

Stilwandel des Kinderfilms 1960er bis 1980er Jahre

1960er bis 1980er Jahre

Bearbeitet von
Ragna Metzdorf

1. Auflage 2011. Buch. 192 S. Hardcover

ISBN 978 3 631 60988 0

Format (B x L): 14,8 x 21 cm

Gewicht: 370 g

Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Filmwissenschaft,
Fernsehen, Radio > Filmgattungen, Filmgenre

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beack-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Einleitung

Forschungsgegenstand

Die *Bullerbü*-Verfilmungen von Olle Hellbom *Ein Wiedersehen auf Bullerbü* (1960), *Die Kinder von Bullerbü* (1960/61) sowie Lasse Hallströms Filme *Wir Kinder aus Bullerbü* (1986) und *Neues von uns Kindern aus Bullerbü* (1987) sind Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit. Mittels ihrer Kontrastierung soll ein Beitrag zur Stilgeschichte des Kinderfilms geleistet werden. Die Verfilmungen basieren auf den *Bullerbü*-Erzählungen von Astrid Lindgren. Sie gehören zum Frühwerk der Autorin; dieses spielt für die erste kinderliteraturgeschichtliche Epoche eine konstitutive Rolle. Die *Bullerbü*-Erzählungen standen dabei stärker im Vordergrund als die Erzählungen über Pippi Langstrumpf, daher bietet es sich im vorliegenden Dissertationsprojekt an, die *Bullerbü*-Verfilmungen für Modellanalysen zu nutzen. *Die Kinder aus Bullerbü* gehören wie die *Michel*- und die *Madita*-Erzählungen zu den småländischen Erzählungen Astrid Lindgrens. Diese Bezeichnung betrifft die nicht-phantastischen Werke der Autorin, die im småländischen Bauern- und Kleinstadtmilieu in Schweden spielen.

Im Gebiet der Kindermedien ist es relativ selten, dass eine literarische Vorlage mehrfach verfilmt wird. Für den allgemeinliterarischen Bereich sieht dies anders aus: Bestimmte literarische Werke werden wiederholt verfilmt. Man kann sagen, dass jede Epoche der Filmgeschichte – um ein Beispiel zu nennen – mit einer Effi Briest-Verfilmung aufwartet. Besonders an unterschiedlichen Verfilmungen ein- und derselben Vorlage sind Filmstile besonders gut herauszuarbeiten.

Die *Bullerbü*-Filme aus Schweden bieten sich in mehrfacher Hinsicht für die Modellanalysen an: Erstens spielt Astrid Lindgren nicht nur für die Kinderliteratur eine Rolle, sondern sie prägt zusammen mit Olle Hellbom über zwei Jahrzehnte entscheidend die schwedische Kinderfilmproduktion. Zweitens hat für Astrid Lindgren Kindheit eine besondere Bedeutung, die sie nicht nur in ihren Werken umsetzt, sondern sich auch in Interviews darüber äußert. Daher lag es nahe, Verfilmungen zu wählen, zu denen Astrid Lindgren das Drehbuch schrieb. Drittens bot es sich an Filme zu analysieren, die aus zwei unterschiedlichen Epochen stammen und dabei auf dasselbe Thema bzw. dieselbe Quelle zurückgreifen. Denn so lassen sich besonders gut Unterschiede in inhaltlicher und filmtechnischer Hinsicht herausarbeiten. Viertens bieten sich schwedische Kinderfilme an, da sie eine Vorreiterrolle für die europäische Kinderfilmproduktion haben. Die Kinderkultur in Schweden hat im Vergleich zu anderen europäischen Ländern eine besondere Bedeutung. Diese lässt sich auf unterschiedliche Ent-

wicklungen zurückführen. Ellen Key lenkt im ausgehenden 19. Jahrhundert die Aufmerksamkeit auf das Kind in seiner eigenen Welt und spricht dem Kindsein an sich einen eigenen Wert zu. Keys Gedanken sind Ausgangspunkt für reformpädagogische Theorien. Es entstehen Handbücher für Eltern und Pädagogen, womit Debatten über Kindererziehung einhergehen. Ab den 1930er Jahren zeigt die schwedische Gesellschaft gegenüber Kindern eine hohe Wertschätzung. Es ist eine Zeit, in der die Geburtenzahlen zurückgehen und sich Gunnar und Alva Myrdal für eine gleichbleibende Geburtenrate und für das Funktionieren des Sozialstaates einsetzen. Damit rückt die Bedeutung des Kindes in den gesellschaftlichen Mittelpunkt.

Durch die Entscheidung für die *Bullerbü*-Filme entsteht ein eingegrenzter Forschungszeitraum von 1960 bis zu den Filmen von Lasse Hallström 1986/87. Damit umfassen die Produktionsjahre einen wichtigen Zeitrahmen, in dem es zu entscheidenden gesellschaftlichen, kulturellen und filmtechnischen Veränderungen kommt.

Neben den *Bullerbü*-Verfilmungen werden eine Reihe weiterer Kinderfilme hinzugezogen. Deutsche und schwedische Produktionen werden ausgewählt, weil der schwedischen Kinderfilmproduktion eine Vorreiterrolle zukommt und die Arbeit an ein deutsches Fachpublikum adressiert ist, zudem in der Germanistik geschrieben wurde. Weitere Filme aus Europa werden analysiert, um den Wandel auch für andere Länder zu belegen. Für die Auswahl werden flächendeckend Kataloge¹ angesehen. Die Auswahl ist ungefähr deckend mit den Filmen, die es mittlerweile auf DVD gibt und die auf KIKA ausgestrahlt werden bzw. wurden. Damit handelt es sich um Filme, die bekannt und beständig sind. Es werden keine Filme ausgewählt, die nur einmal im Kino oder Fernsehen gezeigt wurden und dann verschwanden.

Einige Filme, die nicht auf DVD erschienen sind, werden aus anderen Gründen ausgewählt: Die Filme von Kenne Fant, Albert Lamorisse und Haro Senft werden analysiert, da es entweder Produktionen von Regisseuren sind, die mehrere Kinderfilme produziert haben bzw. sich intensiv mit dem Medium Kinderfilm auseinandersetzten und in der Kinderfilmbranche bekannt sind. Insgesamt werden dreizehn schwedische Kinderfilmproduktionen, zwölf deutsche, drei französische, sowie drei weitere Filme aus der Schweiz, Tschechien und der ehemaligen DDR analysiert, damit in der Arbeit nicht nur auf schwedische und deutsche Produktionen zurückgegriffen wird.

1 Filmmuseum Frankfurt: www.deutsches-filmmuseum.de, Medienzentrum Frankfurt: www.medienzentrum-frankfurt.de, Medienzentrum Koblenz: <http://lmz.rlp.de/>

Eingrenzung des Forschungsvorhabens

Vor 1950 wurde der Begriff Kinderfilm synonym zu Märchenfilm verwendet, „der damals die marktbeherrschende Filmgattung für Kinder darstellte“². Während heute oft eine altersbezogene Unterscheidung³ getroffen wird, verwendet Völcker hingegen eine Definition, die auch auf inhaltliche Aspekte eingeht. Zu Recht weist Völcker darauf hin, dass es eine Unterscheidung zwischen Kinderfilm und Family Entertainment geben muss. Für sie benennt Family Entertainment die Zielgruppe – also die gesamte Familie – und das Versprechen zu unterhalten. Protagonisten sind in diesen Filmen keine Kinder.⁴ Für Kinderfilme fasst sie folgende Kriterien zusammen:

Kinderfilme dramatisieren kindliche Erfahrungen, erforschen die Welt aus kindlicher Perspektive. Das impliziert, dass in der Regel Kinder die Hauptfiguren der Geschichten sind.⁵

In der Arbeit wird der Begriff im Sinne von Völcker verwendet. Unterschiedliche Auffassungen gibt es bei der Zuordnung des Kinderfilmes zu Gattungen⁶ und Genres⁷. Die Frage, ob das Genre Kinderfilm existiert, „wird immer wieder gestellt, seit der Begriff in den 60er Jahren auftauchte“⁸. Vor allem in nicht-wissenschaftlichen Publikationen gibt es keine Unterscheidung. Eine einheitliche Bestimmung des Kinderfilms lässt sich nicht erkennen. Mit Hilfe der Zuordnung eines Filmes in ein bestimmtes Genre werden verschiedene Zielgruppen in Werbekampagnen aufmerksam gemacht.⁹ In der Spielfilmliste 2004 heißt

2 Madlener, Helga: Der Kinderfilm – Versuch einer Definition. In: Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin (Hrsg.): Kinderfilme. Versuch einer Grenzziehung. Berlin. Retrospektive des Bundesarchivs – Filmarchiv. 27.10.–31.10.1999. S. 9.

3 Vom Kinderfilm spricht man als Film für Kinder zwischen 5 und 12 Jahren.

4 Vgl. Völcker, Beate: Kinderfilm. Stoff- und Projektentwicklung. 2005. S. 47 f.

5 Völcker, Beate: Kinderfilm. Stoff- und Projektentwicklung. S. 47.

6 Mediengattungen unterscheiden sich nach Hickethier durch den Modus des Erzählens und Darstellens: Dabei trennt er zwischen Spielfilm (Fiktion), Dokumentarfilm (Dokumentation) und Animationsfilm. Vgl. Hickethier, Knut: Film und Fernsehanalyse. 2001. S. 191.

7 In Abgrenzung zu dem Begriff Filmgattungen stellen Genres „inhaltlich-strukturelle Bestimmungen von Filmgruppen dar [...], sie organisieren das Wissen über Erzählmuster, Themen und Motive.“ Ebd., S. 213.

8 Institut für Medienpädagogik in Forschung und Praxis (Hrsg.). Fernand, Jung (Red.): Spielfilmliste. 1000 Dokumentar- und Spielfilme –35mm 16mm Video DVD. Special: Filme für Kinder. 2004. ohne Seitenangabe.

9 Vgl. Beicken, Peter: Wie interpretiert man einen Film? 2004. S. 132.

es, dass der Kinderfilm kein klassisches Filmgenre ist.¹⁰ Den Kinderfilm als Genre zu bezeichnen, würde nach Völcker bedeuten, „dass es Erzählkonventionen oder stilistische Elemente gibt, die alle Kinderfilme teilen.“¹¹ Sieht man sich die Geschichte des Kinderfilms an, fällt auf, dass er zwar anfangs fast mit dem Märchenfilm gleichzusetzen ist, jedoch heute über eine große Genrevielfalt verfügt, die auch in Spielfilmen für andere Zielgruppen existiert, z.B. Komödie, Science-Fiction usw. Ich schließe mich Völckers Auffassung an, nach der eine Klassifizierung des Kinderfilms als ein Genre nicht passend ist, denn Erzählmuster, Motive und Themen können im Kinderfilm in unterschiedlichen Variationen, wie in Form eines Westerns, Krimis usw., auftauchen. Allerdings haben sie das Folgende gemeinsam: „Sie erzählen Geschichten von Kindern und sie erzählen sie für Kinder“¹². Zusammenfassend lässt sich sagen: Kinderfilme „entsprechen verschiedenen Genres und entsprechen auch der Tradition und Geschichte des jeweiligen Herkunftslandes“¹³.

In der vorliegenden Arbeit werden Kinderfilme analysiert, in denen Kinder in der Hauptrolle agieren, die kindliche Erfahrungen transportieren und nicht nur der Unterhaltung dienen. Es werden keine Genres ausgegrenzt. Allerdings beschränkt sich die Auswahl der Filmgattungen auf Spielfilme für Kinder; Dokumentations- und Animationsfilme werden in der Arbeit nicht berücksichtigt, da bei diesen andere filmtechnische Bedingungen bedeutsam sind.

Es geht nicht um die Herausarbeitung eine Geschichte der Literaturverfilmung, sondern um Filmstile. Somit werden keine epochal unterschiedlichen Literaturverfilmungen hervorgehoben bzw. für eine in der jeweiligen Zeit typische Art der Verfilmung von Literatur, wie eine Transposition, Adaption, Transformation oder Transfiguration¹⁴. Die literarische Vorlage bleibt damit weitgehend unbeachtet, da es um die Veränderung von Filmstilen geht. Diese Vorgehensweise birgt für den Leser Probleme. Denn so werden Veränderungen als spezifische Merkmale einer Verfilmung hervorgehoben, die unter Umständen aus der literarischen Vorlage stammen, das heißt zum Beispiel, dass in den frühen *Bulterbü*-Verfilmungen die Rolle des Großvaters gekürzt wurde, sie aber in den

10 Institut für Medienpädagogik in Forschung und Praxis (Hrsg.). Fernand, Jung (Red.): Spielfilmliste. 1000 Dokumentar- und Spielfilme – 35mm 16mm Video DVD. Special: Filme für Kinder. 2004. ohne Seitenangabe.

11 Völcker, Beate: Kinderfilm. Stoff- und Projektentwicklung. 2005. S. 38.

12 Ebd., S. 40.

13 Röthemeyer, Gabriele: Kinderfilmförderung in Deutschland und anderen Ländern. Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen. 1996. S. 9.

14 Vgl. Schanze, hier wurde bewusst das Konzept von Schanze gewählt und nicht von Helmut Kreuzer, da es hier nicht um die Werktreue geht, sondern darum, dass der Film als autonomes Werk angesehen wird.

späten Verfilmungen ausführlich dargestellt wird. Sieht man sich dazu nun die literarische Vorlage an, wird deutlich, dass der Regisseur der späten Verfilmungen hier mehr der Vorlage folgt. Insgesamt ist die Interdependenz zwischen Vorlage und Literaturverfilmung ein anderes Projekt. Die meisten Kinderfilme gehen auf eine literarische Vorlage zurück. Hierbei wäre es interessant, sich anzusehen, wie die Transformationsprozesse der Literaturverfilmungen in den jeweiligen Jahrzehnten aussehen. Die *Bullerbü*-Verfilmungen wurden nicht ausgewählt, da sie zu Literaturverfilmungen zählen, sondern sie stehen im Zentrum, weil es auf der Stoffebene keinen Unterschied gibt und deshalb Filmstile gut herausgearbeitet werden können. Damit liegt der Schwerpunkt bei den Filmen und dem Herausarbeiten von Filmstilen für die jeweilige Epoche. Es geht um eine Akzentsetzung, bei der nicht die Literaturverfilmung von Interesse ist, sondern die jeweilige Manifestation des Epochenstiles. Tendenziell ist zu sagen, dass die frühen *Bullerbü*-Verfilmungen, obwohl sie näher am Erscheinungsdatum der Erzählungen liegen, die Vorlage doch verlassen: Die Rolle der Erwachsenen wird in den Hintergrund gedrängt und Olle Hellbom greift nur wenige Episoden aus der Vorlage auf. Die späten Verfilmungen hingegen richten sich mehr nach dem Original. Die Filme basieren nicht nur auf literarischen Vorlagen, sondern auch auf Drehbüchern, die im Schwedischen Skripte genannt werden. Diese waren nur im Archiv des Svenska Filminstitutet¹⁵ zugänglich und unvollständig für die vier Filme vorhanden. Es war nicht ersichtlich, welche die aktuelle Fassung, welche die erste Fassung usw. war, so dass die Drehbücher für eine Analyse nicht einbezogen werden konnten. Tendenziell lässt sich bei einem Vergleich feststellen, dass es in den Skripten der frühen Verfilmungen viele Regieanweisungen zur Kameraeinstellungen und zum Verhalten der Personen gibt. Ein Vergleich mit den Filmfassungen zeigt, dass diese auch umgesetzt wurden. Die Skripte der späten Verfilmungen hingegen zeigen wenige Regieanweisungen und es finden sich Textpassagen, die in den Filmen nicht zu finden sind. Es scheint, als wäre es hier möglich gewesen, mehr Handlungsspielräume für Schauspieler und das Kamerateam zu lassen.

Interdisziplinarität des Gegenstandes

Inhalte und Produktionsbedingungen des Kinderfilms sind eng verbunden mit der gesellschaftlichen Vorstellung von Kindheit. Wie es unterschiedliche Blickwinkel auf den Gegenstand Kindheit gibt, so gilt dies auch für den Kinderfilm. Gesellschaftliche Vorstellungen über Kinder und Kindheit sind zeitabhängig und

15 Svenska Filminstitutet Stockholm, www.sfi.se.

oft medieninduziert. Auffassungen über Kinderfilme sind eng mit der Kindheit verbunden. Beide sind keine Konstante, sondern sie sind Vorstellungen, die sich verändern. In einer Vielzahl von Wissenschaften wird sich mit Filmen und speziell mit denen für Kinder beschäftigt. Aus dem (medien)pädagogischen und didaktischen, also auch erziehungswissenschaftlichen Blickwinkel werden vor allem Beurteilungskriterien für Kinderfilme untersucht, dabei wird u.a. ein Kinderfilmkanon aufgestellt. Für die Schule werden didaktische Umsetzungen ausgearbeitet und erprobt. Die Rezipienten von Kinderfilmen werden analysiert, dabei wird nicht nur die Medienwirkung betrachtet, sondern es finden auch nach Alters- und Geschlechtsgruppen unterteilte Analysen des Mediengebrauchs statt. Eng mit dieser Perspektive verbunden ist auch die der Soziologie. In der Kindheitsforschung stehen Kinder im Fokus der Betrachtung und damit auch der jeweilige gesellschaftliche, kulturelle und historische Kontext. Die Darstellung von Kindheit wird dabei in verschiedenen Medien und der Mediengebrauch von Kindern analysiert. Einen anderen Ansatz verfolgt eine medienwissenschaftliche Sichtweise; also eine speziell filmwissenschaftliche, hier liegt der Fokus auf Filmanalysen auf Basis von Filmprotokollen. Es geht um den Einsatz von filmspezifischen Zeichen. Herausgearbeitet werden dabei eigenständige Filmtheorien und eine Filmgeschichte.

In der Literaturwissenschaft gibt es einen Anknüpfungspunkt zum Thema Film über die Literaturverfilmungen, da diese auf literarischen Vorlagen basieren. Hier spielen anfangs die unterschiedlichen Adaptionsformen, die unter anderem Helmut Kreuzer darstellt, eine Rolle. Im Wesentlichen möchte er die Nähe zur literarischen Vorlage analysieren. Im Zentrum steht dabei die Werktreue. Mittlerweile wird zwischen unterschiedlichen Transformationsprozessen, z.B. nach Schanze, unterschieden. Dabei geht es nun nicht mehr um Werktreue, sondern Verfilmungen werden als eigenständiges Werk mit eigenständiger Filmsprache gesehen. Es werden Kategorien gebildet, um eine literarische Vorlage mit ihrer filmischen Umsetzung vergleichen zu können. Ein Ansatz liefert die *Transmediale Erzähltheorie*¹⁶ von Nicole Mahne oder die *Analyse der Erzählsituationen*¹⁷ von Michael Hurst. Mahne setzt das Narrative ins Zentrum eines Vergleichs zwischen unterschiedlichen Medien und Hurst hingegen verwendet Stanzels Erzähltypologie.

Diese unterschiedlichen Sichtweisen zeigen, wie vielfältig sich der Kinderfilm betrachten lässt. Der eigene Ausgangspunkt ist ein Blickwinkel aus der Germanistik. Auf dem Hintergrund der bekannten Epochenstile der Kinder- und Jugendliteratur wird versucht, eine eigene Epochendifferenzierung für den Kin-

16 Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. 2007.

17 Hurst, Matthias: *Erzählsituationen in Literatur und Film*. 1996.

derfilm vorzunehmen. Hierbei ist die kindheitsgeschichtliche und filmwissenschaftliche Perspektive von Bedeutung. Zum einen können durch die Herausarbeitung von Epochenstilen sowohl inhaltliche als auch filmsprachliche Kriterien herausgearbeitet werden. Zum anderen kann über den kindheitsgeschichtlichen Blickwinkel Astrid Lindgrens und die gesellschaftliche Bedeutung von Kindheit einbezogen werden. In beiden Bereichen kommt es im Laufe der Jahrzehnte zu Veränderungen.

Vorgehensweise und Zielsetzung

Im Zentrum steht ein exemplarischer Vergleich der unterschiedlichen *Bullerbü*-Verfilmungen, um eine Epochendifferenzierung für die jeweiligen Jahrzehnte herauszuarbeiten. Dabei soll kein Vergleich mit der literarischen Vorlage stattfinden, da es nicht um eine Geschichte der Literaturverfilmung gehen soll, dies wäre eine weitere eigenständige Arbeit (siehe oben). Es geht darum, zu zeigen, dass es eine Epochendifferenzierung wie in der Kinder- und Jugendliteratur gibt, d.h. es handelt sich um einen medienübergreifenden Wandel.

Der Gegenstand der Arbeit, der Stilwandel des Kinderfilms in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wird in dieser Studie anhand der vier *Bullerbü*-Verfilmungen exemplifiziert. Dementsprechend sind die ersten zwei Kapitel der Analyse dieser Filme gewidmet. Es wäre durchaus möglich gewesen, mehrere Kinderfilme gleichberechtigt nebeneinander zu betrachten, an deren Hand man ebenso gut den Stilwandel hätte aufzeigen können. Der Nachteil wäre gewesen, dass jeder Film nur kurz hätte behandelt werden können. Aus diesem Grund habe ich mich entschieden, jeweils nur die *Bullerbü*-Filme aus den 1960er und den 1980er Jahren miteinander zu vergleichen, weil dies ausführlicher möglich ist und die Filme stellvertretend (wie meine Ausarbeitung in Kapitel III zeigt) für den Kinderfilm ihrer Zeit zu sehen sind. Auf der Basis der in Kapitel I und II vorgenommenen exemplarischen Filmanalysen werden die Darstellungsstile der Kinderfilme der 1960er und 1980er Jahre extrapoliert und anhand von weiteren Kinderfilmen auf ihre Gültigkeit hin überprüft (Kapitel III).

Für eine Filmanalyse bieten sich unterschiedliche Methoden an. Ziel der Arbeit ist der Vergleich von unterschiedlichen Stilen des Kinderfilms. Meist wird zwischen einer formalen und inhaltlichen Analyse unterschieden. Erstere bezieht sich auf den Einsatz der Filmtechnik, die in Protokollen (vgl. weiter unten) festgehalten und vor allem in der Medienwissenschaft durchgeführt wird. Die Inhaltsanalyse stammt zumeist aus nicht-filmwissenschaftlichen Disziplinen, welche mehr an den Inhalten als an der Form interessiert sind. In der vorliegenden

Arbeit kommen beide Analyseweisen zum Einsatz, um den Vergleich von Kinderfilmstilen zu ermöglichen.

Auf der Grundlage von Protokollen wird eine filmtechnische Analyse durchgeführt. Die inhaltliche Analyse, aber auch die filmtechnische, besteht in der vorliegenden Arbeit aus verschiedenen methodischen Vorgehensweisen: Zuschauer werden mit möglichen Reaktionen einbezogen, wenn sich die Frage stellt, warum der Regisseur gerade diese Darstellungsform gewählt hat (psychologischer Ansatz). Die Filme werden nach weiblichen und männlichen Rollenmustern untersucht (genderorientierter Ansatz). Am Rande wird Astrid Lindgrens Einfluss als Drehbuchautorin betrachtet (biographischer Ansatz). Allerdings ist die Entstehung von Filmen nicht nur von einer Person abhängig, sondern von einer Personengruppe. Diese Möglichkeit muss mitberücksichtigt werden, denn nicht nur Lindgrens Vorstellungen fließen mit ein, sondern auch z.B. die des Regisseurs oder des Kamerateams, also alle an der Produktion Beteiligten. Die verwendeten Begriffe aus dem Bereich Einstellungsgrößen, Perspektiven und Montage richten sich nach Wolfgang Gast¹⁸ und Knut Hickethier¹⁹, da dies die gängigen Begrifflichkeiten aus der Filmanalyse sind. Zur Analyse der Erzählsituation werden die von Matthias Hurst²⁰ eingeführten Bezeichnungen verwendet, da sie ausführlicher sind als die von Gast und Hickethier. Bei den Filmprotokollen folge ich keiner Vorgabe aus einer der genannten Studien²¹, sondern habe ein eigenes Raster zusammengestellt. Für die Analysen wurden Protokolle der vier Verfilmungen aus den 1960er und 1980er Jahren erstellt²², um einen genauen Vergleich ermöglichen zu können. Ein Protokoll erleichtert die Analyse von Filmen, da schriftlich fixiert ist, was wann passiert, welcher Ton eingesetzt wird usw. Vor allem erhält man so einen besseren Überblick über den Einsatz der filmtechnischen Mittel, z.B. welche Kameraeinstellungen ein Regisseur bevorzugt nutzt usw. Folgende Kategorieaufteilung in Tabellenform ist für die Filmprotokolle gewählt worden:

18 Gast, Wolfgang: Film und Literatur. 1993.

19 Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 1993.

20 Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. 1996.

21 Für verwendete Literatur zum Thema Filmanalyse vgl. Literaturverzeichnis S. 183 f.

22 Die Filmprotokolle zu den vier Bullerbü-Verfilmungen befinden sich im Anhang in der eingereichten Fassung für die Universität.

Sequenz ²³	Inhalt	Bildebene	Tonebene		
			Sprache	Musik	Geräusche

Erst durch diese schriftliche Fixierung in Tabellenform werden Details, wie z.B. immer wiederkehrende Kameraeinstellungen, Trickblenden usw. hervorgehoben, die man sonst leicht übersieht. Diese sind wichtig für die Herausarbeitung von Stilen im Kinderfilm; nur so kristallisieren sich Merkmale heraus, die nicht nur auf einer inhaltlichen Ebene bleiben. Für einen kurzen Ausschnitt der Filme aus den 1960er bzw. 1980er Jahren wurde der Ton mitgeschrieben, sonst gebe ich in den Filmprotokollen nur an, wer etwas sagt, aber nicht was gesagt wird.

Kapitel I und II haben jeweils ca. 40 Seiten. Es wurde in deutschsprachiger und schwedischsprachiger Forschungsliteratur und Dokumenten recherchiert. Bei den Filmanalysen geht es darum, nicht nur zu vergleichen, sondern beide Filme sollen als Repräsentanten eines kinderfilmischen Epochenstils gekennzeichnet werden. Am Ende der jeweiligen Kapitel werden die Epochenstile in ihrer Allgemeinheit formuliert.

In Kapitel III wird der anhand der beiden *Bullerbü*-Verfilmungen herausgearbeitete Stilwandel durch andere Kinderfilme nachgewiesen. Es werden Aspekte wie Geschlechterrollen, die Aufwertung der Mädchenrollen, die Figurenzeichnung, die Rolle der Erwachsenen, die Innenweltdarstellung, sowie die Erzählsituation analysiert. Auf der filmtechnischen Ebene erfolgt eine auditive und visuelle Analyse. Es wird der parallel stattfindende gesellschaftliche und kulturelle Wandel berücksichtigt und als Ursache bzw. Anstoß für den Wandel des Kinderfilms hervorgehoben. Zum Schluss des Kapitels wird eine eigenständige Theorie des kinderfilmischen Stilwandels formuliert.

In Kapitel IV wird der kinderfilmische Stilwandel in Beziehung zu dem kinderliterarischen gesetzt. Es handelt sich um einen Epochenstilwandel der in allen Medien stattgefunden hat und deshalb als medienübergreifend bezeichnet werden kann. Hierbei findet eine Begrenzung statt: Der Kinderfilm wird der Kinderliteraturentwicklung gegenübergestellt. Vor dem Vergleich erfolgt zunächst eine grundlegende gattungstheoretische Reflexion über das Verhältnis von Epik bzw. Erzählliteratur und Film, um darzulegen, warum Film und Literatur einander gegenübergestellt werden. Danach werden die einzelnen kinderfilmischen Stile

23 Eine Sequenz ist eine Handlungseinheit, die mehrere Einstellungen umfasst: „In der Regel werden Handlungseinheiten durch einen Ortswechsel, eine Veränderung der Figurenkonstellation und durch einen Wechsel in der erzählten Zeit bzw. der Erzählzeit markiert.“ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 1993. S. 38 f.

mit der jeweiligen Entsprechung im Bereich der Erzählliteratur verglichen. Diese gattungstheoretische Gegenüberstellung ist sinnvoll um darzustellen, welche Bezugspunkte nebeneinandergestellt werden können. Dabei wird der Funktionswandel der Kinderliteratur nicht betrachtet, denn dies entspräche einer neuen Arbeit und einer weiteren Analyse der Kindermedien.

Behandlung der Fragestellung in der Forschungsliteratur

In der Sekundärliteratur existieren nur wenige Anmerkungen zur Stilgeschichte des Kinderfilms. Meist wird die Geschichte des Kinderfilms als die der Literaturverfilmungen dargeboten.²⁴ Viele Veröffentlichungen sind Einzeldarstellungen zu einem bestimmten Film oder zu dem Werk eines bestimmten Regisseurs.

Margarete Erber-Groiß²⁵ nimmt in ihrer Studie *Unterhaltung und Erziehung. Studien zur Soziologie und Geschichte des Kinder- und Jugendfilms* eine Bestandsaufnahme des Kinder- und Jugendfilms vor. Sie beschränkt sich auf die Darstellung von Genres, die eine große Rolle spiel(t)en, vor allem Märchenfilme. Dabei spannt sie einen Bogen von Filmen der 1920er bis zu den 1980er Jahren. Hierbei setzt sie sich mit politischen und pädagogischen Hintergründen sowie mit Förderungsstrukturen auseinander.

Horst Heidtmann²⁶ betrachtet zunächst auch Märchenverfilmungen von 1910, um dann den neuen bundesdeutschen Film ab den 1970er Jahren in inhaltlicher Hinsicht zu untersuchen. Diesen unterteilt er in verschiedene Gruppen.²⁷ Michael Sahr²⁸ hingegen untersucht den Kinderfilm aus medienpädagogischer

24 Vgl. dazu die Ausführungen in: Schneider Wolfgang: Der Film zum Buch. Bücher zu den Filmen. Lindgren, Kästner und andere als Autoren des Kinderkinos. S. 32–37. In: Fundevogel. Kinder-Medien-Magazin. Kinderbuch und Kinderfilm. Dezember 2001. Nr. 141. S. 36 f. bzw. Hütte, Vera: Vom Buch zum Film. Verfilmte Kinder- und Jugendliteratur. 1994.

25 Erber-Groiß, Margarete: *Unterhaltung und Erziehung. Studien zur Soziologie und Geschichte des Kinder- und Jugendfilms*. 1989.

26 Heidtmann, Horst: Kindermedien und Medienverbund. S. 402–454. In: Wild, Reiner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. 2002. S. 414.

27 1. Realistisch-sozialkritische Filme; diese wollen „die Emanzipation und kritisches Bewusstsein jugendlicher Zuschauer fördern“. 2. Realistisch-abenteuerliche Filme, die unterhalten wollen. 3. Parabelhaft-phantastische Kinderfilme; diese versuchen den „pädagogischen Zeigefinger zugunsten von mehr Phantasie und Unterhaltsamkeit zurückzunehmen“. Ebd., S. 414. Begriffe nach H. Heidtmann.

28 Sahr, Michael: *Verfilmte Kinder- und Jugendliteratur. Der literarische Kinderfilm – ein vernachlässigtes Unterrichtsmedium*. 2004.

Sicht: Die Filmerziehung sieht er als eine Aufgabe der Schule und den Kinderfilm als einen möglichen Zugang zur Literatur. Beate Völcker²⁹, eine Medienpädagogin, hat sich in ihrem Buch *Kinderfilm* 2005 unter anderem mit den dramaturgischen Möglichkeiten des Kinderfilms und den Marktbedingungen in der Bundesrepublik auseinandergesetzt. Zu Beginn geht sie auf die Geschichte des Kinderfilms in der BRD und der DDR ein und weist auf neue Tendenzen hin. Eine geschichtliche Ausführung wird nur „angerissen“, denn ihr geht es um das Herausarbeiten der Kriterien, die einen Film für Kinder ausmachen und der Analyse, welche Filme Kinder mögen.

Allen Darstellungen ist gemeinsam, dass sie sich mit der geschichtlichen Entwicklung des Kinderfilms beschäftigen, doch letztlich nicht mehr als eine Aneinanderreihung bzw. Chronologie der Titel bieten. Stile der einzelnen Jahrzehnte werden nur ansatzweise herausgearbeitet. Es handelt sich jeweils um knappe Bestandsaufnahmen, in der die Autoren lediglich stellenweise den Inhalt vergleichen. Gleiches gilt für die Vierteljahresschrift *Kinder- und Jugendfilmkorrespondenz*, die sich an Medienpädagogen richtet. Sie enthält z.B. Filmkritiken und aktuelle Informationen zum Kinder- und Jugendfilm. Jedes Heft hat eigene Themenschwerpunkte, wie z.B. Mädchenfilme, das Portrait eines Regisseurs oder Produktionen eines bestimmten Landes. Im Corian-Verlag³⁰ gibt es eine Blattsammlung mit vier Lieferungen im Jahr über einzelne Filme und eine Aufarbeitung der Filmgeschichte, Personenportraits, Filmpolitik usw. Der Bundesverband Jugend und Film e.V. bringt jährlich einen Katalog³¹ heraus, in dem Filme für Kinder und Jugendliche auf jeweils einer Seite vorgestellt werden. In dem Archiv des Svenska Filminstitutet in Stockholm gibt es die Drehbücher zu den verschiedenen *Bullerbü*-Verfilmungen und auf Mikrofiche einige Zeitschriften-Rezensionen. Auf der Homepage³² des Svenska Filminstitutet befindet sich eine Datenbank mit ausführlichem Material zu den einzelnen Kinderfilmen. Im Archiv des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt/M. werden ebenfalls Rezensionen und Filmhefte zu den *Bullerbü*-Verfilmungen auf Mikrofiche und die deutsche Fassung der Dialogliste gesammelt.

Die Sekundärliteratur zu Kinderfilmen zeichnet sich durch viele Einzeldarstellungen aus, die den Filminhalt zusammenfassen und einen Abriss der auffälligen Erscheinungen liefern. Manchmal findet sich nur eine Aneinanderreihung von Statements aus Zeitungsrezensionen. Hier sind Pädagogen das Zielpubli-

29 Völcker, Beate: *Kinderfilm. Stoff- und Projektentwicklung*. 2005.

30 Schäfer, Horst (Hrsg.): *Lexikon des Kinder- und Jugendfilms*. Im Kino, im Fernsehen und auf Video. 1998–2007.

31 Bundesverband Jugend und Film e.V. (BJF) (Hrsg.). *Filme für Kinder und Jugendliche*. Filmkatalog 2006.

32 www.sfi.se.

kum, denen die Filme, bzw. vor allem deren Inhalte, vorgestellt werden sollen, damit sie diese im Unterricht an passender Stelle einsetzen können.

Malene Jansons Dissertation von 2007 hingegen geht über isolierte Einzeldarstellungen von Kinderfilmen hinaus, indem sie Kindheitsdiskurse untersucht, die den schwedischen Kinderfilm geprägt haben. Anhand dreier Filme³³ von 1945 bis 1977 wird die Interdependenz zwischen Filminhalten und jeweiligen gesellschaftlichen Vorstellungen über Kinder und Kindheit herausgearbeitet. Janson kommt zu dem Schluss, dass heute noch Kinderfilme von den Kindheitsvorstellungen der Erwachsenen geprägt werden.³⁴ Obwohl es in Schweden eine lange Geschichte des Kinderfilms gibt, findet sich auch dort nur wenig Forschungsliteratur zu diesem Gegenstand.³⁵ Zumeist sind die Darstellungen verbunden mit einer Untersuchung der Filmrezeption. Beispielsweise untersucht Margareta Rönnerberg in *En lek för ögat*³⁶ wie das Spiel von Kindern durch Lindgrens Filme stimuliert wird und was den Erfolg der Verfilmungen ausmacht. *Children's films in Sweden* von Margareta Norlin³⁷ gibt eine übersichtliche und interessante Einführung in die schwedische Kinderfilmgeschichte, aber sie ist weit davon entfernt, dies flächendeckend zu tun. Auch Janson untersucht für ihre Dissertation Publikationen aus dem Ausland und stellt fest:

Även utanför Sveriges gränser har barnfilmsforskningen genom åren färgats av moraliserande, värderande och politiska inslag.³⁸

Die Recherchen von Janson bestätigen auch meine Erfahrungen, die über den Forschungsstand gemacht wurden:

Barnfilm har således ytterst sällan studerats i kraft av estetiskt uttryck för sin egen skull, utan har alltid setts ur ett sociologiskt, etnologiskt eller psykologiskt perspektiv.³⁹

Obwohl Schneider feststellt, welche Bedeutung Lindgren für die Filmproduktion hat, gibt es nur wenig Forschungsliteratur zu diesem Bereich:

33 Barnen från Frostmofjället (1945), Alla vi barn i Bullerbyn (1960), Elvis, Elvis! (1977).

34 Vgl. Janson, Malene: Bio för barnens bästa?. Svensk barnfilm som fostran och fritidsnöje under 60 år. 2007. S. 162.

35 Zur Übersicht der Kinderfilmforschung vgl. ebd., S. 14 f.

36 Rönnerberg, Margareta: En lek för ögat. 28 filmberättelser av Astrid Lindgren. 1987.

37 Norlin, Margareta: Children's film in Sweden. 1990.

38 „Auch außerhalb Schwedens Grenzen ist die Kinderfilmforschung durch die Jahre von moralisierenden, wertenden und politischen Zügen geprägt.“ Janson, Malene: Bio för barnens bästa?. Svensk barnfilm som fostran och fritidsnöje under 60 år. 2007. S. 15.

39 „Der Kinderfilm wurde demnach äußerst selten kraft seines eigenen ästhetischen Ausdrucks erforscht, sondern wurde immer aus einer soziologischen, ethnologischen oder psychologischen Perspektive gesehen.“ Janson, Malene: Bio för barnens bästa? Svensk barnfilm som fostran och fritidsnöje under 60 år. 2007. S. 17.

Von 1956 bis 1989 hat Astrid Lindgren fast 80 Drehbücher geschrieben. Für die schwedische Filmindustrie ein bedeutender wirtschaftlicher Faktor. Ronja Räubertochter war z.B. der erfolgreichste Film, was Publikumsrekorde und Export betraf.⁴⁰

Einen ersten Überblick über die Lindgren-Verfilmungen gibt Hauke Lange-Fuchs⁴¹. Aber auch hier werden die Filme nur einzeln analysiert und in keinen Gesamtzusammenhang gestellt. Einen ersten Schritt zur Darstellung von Entwicklungstendenzen macht Eckhard Weise in seinem Aufsatz *Astrid Lindgren und ihre Filme*⁴², in dem er das Gesamtwerk der Verfilmungen betrachtet. Für ihn gibt es zwei Wenden. Die *Pippi*-Verfilmung bedeute eine Wende im schwedischen und internationalen Kinderkino, was Qualität, Kontinuität und Erfolg angeht. Die surreale Welt werde vom Regisseur überzeugend gestaltet, während „die Gestaltung der realen Umfelder dagegen [...] noch einige Schwierigkeiten“⁴³ bereite. Mit den *Michel*-Filmen wird nach Weise eine zweite Wende eingeleitet. Der Regisseur Hellbom entferne sich hier von der schematischen Trennung der Welten 'Kindheit und Erwachsensein'. Es komme zu einer gewissenhafteren Schilderung des Alltags und von sozialen Konflikten. Die Kamera senke sich herab und habe „fast die Höhe der Kinderaugen erreicht“⁴⁴. *Pippi* und *Rasmus* seien dialektisch angelegt: Alltagsleben und Extravaganz bildeten die Gegensätze. Auch wenn Weise Ansätze dazu macht, Stilzüge in Lindgrens Filmwerk aufzuzeigen, so beschränkt er sich im Wesentlichen auf die inhaltliche Ebene.

2006 erschien die deutsche Ausgabe des Buches *Von Pippi, Michel, Karlsson & Co. Astrid Lindgrens Filmwelt*⁴⁵. Petter Karlsson und Johan Erséus bieten den Lesern hier Geschichten und Informationen über alle Filme, Regisseure und Schauspieler und erzählen, was sich hinter den Kulissen getan hat; viele Fotos, Dokumente wie z.B. Drehbuchauszüge, eine Karte mit Angaben zu den zahlreichen Drehorten runden das Werk ab. Allerdings verfolgt es keine wissenschaftlichen Ziele, sondern erzählt Hintergründe, bzw. Anekdoten über die Entstehung der Lindgren-Filme.

40 Schneider, Wolfgang: Der Film zum Buch. Bücher zu den Filmen. Lindgren, Kästner und andere als Autoren des Kinderkinos. S. 32–37. In: Fundevogel. Kinder-Medien-Magazin. Kinderbuch und Kinderfilm. Dezember 2001. Nr.141. S. 33.

41 Lange-Fuchs, Hauke: Einfach zu sehen. Astrid Lindgren und ihre Filme. 1991.

42 Weise, Eckhard: Astrid Lindgren und ihre Filme. In: Journal Film (1990) 22. S. 34–45.

43 Ebd. S. 37.

44 Weise, Eckhard: Astrid Lindgren und ihre Filme. In: Journal Film (1990) 22. S. 37.

45 Karlsson, Petter/Erséus, Johan: Von Pippi, Michel, Karlsson & Co. 2006.

2002 erschien die Dissertation *Mattisräuber und Meisterdetektive – Astrid Lindgren auf der Leinwand* von Sabine Maldacker⁴⁶. Sie arbeitet die Erzähl- und Figurenwelt der Lindgren-Filme heraus. Diese ordnet Maldacker in Subgenres ein, wobei sie ihren Schwerpunkt auf Merkmale und Motive legt. Sie analysiert Erzählweisen, Kameraperspektiven sowie musikalische und sprachliche Elemente. Der Fokus liegt hier allerdings auf der Analyse der dargestellten Kindertypen, d.h. auf den Charakteren der Protagonisten und Figurenkonstellationen. Aus der Analyse der verschiedenen Lindgren-Verfilmungen ergeben sich unterschiedliche Figurenkonstellationen in der Familie und Lebensinhalte, die für Kinder von Bedeutung sind, wie Geborgenheit, Spiele usw. Die einzelnen Filme werden in der Arbeit zwar in der Zusammenfassung in Kategorien erfasst, aber es fehlt – eine für meine Arbeit wichtige – Herausarbeitung von Entwicklungslinien, wie sie z.B. Weise in seinem Aufsatz geleistet hat.

Analyseraster für die Modellanalysen der *Bullerbü*-Verfilmungen

Die Analysen für die *Bullerbü*-Verfilmungen sind modellhaft angelegt und folgen einem bestimmten, vorher festgelegten Raster. Ausgangsfrage war hierbei, welche Kategorien der Filmanalyse auch für Kinderfilme bedeutsam sind und welche Bereiche sich in dem Zeitraum von 20 Jahren verändert haben können. Aufgrund der Übersichtlichkeit bietet sich eine Unterteilung in inhaltliche, auditive und visuelle Bereiche an. Bei der inhaltlichen Analyse lassen sich unterschiedliche Aspekte hervorheben und analysieren:

1. *Figurengestaltung*. Für die inhaltliche Analyse ist die Figurengestaltung am wichtigsten, denn sie bildet das Zentrum eines Kinderfilms. Nach Völcker sind Kinderfiguren die Hauptfiguren, trotzdem wird bei den Figurenkonstellationen auch die Rolle der Erwachsenen analysiert. Nach Völcker bietet sich bei der Figurenanalyse an, drei Bereiche zu analysieren, die eine mehrdimensionale Figur ausmachen: der physiologisch, der psychologische und der soziale bzw. kulturelle Bereich.⁴⁷ Wenn in einem Kinderfilm nicht alle drei Bereiche der Figurengestaltung abgedeckt sind, werden die Figuren zu Typen.

2. *Die dargestellte Kindheit im Kinderfilm*. Kinderfilme sind nach Völcker Filme für Kinder und über Kinder.⁴⁸ Durch die Filme werden Kindheitsbilder der

46 Maldacker, Sabine: *Mattisräuber und Meisterdetektive – Astrid Lindgren auf der Leinwand*. 2002.

47 Völcker, Beate: *Kinderfilm. Stoff- und Projektentwicklung*. 2005. S. 58.

48 Ebd.

Gesellschaft widergespiegelt bzw. aufgebaut. Auch Astrid Lindgrens Werk, ihre Bücher und Filme, lassen sich nicht betrachten, ohne dass auf den Aspekt der Kindheit eingegangen wird. Sie ist eine der wenigen Autorinnen, die in vielen Interviews von ihrer eigenen Kindheit erzählt, diese mit der in ihren Werken dargestellten vergleicht und gleichzeitig darauf eingeht, was für Kinder wichtig ist. So setzt sie sich immer wieder intensiv mit der Frage nach Kindheit auseinander:

‘Was ist Kindheit?’ ‘Kindheit, das ist so vielfältig, so verschieden, so dass das unmöglich ist, das mit einem Wort zu beantworten. Aber Kindheit sollte ja eigentlich Glück bedeuten und Lebensfreude und alles Gute. Aber das ist es ja nicht immer [...]’.⁴⁹

Kindheit ist ein veränderliches gesellschaftliches Konstrukt. In Kinderfilmen finden sich Bereiche der Sozialisation wie Spiele, Familie, Schule und die Bedeutung von Gleichaltrigen wieder, die Rolf Oerter und Leo Montada in ihrem Werk *Entwicklungspsychologie*⁵⁰ analysieren. Diese Bereiche betreffen speziell die Lebenswelt der Kinder, deshalb ist es nach Oerter gerechtfertigt, „von der Kindheit als einem gesonderten, vor allem auch kulturell definierten Entwicklungsabschnitt zu sprechen“⁵¹.

Vorstellungen über Kindheit sind durch die Reformpädagogik geprägt: Kindern werden seitdem eigene, von den Erwachsenen abweichende Denk- und Verhaltensweisen zugestanden. Ellen Keys’ Werk *Das Jahrhundert des Kindes*⁵² wird zum Schlagwort der Reformpädagogik. Lindgren ist von dieser Pädagogik beeinflusst. So finden die von Janusz Korczak⁵³ geforderten Rechte für die Kinder sowie die Ansichten von Alexander S. Neill⁵⁴ bei ihr Eingang.

49 Sonntagsgespräch mit Astrid Lindgren vom 15.10.1989 (ZDF). In: Astrid Lindgren. Die berühmteste Kinderbuchautorin des 20. Jahrhunderts. 2003. DVD.

50 Oerter, Rolf/Montada, Leo (Hrsg.): *Entwicklungspsychologie*. 2002.

51 Ebd., S. 210.

52 Ihr Werk, durch das Key berühmt wird, „Das Jahrhundert des Kindes“, erscheint 1900. Sie setzt sich für eine Pädagogik vom Kinde aus ein.

53 Korczak geht auf die drei Rechte der Kinder ein: „1. Das Recht des Kindes auf seinen Tod, 2. Das Recht des Kindes auf den heutigen Tag, 3. Das Recht des Kindes, so zu sein, wie es ist.“ Korczak, Janusz: *Wie man ein Kind lieben soll*. 1998. S. 40.

54 Alexander S. Neill gründet 1924 die Schule Summerhill, in seinem Werk „Theorie und Praxis der antiautoritären Erziehung“ geht er auf seine pädagogischen Leitlinien ein: Er „zielte [...] im Sinne einer Pädagogik vom Kinde aus auf eine zwangsfreie Erziehung ohne disziplinarische Maßnahmen“. Erenz, Benedikt/Ullrich, Volker (Hrsg.): *Die Zeit Geschichte. Leben lernen. Die Geschichte der Erziehung von Rousseau bis Montessori: Wie moderne Pädagogik unsere Welt verändert hat*. Zeitverlag Hamburg. Nr.1 2007. S. 89.

Die einzelnen Bereiche, die bei der Sozialisation eine Rolle spielen⁵⁵ kommen in den *Bullerbü*-Filmen vor: Sie sind ein Teil der Kindheit! Darstellungen der Natur, Spiele, Bräuche sowie Pflichten werden speziell für die *Bullerbü*-Verfilmungen analysiert, um zu sehen, wie sie den Filmstil prägen und in welchem Zusammenhang sie mit der Filmtechnik stehen.

3. *Filmtechnische Analyse*. Neben der inhaltlichen Analyse von Kinderfilmen ist die filmtechnische von Bedeutung. Die Herausarbeitung der Erzählsituation wird weder dem auditiven noch dem visuellen Bereich zugeordnet, da sie beide betrifft. Matthias Hurst geht bei der Erarbeitung der Erzählsituationen von Stanzels Unterteilung aus. Dabei setzt er für den Film die Kamera mit der Erzählinstanz gleich, somit wird die Kamera oft zum Erzähler des Filmgeschehens. Damit übernimmt sie eine vermittelnde Funktion, wobei zwischen einer personalen, auktorialen oder einer Ich-Erzählsituation unterschieden wird. Im auditiven Bereich werden folgende Fragen berücksichtigt: Gibt es einen Erzähler aus dem Voice over? Ist dieser Teil der Filmhandlung? Im visuellen Bereich sind folgende Aspekte bedeutsam: Wie ist die Kamerahaltung? D.h. gibt es eine ungebundene oder gebundene Kameraführung (Reflektorfigur)?

In Filmen ist es schwierig, nur über die visuelle Gestaltung ein erlebendes und ein erzählendes Ich darzustellen: Die an eine Person gebundene Kamera erzeugt ein erlebendes Ich, für das erzählende Ich ist auf der auditiven Ebene ein Ich-Erzähler aus dem Voice over erforderlich.

Das subjektive Erleben einer Figur, die auf der auditiven Ebene als Erzähler fungiert, lässt sich kinematographisch am besten durch eine personale Erzählsituation vermitteln, also durch eine gebundene Kameraführung, die Verwendung zahlreicher Großaufnahmen und Nahaufnahmen und die Anwendung einer unauffälligen Schnitttechnik. So erhält das erzählende Ich mit gleicher Eindeutigkeit seine visuelle Entsprechung im erlebenden Ich.⁵⁶

Bei den AV-Medien wird den visuellen Aspekten meist mehr Aufmerksamkeit geschenkt als den auditiven, denn das Sehen ist für den Menschen bedeutender als das Hören.⁵⁷ Dabei ermöglichen sowohl das Sehen als auch das Hören jeweils einen „visuellen“ bzw. einen „akustischen Wahrnehmungsraum“⁵⁸, beides ist für einen Film wichtig und sollte daher bei einer Filmanalyse Berücksichtigung finden. Zu den auditiven Bereichen gehören Sprache, Musik und Geräusche. Die Sprache im Film kann auf unterschiedliche Art in Erscheinung treten:

55 Familienverhältnisse und die Aspekte wie Natur, Spiele, Schule, und Pflichten. Zusammengestellt nach Astrid Lindgren.

56 Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. 1996. S. 231.

57 Vgl. Begründung dafür in: Hickethier, Knut. Film- und Fernsehanalyse. S. 94.

58 Ebd., S. 94.

Sie ist als Schrift im Bildaufbau selbst erkennbar, kann durch Zwischentitel eingeblendet werden und/ oder kommt als gesprochene Sprache vor.⁵⁹ Hier geht es um die gesprochene Sprache im Film. Die anderen beiden Möglichkeiten werden vernachlässigt, da sie in den vorliegenden Kinderfilmen keine Rolle spielen. Für den Einsatz von Musik gibt es im Kinderfilm wie auch im Film für Erwachsene unterschiedliche Möglichkeiten. Anzusehen ist hier die Methode des Underscorings, Mickeymousing, der Einsatz von Titelmusik und immer wiederkehrende Melodien. Filmbilder, also visuelle Eindrücke, stehen – wie bereits erwähnt – an erster Stelle der bewussten Wahrnehmung eines Filmes. Denkt man an einen bestimmten Film, erinnert man sich am ehesten an sie. An zweiter Stelle stehen die Dialoge oder Texte, erst dann folgen Musik und Geräusche.⁶⁰ Oft werden im Film Umweltgeräusche eingesetzt, um Atmosphäre zu schaffen. Diese Geräusche nennt man Atmo⁶¹:

Meist ist damit das subtile, isoliert kaum wahrgenommene Hintergrundgeräusch einer Szene wie das Säuseln oder Rauschen von Wind, entferntes Verkehrsgeschall, Hintergrundstimmen in öffentlichen Räumen und dergleichen mehr [gemeint, Anm.: R.M.]. Ambience-Ton wird meist separat von Dialog- und Effektaufzeichnungen behandelt und erst in der abschließenden Tonmischung mit den anderen Tonspuren gemischt.⁶²

Auch Kinderfilme sind geprägt durch Atmo-Geräusche, die eingesetzt werden. Das Kamerateam bleibt nicht an einem Standpunkt, sondern die Kamera wechselt im Laufe des Films die Blickwinkel und unterbricht die kontinuierliche Darstellung.

Der Zuschauer sieht, so legt es die Anordnungsstruktur der audiovisuellen Medien nahe, was die Kamera sieht, und was die Kamera zeigt, erscheint nur als Produkt des Zuschauerblicks [...].⁶³

Zu den visuellen Bereichen gehören unter anderem Einstellungsgrößen, Perspektiven, Kamera- und Objektbewegungen und die Ausgestaltung des Drehortes. Ebenfalls dazu zählen Schnitte, Trickblenden und Montagen, die erst nach den Dreharbeiten eingesetzt werden. Dies sind Aspekte, die Hickethier unter der „Analyse des Narrativen“ zusammenfasst.⁶⁴ Zu der visuellen Analyse eines Kin-

59 Vgl. ebd., S. 102.

60 Vgl. Was Geräusche leisten können. In: <http://www.movie-college.de/filmschule/ton/-geraeusche.htm> (Stand: 06.06.2006).

61 Die Bezeichnung Atmo ist von dem griechischen Wort „Atmosphäre“ bzw. von dem französischen Wort „ambience“ (Atmosphäre) abgeleitet.

62 Lexikon der Filmbegriffe. In: www.bender-verlag.de (Stand: 06.06.2006).

63 Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 1993. S. 56.

64 Vgl. ebd. Inhaltsverzeichnis.

derfilms gehören auch der Einsatz von Gestik und Mimik der Schauspieler (nonverbale Kommunikation), sowie Montage und Schnitttechniken. Für die Analyse der Montageformen⁶⁵ werden die von Wolfgang Gast⁶⁶ aufgeführten Bezeichnungen benutzt. Es wird nicht auf jede Möglichkeit eingegangen, sondern nur auf die Besonderheiten der jeweiligen Verfilmung.

Die herausgearbeiteten Kategorien werden exemplarisch für die *Bullerbü*-Verfilmungen angewendet, woraufhin ein Filmstil für das jeweilige Jahrzehnt entwickelt wird. Die Kategorien lassen sich auch auf andere Kinderfilme dieser Jahrzehnte anwenden.

65 Verknüpfung von mindestens zwei Einstellungen eines Filmes durch Schnitte oder Blenden. „André Bazin definierte die Montage sehr treffend als 'Organisation der Bilder in der Zeit'.“ Bazin zitiert in: Gast, Wolfgang: Film und Literatur. 1993. S. 40.

66 Vgl. Gast, Wolfgang: Film und Literatur. 1993. S. 41 ff.