



Die siebente Kunst und die Schule

von Jenny Cappellin und Federico Emboli

Bilder wurden im Unterricht schon immer eingesetzt, bereits lange bevor sich das Kino als Massenmedium durchsetzte. Zunächst waren es stehende Bilder (Fotos, Poster, usw.), danach wurden sie durch Bilder in Bewegung ergänzt (die magische Laterne funktionierte schon im 17. Jahrhundert).

Die Verwendung von Bildern hat selbstverständlich immer ein klares kognitives Ziel: Das, was der Schüler sieht, wird zu 75% bis 80% ins Gedächtnis eingepreßt, und dies vereinfacht also das Erlernen und das Bearbeiten von Informationen. Wenn die Bilder – wie beim Film – von Ton begleitet werden, erhöht sich der Prozentsatz um weitere 10 – 15 %.

Im Allgemeinen hält man das Kino für eine Unterhaltungsform, eine Flucht aus der Wirklichkeit und den täglichen Schwierigkeiten; gleichzeitig ist es aber auch eine Chance, sich der Literatur oder der Geschichte zu nähern, da viele Filme auf realen Fakten oder auf literarischen Werken basieren. Es ist auch ein Phänomen, das heftige Diskussionen und Debatten über der Aktualität entnommene wichtige Themen auslöst, sowohl in den kleinen kulturellen Kreisen als auch bei den internationalen Filmfestivals. Nicht zuletzt ist es auch Teil des Familienlebens geworden, da es oft Eltern und Kinder vor dem Fernseherapparat versammelt. Natürlich geht es aber auch um ein großes Business¹.

Wie kann man in der Schule ein so wichtiges und facettenreiches Mittel nutzen?

Von Beginn an hat das Kino eine spezielle Bindung an die Schule entwickelt: Belehrung war das Erziehungsziel Anfang des 20. Jahrhunderts, das noch heute Geltung hat, und Filme waren ein didaktisches Mittel, das durch Dokumentar- oder Kinderfilme nicht nur wissenschaftliche, sondern auch ideologische Kenntnisse vermitteln sollte. Diese Funktion wurde aber in den 1950er-Jahren mit der „Filmziehung“ überwunden. Von da an wurde der Film sowohl in seinen technischen, als auch in seinen sprachlichen Aspekten analysiert. Die Schüler und Schülerinnen² werden an die Filmkritik und an die Erörterung der im Film vorgelegenen Werte herangeführt. Es scheint sehr wichtig, nicht nur mit der siebenten Kunst vertraut zu machen, sondern auch den kritischen Blick auf die eingesetzten Techniken zu vermitteln.

In den 60ern begann eine eifrige Debatte über den Wert des Filmes als Kunstobjekt mit eigener Autonomie und Würde; die pädagogischen oder moralischen Implikationen wurden aber kaum mitbedacht.

Ab den 80ern entwickelt sich die Theorie der *Media Education*, die behauptet, dass das audiovisuelle *medium* nicht nur als Mittel für didaktische Ziele eingesetzt werden soll, sondern auch als „Objekt“ der Erziehung angesehen werden kann: Man wird also nicht mehr *mit* den Medien, sondern *von* den Medien und *in* den Medien erzogen.³

Kino: Erziehungsmittel oder Erzieher *per incidens*?

Mittels einer schnellen Umfrage in der Schule kann man drei verschiedene didaktische Einstellungen erkennen, wie die Lehrer zum Einsatz von Filmen in ihrem Unterricht stehen:

1. Diejenigen, die nie Filme in ihren Stunden verwenden, da sie sie für Zeitverschwendung halten. Es sei zu schwierig, einen Film zu analysieren und manchmal würden die Schüler auch überfordert. Außerdem müsse man sich in der Schule nicht mit Filmen beschäftigen, die man schon zu Hause oder im Kino gesehen hat oder sehen wird ...

2. Andere setzen den Film als Lückenbüsser ein: z. B. am Ende des Schuljahres, wenn die Schüler keine Lust mehr aufs Lernen haben; oder wenn man keine Zeit hat, sich auf den Unterricht vorzubereiten, insbesondere während der Vertretungsstunden, die nicht vorzuplanen sind; und auch, wenn man keine Lust hat, zu unterrichten (ein trister Fall, doch leider kommt er vor); schließlich auch als Alternative für eine Literatur- oder Geschichtsstunde, indem man gezielte Filme auswählt, um sich den Vortrag zu ersparen. Der Filminhalt wird nicht erklärt, es werden keine Übungen dazu aufgegeben, und nicht einmal eine Debatte findet statt. Die Unterrichtsstunde wird also fast zu einer Erholungszeit für die Schüler – und ist deswegen auch sehr beliebt.

3. Letztendlich gibt es aber auch eine eher kleinere Gruppe von Lehrern, die Filme als ein konkretes didaktisches Mittel einsetzen, um das Erlernen anzuspornen und zu bereichern.



Didaktische Methodologien des Filmes

Die Kinodidaktik berücksichtigt drei verschiedene Verwendungsmöglichkeiten von Film im Unterricht: das „spielereische“ Ansehen, den Gebrauch als Hilfsmittel und die Analyse⁴.

Das Ansehen eines Filmes darf man nicht unterschätzen, wenn man es als „Gemeinsam-Sehen“ versteht: Es erlaubt in der Tat eine von Lehrer und Schülern gemeinsam erlebte fesselnde Zeitspanne. Das Ziel besteht darin, die Interaktion unter den Lernenden zu stärken und eine angenehme Stimmung in der Klasse zu schaffen. Dies kann man schon ab dem Schulanfang in Erwägung ziehen, um der Klassenkommunikation zu dienen. Auch das Zusammenwachsen wird gefördert: Den von der Filmbetrachtung ausgelösten Gefühlen und Ideen der Klassenkameraden hört man zunächst zu, dann bespricht man sie oder übt auch Kritik. Die didaktischen Aktivitäten werden natürlich auf die obengenannten Ziele ausgerichtet.

Das Kino als Hilfsmittel wird eingesetzt, um die Lernziele der verschiedenen Fächer zu erreichen. Es handelt sich hierbei aber nicht um Dokumentarfilme, die Schritt für Schritt erklären oder bestätigen, was im Unterricht schon behandelt wurde, sondern um Filme, die über die Fakten hinausweisen und die Schülerkenntnisse vertiefen und erweitern. Deswegen können sie auch ein bisschen von dem behandelten Thema abweichen. Wenn es z. B. um den Inhalt eines Romans geht, kann der Film eine Interpretation des Textes sein, die vom Autor im Buch geschilderten Protagonisten anders darstellen, oder auch ein neues Ende der Geschichte darbieten. So werden die Schüler nicht umhin können, über das Gesehene nachzudenken und es mit dem in der Klasse Gelernten zu vergleichen. Der Lehrer muss natürlich viel strukturiertes Material vorbereiten, um einen sinnvollen Vergleich zu ermöglichen. Die Analyse kann sehr kritisch sein, indem man eventuelle Fehler oder Ungenauigkeiten hervorhebt; der Schüler stellt sich kritisch vor die Leinwand, und er soll lernen, eine gewisse Distanz zu gewinnen. Zu oft verwechseln Jugendliche das Vorgetragene mit

der Realität, und die Schule muss ihnen tatsächlich auch beibringen, nicht alles für wahr zu halten.

Bei der Analyse kann man den Film von einem semiotischen Gesichtspunkt aus betrachten. Dies wird speziell mit Schülern vollgezogen, die schon eine gewisse Vertrautheit mit dem Kino haben und die sich für den technischen Aspekt interessieren. Die Analyse hebt die erzählende Struktur und die Botschaft des Filmes hervor. Deswegen werden die von den Bildern bewirkten ersten Empfindungen nicht in Betracht gezogen, da man die tieferen Bedeutungen hinter den Szenen sucht. Die Analyse besteht aus zwei miteinander verbundenen Phasen: der Interpretation, wo die Schüler ihre eigenen Vermutungen aufstellen und ihre analytischen Fähigkeiten einsetzen, und der Erklärung, oder besser gesagt der gelenkten Vertiefung des Verständnisses der technisch-kommunikativen Aspekte seitens des Lehrers.

Die Arbeit ist bestimmt nicht einfach, da die Schüler keine Analphabeten des Kinos sind. Jeder besitzt eine unterschiedliche filmische Kultur und kann so aus seinem bestimmten, aber persönlichen Gesichtspunkt die Szenen betrachten und interpretieren. Das kann sich als Bereicherung für die Diskussion erweisen, manchmal aber auch als Problem, denn

der Lehrer muss immer bereit sein, den verschiedensten Ideen zuzuhören. Die didaktischen Aktivitäten sollen also nicht zu schwierig und nicht zu einfach sein, sondern für alle begreifbar, außerdem soll man die unterschiedlichen Niveaus der Schülerkenntnisse beachten.

Der Unterricht kann deswegen keinen bestimmten Kodex für die Interpretation bieten, sondern er soll den von den Schülern gekannten Kodex verbessern, präzisieren und eventuell auch korrigieren. Die Gefahr besteht immer darin, den Inhalt generalisierend interpretieren zu wollen, um infolgedessen eine bestimmte Interpretationsstruktur zu schaffen, die dann auf alle Filme anwendbar sein kann. Damit würde man aber die polysemantische Welt des Kinos reduzieren: Ein Film kann auf verschiedene Weise „gelesen“ werden, er ist nämlich nicht nur eine Textkonstruktion, sondern auch ein Kunstwerk und ein Sozialprodukt, wo die audiovisuelle Sprache Bedeutungen und Gefühle vermit-



Christine Nyirady:
Der Vogel-Wächter. Collage



telt, die nie auf ein begrenztes Schema zu reduzieren sind.

Literatur und Kino stehen in einer engen Verbindung miteinander, und es gibt etliche Beispiele für verfilmte Bücher, die Lehrer in ihrem Unterricht zeigen können, um das Interesse der Schüler an der Literatur zu wecken und ihre Reflexionen darüber anzuregen. Ein Beispiel wird im Folgenden vorgestellt.

Wie man mit einem Film umgehen kann – ein didaktisches Beispiel

Ein Film, der nach unserer Erfahrung den Teenagern der obersten Schulstufe besonders in Erinnerung bleibt, ist *Eyes Wide Shut* von Stanley Kubrick, basierend auf der *Traumnovelle* von Arthur Schnitzler. Wegen einiger zu gewagter Szenen empfehlen wir, nicht den ganzen Film vorzuführen, sondern sich auf einige gut geeignete Passagen zu beschränken. Der Inhalt und die Thematik der *Traumnovelle* sind jedoch so meisterhaft gedreht worden, dass ein Vergleich mit dem Buch auch bei nur auszugsweiser Betrachtung sehr gut möglich ist.

Die vom Lehrer gewählten Abschnitte sollten jene Szenen aussparen, die – wie z. B. die Verbindung und Verwechslung von Traum und Wirklichkeit – nur schwer zu entziffern sind. Berücksichtigt sollte auch werden, dass der historische und psychologische Hintergrund der Novelle Verknüpfungen mit Lehrinhalten anderer in den letzten Jahren des Gymnasiums behandelter Fächer, wie u. a. Philosophie und Geschichte, ermöglicht.

Im Folgenden werden einige Basisinformationen über Arthur Schnitzler und die „Filmgeschichte“ der *Traumnovelle* zusammengefasst, um danach die Grundlinien einer Unterrichtseinheit über Text und Verfilmung durch Kubrick zu beschreiben.

Arthur Schnitzler und seine *Traumnovelle*

Arthur Schnitzler wurde 1862 in Wien geboren und war das erste von vier Kindern. Der Vater, Johann Schnitzler, war Facharzt für Laryngologie und Universitätsprofessor. Er stammte aus einer bescheidenen jüdischen Handwerkerfamilie und zog aus der kleinen ungarischen Stadt Groß-Kanizsa nach Wien, um Medizin zu studieren. Arthur Schnitzlers Mutter, Louise Markbreiter, war die Tochter eines bekannten und geschätzten Arztes aus Wien, Gründer einer sehr wichtigen Fachzeitschrift für Medizin. In einem solchen Familienmilieu ist das Schicksal des kleinen Arthur schon besiegelt.

Nach dem Abitur studierte Schnitzler auch Medizin in Wien



Arthur Schnitzler

und schloss 1885 sein Medizinstudium ab. Nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1893 eröffnete er seine eigene Praxis, um seine zunehmende Schreibleidenschaft und die immer mehr eingeschränkte berufliche Tätigkeit miteinander abwechseln zu können. Sein Beruf hat in seinen Werken immer eine wichtige Rolle gespielt: „Wer je Mediziner war, kann nie aufhören, es zu sein. Denn Medizin ist eine Weltanschauung.“⁵

Seit 1886 veröffentlichte Schnitzler regelmäßig Dichtungen, Prosaskizzen und Aphorismen, aber erst 1895 hatte er als Schriftsteller Erfolg, als *Liebelei* im Wiener Burgtheater uraufgeführt wurde: Schnitzler legte die Welt der Untreue bloß, die davor durch die glänzend-anständige Fassade des Bürgertums verborgen war. 1900 erschien die Novelle *Leutnant Gustl*, in der der Autor eine neue Erzähltechnik verwendet: *Leutnant Gustl* ist der erste innere Monolog der deutschen Literatur. Hier wurde die Wiener Gesellschaft des „Fin de siècle“ massiv brüskiert, indem der militärische Ehrenkodex in Zweifel gezogen wurde. Aus diesem Grund wurden seine Theaterstücke und Dramen eher selten aufgeführt, und das einzige Werk, das großen Erfolg hatte, war *Fräulein Else*, eine im Jahr 1924 herausgegebene Novelle.

Schnitzler starb am 21. Oktober 1931.

Auch das zentrale Thema der *Traumnovelle* von Arthur Schnitzler ist die Krise der Gesellschaft des „Fin de siècle“, die sich mit einer neuen Dimension des Menschseins konfrontiert sieht: dem Unbewussten. Der Begriff „Fin de siècle“ wird mit dem Begriff „Dekadenz“ assoziiert; in der Tat verbindet sich die allgemeine Vorstellung vom Niedergang des ganzen Zeitalters mit der besonderen Vorstellung von physischer Schwäche, Nervenzerrüttung und Hysterie: eine „multiplicité du moi“⁶, die die neue Psychoanalyse wissenschaftlich zu studieren anfängt und die Autoren wie Arthur Schnitzler, die auch Ärzte waren, literarisch zu „übersetzen“ versuchen. In der *Traumnovelle* beschreibt Schnitzler das



scheinbar harmonische, idyllische, geradezu märchenhafte Eheleben des Arztes Fridolin und seiner Frau Albertine. Infolge der verschiedenen Begegnungen mit den anderen Figuren der Erzählung kommen auf einmal geheime Wünsche ans Licht. Eines Nachts erzählt Albertine von einem Mann, der im Sommerurlaub in Dänemark eine starke Anziehung auf sie ausgeübt hatte, und auch Fridolin beichtet daraufhin, dass er in demselben Urlaub von einem jungen Mädchen fasziniert worden war; aber keiner der Eheleute war untreu geworden. Es blieben unerfüllte Wünsche. Dennoch kommen in Fridolin unfassbare, unsinnige Zweifel auf und infolgedessen beginnt er eine unwillkürliche nächtliche Entdeckungsreise ins Selbst, einen Abstieg in die Tiefen seiner eigenen Psyche, der seinen Höhepunkt bei einem geheimen „lustvollen“ Maskenball in einer Villa erreicht. Wieder mitten in der Nacht kommt Fridolin nach Hause zurück und betritt sein Schlafzimmer; als er auf seinem Kopfkissen die Maske seines Ballkostüms liegen sieht, bricht er in Tränen aus, so dass Albertine aufwacht. Fridolin beginnt daher seine nächtlichen Abenteuer zu beichten; beide sind dankbar dafür, dass sie aus den wirklichen und den geträumten Schicksalen heil davongekommen sind: „Nun sind wir wohl erwacht. Für lange.“⁷ Aber nicht für immer.

Arthur Schnitzler ist einer der meistverfilmten österreichischen Autoren, schon früh ist er auch selbst als Kinogänger mit dem Film in Berührung gekommen und hat das neue Medium immer ernst genommen⁸. Verschiedene Stummfilme sind nach seinen Werken gedreht worden: *Anatol (The Affairs of Anatol)* USA 1920/21, Regie: Cecil B. DeMille), *Der junge Medardus* (Österreich 1923), *Liebelei* (Deutschland 1927 und zum ersten Mal im Jahr 1913 von einer dänischen Firma), *Freiwild* (Deutschland 1928), *Fräulein Else* (Deutschland 1929) und viele andere. Einige Regisseure hatten auch versucht, die *Traumnovelle* zu verfilmen, aber sie hatten das Projekt nie zu Ende geführt. Im Jahr 1930 erreichte Schnitzler ein Angebot des deutschen realistischen Regisseurs Georg Wilhelm Pabst (1885–1967) wegen einer möglichen Verfilmung der *Traumnovelle* mit der Bitte, selbst einen Entwurf für das Drehbuch zu verfassen. Wie man in den Tagebüchern lesen kann, erarbeitete Schnitzler innerhalb weniger Tage ein Manuskript. Aber die Schwierigkeiten der Bearbeitung einiger Szenen veranlassten Pabst dazu, auf die Verfilmung zu verzichten.

Stanley Kubricks Verfilmung *Eyes wide shut*

Man muss noch weitere sechzig Jahre warten, um von einem neuen Projekt der Verfilmung dieser Novelle zu hören. Stanley Kubrick trug sich gute 28 Jahre mit der Idee, die *Traumnovelle* zu verfilmen; er hatte bereits Anfang der 70er-

Jahre vom Schnitzler-Erben und Enkel Peter Schnitzler die Rechte – inklusive des Rechts der Übersetzung durch den Filmjournalisten Jay Cocks – erworben.

Drei Jahre vor Schnitzlers Tod, 1928, war Stanley Kubrick in New York zur Welt gekommen. Es gibt zwei Anknüpfungspunkte zu dem österreichischen Schriftsteller: Kubrick war der Sohn eines Chirurgen, und seine jüdischen Großeltern väterlicherseits stammten aus Österreich und Polen.

Seine erste Leidenschaft war die Fotografie. Als Fotograf war er mit investigativer Berichterstattung vertraut; dementsprechend inszenierte er 1951 seinen ersten Dokumentarfilm *Day of the Fight*, eine 16 Minuten lange Studie über individuelle Leistungen im Boxring. Motiviert durch den Erfolg und die Anerkennung, die ihm das Erstlingswerk eingebracht hatte, drehte er anschließend den Dokumentarfilm *Flying Padre*.

Seine ersten, mit eigenen Mitteln finanzierten Filme *Fear and Desire* und *Der Tiger von New York (Killer's Kiss)* zogen die Aufmerksamkeit Hollywoods auf sich. Seine Technik entwickelte sich in diesen Filmen: lange Einstellungen, eine Betonung der Gesichtsausdrücke und eine kalte, distanzierte Atmosphäre, die die Zartheit und Menschlichkeit der handelnden Figuren bloßstellen.

Stanley Kubrick arbeitete dann an der Regie des Monumentalfilms *Spartacus*, nachdem der ursprüngliche Regisseur, Anthony Mann, nach wenigen Drehtagen gefeuert worden war. Der 32-jährige Kubrick meisterte die aufwendigen Massenszenen hervorragend, und der Film wurde zu einem Kassenerfolg, der Kubrick die finanziellen Mittel für seine folgenden Filme bescherte. Er selbst war jedoch aufgrund seines geringen Einflusses auf Drehbuch und Produktionsbedingungen sehr unzufrieden. Kubrick nahm sich vor, nie wieder einen Film zu drehen, bei dem er nicht von der Drehbucherstellung bis zum Schnitt volle Kontrolle über die Produktion haben würde. Er verließ das System Hollywood und blieb dort bis zum Ende seines Lebens ein Außenseiter.

Kubrick arbeitete zunächst an dem Film *A. I.* und begann parallel mit der Verfilmung der *Traumnovelle* von Arthur Schnitzler, die er schon seit Ende der 60er-Jahre geplant hatte. Da er schließlich befürchtete, dass die Geschichte eines Roboters, der ein echter Mensch werden möchte, in seinen Händen zu philosophisch werden könnte, übertrug er dieses Projekt Steven Spielberg und widmete der Bearbeitung der *Traumnovelle* von da an seine volle Aufmerksamkeit. Nach eineinhalb Jahren Drehzeit legte Kubrick am 5. März 1999 die fertig geschnittene Fassung der Verfilmung unter dem Titel *Eyes Wide Shut* vor, aber am 7. März 1999 verstarb Stanley Kubrick an einem Herzinfarkt.



Man kann mit Sicherheit annehmen, dass Kubrick auch das handgeschriebene Drehbuch von Schnitzler kannte. Das Script von *Eyes Wide Shut*, an dem er mit dem Journalisten Frederic Raphael arbeitete, hält sich wirklich eng an die Handlung der *Traumnovelle*, viele Stichworte des Films sind präzise Zitate des Buchs. Der Schauplatz wird in das New York der 1990er-Jahre verlegt, und die Protagonisten heißen Bill (William) Harford und Alice statt Fridolin und Albertine. Bills Selbstbild vom sicheren, wohlhabenden und mit seinem Leben zufriedenen Arzt, wie dasjenige von Fridolin in der *Traumnovelle*, wird durch Alices Geständnis von ihren inneren Trieben und unterdrückten Wünschen in eine Krise gestürzt.

ist und dass alles durch die weihnachtliche Rettungs-Botschaft geheilt werden kann. Das Ergebnis ist aber nur reine Enttäuschung. Geld, Drogen und Sex bleiben die festen und verborgenen Werte. Es gibt nur einen Ort, wo man keinen Weihnachtsbaum findet und wo sich das wahre Gesicht der Gesellschaft offenbart: die Villa. Die Kontakte mit der Wirklichkeit gehen in diesem Schauplatz der Lust total verloren; genauso wie in der *Traumnovelle*, wo die Versammlung des Geheimklubs der Schauplatz der verborgenen Triebe und Wünsche ist.

Die Ehegeschichten beider Werke sind daher Signale für überindividuelle Krisen, und nur in der Villa setzt sich jeder-mann mit seinem eigenen Ich auseinander. Der Mensch (in diesem Fall Bill bzw. Fridolin) erfährt, dass sein Leben nicht wahr ist, er ist nur Opfer einer unvertrauten, labyrinthischen, unsicheren und ungewissen Welt.

Die Wirklichkeit ist nur Illusion.

Nach Stanley Kubricks unerwartetem Tod kam der Film am 16. Juli 1999 in den Vereinigten Staaten heraus; in Europa wurde er erstmals beim 56. Filmfestival in Venedig gezeigt. Die Reaktion darauf war kontrovers: Hervorgehoben wurden vor allem die Exzesse, die in *Eyes Wide Shut* vorkommen, die Orgie und die Erotik; die Zensur hatte den Film erst für Jugendliche ab 14 bzw. 16 Jahren, je nach nationaler Gesetzeslage, freigegeben.

Erst später hat man den tiefen Wert von Kubricks Werk anerkannt; es handelt sich nicht um einen erotischen Film, sondern hinter den Exzessen von Sexualität und Drogen versteckt sich eine Analyse der verschiedenen menschlichen Verhaltensweisen, eine Herausarbeitung des psychologischen Konflikts, der sich in jeder menschlichen Seele sowohl im Wien der Jahrhundertwende als auch im New York des Beginns eines neuen Jahrtausends entwickeln kann. Es wird eine Mittelmäßigkeit dargestellt, die Exzesse nur im Verborgenen zulässt. Unheimlich ist die Welt, die die Zuschauer und die Leser vorfinden, und genau die in den zwei Werken dargestellten unheimlichen Situationen verbinden Arthur Schnitzler und Stanley Kubrick.

www.alhirschfeldfoundation.org/piece/stanley-kubrick



Stanley Kubrick edits *A Clockwork Orange*, 1/30/72

Die Gesellschaft, die Kubrick in *Eyes Wide Shut* darstellt, ist noch eine spießbürgerliche. In der *Traumnovelle* wird die Reise zu der Villa als Reise in eine Schlucht beschrieben, die den Mittelpunkt von Fridolins Unbewusstem symbolisiert; in *Eyes Wide Shut* irrt Bill in seinem nächtlichen Abenteuer durch Räume, die wie ein Labyrinth sind – wie auch die Straßen von New York. In all den Räumen gibt es immer ein gemeinsames Element: den Weihnachtsbaum. Die Handlung entwickelt sich tatsächlich in der Weihnachtszeit – im Unterschied zum Karneval, der den Hintergrund der *Traumnovelle* bildet. Dieser Schmuck, der für die weihnachtliche Zeit steht, ist zunächst ein Element der Wirklichkeit und weist außerdem noch auf jene anscheinend gute Gesellschaft hin, die den Kontakt mit der Ebene der Realität sucht. Immer wieder wird der Zuschauer in diesem Film von den Weihnachtsbäumen mit ihren künstlichen Leuchten geblendet. Sie stellen die Illusion dar, dass der Mensch nicht geisteskrank

Szene aus *Eyes wide shut*



www.filmrezension.de/filme/bilder



Grundlinien einer Unterrichtseinheit über Text und Film

Natürlich sollten die Schüler die Erzählung Schnitzlers gelesen haben, bevor man sich damit auseinandersetzt. Als Ausgangspunkt fasst der Lehrer den Inhalt der Novelle kurz zusammen, um die Jugendlichen auf grundsätzliche Themen und Begriffe aufmerksam zu machen. Darüber hinaus werden die Protagonisten bis ins kleinste Detail durch stark gelenkte Übungen analysiert, wie z. B. Richtig-Falsch-Übungen oder auch Lückentexte.

Im Unterricht schlägt der Lehrer einen Auszug vor, der gemeinsam gelesen und bearbeitet wird. Es könnte sich konkret um die Passage handeln, wo Albertine ihrem Mann Fridolin ihre seinerzeitige Bereitschaft zur Untreue mit einem Offizier beichtet. Nach der gemeinsamen Lektüre sollen die Schüler auf einige Textverständnisfragen antworten. Die werden dann im Plenum besprochen, ggf. korrigiert und eventuell offengebliebene Unklarheiten werden entwirrt. Der Lehrer hebt die wichtigsten Aspekte hervor, indem er sie analysiert und mithilfe von an die Schüler gerichteten Fragen die Hauptthemen entschlüsselt. Da der Begriff von „Traum“ in Verbindung mit einer unerwünschten Realität hier ganz klar auftaucht, wird die Bedeutung der Psychoanalyse und somit der Figur Sigmund Freuds zur Jahrhundertwende beleuchtet, und natürlich wird auch die Frage behandelt, wie der große Psychiater seinen Einfluss auf die Literatur jener Jahre mittelbar ausübte.

An diesem Punkt kann man mit einer Gruppenarbeit in die nächste Phase der Einheit einführen: Die Schüler werden gefragt, wie sie sich die Protagonisten vorstellen – wie sehen Fridolin und Albertine eigentlich aus? Und wie hätten sie diese Szene verfilmt: welchen Ort hätten sie z. B. gewählt, welche Schauspieler hätten sie engagiert, wie hätten die Protagonisten reagiert usw. Das ist natürlich als Einstiegsaktivität gedacht, und man verlangt von ihnen keine filmischen Fähigkeiten.

Als nächsten Schritt werden die Schüler den entsprechenden Teil des Films ansehen. Während der Betrachtung sollen sie eine Richtig-Falsch-Übung lösen, die dem Verständnis hilft. Danach werden die Fragen im Plenum korrigiert und natürlich wird auch über ihre oben skizzierten in den Gruppen angestellten Vermutungen diskutiert. Als letzte Phase wird anhand einer Tabelle der Vergleich Text – Film angestellt. Man soll die Unterschiede zwischen *Eyes Wide Shut* und der *Traumnovelle* erkennen und niederschreiben. In der linken Spalte enthält die Tabelle Fragen, die nicht nur die Handlungen gegenüberstellen, sondern auch die Gefühle der Protagonisten. Auf diese Weise wird besonderer Wert auf die Verwendung des Wortschatzes gelegt: hauptsächlich mit

dem Ziel, ihn zu erweitern, aber auch, um die unterschiedlichen versteckten Intentionen der Autoren zu analysieren.

Am Ende fasst der Lehrer die Ergebnisse des Vergleiches und den möglichen Interpretationsvorschlag, der sich durch die zahlreichen Aktivitäten ergeben hat, zusammen.

Jenny Cappellin, geb. 1976, Studium der Germanistik und Polonistik in Venedig, Jena und Warschau, Fortbildung im Italienischen als Fremdsprache. Deutschlehrerin in Venetien. Frau Mag. Cappellin hat den didaktischen Teil des Beitrags verfasst.

Federico Emboli, geb. 1985, Studium der Germanistik und Romanistik in Venedig und Köln. Deutschlehrer in Venetien. Von Herrn Mag. Emboli stammen die biografischen Hinweise und die Detaillierungen zu Novelle und Film.

- 1 Marangi, Michele: *Insegnare cinema*. Torino: Utet 2004.
- 2 Wenn in der Folge von Schülern und Lehrern gesprochen wird, sind natürlich auch -innen gemeint.
- 3 Triolo, Riccardo: *Cinema e audiovisivi nell'educazione interculturale*. In: *Scuola e Lingue Moderne* 7–8, 2004, S. 33–37.
- 4 Doglio, Mauro: *Media e scuola. Insegnare nell'epoca della comunicazione*. Milano: Lupetti 2000, S. 100.
- 5 Schnitzler, Olga: *Spiegelbild der Freundschaft*. Salzburg: Residenz 1962, S. 53. Zit. n.: Killy, Walther: *Literatur Lexikon: Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bd. XI. München: Bertelsmann Lexikon Verlag. S. 343–345.
- 6 Braungart, Georg / Grubmüller, Klaus / Müller, Jan-Dirk / Vollhardt, Friedrich / Weimar, Klaus: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Herausgegeben von Harald Fricke. Berlin/New York: Walter De Gruyter 2000, S. 603.
- 7 Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2005, S. 88.
- 8 Steiner Daviau, Gertraud: *Stanley Kubrick „Eyes Wide Shut“. Eine neue Dimension für Schnitzlers „Traumnovelle“*. In: Ian Foster, Florian Krobb (Hrsg.): *Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften/Contemporaneities*. Bern: Peter Lang 2002, S. 392.