

*Leseprobe*

Lichtspiele:

trügerischer Schein oder Medien der Erleuchtung?

Die Filmwissenschaft und ihr Wert für das Coaching

*von Bernd Schon*

# Lichtspiele - trügerischer Schein oder Medien der Erleuchtung?

Die Filmwissenschaft und ihr Wert für das Coaching

von Bernd Schon

*Wie kann man sicherstellen, dass Massenmedien auch Werte übermitteln?*

*Umberto Eco*

*Film ist die Wahrheit, 24 mal in der Sekunde.*

*Jean-Luc Godard*

Immer wieder wurde das Kino mit der berühmten Grotte aus Platons Höhlengleichnis verglichen. Hierbei sollten die Zuschauer im Kinosessel Nachfahren der Höhlenbewohner sein, die an der Felswand tanzende Schattenbilder für Wirklichkeit halten, obwohl die Wahrheit doch außerhalb zu finden sei. *Panzerkreuzer Potemkin* (UdSSR 1925), der Klassiker des russischen Revolutionskinos, nur ein Potemkinsches Dorf?

Die Wirklichkeitsillusion des bewegten Bildes ist seit dem Ursprung des Kinos *das* Faszinosum der filmischen Kunstform. Die Zuschauer des 50sekündigen *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* (1896) der Gebrüder Lumière sollen vor Schreck beinahe von ihren Stühlen gesprungen sein. Sie fürchteten, die herangleitende Dampflokomotive würde sie überrollen. Der Illusionskraft des Kinos haben über hundert Jahre Filmgeschichte kaum etwas anhaben können.

Die Gefahr, die auf der Leinwand tanzenden Projektionen für wahr zu halten, besteht noch immer. Dem slowenischen Kulturkritiker Slavoj Žižek zufolge sei „das Kino der heutigen Zeit einer der wichtigsten Orte der Ideologievermittlung. Denn wir leben keineswegs in einem postideologischen Zeitalter, wie uns manche Leute glauben machen wollen.“ Heute verlange die Gesellschaft zwar nicht mehr „ein guter Soldat, ein guter Kommunist oder ein guter Christ zu sein. Die Botschaft ist ein vager, aufgeklärter Hedonismus: Versuche, wirklich du selbst zu sein! Erkenne deine Potentiale!“

Glauben wir Žižek, so lohnt sich eine profunde Analyse nicht allein des kräftig ideologisch eingefärbten Materials, wie etwa des russischen Revolutionskinos oder der NS-Propagandafilme Leni Riefenstahls, sondern auch eine Untersuchung der Pastellfarben von aktuellen filmischen Produktionen.

Jeder Film bestätigt auf seine Weise Werte – seien es ethische, moralische oder ästhetische. Hollywoods Traumfabriken versorgen uns nach wie vor mit Filmen, die von der Freiheit des Individuums und seinem Streben nach Liebe, persönlichem Glück, Erfolg und Anerkennung erzählen und oftmals in ein Happy End münden. Hierzu werden möglichst universelle Themen verhandelt und häufig Strukturen von Märchen und Mythen verwendet, um auf einem globalen Markt Zuschauer zu finden. Beleg dafür ist *The Writer's Journey* (1992), ein einflussreicher Leitfaden zum Drehbuchschreiben. Zur Konzeption seines Erzählmodells orientiert sich Hollywood-Dramaturg Christopher Vogler an den ethnologischen Forschungen Joseph Campbells. Campbell hatte nach dem kleinsten gemeinsamen Nenner der Erzählungen verschiedenster Völker geforscht. Aus zahllosen Mythen destillierte er ein verbindende Grundmuster heraus: die Geschichte einer Heldenreise, die sich in verschiedene Stationen gliedert und von der persönlichen Reifung eines Heros erzählt. Seine abenteuerliche Fahrt dient letztlich dem gesamten Kollektiv, aus dem er sich absondert, um ins Abenteuer aufzubrechen und aus dem er verändert zurückkehrt.

Innerhalb der Vogler'schen Heldenreise beschreibt die Station ›Begegnung mit dem Mentor‹ eine prototypische Lehrer-Schüler-Konstellation. Hierdurch wird sein Modell auch für das Coaching interessant. Laut Vogler sei das Verhältnis des Helden zum Mentor eines der geläufigsten Themen des Films. Es stehe für die „starken Bande zwischen Eltern und Kind, Lehrer und Schüler, Arzt und Patient, Gottheit und Mensch.“ Die Begegnung mit dem Mentor bildet das Stadium der Reise des Helden, in dem der Protagonist Ausrüstung, Wissen und Selbstvertrauen gewinnt, ohne die er seine Furcht nicht überwinden, sich nicht auf das Abenteuer einlassen könnte. Der Mentor figuriert hierbei als Vorbild und Ratgeber, vermittelt dem Helden Kenntnisse und Fertigkeiten, stellt ihn auf die Probe und stattet ihn mit magischen Waffen oder Hilfsmitteln aus. Der Mentor kann vielerlei Gestalten annehmen: die des weisen alten Zauberers (Yoda in der *Star-Wars*-Reihe von George Lucas), des hartgesottenen Ausbilders (*Ein Offizier und ein Gentleman*, 1982), eines Erfinders („Q“ in der *James-Bond*-Reihe) oder eines Kampfkunst-Meisters – ein Stereotyp, das im Hongkongkino etliche Male variiert wurde und in *Kill Bill* (2003, 2004) parodistisch zitiert wird.

Selbstredend unterscheidet sich ein Mentor von einem Coach. Doch verwendet Vogler den Begriff in einem sehr weiten Sinne, so dass sich durchaus Überschneidungen finden. Die Instanz des Mentors bringe die allgemeine Erfahrung zum Ausdruck, daß wir alle jemanden brauchen, von dem wir wichtige Lektionen über das Leben lernen können.

Dennoch, so Vogler, finde man alles, was man braucht, um eine Herausforderung in den Griff zu bekommen, in sich selbst. Dieser Ansatz ist dem des Coachs nicht unähnlich. Mentoren haben nach Vogler die dramaturgische Funktion, Aufträge zu erteilen und die Geschichte in Gang zu bringen. Hier zeigt sich wieder ein Unterschied: Der Coach bietet Hilfe zur Steigerung der Selbstreflexion an, vermittelt Problemlösestrategien, gibt aber niemals Lösungen vor. Im Gegensatz zum Coach, der ein Universalist ist, zeigt sich der Mentor in aller Regel versiert in einem spezifischen Fachgebiet. Der Schüler profitiert von seinen Kenntnissen und seiner Erfahrung. Der Mentor muß nicht eigens für seine Tätigkeit ausgebildet sein, sondern lediglich über einen Erfahrungs- oder Wissensvorsprung verfügen. Vogler zufolge müsse er auch kein scharf umrissener Charakter sein. Möglich sei auch das Auftreten „innerer Mentoren“, etwa eines abstrakten Moralkodex.

Die Begegnung mit dem Mentor birgt für den Helden oftmals Quellen der Weisheit. Mentoren treten als Bindeglieder zwischen den Menschen und höheren Mächten der Natur oder des Alls auf. Erinnerung sei an die ungewöhnliche Gestalt des Orakels in *The Matrix* (1999): eine gemütliche, Plätzchen backende Afroamerikanerin, die Einsicht in die Zukunft hat. Nur scheinbar enttäuscht sie den Helden, um ihn zu Größerem herauszufordern. Über dem Eingang zu ihrer Küche findet sich nicht zufällig die Aufschrift „Erkenne dich selbst.“ Ähnlich wie der Coach sieht sie es offenbar als ihre Aufgabe, ihren Coachee zu befähigen, Erkenntnisse über die eigenen Motive, Ziele, Fertigkeiten, Stärken, aber auch Grenzen zu gewinnen, ohne ihn durch vorgefertigte Lösungswege einzuschränken.

Die Reise des Abenteurers muss der Held, ebenso wie der Coachee, allein beschreiten. Wir sprachen von der Gefahr der Täuschung, der manipulativen Kraft des Kinos. Das Auftreten wohlmeinender Mentoren im Kino belegt nicht, dass der Film uns tatsächlich Weisheit lehrt. Es wurde bereits angedeutet, dass das Kino oftmals zum Instrument zweifelhafter Interessen verkam. Einige Filmemacher verstehen sich als Aufklärer. Sie entlarven im Laufe der Handlung die dunklen Motive trügerischer Mentoren: von Verführern, Hochstaplern,

Gestaltwandlern, Betrügern und Trickstern. In zahlreichen Thrillern treten wohlmeinende Helfer auf, entpuppen sich dann aber als Bösewichte. Der kultivierte Kannibale Hannibal Lecter hilft der FBI-Agentin Starling in *Das Schweigen der Lämmer* (1991) zwar bei ihrer Jagd auf einen psychotischen Serienmörder, verkörpert aber auch die Abgründe der menschlichen Natur; der Ausbilder in *Full Metal Jacket* (1987) bereitet seine Schützlinge völlig unzureichend auf ihren fragwürdigen Einsatz im Vietnamkrieg vor. Das Auftreten solcher Gestalten will uns lehren, nicht jedem Mentor blindlings zu vertrauen. Enttarnt wird teils sogar das manipulative Potential des filmischen Mediums selbst, etwa wenn der Protagonist Alex DeLarge in *A Clockwork Orange* (1971) eine gewaltsame Gehirnwäsche durchläuft - bei der er ausgerechnet zum Ansehen von Filmen gezwungen wird.

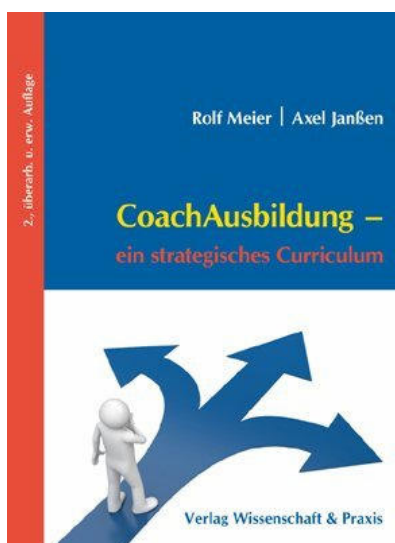
Platon wäre die Demaskierung übelwollender Mentoren ebenso wie filmimmanente Medienkritik wohl dennoch wie Heuchelei vorgekommen. Wie sollte es aufklärerische Momente ausgerechnet in einem Medium geben, das auf der Täuschung des Auges basiert?

Die Filmwissenschaft kann dazu dienen, die filmische Illusion auf ihre subtile Einflussnahme und ihre klandestinen Wirkungsabsichten hin zu überprüfen. Die Disziplin taugt aber nicht allein als Schutzmantel, der gegen manipulative Attacken abschirmt. Filmwissenschaftler halten im Allgemeinen wohl weniger von der platonischen Skepsis als von der aristotelischen Antwort auf sie. Platon wollte - nachzulesen in seiner *Politeia* - die Künstler aus seinem idealen Staat verbannen. Er fürchtete, sie könnten die kühle Vernunft durch das Aufwühlen der Emotionen trüben. Aristoteles sah demgegenüber in der Kunst ein Heilmittel und sprach ihr die Fähigkeit zur kathartischen Läuterung der Affekte zu. Er verstand die Tragödie als Gegengift, sah in ihr sogar ein Erkenntnis stiftendes Potential: das Drama kläre durch beispielhaftes Probehandeln auf, spiele Rollen- und Konfliktmodelle durch, verdichte Erfahrungen und lehre hierdurch Weisheit.

Der Widerstreit zwischen der skizzierten platonischen und der aristotelischen Position - Kunst als verwirrender Schein oder als Erkenntnis stiftendes Mittel zur Läuterung der Affekte - besteht bis heute. Kann ein Trugbild etwas über die Realität lehren? Ist Film triviale Unterhaltung oder gar Realitätsflucht? Kann das Kino Werte vermitteln? Welchen Nutzen hat die wissenschaftliche Beschäftigung mit Filmen für die eigene Persönlichkeitsentwicklung?

Diese Fragen beschäftigen auch die Filmwissenschaft. Für sie ist aber das Erkenntnisinteresse zentral, das be-greifen will, was uns er-grieft. Typische Fragen der Disziplin richten sich daher auf einzelne Gestaltungselemente, auf den Kamerastil oder die Perspektive, Montagestrategien, Motive und Figurenkonstellationen, die räumliche Gestaltung, den Schauspielstil, die Lichtästhetik, den Umgang mit Farbe, dramaturgische Strategien und Rollenprofile. Sie untersucht Individual-, Epochen- und Gattungsstile sowie Genrekonventionen, erörtert weiterhin Fragen der Kanonbildung, konzipiert Theorie- und Analysemodelle.

Darüber hinaus wird gefragt, wie bestimmte Theorien und Ideen, Weltanschauungen, Werte und Programmatiken in Filmen verhandelt werden, wie Kinematographie also gesellschaftliche Wirklichkeit ausdrückt und gestaltet. Filmwissenschaftliche Forschung gliedert sich in Filmgeschichte, Filmtheorie und Filmanalyse. Wie jede Kunstwissenschaft fördert sie eigene Fragestellungen und selbständige Thesenbildung. Sie vermittelt Kompetenzen zur Analyse, zur Kritik und Reflexion sowie Recherchefähigkeiten, befähigt zur kritischen Informationsbewertung. Sie schärft die Sinne und forciert nicht zuletzt die kritische Selbstbefragung (...)



Vollständiger Text erschienen in:

Dr. Rolf Meier/ Axel Janßen (Hrsg.):  
*CoachAusbildung. Ein strategisches Curriculum.*

Sternenfels/Mannheim. 2011.

Verlag Wissenschaft und Praxis.

[www.berndschon.com](http://www.berndschon.com)