Feld, aber Ida lässt sich nicht fangen, immer wieder kann sie sich aus dem Griff ihrer männlichen Freunde befreien. In der letzten Einstellung des Films läuft Ida dynamisch und zielgerichtet aus dem Bild (Abb. 42).

Die weibliche Hauptfigur lässt sich auch in der letzten Sequenz der Geschichte nicht durch Definitionen und Grenzen anderer Akteure bestimmen. Ida will sich nicht entscheiden, daher versucht sie sich aktiv männlichen Kategorisierungen und Zuschreibungen als Objekt der Begierde zu entziehen. Die Vorstellung, die Sebastian und Jonas durch die Forderung nach einer Entscheidung entwerfen und reproduzieren, ist das Modell einer heterosexuellen, monogamen Paarbeziehung, die schließlich zur institutionalisierten Form der Ehe führt.

Nicht nur innerhalb ihres familiären Umfelds, auch im Kontext der Peer-Group wird die Figur Ida in dieser Situation als Kind in Szene gesetzt: Ida tollt mit ihren beiden Freunden durch eine Wiese, sie spielen Fangen, springen, laufen und fallen. Ganz im Gegensatz zu Darstellungen Idas als routinierte Kletterin, als ernsthafte Planerin, als analytische Beobachterin, als zielgerichtet handelnde Femme Fatale oder als Action-Heldin wird die Protagonistin hier als verspieltes Mädchen in kurzem Rock und mit flatternden Haaren inszeniert. Die Repräsentation der Hauptfigur assoziiert auf diese Weise das Idealbild einer unbeschwerten Kindheit als ‚Happy End‘ des Films.

IV.3 ZUSAMMENFASSUNG

Im nun folgenden Kapitel werden die Ergebnisse der Interpretation zu einem Gesamtbild der Figur Ida zusammengeführt. Zudem soll die Forschungsfrage nach der filmischen Repräsentation von Gender und den Praktiken der Inszenierung von Geschlechtlichkeit – das Doing gender im Kinderfilm – anhand des Analysebeispiels geklärt werden.

IV.3.1 Die Repräsentation der Hauptfigur

Das Konzept der Repräsentation stellt die Frage, *was* in einem Medientext gezeigt wird und *wie* etwas gezeigt wird. Welche kulturellen Bedeutungen und Zuschreibungen an die Protagonistin in der filmischen Inszenierung produziert werden – d.h., welche Mädchenfigur der Film *Kletter-Ida* auf diese Weise medial konstruiert – ist Thema dieses Kapitels.

Ida ist die Hauptfigur, im klassisch dramaturgischen Sinn die Heldin des Films, die bewusst und entschlossen ein Ziel verfolgend die Handlung vorantreibt, um schließlich aktiv das zentrale Problem der Erzählung zu überwinden (vgl. Völcker 2005). Die Figur verfügt dabei über bestimmte Eigenschaften und Fähigkeiten, und handelt innerhalb eines spezifischen sozialen Umfelds.

Der Protagonistin werden durch ihre äußerlichen Attribute, ihr Handeln und durch Interaktionen mit anderen AkteurInnen bestimmte Eigenschaften und Fähigkeiten zugeschrieben. Ida repräsentiert eine Figur, die ‚weibliche‘ und ‚männliche‘ bzw. in unserer Gesellschaft als weiblich und männlich markierte Eigenschaften, in sich vereint. Die folgende Klassifizierung der Attribute orientiert sich an bereits bestehenden und in dieser Arbeit zitierten Studien zur Darstellung von Gender in Medien. Eine Übersicht dieser ‚medialen Weiblichkeiten‘ und ‚medialen Männlichkeiten‘ befindet sich im Anhang.

Die Aktivität Klettern, über die sich Ida selbst definiert, wird als sportliche Tätigkeit sowohl von Frauen als auch Männern ausgeübt und ist somit nicht spezifisch geschlechtlich konnotiert. Folgende Attribute, die Ida in der Interpretation der analysier-

ten Sequenzen zugeschrieben wurden – Körperkraft, Mut, Entschlossenheit, Selbstbewusstsein, Dominanz, Durchsetzungsvermögen, Risikobereitschaft, Intelligenz, technisches Know-How – bezeichnen positiv besetzte, männlich konnotierte Eigenschaften. Zuschreibungen an die Figur wie Attraktivität, Emotionalität und die Objektivierung der Frau durch den männlichen Blick sind hingegen weiblich assoziiert. Passivität und Handlungsunfähigkeit, die in emotionalen Situationen auftreten, überwindet die Figur durch rationales Denken. Verglichen mit oben angeführten Studien zu Repräsentationen medialer Weiblichkeiten formt die Figur Ida ein Gegenbild zu im Mainstream der Medien dominierenden Frauendarstellungen.

Ida wird im Film als aktive, dominante und rational handelnde Figur inszeniert. Obwohl in der Charakterisierung männlich assoziierte Attribute überwiegen, wird die Geschlechtlichkeit der Figur, vor allem durch äußerliche Praktiken der Körperinszenierung – etwa Frisur oder Kleidung – als weiblich ausgewiesen. Die filmische Konstruktion dieser Figur als spezifische Darstellung medialer Weiblichkeit wurde in der Interpretation auf verschiedenen Ebenen der audiovisuellen Gestaltung beschrieben. Die Handlung des Films ist innerhalb der zentralen Bezugssysteme der Figur, ihrer Familie und ihrer Freunde situiert.

Die Protagonistin wird zunächst über das enge und liebevolle Verhältnis zu ihrem Vater eingeführt. Klaus ist Idas großes Vorbild und die Leidenschaft für das Klettern ein zentrales verbindendes Element in der Vater-Tochter-Beziehung. Als eine fatale Krankheit das Klaus' Leben bedroht, unternimmt Ida alles, um ihren Vater zu retten und so die Einheit der Familie wiederherzustellen. Das Verhältnis der Protagonistin zu ihrer Mutter ist eher gespannt, dennoch gestaltet sich die Beziehung der beiden Frauen vielschichtig, insofern sie beide dasselbe Ziel, die Rettung des geliebten Mannes, verfolgen. Der Film repräsentiert zwei Frauenfiguren als Löserinnen eines scheinbar unüberwindbaren Problems, während Klaus, dessen Krankheit zwar den Ausgangspunkt der Handlung darstellt, den Großteil des Geschehens aber bewegungsunfähig in einem Krankenbett verbringt. Die Endsequenzen zeigen Ida als Kind, eingebettet in die Struktur einer heteronormativen Kleinfamilie.

Zweites zentrales Bezugssystem der Figur sind ihre beiden besten Freunde Sebastian und Jonas. Die Beziehungen innerhalb der Peer-Group sind allerdings von Ambivalenz geprägt. Auf der einen Seite stellen die Aspekte der Gemeinschaft, der Loyalität, der Unterstützung und des Vertrauens grundlegende Elemente der Freundschaft dar. Auf der anderen Seite erzeugt die Zuneigung und das Interesse Jonas' und Sebastians an dem Mädchen Spannungen innerhalb der Gruppe. Einerseits wehrt Ida vehement die Fremdzuschreibung als Objekt der Begierde des männlichen Blicks ab,

andererseits nützt sie die in der Freundschaftsbeziehung existierende Ambivalenz zwischen kindlicher Gemeinschaft und Zuneigung für ihre Zwecke aus.

Die Figur Ida agiert innerhalb eines von männlichen Figuren dominierten Umfeldes, sämtliche zentrale Bezugspersonen – außer ihrer Mutter Maria – und selbst ihre erwachsenen Gegenspieler sind männlich. Zudem wird Ida auch in einem männlich konnotierten räumlichen Setting eingeführt, die Gokart-Bahn, zu der eine örtliche wie emotionale Nähe besteht. Einerseits wird Ida als weibliche Figur über den Kontrast zu diesem von Männern dominierten Feld charakterisiert, andererseits bewegt sie sich auch selbstverständlich innerhalb der Konventionen dieses Rahmens. Bis auf wenige Ausnahmen übernimmt Ida stets eine aktive Rolle in Interaktionen mit gleichaltrigen wie erwachsenen Akteuren. Der Film *Kletter-Ida* inszeniert also eine Mädchenfigur, die innerhalb einer von Männern dominierten – bzw. filmisch als solcher konstruierten – Welt ihr Ziel durchsetzen kann. Nicht nur agiert sie selbstbewusst innerhalb dieses Feldes und wird als gleichberechtigte Partnerin anerkannt, sondern sie spielt zugleich mit Mechanismen der Relevantsetzung der Gender-Differenz. Die Hauptfigur ist sich dabei nicht nur der Möglichkeit des strategischen Einsatzes von Weiblichkeitspraktiken, sondern auch der Herstellung von Kindlichkeit in Interaktionen mit Erwachsenen bewusst.

Die Protagonistin Ida wird nicht nur als vielschichtige Persönlichkeit konstruiert, sondern auch als radikale Figur charakterisiert. *Kletter-Ida* zeigt eine Mädchenfigur, die einen Bankraub und somit eine kriminelle Tat begeht. Durch die Verknüpfung mit Motiven einer kindlichen Ethik wird Ida hier aber nicht als Verbrecherin, sondern der Einbruch als helden- oder vielmehr heldinnenhafter Akt inszeniert, der ein von Erwachsenen geschaffenes, gesellschaftliches Regelsystem hinterfragt. Ida überschreitet radikal Grenzen, die der elterlichen Verbote, die moralischen Grenzen von Freundschaftsbeziehungen sowie die gesetzlich festgelegten Bestimmungen eines Rechtsstaats.

Kletter-Ida repräsentiert eine aktive, mutige, rational und entschlossen agierende Mädchenfigur, die selbst vor dem Konflikt mit der Welt der Erwachsenen nicht zurückschreckt, um ihr Ziel auch auf illegalen, in jedem Fall für Kinder unkonventionellen, Wegen zu erreichen. In diesem Sinn schließt die Repräsentation der Figur am ehesten an den Typ des ‚starken, emanzipierten Mädchens‘ in der Kinderliteratur an, das durch Fähigkeiten wie psychische und physische Stärke gekennzeichnet ist und wenig spezifisch weiblich konnotierte Praktiken aufweist (vgl. Schilcher 2002). Zudem wird die Inszenierung der Protagonistin durch Referenzen an Filmgenres wie den Film Noir und filmästhetische Konventionen des Action-Kinos gerahmt.

IV.3.2 Doing gender im Film *Kletter-Ida*

Das theoretische Konzept des Doing gender beschreibt den Prozess der Herstellung von Geschlecht in alltäglichen Handlungen und Interaktionen. Ziel der Filminterpretation war es, diese Mechanismen der Konstruktion von Geschlechtlichkeit auf Basis der Figur Ida zu analysieren und zu beschreiben. *Kletter-Ida* repräsentiert dabei eine Mädchenfigur, die interaktive Prozesse der Herstellung und Inszenierung von Weiblichkeit strategisch für ihre Ziele einsetzt. Die filmische Konstruktion von Gender soll nun anhand einiger aussagekräftiger Sequenzen, in denen Praktiken des Doing gender sichtbar werden, veranschaulicht und diskutiert werden.

Sequenz 1 zeigt den ersten Auftritt der Protagonistin und manifestiert so den ersten audiovisuellen Eindruck, den die ZuschauerInnen von dieser Filmfigur erhalten. Zu Beginn der Szene werden einzelne Körpersegmente im Detail, danach die Person aus großer Entfernung abgebildet. Durch die spezifische bildästhetische Inszenierung bleibt die Geschlechtlichkeit der Figur zunächst undeutlich, erst durch die Sichtbarkeit von weiblich konnotierten Gender-Markern – wie Frisur, Kleidung oder Name – wird die Person als Mädchen wahrgenommen und definiert. Dieser Filmausschnitt illustriert, wie Weiblichkeit durch geschlechtlich markierte Inszenierungspraktiken über die Figur hergestellt und auf diese Weise filmisch konstruiert wird. Zudem betont die Sequenz die Eigendefinition der Protagonistin über die Aktivität des Kletterns, und damit die Wichtigkeit einer selbst zugeschriebenen Identität als *Kletter-Ida*.

Prozesse der Konstruktion von Geschlecht werden besonders an jenen Punkten bewusst, an denen die Kontinuität und Selbstverständlichkeit dieser Praktiken hinterfragt wird. Auch im Film *Kletter-Ida* werden Prozesse des Doing gender in bestimmten Sequenzen deutlich, die einen Bruch mit in der Einführung etablierten Handlungsmustern der Hauptfigur darstellen. In der ‚Inszenierung von Weiblichkeit‘ setzt die Figur Ida geschlechtlich konnotierte Praktiken als Strategie zur Erreichung ihres Zieles ein. Die Hauptfigur nützt ihr Wissen um soziale Normen, Erwartungen und Repräsentationsweisen von Gender und stellt in Interaktionen spezifische Formen von Weiblichkeit her. Dabei werden ähnliche Verhaltensweisen und kulturell als weiblich markierte Inszenierungspraktiken, abhängig von Situation und Interaktionspartnern, unterschiedlich interpretiert. In den *Sequenzen 13* und *14* wird Ida in Interaktionen mit Erwachsenen – Henrik, Hartmann und Maria – gezeigt und der Figur in die-

sem Kontext Kindlichkeit zugeschrieben. Innerhalb der Peer-Group hingegen wird Ida als weiblich, als attraktive gleichaltrige Frau wahrgenommen.

Ida ‚macht‘ Gender und stellt Weiblichkeiten durch den strategischen Einsatz geschlechtlich konnotierter Handlungsweisen in Interaktionen aktiv her. Das heißt, die Akteurin ist sich der Möglichkeit der situativen und kontextabhängigen Relevantsetzung von Gender bewusst. Die Repräsentation der Hauptfigur unterstützt somit die Thesen der differenziellen Relevanz von Geschlecht (vgl. Gildemeister 2004): Geschlecht fungiert demnach nicht als omnipräsente Kategorie der Differenz, die sämtliche Bereiche des sozialen Lebens gleichermaßen durchdringt – wie West und Zimmerman (1991) in ihrem Konzept des Doing gender postulieren –, sondern wird vielmehr situativ und kontextabhängig hergestellt und relevant gesetzt. Männlichkeit und Weiblichkeit sind sozial konstruierte und damit historisch wandelbare Vorstellungen von Geschlecht, deren Relevanz je nach Interaktionssituation und kulturellem Kontext variiert. Der Film *Kletter-Ida* kann in Sequenzen, in denen die ‚Inszenierung von Weiblichkeit‘ durch die Figur Ida eine zentrale Rolle spielt, das Konzept einer differenziellen Relevanzsetzung von Gender beispielhaft veranschaulichen.

Das Motiv der ‚Inszenierung von Weiblichkeit‘ zeigt außerdem, dass und in welcher Form bereits Kinder Geschlecht in alltäglichen Praktiken herstellen. Durch das Einlernen genderkonformer Handlungsweisen im Laufe der Sozialisation eignen sich Heranwachsende die Regeln des sozialen Systems der Zweigeschlechtlichkeit an. Die Repräsentation der Protagonistin vereint zwar weiblich und männlich konnotierte Eigenschaften in sich, dennoch ist es eindeutig eine weibliche Figur, die der Film *Kletter-Ida* konstruiert. Als aktive Hauptfigur spielt Ida zwar mit gesellschaftlichen Erwartungen an Weiblichkeit und Kindlichkeit, setzt bewusst Praktiken der Geschlechter-Inszenierung ein und versucht, sich männlichen Kategorisierungen als Objekt der Begierde zu entziehen. Dennoch bewegt sich Ida dabei stets innerhalb der Grenzen des Systems der Zweigeschlechtlichkeit. Der Film bietet also keine Strategien der Dekonstruktion von Gender und reproduziert damit letztlich einen binären, heteronormativen Geschlechterdiskurs.

Ziel der empirischen Untersuchung war es, Prozesse des Doing gender und filmische Mechanismen der Konstruktion von Geschlecht in der Interpretation ausgewählter Sequenzen des Films *Kletter-Ida* zu erfassen und nachzuvollziehen. Zentraler Punkt bei der Analyse der weiblichen Hauptfigur war dabei das Motiv der ‚Inszenierung von Weiblichkeit‘, das die strategische Relevantsetzung von Gender durch geschlechtlich

konnotierte Praktiken beschreibt. Anhand des Fallbeispiels kann somit die These der differenziellen Relevanz, der situativen und kontextabhängigen Herstellung von Geschlecht, als Element der filmischen Konstruktion von Gender angewendet werden. Doing gender erwies sich während der Filminterpretation als theoretische Ausgangsposition, um Praktiken der Inszenierung medialer Weiblichkeiten und Männlichkeiten im Filmbeispiel zu untersuchen, als fruchtbar. Allerdings greift das analytische Konzept einer Geschlechterdifferenz – d.h. die Klassifikation von Personen als männlich *oder* weiblich – bei der Analyse der Konstruktion von Geschlecht zu kurz.

V. RESÜMEE

Thema dieser Arbeit ist die Repräsentation und Konstruktion von Gender im Kinderfilm. Dabei wurden anhand des Fallbeispiels *Kletter-Ida* Prozesse des Doing gender und filmische Mechanismen der Konstruktion von Geschlecht untersucht. Ziel der soziologischen Filmanalyse war es, die Repräsentation der Protagonistin Ida und die Strukturen der medialen Inszenierung dieser Mädchenfigur zu beschreiben.

Auf den verschiedenen den Ebenen der Figurenzeichnung, der Interaktionen zwischen der Protagonistin und anderen AkteurInnen, sowie ihres Handelns innerhalb des sozialen Umfelds konstruiert der Film *Kletter-Ida* eine spezifische Mädchenfigur: Ida ist ein mutiges, entschlossenes und durchsetzungsfähiges Mädchen, das radikale Maßnahmen unternimmt, um das zentrale Problem des Films, die lebensbedrohliche Krankheit ihres Vaters, zu lösen. Um ihr Ziel zu erreichen, werden bestimmte Eigenschaften und Fähigkeiten der Figur in Szene gesetzt. Die Protagonistin wird dabei über männlich konnotierte Attribute – wie Körperkraft, Mut und Entschlossenheit –, ebenso wie weiblich konnotierte Eigenschaften – z.B. Attraktivität oder Emotionalität – charakterisiert.

Zudem zeigt der Film eine Mädchenfigur, die Inszenierungspraktiken von Weiblichkeit strategisch für ihre Zwecke einsetzt. Ida ist sich der Möglichkeit der Relevantsetzung von Gender, der situativen und kontextabhängigen Herstellung von Geschlecht, bewusst. Anhand des Fallbeispiels kann somit der gendertheoretische Ansatz der differenziellen Relevanz als Ebene der filmischen Konstruktion von Gender aufgezeigt werden.

Der Film *Kletter-Ida* inszeniert ein Mädchen, das eine Bank ausraubt, um Geld für die rettende Operation ihres todkranken Vaters zu beschaffen – ein für 12jährige Kinder wohl eher unrealistisches Szenario. Dennoch wird die Figur eines Mädchens, das aktiv, rational handelnd und zielgerichtet in ein streng bewachtes Geldinstitut einbricht, durch die Repräsentation im Medium Film – zumindest in den Vorstellungen der ZuschauerInnen – denkbar. Filmisch inszenierte Wirklichkeiten, egal wie real oder fiktiv die darin entworfenen Welten und handelnden Figuren auch sein mögen, finden über den massenmedial vermittelten Diskurs Eingang in gesellschaftliche Bedeutungs- und Sinnsysteme und tragen somit schlussendlich auch zur Konstruktion unserer sozialen Wirklichkeit bei.

Eine Figur wie ‚Kletter-Ida‘, die eine spezifische Inszenierung von Weiblichkeit in einem konkreten Fallbeispiel darstellt, kann gesellschaftliche Frauenbilder, und soziale Normen und Erwartungen an genderkonforme Handlungsweisen nicht verändern oder gar aufbrechen – aber der Film kann durch die Repräsentation einer aktiven, mutigen und starken Mädchenfigur Formen abseits des Mainstreams medialer Weiblichkeiten darstellen und damit denkbar machen.

Bei dem untersuchten Medientext handelt es sich um einen Kinderfilm. Film stellt eine der wesentlichen Sozialisationsinstanzen unserer Gesellschaft dar, anhand derer Kinder und Jugendliche Wissen über soziale Normen, Werte, kulturelle Praktiken und Geschlecht, im Sinne gültiger Versionen von Männlichkeit und Weiblichkeit, beziehen. Somit kann Ida im Hinblick auf mediale Sozialisation von Heranwachsenden als Vorbild oder Identifikationsangebot für die persönliche Entwicklung und Identitätskonstruktion als Mädchen und Bub, als zukünftige Frauen und Männer dienen.

Diese Studie ist als Falluntersuchung angelegt, in der versucht wurde, die Prozesse des Doing gender und die Strukturen der filmischen Konstruktion von Gender anhand eines konkreten Medientexts herauszuarbeiten. Die Analyse der Protagonistin des Films *Kletter-Ida* stellt dabei *ein* Beispiel für die Repräsentation von medialer Weiblichkeit dar. Mit dieser Arbeit kann ein, wenn auch kleiner, Beitrag zum Forschungsstand über die Darstellung von Gender in Medien geleistet werden. Aus der Analyse und Interpretation *eines* Filmtexts lassen sich allerdings kaum bzw. keine mediensoziologisch fundierten Aussagen über mögliche Wirkungen im Kontext einer Gesellschaft ableiten.

Kletter-Ida war ein großer kommerzieller Erfolg und wurde neben den Produktionsländern, Dänemark, Schweden und Norwegen, auch in synchronisierter Fassung auf dem deutschsprachigen Markt vertrieben und selbst auf Festivals außerhalb Europas rezipiert. Die weit reichende massenmediale Verbreitung und Anerkennung dieses Kinderfilms lassen auf ein gesellschaftliches Interesse an darin aufgegriffenen Thematiken schließen. Ob der Grund dafür die positiv gezeichnete Heldin Ida, die spannungsreiche Geschichte eines durch eine Mädchenfigur verübten Bankraubs oder die Adaption des Action-Genres auf eine Kinderfilmproduktion ist, wäre hier ein Akt reiner Spekulation.

Mögliche Ansatzpunkte für eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Film *Kletter-Ida* und der Repräsentation der Hauptfigur wären Untersuchungen im Bereich der Rezeptionsforschung oder eine systematische vergleichende Analyse eines größeren Samples an Kinderfilmen. Konkret möchte ich an dieser Stelle auf

das US-amerikanische Remake der Produktion, *Mission: Possible*, hinweisen, um durch einen Vergleich (film-)kulturspezifische Inszenierungspraktiken von Weiblichkeit zu erforschen.

Die angewendete, für diese Studie eigens entwickelte Methode zur soziologischen Filmanalyse erlaubt eine sehr genaue Rekonstruktion von medial vermittelten Bedeutungen, kulturellen Codes und filmästhetischen Strukturen der Konstruktion von Geschlecht. Aufgrund dieser feinen und aufwändigen Form der Interpretation – und den Rahmen der Machbarkeit innerhalb einer Diplomarbeit – bleibt der Umfang des Analysematerials in dieser Studie auf ein Fallbeispiel, auf 18 ausgewählte Sequenzen des Films *Kletter-Ida*, beschränkt. Im diesem Sinne möchte ich die Etablierung einer umfassenden Methode der soziologischen Filmanalyse, die die Analyse größerer Samples ermöglicht, als Herausforderung an die Visuelle Soziologie anregen.

BIBLIOGRAFIE

Film / Analysematerial:

Kletter-Ida – Catch that Girl
(DK/S/N 2002); DVD 2002, © MFA Film, im Vertrieb der EuroVideo

Literatur

Becker, Ruth / Beate Kortendiek (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie (Wiesbaden: VS Verlag, 2004)

Berger, Peter L. / Thomas Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, 21. Aufl. (Frankfurt a.M.: Fischer, 2007)

Bilden, Helga / Bettina Dausien (Hrsg.): Sozialisation und Geschlecht. Theoretische und methodologische Aspekte (Opladen: Barbara Budrich, 2006)

Bilden, Helga: *Sozialisation in der Dynamik von Geschlechter- und anderen Machtverhältnissen*, in:

Bilden, Helga / Bettina Dausien (Hrsg.): Sozialisation und Geschlecht. Theoretische und methodologische Aspekte (Opladen: Barbara Budrich, 2006), S. 45-70

Böhm, Andreas: *Theoretisches Codieren. Textanalyse in der Grounded Theory*, in:
Flick, Uwe / Ernst von Kardorff / Ines Steinke (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch, 3.Aufl. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004), S. 475-485)

Budde, Jürgen: *Zwischen Macho, Freak und Onkel. Männlichkeitsinszenierungen in der Reality Soap ‚Big Brother‘*, in:

Luca, Renate (Hrsg.): Medien.Sozialisation.Geschlecht. Fallstudien aus der sozialwissenschaftlichen Forschungspraxis (München: kopaed, 2003), S. 69-84

Denzin, Norman K.: *Reading Film – Film und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial*, in:

Flick, Uwe / Ernst von Kardorff / Ines Steinke (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch, 3.Aufl. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004), S. 416-428

Dölling, Irene: *‚Geschlechter-Wissen‘ – ein nützlicher Begriff für die ‚verstehende‘ Analyse von Vergeschlechtlichungsprozessen?*, in:

Gildemeister, Regine / Angelika Wetterer (Hrsg.): Erosion oder Reproduktion geschlechtlicher Differenzierungen? Widersprüchliche Entwicklungen in professionalisierten Berufsfeldern und Organisationen (Münster: Westfälisches Dampfboot, 2007), S. 9-31

Dorer, Johanna / Matthias Marschik: *Wie die Medien ‚Frauen‘ konstruieren. Gesellschaftlicher Wandel und seine Darstellung in den Medien*,

www.mediamanual.at/mediamanual/themen/pdf/identitaet/29dorer.pdf, 11.08.2008

- Dorer, Johanna: *Diskurs, Medien und Identität. Neue Perspektiven in der feministischen Kommunikations- und Medienwissenschaft*, in:
Dorer, Johanna / Geiger, Brigitte (Hrsg.): *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung* 1. Aufl. (Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002), S. 53-78
- Dorer, Johanna / Geiger, Brigitte (Hrsg.): *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung* 1. Aufl. (Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002)
- Erber-Groiß, Margarete: *Unterhaltung und Erziehung. Studien zur Soziologie und Geschichte des Kinder- und Jugendfilms* (Frankfurt/M., Bern, New York, Paris: Lang, 1989)
- Ernst, Waltraud: *Zur Vielfältigkeit von Geschlecht. Überlegungen zum Geschlechterbegriff in der feministischen Medienforschung*, in:
Dorer, Johanna / Geiger, Brigitte (Hrsg.): *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung* 1. Aufl. (Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002), S. 33-52
- Faulstich, Werner: *Die Filminterpretation* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988)
- Faulstich, Werner: *Die Filminterpretation* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995)
- Faulstich, Werner: *Einführung in der Filmanalyse* (Tübingen: Günter Narr Verlag, 1994)
- Faulstich-Wieland, Hannelore / Martina Weber / Katharina Willems: *Doing Gender im heutigen Schulalltag. Empirische Studien zur sozialen Konstruktion von Geschlecht in schulischen Interaktionen* (Weinheim und München: Juventa, 2004)
- Fiske, John: *Understanding Popular Culture* (London; New York: Routledge, 1994)
- Fiske, John: *Lesarten des Populären* (Wien: Löcker 2003)
- Flick, Uwe / Ernst von Kardorff / Ines Steinke (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, 3.Aufl. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004)
- Flick, Uwe: *Design und Prozess qualitativer Forschung*, in:
Flick, Uwe / Ernst von Kardorff / Ines Steinke (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, 3.Aufl. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004), S. 252-265
- Flicker, Eva: "Professor, mir ist nie aufgefallen, wie reizend Du bist": eine film- und wissenschaftssoziologische Untersuchung zur Darstellung der Wissenschaftlerin im Spielfilm (Diplomarbeit, Wien 1991)
- Friedrizik, Ellen: *Die Thematisierung des voyeuristischen Blicks auf die Frau in ausgewählten Kinder- und Jugendfilmen*, in:
Luca, Renate (Hrsg.): *Medien.Sozialisierung.Geschlecht. Fallstudien aus der sozialwissenschaftlichen Forschungspraxis* (München: kopaed, 2003), S. 55-68
- Gildemeister, Regine: *Doing gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung*, in:
Becker, Ruth / Beate Kortendiek (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie* (Wiesbaden: VS Verlag, 2004), S. 132-140
- Gildemeister, Regine / Angelika Wetterer (Hrsg.): *Erosion oder Reproduktion geschlechtlicher Differenzierungen? Widersprüchliche Entwicklungen in professionalisierten Berufsfeldern und Organisationen* (Münster: Westfälisches Dampfboot, 2007)

- Goffman, Erving (Hg.): *Interaktion und Geschlecht* (Frankfurt a.M. [u.a.]: Campus-Verlag, 1994)
- Gottberg, Joachim von / Lothar Mikos / Dieter Wiedemann (Hg.): *Kinder an die Fernbedienung. Konzepte und Kontroversen zum Kinderfilm und Kinderfernsehen* (Berlin 1997)
- Hall, Stuart (Ed.): *Representation. Cultural Representations and Sygnifying Practices* (London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage, 1997)
- Hall, Stuart: *Kodieren/Dekodieren*, in: Bromley / Göttlich / Winter (Hg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. (Lüneburg 1999), S. 92-110
- Hark, Sabine: *Lesbenforschung und Queer Theorie: Theoretische Konzepte, Entwicklungen und Korrespondenzen*, in: Becker, Ruth / Beate Kortendiek (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie* (Wiesbaden: VS Verlag, 2004), S. 104-111
- Hark, Sabine (Hrsg.): *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007)
- Hepp, Andreas / Winter, Rainer (Hg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse, 2., überarb. Aufl.* (Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1999)
- Hipfl, Brigitte / Elisabeth Klaus / Uta Scheer: *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie*. (Bielefeld: transcript, 2004)
- Hitzler, Ronald / Jo Reichertz / Norbert Schröer: *Hermeneutische Wissenssoziologie. Standpunkte zur Theorie der Interpretation* (Konstanz: UVK, 1999)
- Hofmann, Anna / Martina Lassacher: *Grosse Kunst für kleine Augen. Film – wie funktioniert das?*, Vortrag im Rahmen der Kinder-Uni Wien, 16.7.2008
- Jäckel, Michael (Hrsg.): *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder* (VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden, 2005)
- Kelle, Helga: *Sozialisation und Geschlecht in kindheitssoziologischer Perspektive*, in: Bilden, Helga / Bettina Dausien (Hrsg.): *Sozialisation und Geschlecht. Theoretische und methodologische Aspekte* (Opladen: Barbara Budrich, 2006), S. 121-137
- Keppler, Angela: *Medien und soziale Wirklichkeit*, in: Jäckel, Michael (Hrsg.): *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder* (VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden, 2005), S. 91-106
- Klaus, Elisabeth: *Sexed/Gendered Bodies und die Medien in der Perspektive der Kommunikationswissenschaft. Eine Einführung*, in: Hipfl, Brigitte / Elisabeth Klaus / Uta Scheer: *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie*. (Bielefeld: transcript, 2004), S. 165-171
- Kotthoff, Helga: *Was ist doing gender?*, erschienen in: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 55, herausgegeben von J. van Leeuwen-Turnovcová et.al.; home.ph-freiburg/Kotthofffr/texte/Doinggender2002.pdf, 02.07.2008
- Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik, 2.Aufl.* (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2005)

Lassacher, Martina: Kinder- und Jugendfilm – Historischer Abriss im Überblick, Skript zur VO Kinder- und Jugendfilm, SS 2003, www.pitanga.at/histabriss.htm, 22.05.2003

Lorber, Judith / Susan A. Farrell: *The Social Construction of Gender*, 2. Aufl. (Newbury Park; London; New Delhi: Sage, 1991)

Lorber, Judith: *Gender-Paradoxien* (Opladen: Leske + Budrich, 2003)

Luca, Renate (Hrsg.): *Medien.Sozialisation.Geschlecht. Fallstudien aus der sozialwissenschaftlichen Forschungspraxis* (München: kopaed, 2003)

Lueger, Manfred: *Grundlagen qualitativer Feldforschung* (Wien: WUV, 2000)

Lutter, Christina / Markus Reisenleitner: *Cultural Studies. Eine Einführung* (Wien: Löcker, 2002)

Mikos, Lothar: *Medienkindheiten – Aufwachsen in der Multimediagesellschaft*, in: Gottberg, Joachim von / Lothar Mikos / Dieter Wiedemann (Hg.): *Kinder an die Fernbedienung. Konzepte und Kontroversen zum Kinderfilm und Kinderfernsehen* (Berlin 1997), S. 51-69

Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse* (Konstanz: UVK, 2003)

Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, 4.Aufl. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002)

Moser, Heinz: *Einführung in die Medienpädagogik. Aufwachsen im Medienzeitalter*, 3. überarbeitete und aktualisierte Auflage (Opladen: Leske + Budrich, 2000)

Mühlen-Achs, Gitta / Bernd Schorb (Hrsg.): *Geschlecht und Medien* (München: KoPäd, 1995)

Mühlen-Achs, Gitta: *Frauenbilder: Konstruktionen eines anderen Geschlechts*, in: Mühlen-Achs, Gitta / Bernd Schorb (Hrsg.): *Geschlecht und Medien* (München: KoPäd, 1995). S. 13-37

Mühlen-Achs, Gitta: *Geschlecht bewusst gemacht. Körpersprachliche Inszenierungen – Ein Bilder- und Arbeitsbuch*. 1.Auflage (München: Verlag Frauenoffensive, 1998)

Mühlen-Achs, Gitta: *Die Ordnung der Geschlechter als heterosexuelle Romanze: Foto-Lovestories in Jugendzeitschriften*, in: Hipfl, Brigitte / Elisabeth Klaus / Uta Scheer: *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie*. (Bielefeld: transcript, 2004), S. 201-221

Neumann-Braun, Klaus / Stefan Müller-Doohm: *Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien*. (Weinheim und München: Juventa, 2000)

Renger, Rudi: *Kulturtheorien der Medien*, in: Weber, Stefan (Hg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus* (Konstanz: UVK, 2003), S. 154-179

Richter, Rudolf: *Soziologische Paradigmen. Eine Einführung in klassische und moderne Konzepte* (Wien: WUV, 2001)

Scheugl, Hans: *Sex und Macht. Eine Metaerzählung des amerikanischen Films des 20. Jahrhunderts* (Stuttgart: Schmetterling Verlag, 2007)

Schilcher, Anita: Normalität vs. Normativität im Kinderbuch der 90er Jahre – exemplarisch gezeigt an den Themen Geschlechterrollen sowie Freundschaft und Liebe (2002), www.jugendliteratur.net/download/schilcher.pdf, 25.05.2008

Soeffner, Hans-Georg: *Verstehende Soziologie und sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Die Rekonstruktion der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit*, in: Hitzler, Ronald / Jo Reichertz / Norbert Schröer: *Hermeneutische Wissenssoziologie. Standpunkte zur Theorie der Interpretation* (Konstanz: UVK, 1999), S. 39-49

Soeffner, Hans-Georg: *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik*, in: Flick, Uwe / Ernst von Kardorff / Ines Steinke (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, 3.Aufl. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004), S. 164-175

Theunert, Helga: „Mädchen haben sich halt total daran gewöhnt, daß sie sowieso bloß Nebenrollenspielen.“, in: Mühlen-Achs, Gitta / Bernd Schorb (Hrsg.): *Geschlecht und Medien* (München: KoPäd, 1995). S. 119-139

Trautner, Hanns Martin: *Sozialisation und Geschlecht. Die entwicklungspsychologische Perspektive*, in: Bilden, Helga / Bettina Dausien (Hrsg.): *Sozialisation und Geschlecht. Theoretische und methodologische Aspekte* (Opladen: Barbara Budrich, 2006), S. 103-120

Twele, Holger (Hrsg.): *Kinderkino in Europa*. (Frankfurt a.M.: Bundesverband Jugend und Film e.V., 1993)

Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, 3., aktualisierte Aufl. (Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2006)

Völcker, Beate: *Kinderfilm. Stoff- und Projektentwicklung* (Konstanz: UVK, 2005)

Weber, Stefan (Hg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus* (Konstanz: UVK, 2003)

West, Candace / Don H. Zimmerman: *Doing gender*, in: Lorber, Judith / Susan A. Farrell: *The Social Construction of Gender*, 2. Aufl. (Newbury Park; London; New Delhi: Sage, 1991), S. 13-37

Wetterer, Angelika: *Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit*, in: Becker, Ruth / Beate Kortendiek (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie* (Wiesbaden: VS Verlag, 2004), S. 122-131

Winter, Rainer: *Filmsoziologie: eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft* (München: Quintessenz-Verlag, 1992)

Winter, Rainer: *Cultural Studies als kritische Medienanalyse: Vom „encoding-decoding“-Modell zur Diskursanalyse*, in: Hepp, Andreas / Winter, Rainer (Hg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, 2., überarb. Aufl. (Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1999), S.49-65

Winter, Rainer: *Cultural Studies*, in: Flick, Uwe, Ernst von Kardorff, Ines Steinke (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, 3.Aufl. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004), S.204-213

WWW-Quellen:

Cinegraphische Daten zum Film:
„Kletter-Ida“, www.imdb.com, 25.08.2008

ABSTRACT

Anna Hofmann:

Doing gender im Kinderfilm. Eine soziologische Filmanalyse zur Repräsentation und Konstruktion von Geschlecht am Fallbeispiel *Kletter-Ida*

Thema dieser Arbeit ist die Repräsentation und Konstruktion von Gender im Kinderfilm. Anhand des Fallbeispiels *Kletter-Ida* wird untersucht, wie Prozesse des Doing gender im Film sichtbar gemacht werden und wie Geschlechtlichkeit über die Hauptfigur durch Elemente der filmischen Gestaltung hergestellt, d.h. medial konstruiert wird. Film wird dabei als kultureller Text begriffen, der Bedeutungen und kulturelle Codes produziert, und gesellschaftliche Normen, Vorstellungen und Formen der Darstellbarkeit – Repräsentationen – von Gender vermittelt. Durch die soziologische Filmanalyse können Bedeutungen und Zuschreibungen an die Hauptfigur, die filmische Konstruktion von Geschlecht rekonstruktiv erschlossen werden.

Als theoretischer Rahmen der Arbeit dient zunächst die sozialkonstruktivistische Theorie des Doing gender, die die Prozesse der Herstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit in alltäglichen Interaktionen und auf Basis geschlechtlich markierter Inszenierungspraktiken beschreibt. Als medientheoretische Ausgangspositionen fungieren die Cultural Studies sowie die Filmsoziologie, die erklären, wie Bedeutungen medial vermittelt und durch Interaktion des kulturellen Texts mit dem/der ZuschauerIn produziert werden. Nach dem Konzept der Repräsentation von Hall werden diese Bedeutungen und kulturellen Codes durch die Zirkulation innerhalb eines gesellschaftlichen Diskurses sozial wirksam. Die feministische Medien- und Kommunikationswissenschaft untersucht Medien als Teil des Systems der sozialen Konstruktion von Geschlecht und Instanz der Reproduktion von Zweigeschlechtlichkeit. Mit dieser Studie soll ein Beitrag zur Forschung über die Darstellung von Gender in Medien geleistet werden.

Für Untersuchung der Fragestellung wurde eine eigene qualitative Methode zur soziologischen Filmanalyse entwickelt. Ausgehend von dem Konzept der soziologischen Filminterpretation nach Faulstich, wurde das Analysematerial in einem ersten Schritt mit filmwissenschaftlichen Annotationsverfahren, in Form von Filmprotokollen, deskriptiv erfasst. In einem zweiten Schritt wurden ausgewählte Sequenzen mittels

einer hermeneutischen Interpretationsmethode, basierend auf den Phasen des Verstehens der sozialwissenschaftlichen Hermeneutik, analysiert. Mit der Methode der soziologischen Filmanalyse wurden insgesamt 18 Sequenzen des Films in einem zweistufigen hermeneutischen Interpretationsverfahren und mit Hilfe eines Analyseleitfadens zur Figurendarstellung untersucht.

Ziel der empirischen Untersuchung war es, Prozesse des Doing gender und filmische Mechanismen der Konstruktion von Geschlecht in der Interpretation ausgewählter Sequenzen des Films *Kletter-Ida* zu erfassen und nachzuvollziehen. Zentraler Punkt bei der Analyse der weiblichen Hauptfigur war dabei das Motiv der ‚Inszenierung von Weiblichkeit‘, das die strategische Relevantsetzung von Gender durch geschlechtlich konnotierte Praktiken beschreibt. Anhand des Fallbeispiels kann somit die These der differenziellen Relevanz, der situativen und kontextabhängigen Herstellung von Geschlecht, als Element der filmischen Konstruktion von Gender aufgezeigt werden. Im Vergleich zum überwiegenden Teil der bestehenden Studien zu Repräsentationen von Gender in Medien, stellt Ida ein Gegenbild zum Mainstream medialer hegemonialer Weiblichkeiten dar.

Erklärung zum selbstständigen Verfassen der Arbeit

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe. Ich versichere, dass ich diese Diplomarbeit bisher weder im In- oder Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien, am 5. November 2008

Anna Hofmann

LEBENS LAUF

Name: Anna Hofmann
wohnhaft in Wien
geboren am 05. August 1981

Ausbildung:

- 2000 - 2008 Studium der Soziologie und Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Schwerpunkte: Kultur- und Mediensoziologie
seit 2002: Zweitstudium Niederlandistik
- 1999 Matura mit Auszeichnung am Musischen Gymnasium Salzburg

Arbeitserfahrungen (Auswahl):

- seit 2005 Mitarbeiterin des Internationalen Kinderfilmfestivals Wien und bei Institut Pitanga
Tätigkeiten: Büroassistentin, Filmarchiv, Verfassen von pädagogischen Begleitunterlagen, Einsprechen der Filme während des Festivals, Vorträge zum Thema Kinderfilm, u.a. im Rahmen der Wiener KinderUni
- 2008/07 Inspizienz Szene Bunte Wähne Kindertheaterfestival, Horn NÖ
- 04/2007 - 06/2007 Hospitant theaterpädagogisches Projekt „Express Yourself“, Wien

Auslandsaufenthalte:

- 2003/04 1jähriger Erasmusaufenthalt an der Universität Antwerpen (B)
- 1999/2000 Absolvierung des Europäischen Freiwilligendienstes in Antwerpen (B)
- 1987/88 Besuch der Carboro Elementary School in Chapel Hill (USA)

Sonstige Aktivitäten und Sprachkenntnisse:

- Mitglied der Studienrichtungsververtretung Soziologie an der Universität Wien
- Geförderte des Studienförderungswerks Pro Scientia
- Sprachen Deutsch, Englisch, Niederländisch, Französisch, Italienisch

Kontakt: hofmannanna@hotmail.com

ANHANG

A. ‚Charakterprofil‘ nach Völcker 2005

Äußeres

- **Geschlecht**
- **Alter**
- **Äußere Merkmale:** Körpergröße, Gestaltform (stämmig, zierlich, dick, dünn, etc.), Gesichtszüge, Haarwuchs und -farbe, Augenfarbe, Hauttyp, Auffälligkeiten, Behinderungen
- **Körperlicher Ausdruck:** Motorik (Art der Bewegungen, Körperbeherrschung), Mimik, Gestik
- **Sprechen:** Tempo, Artikulation, Stimmlage, Klangfarbe
- **Erscheinung:** Kleidung, Stil, Accessoires

Inneres

- **Wesenszüge:** Welche Wesenszüge (oder auch: Charakterzüge) zeichnen die Figur aus? Welche sind dominant? Welche Widersprüchlichkeiten gibt es zu entdecken? Welche Umstände können die Filmfigur dazu bringen, bislang weniger eingesetzte Wesenszüge ins Spiel zu bringen?
- **Werte:** Was ist der Figur wichtig? Wofür setzt sie sich ein? Welche Werthaltungen bestimmen ihr Handeln?
- **Weltverständnis/-wissen und Denkvermögen/intellektuelle Fähigkeiten:** Was für ein inneres Bild von der Welt hat die Figur bereits aufgebaut? In welchen Bereichen ist es ausgeprägter, in welchen eher noch ansatzweise entwickelt? (Bereiche: Welt der Dinge, der Natur, des sozialen Miteinanders, der Gedanken) Was für eine Auffassungsgabe hat die Figur? Wie ausgeprägt sind die intellektuellen Fähigkeiten?
- **Moral:** Welche moralischen Grund- oder Glaubenssätze hat die Figur, was ist für sie ‚richtig‘ oder ‚falsch‘? Wodurch/durch wen sind ihre Moralvorstellungen geprägt? Gibt es Konflikte durch unterschiedliche moralische Instanzen, z.B. Elternhaus – Freunde? Wie ist das moralische Handeln begründet, z.B. durch Gehorsam gegenüber moralischen Instanzen oder durch das aktive Aushandeln/Austesten moralischer Anforderungen?
- **Selbstbild:** Was für ein Bild von sich selbst hat sie gern? Ist sie sich dessen bewusst? Hat die Figur Vorbilder? Wie/was wäre sie gern, jetzt oder später einmal?

- **Abneigungen und Ängste:** Gibt es ausgeprägte Abneigungen? Wovor fürchtet sich die Figur bzw. um was fürchtet sie?
- **Sprache:** Wie wichtig ist Sprache als Ausdrucksmittel für die Figur? Gibt es sprachliche Besonderheiten?
- **Interessen:** Welche Interessen oder Hobbys hat die Figur? Gibt es Spiele, die sie besonders gern spielt?
- **Haltung gegenüber dem Leben:** Offenheit und Neugierde gegenüber dem Leben sind wesentliche Triebfedern in der Kindheit. Wie ist diese grundlegende Haltung durch individuelle Wesenszüge eingefärbt? Hat die Figur bereits Erfahrungen gemacht, die diese Haltung verändert haben?

Kontext

- **Familie:** Wie ist die familiäre Situation? Wie ist die Beziehung der Figur zu Mutter, Vater, Geschwistern, eventuell neuen Lebenspartnern von Mutter oder Vater? Wie ist umgekehrt die Beziehung der anderen Familienmitglieder zur Figur? Welche weiteren Familienmitglieder (z.B. Großeltern) spielen für die Figur eine wichtige Rolle? Wie ist das emotionale Klima in der Familie? Gibt es Familiengeheimnisse? Welcher sozialen Schicht gehört die Familie an? Sind beide Eltern berufstätig? Welche Berufe über sie aus? Wie sieht der familiäre Alltag aus? Welche Position hat die Familie in der Nachbarschaft/Gemeinschaft?
- **Freunde:** Hat die Figur einzelne gute Freunde/Freundinnen? Gehört sie einer Gruppe von miteinander befreundeten Kindern an? Was ist ihre Position in dieser Gruppe? Was zeichnet die Beziehungen der Kinder zueinander aus? Worauf sind die Freundschaften gegründet? Was unternehmen sie gemeinsam? Wo treffen sie sich?
- **Weitere Bezugspersonen:** Gibt es weitere wichtige Bezugspersonen, etwa ein Trainer oder ein Nachbar?
- **Schule:** Ist die Figur ein guter Schüler/eine gute Schülerin? Was ist ihre Position in der Klasse? Wie sind ihre Beziehungen zu den Lehrern?
- **Lebensräume:** Lebt die Figur auf dem Land oder in der Stadt? Wie sieht ihr Zimmer aus? Welche Orte haben Bedeutung in ihrer Welt?
- **Kultureller und/oder historischer Kontext:** Gibt es einen spezifischen – z.B. ethnischen, religiösen – Kontext? Gibt es einen spezifischen historischen Kontext? Welche Zeitumstände und/oder Ereignisse sind dabei prägend für die Figur?
- **Persönliche Geschichte/Familiengeschichte:** Welche Ereignisse in ihrer persönlichen Vergangenheit haben die Figur zentral geprägt? Gibt es zurückliegende Familienereignisse oder Familiengeheimnisse, die die Figur aktuell beeinflussen?

(Völcker 2005:59f.)

B. Überblick: Mediale Weiblichkeiten und Männlichkeiten

MEDIALE WEIBLICHKEITEN

Medienangebote für Erwachsene (vgl. Kapitel III.1.1.3)

Schönheit

Jugendlichkeit

Schlankheit

Zierlichkeit

Sanftmut (↔ Hysterie)

„Lieb-Sein“

Naivität

Zurückhaltung → Passivität

Unsicherheit

Körperliche Schwäche

Hilfsbedürftigkeit

Unterordnung unter / finanzielle und/oder emotionale Abhängigkeit von einem Mann

Medienangebote für Kinder und Jugendliche

- Filme für Kinder (Friedriszik 2003)

Blick: „Männer schauen aktiv und Frauen werden angeschaut“

(Seifert 1995, zit. aus Friedriszik 2003:63)

- Cartoonserien für Kinder (Theunert 1995)

Schönheit – äußerliche Attraktivität

Sicherheit, Anerkennung und Zuwendung durch Unterordnung an einen männlichen Partner

Mütterlichkeit, repräsentiert zentrale Rolle als Mutter

Die Frau als „*Persönlichkeit, die Wege der eigenständigen und selbstbewussten Behauptung beschreitet, ohne dabei ihre Weiblichkeit zu verlieren*“ (Theunert 2005:128)

→ allgemein überwiegen Frauenbilder, die weibliche Figuren in Abhängigkeit zu oder in Beziehung zu einem Mann definieren

- Fotoromane in Jugendmagazinen (Mühlen-Achs 2004)

Idealvorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit

Heterosexuelle Beziehungsformen → Herstellung der Geschlechterdifferenz und eines ungleichen hierarchischen Verhältnisses zwischen Mann und Frau

Körperliche Schwäche

Unsicherheit

Naivität

Emotionalität

Sanftmut

Hilfsbedürftigkeit

- Kinderbücher (Schilcher 2002)

Typ ‚das starke, emanzipierte Mädchen‘ wird positiv bewertet: psychische wie physische Stärke, weist wenige spezifisch weiblich konnotierte Praktiken auf

↔ konservativ-traditionelle Mädchenfigur wird negativ bewertet: ordentlich, brav, weiblich adrett

→ Tendenz zur Angleichung der Geschlechterrollen

MEDIALE MÄNNLICHKEITEN

Medienangebote für Erwachsene (Budde 2003)

Körperkraft

Körpergröße

„Ideal von Stärke und Leistungsfähigkeit“ (Budde 2003:77)

Autonomie

Kontrolle

Selbstbewusstsein

Überlegenheit

Durchsetzungsfähigkeit

Sportlichkeit

Räumliche Dominanz

Abwehr von Emotionen

Unterordnung von Frauen

Abwertung von Homosexualität

Medienangebote für Kinder und Jugendliche

- Filme für Kinder (Friedriszik 2003)

Blick: „*Männer schauen aktiv und Frauen werden angeschaut*“
(Seifert 1995, zit. aus Friedriszik 2003:63)

- Cartoonserien für Kinder (Theunert 1995)

Kämpferische Ideale:

Körperliche Kraft

Durchsetzungsvermögen

Gewalt

Überlebensfähigkeit in einer bedrohlichen Umwelt

Intelligenz

Neugier

Geschick

Technisches Knowhow

- Fotoromane in Jugendmagazinen (Mühlen-Achs 2004)

Heterosexuelle Beziehungsformen → Herstellung der Geschlechterdifferenz und eines ungleichen hierarchischen Verhältnisses zwischen Mann und Frau

Selbstbewusstsein

Macht

Dominanz

- Kinderbücher (Schilcher 2002)

Sensibel

Einfühlsam

Verantwortungsbewusst

Fantasievoll

Abgrenzung gegenüber einem traditionellen Männerbild:

aggressive und gewaltbereite Jungenfiguren werden negativ bewertet

→ Tendenz zur Angleichung der Geschlechterrollen

C. Sequenzprotokoll *Kletter-Ida*

Seq. Nr.	Dauer ab...	Inhalt: Figuren + Handlung (wer? wo? was?)	Anmerkungen
1	0:00 0:25	Vorspann: weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund 1. Bild: Ida klettert am Wasserturm – Rennen auf der Gokartbahn: Vater ruft Ida an: „Kannst du für mich übernehmen?“	→ Einführung: Ida und ihre Lebenswelt - Beziehung Ida mit Vater Klaus
2	2:14 3:00	Sebastian schraubt an Johnnys Gokart, Ida kommt dazu Jonas: Videotagebuch, filmt Ida	→ Einführung Sebastian und Johnny → Einführung Jonas
3	3:34	Ida übernimmt die Arbeit ihres Vaters in der Sprecherkabine der Gokartbahn	
4	5:14	Sebastian und Jonas in der Werkstatt, Jonas filmt Ida am Turm Idas Mutter kommt nach Hause	→ beide Buben sind in Ida verliebt → Einführung Maria
5	6:51	Bei Ida zu Hause, die Familie wohnt direkt an der Gokartbahn: Klaus kocht, Babybruder William, Sebastian + Jonas bleiben zum Essen, Maria + Ida sehen sich den TV-Bericht über die Bank an, in der Maria arbeitet; Klaus fällt um und kann seine Beine nicht mehr bewegen	- Familiensituation - Beziehung Ida – Maria
6	9:14	Klaus, Maria, Ida und William im Krankenhaus: Ärztin: einzige Heilungschance ist eine Operation in Seattle um 1,5 Mio. Dänische Kronen	→ zentrales Problem: Krankheit des Vaters
7	11:32	Ida, Sebastian, Jonas am einem See-/Flussufer: Ida redet mit ihren Freunden über die Klaus´ Krankheit	
8	12:18	Zu Hause; im Krankenhaus: Maria telefoniert erfolglos mit Banken wegen eines Kredits, Ida hört alles mit	
9	13:41	Im Krankenhaus, Gespräch Ida – Klaus: Ida verspricht ihrem Vater, das Geld zu besorgen: „Ich krieg´ das Geld, Papa, keine Angst. Das versprech´ ich dir.“	→ auslösender Konflikt: wie soll Ida an Geld kommen?
10	15:00	Ida klettert am Turm bis an die Spitze, sitzt und blickt über die Umgebung; ein Arbeitskollege von Maria von der CCT Bank kommt vorbei	→ Ida hat eine Idee ↓
11	16:28	Ida, zu Hause, sieht sich das aufgenommene Video über die neugebaute Bank immer wieder an	dramatische Musik setzt ein → Spannung
12	17:04	In der Werkstatt: Ida erzählt Sebastian und Jonas von ihrem Plan, die Bank auszurauben; die beiden machen mit	- Plan des Bankraubs
13	18:17	<i>Parallelmontage:</i> - Maria nimmt Ida mit in die Bank; Ankunft und Sicherheitscheck am Eingang - Überwachungsraum der Bank: Wachmann erklärt Johnny die Überwachung der Monitore/Kameras	→ Vorbereitungen auf den Bankraub beginnen
14	21:02	In der Bank: Ida erfährt von ihrer Mutter Details über das Sicherheitssystem der Bank; Ida trifft auf den Bankdirektor Hartmann, der ihr eine Führung durch die Bank anbietet	

15	23:09	Jonas beim Hundetrainer	
16	23:59	In der Bank: Sebastian versucht bei der Frau am Empfang an den Grundriss der Bank zu kommen	
17	26:06	Wachmann und Johnny im Überwachungsraum	
18	26:23	Jonas beim Hundetrainer	
19	27:06	Sebastian, Empfangsfrau und noch 2 Frauen: Sebastian muss die Lügengeschichte über den gewalttätigen Stiefvater ausbaden	
20	27:26	Hartmann zeigt Ida den Zugang zum Tresorraum	
21	28:02	Bei Jonas zu Hause: Ida und Jonas bestellen Walkie Talkies; Sebastian bringt das Modell der Bank	
22	29:29	In der Werkstatt: Ida, Sebastian und Jonas besprechen bzw. planen den Bankraub; Sebastian + Jonas streiten sich	→ Konkurrenz um Ida
23	31:02	Ida, Sebastian und Jonas besuchen Hartmann bei seinem Haus, um einen Film mit ihm zu drehen	
24	31:51	Bei Ida zu Hause: Sebastian und Jonas streiten sich wegen Ida, gehen; Sebastian zu Ida: „Mach deinen blöden Bankraub doch alleine.“	→ der Plan droht durch Konflikt Sebastian + Jonas zu scheitern
25	33:26	Ida klettert am Wasserturm und stürzt fast ab	
26	34:07	Ida liegt im Krankenhaus bei Klaus im Bett	
27	35:08	„1 Tag bis zum Coup“; Nahaufnahme: Ida hält eine Herzkette in der Hand	
28	35:25	Bei Jonas zu Hause: Ida erzählt Jonas, dass sie in ihn verliebt ist und gibt ihm einen Teil der Herzkette; Jonas macht wieder mit	→ Ida belügt Jonas, damit er beim Bankraub mitmacht
29	36:22	Ida und Sebastian sitzen in einer Weise, Ida erzählt ihm, dass sie in ihn verliebt ist und gibt Sebastian den anderen Teil der Kette; Sebastian macht wieder mit	→ Ida belügt Sebastian, damit er beim Bankraub mitmacht
30	37:05	Ida und William zu Hause: Ida bestellt telefonisch Tickets für einen Flug nach Seattle	
31	37:41	Sebastian und Jonas messen die Höhe des Parkplatz-Schrankens der Bank	→ S + J arbeiten wieder zusammen
32	38:52	Auf der Gokartbahn: Ida, Sebastian und Jonas üben Gokartfahren	
33	39:38	Ida und Maria sitzen auf dem Balkon: Ida fragt ihre Mutter über mögliche Passwörter aus, Maria erzählt von ihrer Kindheit	- Beziehung Mutter – Tochter
34	40:42	Im Krankenhaus, nachts: Ida erzählt dem schlafenden Klaus, vom Plan, die Bank auszurauben; Ida rechtfertigt das Verbrechen vor sich selbst	- Beziehung Vater – Tochter
35	41:56	In der Bank: Maria sagt Ida, dass sie abends auf William aufpassen muss	
36	42: 48	Im Büro des Bankdirektors: Ida klemmt ein Stück Papier zwischen das Fenster	
37	43:19	Abends in der Werkstatt: Ida, Sebastian und Jonas ziehen sich schwarze Anzüge an und schlagen ein auf ihr Vorhaben, William ist auch dabei	
38	43:57	<i>Parallelmontage:</i> - Nachts: Fahrt der 4 Kinder mit den Gokarts zur Bank - MitarbeiterInnen-Feier in der Bank	→ Beginn Bankraub
39	44:48	<i>Parallelmontage:</i> - Ida klettert an der Fassade der Bank hoch und über das Fenster ein in die Bank - Sebastian, Jonas und William warten vor der Bank	

		- Wachmann und Johnny im Überwachungsraum: Wachmann schöpft Verdacht und macht einen Kontrollgang durch die Bank	
40	46:10	<i>Parallelmontage</i> - Ida geht durch die Gänge der Bank - Gespräch Sebastian + Jonas vor der Bank: sagen, dass sie beide über Ida hinweg sind	
41	46:43	Ida lenkt Johnny im Überwachungsraum ab und öffnet den Notausgang für S, J und W	
42	47:43	In der Bank: Ida, S, J und W am Weg in das Büro des Direktors; Jonas und William bleiben im Büro	
43	48:29	<i>Parallelmontage</i> - Ida und Sebastian am Weg zum Tresorraum - Jonas, mit William, kontrolliert vom Büro aus die Überwachungskameras - Johnny im Überwachungsraum bemerkt ungewöhnliche Kamerabewegungen	
44	50:08	<i>Parallelmontage</i> - Ida und Sebastian im Tresorraum - Johnny und Wachmann im Überwachungsraum	
45	51:20	<i>Parallelmontage</i> - Beim Fest: die Gäste spielen ‚Fangt die Bankräuber‘: Hartmann und eine Frau verstecken sich in seinem Büro, Jonas und William verstecken sich unter dem Schreibtisch - Im Tresorraum: Ida klettert hoch zum Safe, Sebastian sichert sie	
46	55:07	Ida hat den Safe erreicht, versucht verschiedene Passwörter, öffnet den Safe	
47	56:26	<i>Parallelmontage</i> - Ida im Safe löst den Alarm aus - Jonas im Büro des Direktors spielt den Film ein - Johnny + WM im Überwachungsraum stellen den Alarm ab: der Wachmann geht nachschauen	
48	57:09	<i>Parallelmontage</i> - Ida entdeckt, dass der Safe leer ist; Sebastian fährt den Safe herunter und löst damit den Alarm aus - Jonas und William im Büro - Wachmann kontrolliert die Gänge der Bank und entdeckt, dass ein Einbruch vorliegt	
49	59:51	Die Jagd auf die Einbrecher beginnt: die Hunde werden losgelassen, Ida + Sebastian laufen vor ihnen davon, Jonas stoppt die Hunde	
50	1:00:43	<i>Parallelmontage</i> - die Festgäste laufen, alarmiert, zum Ausgang - der Wachmann verfolgt I, S, J, W - Johnny entdeckt die 4 Fliehenden auf dem Monitor	
51	1:01:36	Die 4 Kinder verstecken sich in einem dunklen Raum; der Wachmann findet William und nimmt ihn mit	
52	1:02:52	Die Polizei trifft bei der Bank ein	
53	1:03:18	Ida, Sebastian und Jonas entdecken in dem Raum Geld und nehmen 1,5 Millionen Kronen.	→ neue Hoffnung
54	1:04:38	Maria bei Klaus im Krankenhaus, erfährt, dass in der	

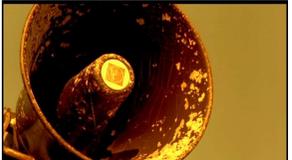
		Bank eingebrochen wurde	
55	1:04:49	I, S, J auf der Flucht durch die Gänge der Bank; werden vom Wachmann und von Johnny gestellt; Johnny betäubt den Wachmann mit einem Stromschlagerät	
56	1:06:11	Die Flucht der 4 Kinder geht weiter; Maria trifft bei der Bank ein	
57	1:06:44	Vor der Bank bei den Gokarts: Sebastian und Jonas entdecken gegenseitig die Halsketten, fahren weg und lassen Ida und William stehen	
58	1:07:35	Verfolgungsjagd auf nächtlichen Straßen: die Polizei verfolgt Sebastian und Jonas in ihren Gokarts	
59	1:08:37	LKW-Hof: Polizisten suchen Jonas, der sich mit seinem Gokart unter einem Laster versteckt hat	
60	1:10:14	Maria und Hartmann vor der Bank: Maria merkt, dass Ida die Einbrecherin ist	
61	1:10:38	Ida, mit William, schiebt Klaus in seinem Krankenbett durch das Spital	
62	1:10:55	Die nächtliche Verfolgungsjagd geht weiter, am Ende fallen Sebastian und Jonas mit dem Gokart in das Hafenbecken	
63	1:12:29	Vor der Bank: Hartmann gibt eine Pressekonferenz; Gespräch Johnny mit dem Wachmann, der wieder aufgewacht ist	
64	1:13:06	Am Hafenkai: Sebastian und Jonas werden von der Polizei gestellt	
65	1:13:26	Maria trifft Ida, Klaus und William vor dem Krankenhaus; die Polizei trifft ein	
66	1:14:57	TV-Bericht über den Banküberfall	
67	1:15:16	Ida wird vom Kommissar verhört	
68	1:15:53	Sebastian und Jonas werden verhört	
69	1:16:09	Maria, Klaus und William sehen im Krankenhaus im TV, dass alle 3 Kinder von der Polizei freigelassen wurden	
70	1:16:33	Ida auf dem Weg nach Hause; wird zu Hause von Maria in den Arm genommen: „Kletter-Maus“; Hartmann gibt Ida eine Scheck über 1,5 Mio. Kronen; Ida entschuldigt sich bei ihm	→ Maria erkennt, dass Ida erwachsen wird
71	1:18:19	Wiedereröffnung der Gokartbahn: Ida, Klaus, Maria, Sebastian, Johnny, Jonas + Eltern, William kann sprechen	→ Vergleichsszene zur Einführungssequenz (Sequenz 1-3): gleiche Personen, aber haben sich verändert / entwickelt
72	1:19:27 1:20:30 1:20:58 1:23:03	Ida, Sebastian und Jonas: Ida soll sich für einen der beiden entscheiden, Ida geht davon Abspann: die 3 tollen durch die Wiese Ende Bild: weiße Schrift auf schwarzen Hintergrund = Ende des Films	

D. Einstellungsprotokoll: Kletter-Ida, Sequenz 1, Dauer: 2'13" (Timecode 0'00"/ 0'25" – 2'13")

Einstellung - Nummer - Dauer in Sekunden - Screenshot	Kamera + Bildgestaltung - Einstellungsgröße - Kamerabewegung - Kamerawinkel - Licht / Farbigkeit	Bildinhalt Beschreibung - Figuren - Setting - Handlung	Ton - Sprache/Dialoge	Ton - Geräusche - Musik
1 3" (ab 25", davor: Vorspann) 	Detailaufnahme Normalsicht Hintergrund unscharf, helles, warmes Licht (wirkt wie sommerliche Abendsonne, Tageslicht wirkt allerdings unnatürlich, weil zu gelb für Sonnen- licht)	Finger einer linken Hand greifen auf einen stei- nernen Vorsprung, als ob sich eine Person festzuhalten versucht; Trockene, rissige Haut, kurze Fingernägel, der Ringfinger ist an zwei Stellen mit einer Art Leu- koplast umwickelt; die Hand füllt die untere Bildhälfte fast vollkommen aus; Unscharfer Hintergrund: grau-ocker-farbener Stein, gemeißelte Oberfläche, die Finger liegen auf einem ca. 5 cm großen Vorsprung, am lin- ken Bildrand ein straffes dunkelrotes Seil von oben nach unten		▮ Dramatische Musik - leises metallisches Klimpern
2 1" 	Totale Normalsicht Bewegte Kamera ▮ dasselbe helle, warme Licht	Ein Flecken Gras/Wiese, mit Gestrüpp und wilden Blumen, dazwischen braunes Erdreich, wirkt ungepflegt; darin 2 asphaltierte Straßenstreifen; Vordergrund unscharf: mehrere Gokarts flitzen auf den Straßenstreifen durch das Bild		- leiser Motorenlärm
3 3" 	Detail Normalsicht Bewegte Kamera	Unterteil eines Gesichts, rechte Seite, ab der Nase, bis zur Schulter in der linken Bildhälfte sichtbar; rot-weißes Trägerleibchen, lange blonde Haa- re; Person befindet sich nahe an einer Wand/vor einer Art Gebäude aus grauem Stein; eine Person klettert auf ein Gebäude und zieht mit einem roten Seil an einer Art Kletterkon- struktion fest oder hinauf, sichert sich nach		- Metallisches Klimpern (lauter als in E1) - Atmen

<p>4 1"</p> 	<p>Totale Leichte Aufsicht Bewegte Kamera</p>	<p>2 Gokarts (die jetzt deutlich als solche erkennbar sind), flitzen vom hinteren Bildrand nach vorne durch das Bild; die FahrerInnen tragen Schutzkleidung und Helme Eine asphaltierte Straße, sieht aus wie eine Rennbahn, zeigt eine (aus der Perspektive der Gokart-FahrerInnen) eine Rechtskurve, die das Bild fast vollständig ausfüllt</p>		
<p>5 2"</p> 	<p>Detail Normalsicht Bewegte Kamera</p>	<p>Die Hand greift in einen schwarzen Sack mit einem weißen Puder (Magnesium), der wahrscheinlich auf dem Rücken der Person hängt; rund den Sack zentral in der Bildmitte hängen zahlreiche verschiedenfarbige Karabiner und Seile</p>		<p>- Metallisches Klimpern der Kletterausrüstung (von den Karabinern)</p>
<p>6 1"</p> 	<p>Totale Normalsicht</p>	<p>4 Personen in Gokarts auf der Rennbahn, 3 Kurven, dazwischen das struppige Gras und im Hintergrund eine grüne Hecke, links ein Stapel Autoreifen</p>		
<p>7 23"</p> 	<p>Weit, Untersicht; dann Kamerafahrt nach links oben, rechts um die Figur herum und Zoom auf die Figur bis Halbtotale Aufsicht Licht wirkt fast rötlich, wirkt unnatürlich</p> <p>- Filmtitel, auf dänisch : 'Klatretøsen' Schrifttyp: grau-weiß, zentral in der Bildmitte, in zwei Zeilen, erinnert an Metallschriften auf Autos; Dazwischen: Namen der SchauspielerInnen sowie des Filmteams erscheinen,</p>	<p>Ein großer, braun-grauer Turm ragt schräg von unten gesehen zentral, leicht schräg in den Bildausschnitt, dahinter heller, gelb-rosa Himmel; In der Mitte des sichtbaren Teils des Turms klettert eine Person, mit Seilen gesichert. Durch die Kamerafahrt wird die Figur besser sichtbar: ist ein <u>Kind</u>, das eine ockerfarbene, wadenlange Hose und ein rotes Trägerleibchen mit weißen Rändern trägt. Das blonde, wellige Haar, ist in einem Zopf zusammengebunden und reicht dem → <u>Mädchen</u> bis zu den Schulterblättern, die Haare wehen leicht im Wind. Weiters trägt sie schwarze Kletterschuhe, einen schwarzen Gürtel, an dem Karabiner, Seile und ein Handy hängen. Das Mädchen steht mit beiden Füßen auf ei-</p>		<p>- metallisches Klimpern</p>

	<p>ebenfalls in weißer Schrift</p>	<p>nem Sims und hält sich mit der rechten Hand an einem in die Wand geschlagenen Haken über ihrem Kopf fest, mit der linken Hand zieht sie sich am Seil hoch.</p>		
<p>8 6"</p>    	<p>Nah Schwenk nach links oben, dann Schwenk nach rechts</p>	<p>Kamerafahrt folgt dem Körper der Figur: vom Schuh, über Hüfte und Schultern bis zum Kopf: zuerst werden die schwarzen Kletterschuhe mit weißen Schuhbändern sichtbar, dann die unbedeckten Unterschenkel, vorbei an der Hüfte, die mit einem silbernen Karabiner an einem roten Seil fest hängt, über die Schultern bis zum Kopf, dann rechts entlang des seitlich ausgestreckten Arms bis zu ihrer Hand, die sich in einer Fuge des Turms festhält.</p>		<p>- Metallisches Klimpern</p>
<p>9 4"</p> 	<p>Groß Normalsicht Bewegte Kamera</p>	<p>Gesicht (eines Mädchens): braune Augen, kleine, runde Nase, geschwungene Lippen, blonde zusammengebundene Haare; davor ein Teil des rechten Oberarms schräg durch die rechte Bildhälfte. Sie blickt über ihre rechte Schulter, Blickrichtung zum linken Bildrand; ihr Blick ist besorgt/angestrengt (inneres Ende der Augenbraue ist hochgezogen)</p>		<p>└ Motorenlärm, nun etwas lauter</p>

<p>10 3"</p> 	<p>Weit Schwenk nach rechts, dann nach links (der Bewegung der Gokarts folgend)</p>	<p>3 Kurven der Rennstrecke: asphaltierte Straße, dazwischen Streifen von Gras und brauner Erde; in der Bildmitte 2 weiße Säulen. Auf dem sichtbaren Teil der Rennbahn fahren 3 Gokarts, die FahrerInnen tragen weiße Helme</p>	<p>- männliche Stimme, entfernt, durch einen Lautsprecher: <i>„Ich muss wirklich sagen, ihr geht hart ran. Wagen 5, der fährt echt klasse.“</i></p>	<p>└ Stimme aus einem Lautsprecher, leise und entfernt</p>
<p>11 1"</p> 	<p>Nah Normalsicht (Schatten des Lautsprechers könnte auf Abendsonne verweisen)</p>	<p>2 Lautsprecher zentral in der Bildmitte, die aus einer Querstange befestigt sind: einer links, nach vorne gerichtet, der andere rechts, nach hinten unten gerichtet; die Querstange, zu der Kabel führen, ist auf einer vertikalen Stange befestigt. Alle Teile des Lautsprechers sind verrostet oder der weiße Lack an vielen Stellen abgeblättert. Im Hintergrund blau-gelblicher, wolkenfreier Himmel</p>		
<p>12 1"</p> 	<p>Detail Leichte Untersicht</p>	<p>Detailaufnahme des rechten Lautsprechers: der weiße Lack blättert ab, das Gerät ist zerkratzt, ein rot-weißes, alt aussehendes Markenlabel in der Mitte des Lautsprechers; Himmel im Hintergrund</p>	<p><i>Ein sehr knappes Rennen.</i></p>	<p>- Stimme aus dem Lautsprecher lauter └ Ende Musik └ Ende leise Motorengeräusche</p>
<p>13 2"</p> 	<p>Halbtotale Kamera auf Schulterhöhe der Figuren auf dem Gokart Schwenk nach rechts, stark bewegte Kamera</p>	<p>Am linken Bildrand Rückseite eines fahrenden Gokarts, dann Schwenk zur Rückseite eines anderen Gokarts in der rechten Bildhälfte; Im Hintergrund die Asphaltbahn, auf der die Gokarts fahren, die die untere Bildhälfte einnimmt; dahinter vorbei ziehend Reifenstapel, Gebüsch und heller, gelblicher Himmel</p>	<p><i>Jetzt noch die vorletzte Runde und dann nur noch raus...</i></p>	<p>- Motorengeräusche laut, wirken nah</p>
<p>14 2"</p> 	<p>Totale Leichte Aufsicht Neigung nach unten</p>	<p>Mehrere Gokarts von hinten gefilmt, biegen nach rechts um eine Kurve; unscharf im Bildvordergrund an der unteren Bildkante: ein Gokart kommt von der Bahn ab und überschlägt sich</p>	<p><i>...aus der Schikane.</i></p>	<p>└ Motorengeräusche wieder etwas leiser</p>

<p>15 2"</p> 	<p>Totale Leichte Aufsicht Schwenk nach links oben</p>	<p>Mehrere fahrende Gokarts von der Seite auf der Rennstrecke, die Gokarts fahren von rechts nach links an der Kamera vorbei; im Bildvordergrund unscharf ein schwarzes Netz; Schwenk: Aufsicht auf einen Teil der Rennstrecke, links am Fahrbahnrand einige helle Häuser, in einem davon die Sprecherkabine, und ZuschauerInnen</p>	<p><i>Ein sehr knappes Rennen. Und Wagen 5 fährt fantastisch.</i></p>	
<p>16 1"</p> 	<p>Amerikanische, leichte Aufsicht Schwenk nach links</p>	<p>In der unteren Bildhälfte unscharf ein grüner Balken; dahinter (scharf) eine Person mit grauem Rennoverall und schwarz-rot gemustertem Helm, die aus einem Gokart am Fahrbahnrand aussteigt; dahinter die Fahrbahn und ein Grasstreifen</p>	<p><i>Ja, und</i></p>	
<p>17 3"</p> 	<p>Totale Normalsicht Bewegte Kamera</p>	<p>5 fahrende Gokarts von vorne in einer Kurve</p>	<p><i>Wir haben einen Sieger, meine Damen und Herren,</i></p>	
<p>18 2"</p> 	<p>Halbtotale Normalsicht Bewegte Kamera</p>	<p>Ein Mann sitzt nach vorne gebeugt auf einem alten klapprigen Bürostuhl, er trägt ein oranges T-Shirt, eine dunkle Hose und einen beigen Hut; der Schreibtisch wie der Raum sind vollgepackt mit Dingen, wirkt etwas unordentlich: auf dem Tisch vor dem Fenster stehen Pokale, sonst ein Computerbildschirm, ein Telefon, ein Mikrofon; an der Wand in der rechten Bildhälfte Fotos, Postkarten, Karabiner und Seile; durch die Fensterfront ist die Rennbahn sichtbar</p>	<p><i>Wir haben einen Sieger und das ist Wagen Nummer 5.</i></p>	<p>┌ Stimme nah und direkt ┌ leise Motorengeräusche im Hintergrund</p>
<p>19 2"</p> 	<p>Nah / Brustbild Normalsicht Bewegte Kamera</p>	<p>Der Mann sitzt nach vorne gebeugt zum Mikrofon und blickt angestrengt/konzentriert geradeaus durch das Fenster; Er hat einen ca. 2 cm langen Bart und trägt ein goldenes Amulett an einem Lederband um den Hals; Dahinter etwas veraltet aussehende Bürogegenstände: ein Computerbildschirm mit grünen Buchstaben auf schwarzem Hintergrund, vor</p>	<p><i>10 Minuten bis zum nächsten Rennen, Getränke gibt's am Kiosk."</i></p>	<p>┌ Ende Motoren ┌ Ende Stimme</p>

		ihm das Mikrofon und ein graues Telefon mit Wählscheibe, vor dem Fenster am linken Bildrand ein Pokal		
20	1"	Detail Aufsicht	Zentral schräg in der Bildmitte ein grüner länglicher, grüner Knopf mit der Aufschrift „Talk“, dahinter ein Gehäuse aus schwarzem Plastik; am linken Bildrand ein undefinierbarer weißer Fleck Der Mann zieht den Finger nach dem Betätigen des Knopfs weg	- Knacken des sich lösenden Knopfes
21	3"	Amerikanische, Zoom out auf Halbtotale Schwenk nach rechts oben Aufsicht Licht: Orange-rote Töne dominieren	Das Mädchen, zentral in der Bildmitte hängt, mit dem Rücken zur Kamera, an der Wand des Turms, sie greift mit beiden Händen nach oben (um einen Karabiner einzuhängen?), dabei ist sie sowohl durch einen Haken rechts neben ihrer Hüfte in der Wand sowie an ihrer Vorderseite gesichert; Durch denn Schwenk wird die linke Seitenkante des Turms, schräg in der rechten Bildhälfte sichtbar, dahinter orange-bräunliche Sträucher und ein Stück heller gelblicher Himmel	┌ metallisches Klappern └ das Handy läutet (Melodie)
22	2"	Detail Normalsicht Bewegte Kamera Normalsicht	Detail eines grauen (Motorola-)Handys, schräg nach rechts in der Bildmitte; das Handy läutet Das Display zeigt neben anderen Symbolen den Anrufer „Far“ (= dänisch für „Vater“), sowie die Uhrzeit (17:23); Im Hintergrund links unscharf der schwarz-rot-grüner Klettergurt, an dem das Handy hängt	
23	2"	Detail Normalsicht Bewegte Kamera	Detail des rechten Ohrs des Mädchens, sowie ein Teil der Wange (rechts) und ein Teil des Zopfes (links), der mit einem roten Gummiband zusammengehalten wird. Mit der rechten Hand setzt sich das Mädchen einen kleinen schwarzen Kopfhörer ins Ohr	└ Ende Handyläuten

<p>24 6"</p> 	<p>Amerikanische, Zoom auf Nah Untersicht bis Normalsicht Schwenk nach rechts oben</p>	<p>Ida telefoniert mit ihrem Vater, hängt dabei mit ihrem Oberkörper zur Mauer gewandt an einem Seil gesichert am Turm und blickt über ihre linke Schulter, dabei stützt sie sich mit der linken Hand an der Wand des Turms ab.</p>	<p>- Ida: „Hallo Papa.“ - Klaus (durch das Telefon): „Hallo Ida. Wo bist du?“ - Ida: „Ich mach’ grade Hausaufgaben.“</p>	<p>(⌊ keine hörbaren Hintergrundgeräusche)</p>
<p>25 3"</p> 	<p>Groß Normalsicht Leicht bewegte Kamera</p>	<p>Idas Vater spricht, den Kopf nach rechts geneigt, in einen grauen Telefonhörer, den er in seiner linken Hand hält; er blickt ernsthaft (Falten auf der Stirn) in die linke untere Ecke des Bildes; an seiner linken Hand ein goldener Ring (=Ehering?) Im Hintergrund unscharf ein Karabiner, die Spitze eines Pokals und das Fenster;</p>	<p>- Klaus: „In den Sommerferien?“ - Ida (durch das Telefon): „Die Sommerferien sind bald vorbei.“</p>	
<p>26 4"</p> 	<p>Nah / Brustbild Leichte Aufsicht Leicht bewegte Kamera</p>	<p>Ida vom Kopf bis zur Schulter von seitlich von links in der rechten Bildhälfte sichtbar: sie blickt nach links und hält ihre rechte Hand (verdeckt) gegen ihr Ohr; sie telefoniert, blickt dann noch oben Dahinter die graue Wand des Turms</p>	<p>- Klaus (durch das Telefon): „Hör’ mal, Zuckermaus, ich hab’ wahnsinnige Kopfschmerzen. Kannst du hier nicht übernehmen?“</p>	
<p>27 1"</p> 	<p>? Untersicht Leichter Schwenk nach links (point of view = Idas Perspektive)</p>	<p>Die obere Kante des Turms, wölbt sich von der linken oberen bis zur linken unteren Bildecke; in der Bildmitte zieht sich vertikal ein rotes Seil von oben nach unten, dahinter weiß-gelblicher Himmel</p>		
<p>28 3"</p> 	<p>Groß, Zoom out auf Nah Leichter Schwenk nach rechts Leichte Aufsicht</p>	<p>Idas Gesicht in der Bildmitte; sie wendet den Kopf von oben nach unten, dann nach links über ihre Schulter, blickt sich um</p>		

<p>29 4"</p> 	<p>Groß, vgl. 25 Normalsicht leicht bewegte Kamera</p>	<p>Idas Vater lächelt, drückt einen Kuss auf die Sprechmuschel und legt auf</p>	<p>- Ida (durch das Telefon): „Ok, ich komme gleich.“ - Klaus gibt einen Kuss durch den Telefonhörer</p>	
<p>30 1"</p> 	<p>Detail Normalsicht</p>	<p>Das graue Telefon, schräg von der Hinterseite gefilmt, füllt das Bild; die Mitte des Hörers ist mit einem durchsichtigen Klebeband umwickelt; Idas Vater legt den Hörer auf die Gabel</p>		<p>- Knall des Hörers, als er auf die Gabel trifft (↳ Ende keine hörbaren Hintergrundgeräusche)</p>
<p>31 3"</p> 	<p>Totale, Zoom in Normalsicht</p>	<p>Ansicht der Sprecherkabine von außen: durch die Fensterfront ist Idas Vater sichtbar, der in das Mikrophon spricht; Im linken Bilddrittel ein Teil des Rennareals, auf dem Menschen ohne Rennoveralls stehen: zwei Männern stehen über ein Fahrzeug gebeugt, dahinter eine braune Hütte, dahinter ein Hügel mit braun-grünem struppigem Gras und der weiß-gelbliche Himmel; der Hügel und der Himmel spiegeln sich im Fenster der Sprecherkabine</p>	<p>- Klaus, durch den Lautsprecher: „Ok, gleich geht's los mit der 2. Runde“</p>	<p>┌ Stimme durch den Lautsprecher ┌ leise Motorengeräusche</p>
<p>32 1"</p> 	<p>Groß Normalsicht Bewegte Kamera</p>	<p>Linke Seite eines Kopfes: eine Person mit blonden Haaren und blauen Augen zieht sich einen schwarz-gelb gemusterten Helm über den Kopf</p>	<p><i>im fünften Rennen des Tages und Wagen 2</i></p>	
<p>33 1"</p> 	<p>Groß Normalsicht Leichter Schwenk nach links</p>	<p>Kopf einer anderen Person von rechts, klappt das hell schimmernde Visier eines schwarzen Helms herunter</p>	<p><i>Ist disqualifiziert.</i></p>	

<p>34 2"</p> 	<p>Totale Leichte Aufsicht Leichter Schwenk nach links</p>	<p>Ein asphaltierter Platz, auf dem eine Ansammlung von Personen (Männer und Buben) steht und geht: Die meisten tragen Jeans und T-Shirt und sind von hinten oder von der Seite sichtbar; Ein Mann (von vorne sichtbar) läuft hinter einem Gokart nach, das nach vorne in Richtung unterer Bildrand fährt</p>	<p><i>Es fahren die 1,3..</i></p>	<p>└ Ende Motorengeräusche</p>
<p>35 7"</p>  	<p>Weit Schwenk nach rechts</p>	<p>Die obere Bildhälfte des Wasserturms in der unteren Bildhälfte, dahinter eine Landschaft mit einer mehrspurigen Straße, Wohnblocks bzw. im Bau befindliche Gebäude (Kräne stehen bei den Gebäuden), dazwischen viele Bäume; Dahinter in der oberen Bildhälfte heller gelboranger Himmel mit zahlreichen Wolken Schwenk nach rechts: unscharf niedrige Häuser zwischen Bäumen, am Horizont einige Hochhäuser Ende Schwenk: Blick über das Gelände der Rennbahn; links einige Gebäude und Parkplätze, in der rechten Bildhälfte die Rennbahn, auf beiden Teilen befinden sich zahlreiche Menschen; dahinter einige fabrikartige Gebäude und viele Bäume; am unteren Bildrand ein Hügel mit trockenem Gras bewachsen, auf dem Ida, mit dem Rücken zur Kamera steht und auf das Gelände blickt</p>	<p><i>5 und 8. Prüft die Helme, schnallt euch an, keine Getränke und Speisen in den Autos und wenn ich Rauch auf der Bahn sehe, dann kommt der von den Reifen und nicht von den Zigaretten.“</i></p>	<p>- Stimme aus dem Lautsprecher wird leiser</p>